



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA

IGOR MOTTA GIL

ENTRE UTOPIAS E DISTOPIAS: A IMAGINAÇÃO DE FUTURO SOB A  
LÓGICA DO CAPITALISMO TARDIO

BRASÍLIA  
JUNHO/2024

IGOR MOTTA GIL

ENTRE UTOPIAS E DISTOPIAS: A IMAGINAÇÃO DE FUTURO SOB A  
LÓGICA DO CAPITALISMO TARDIO

Dissertação apresentada ao Departamento de  
Sociologia da Universidade de Brasília/ UnB  
como parte dos requisitos para a obtenção do  
título de Mestre.

Orientador: Stefan Fornos Klein (UnB)

BRASÍLIA  
JUNHO/2024

IGOR MOTTA GIL

ENTRE UTOPIAS E DISTOPIAS: A IMAGINAÇÃO DE FUTURO SOB A  
LÓGICA DO CAPITALISMO TARDIO

Dissertação apresentada ao Departamento de  
Sociologia da Universidade de Brasília/ UnB  
como parte dos requisitos para a obtenção do  
título de Mestre.

Orientador: Stefan Fornos Klein (UnB)

Brasília, 20 de junho de 2024.

**Banca Examinadora**

---

Prof. Doutor Stefan Fornos Klein (UnB)

Orientador

---

Prof.<sup>a</sup> Doutora Bruna Della Torre de Carvalho Lima (Unicamp)

Membro da banca

---

Prof. Doutor Eduardo Dimitrov (UnB)

Membro da banca

## **DEDICATÓRIA**

Dedico esta dissertação à mulher, transexual, negra, bissexual e ativista Marsha P. Johnson, que se tornou um dos grandes símbolos das revoltas de Stonewall. Obrigado por lutar para tornar este mundo um lugar um pouco menos distópico.

## AGRADECIMENTOS

Já que o tema desta pesquisa circunda, delinea e atravessa a capacidade de encontrar luz em meio a trevas abissais, acho pertinente agradecer todos aqueles que, de uma forma ou outra, direta ou indiretamente, contribuíram para meu próprio processo de teorização enquanto indivíduo, sociólogo, professor e, principalmente, na persistência da esperança em momentos turbulentos.

Mesmo que eu tivesse outra dissertação para listar todas aquelas e aqueles que participaram desse processo, ainda não seria espaço suficiente para mencioná-los, contando ainda com aqueles que estão eternamente perdidos no tempo e no espaço, mas que constituem, concatenadamente, cada fração de minha autoconstrução. Somente sou e posso ser graças a outras e outros que lutaram e resistiram para assegurar essa possibilidade. Na mesma medida, agradeço a todas e a todos que vivem e resistem na distopia do presente, e que esta dissertação de alguma forma auxilie suas vozes a ecoarem por novos espaços e romperem esse aparente silêncio perpétuo.

Agradeço aos meus pais, José Carlos e Sílvia Mara, pelo constante apoio aos meus mais fundados, e infundados, projetos e pela formação que, acima de tudo, prezou por romper os silêncios que me assombam. Agradeço à minha irmã, Livia, pelo companheirismo de sempre e pelo incentivo à leitura que me levou a gostar de ficções, em todos os formatos possíveis.

Meus amigos de Bebedouro, Helena, Gallo, Yoná, Isadora, Vitor (que indicou e emprestou a primeira distopia que eu li, *1984*), Luana, Sandro, Matheus, Ale, Vitória, Manassés e Felipe: não há palavras suficientes que possam expressar em concretude o quanto a companhia de cada um de vocês foi e é importante.

Aos meus companheiros da “Repipoca”, Alaide, Amanda, Bianca, Bruna, Camila, Edson, Erick, Gabriel, Lucas, Leonardo, Najlah, Paulo, Pinhal, Rafael e Vinícius, que durante cinco anos de convivência, prazeres e dilemas da rotina coletiva e da montanha-russa que é a vida universitária, transformaram a etapa da graduação em uma quase utopia. Aos meus companheiros de IFCH, Renata, Savella, Heitor, Marcela, Fernandes, Puga, Barcos, Bruna, Ju Barte, Julia, Thais, Guilherme, Anny e Antônio, o famigerado “peboles”, Bárbara, Carolina e Luan, amigos de sala de aula, pelos momentos de união, apoio e reflexão. Caminhamos juntos por caminhos tortuosos e suaves, teóricos e práticos, laços que poderiam ser eternos tal qual a totalidade do horizonte utópico.

Às melhores amigas que fiz em Brasília, Andressa, Thayná e Gabriela, pelo apoio, carinho, compreensão e acolhimento no meu período de aventuras na capital do Brasil. Entre

o sol escaldante e o tempo seco do cerrado, encontrei momentos de refúgio e companheirismo.

Agradeço à professora Bruna Della Torre e ao professor Eduardo Dimitrov por aceitarem participar da banca e, sobretudo, pelas valiosas considerações no momento do exame de qualificação, que foram de enorme relevância para definir o recorte da dissertação.

Ao meu orientador, Stefan Klein, pela paciência infinita ao lidar com meus imprevistos, causos e atrasos, pela constante e minuciosa atenção aos detalhes e pela didática, assertividade e empatia ao apontar qualidades e defeitos, aos debates e sugestões à pesquisa que guiaram com cautela e compreensão a tempestuosa narrativa de pensamentos e associações que reinaram durante esses três anos de mestrado. Concluo esta pesquisa na certeza de que sem todo o apoio que recebi dele, não a terminaria.

Por último, mas não menos importante, agradeço ao CNPq pelos dois anos de bolsa que me ofereceram a possibilidade de me dedicar exclusivamente à pesquisa, de morar em Brasília e criar vínculos com o PPGSOL, assim como levar alguns de meus resultados a diferentes congressos e simpósios.

*Provisoriamente não cantaremos o amor,  
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.  
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,  
não cantaremos o ódio porque esse não existe,  
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,  
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,  
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das  
igrejas,  
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos  
democratas,  
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da  
morte,  
depois morreremos de medo e sobre nossos túmulos  
nascerão flores amarelas e medrosas.*

*Congresso Internacional do Medo  
Carlos Drummond de Andrade*

*[...] Embora os sábios, ao morrer, saibam que a treva  
lhes perdura,  
Porque suas palavras não garfaram a centelha esguia,  
Eles não entram nessa noite acolhedora com doçura.*

*Os bons que, após o último aceno, choram pela alvura  
Com que seus frágeis atos bailariam numa verde baía  
Odeiam, odeiam a luz cujo esplendor já não fulgura.*

*Os loucos que abraçaram e louvaram o sol na etérea  
altura  
E aprendem, tarde demais, como o afligiram em sua  
travessia  
Não entram nessa noite acolhedora com doçura.*

*Os graves, em seu fim, ao ver com um olhar que os  
transfigura  
Quanto a retina cega, qual fugaz meteoro, se alegraria,  
Odeiam, odeiam a luz cujo esplendor já não fulgura  
[...]*

*Não entres nessa noite acolhedora com doçura,  
Dylan Thomas [tradução de Ivan Junqueira].*

## RESUMO

Esta pesquisa analisa e interpreta como as distopias, subgênero das utopias que imagina futuros socialmente pessimistas e totalitários, nasceram e atravessaram diferentes etapas de um processo de teorização que engatilhou suas proliferações e consequente popularização, simultâneo às reverberações e desdobramentos de tais ficções que as colocam como entes sociológicos dentro da estrutura de sentimento do capitalismo tardio. Identifico-as como frutos específicos de tal etapa do capitalismo, como também narrativas que se comportam de forma dileitante e que agregam diferentes elementos das ciências humanas em suas construções ficcionais, exigindo uma análise que aborde tais múltiplas características de diferentes áreas, quando atreladas aos universos das ficções científicas, delineando esta pesquisa como interdisciplinar, tendo a sociologia como base empírica e fio condutor que interliga os argumentos e desdobramentos apresentados, entrelaçando os estudos culturais, estudos marxistas e a teoria crítica. Por meio de tais referenciais teóricos, as distopias adquiriram singularidades sociais a partir do argumento que se disseminaram por meio dos próprios trajetos de tal fase do sistema capitalista, como apogeu da indústria cultural, na segunda metade do século XX e nas primeiras décadas do século XXI, e as formas de massificação e homogeneização impulsionadas pelo audiovisual e suas historiofotias reificadas, o *atlas mnemosyne* obscuro, possibilitando novas formas à dominação ideológica do capital, como a recontextualização de narrativas historiográficas e historiofóticas, e a concatenada instrumentalização dessas como ferramentas de *soft power* na generalização de totalitarismos, na criação da inevitabilidade distópica do total e no fortalecimento da profecia autorealizada que figura o capitalismo como única opção frente aos totalitarismos genéricos. Entretanto, na medida em que o conceito de distopia atravessa seu processo de teorização, adquire novas características sociais, geográficas e históricas, potencializado pela tradução dessas ficções para diferentes mídias e suas linguagens, aumentando suas complexidades e vozes que as compõem, possibilitando novas abordagens críticas que agora ecoam antigos medos e temores, antes silenciados. Paulatinamente, o progresso técnico gera um descompasso da relação de reciprocidade entre o passado, o presente e o futuro, exibindo os próprios movimentos totalizantes do capitalismo tardio por meio da indústria cultural e dos totalitarismos genéricos que, uma vez efetivos, são agora pastiches da ideia de totalitarismo e são preenchidos pelas próprias concepções do capital, autoreferenciando-se, e abrindo estruturas de oportunidades políticas. Considerando as ficções distópicas como aporias, na medida em que as estruturas de oportunidades políticas abertas não são necessariamente ocupadas e não se desdobram em progressos sociais, somado a falta de agendas políticas, também se desdobram em efeitos contraproducentes, o que igualmente não anula a existência de um pessimismo militante que aponte resquícios de um impulso no imaginar de futuro.

**Palavras-chave:** capitalismo tardio; estrutura de sentimento; indústria cultural; imaginação de futuro; distopias.



## ABSTRACT

This research analyzes and interprets how dystopias, a subgenre of utopias that imagine socially pessimistic and totalitarian futures, were born and went through different stages of a theorization process that triggered their proliferation and consequent popularization, simultaneously with the reverberations and developments of such fictions that place them as sociological entities within the structure of feeling of late capitalism. I identify them as specific fruits of this stage of capitalism, as well as narratives that behave in a dilettante way and that add different elements of the human sciences in their fictional constructions, demanding an analysis that addresses such multiple characteristics of different areas, when linked to the universes of science fiction, outlining this research as interdisciplinary, with sociology as the empirical basis and guiding thread that interconnects the arguments and developments presented, intertwining cultural studies, Marxist studies and critical theory. Through such theoretical references, dystopias acquired social singularities based on the argument that they were disseminated through the paths of such a phase of the capitalist system, such as the heyday of the cultural industry, in the second half of the 20th century and the first decades of the 21st century, and the forms of massification and homogenization driven by the audiovisual and its reified historiophoties, the obscure mnemosyne atlas, enabling new forms of the ideological domination of capital, such as the recontextualization of historiographic and historiophotic narratives, and the concatenated instrumentalization of these as tools of soft power in generalization of totalitarianisms, in the creation of the dystopian inevitability of the total and in the strengthening of the self-fulfilling prophecy that represents capitalism as the only option in the face of generic totalitarianisms. However, as the concept of dystopia goes through its theorization process, it acquires new social, geographical and historical characteristics, enhanced by the translation of these fictions into different media and their languages, increasing their complexities and the voices that compose them, enabling new critical approaches, which now echo old fears and fears, previously silenced. Gradually, technical progress generates a disconnection of the reciprocal relationship between the past, the present and the future, exhibiting the totalizing movements of late capitalism through the cultural industry and generic totalitarianisms that, once effective, are now pastiches of the idea of totalitarianism and are filled by capital's own conceptions, self-referencing, and opening structures of political opportunities. Considering dystopian fictions as aporias, insofar as open political opportunity structures are not necessarily occupied and do not result in social progress, added to the lack of political agendas, they also result in counterproductive effects, which equally does not nullify the existence of a militant pessimism that points to remnants of an impulse in imagining the future.

**Keywords:** Late capitalism; structure of feeling; culture industry; imagination of future; dystopias.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>12</b>
<b>1 IMAGINAR O FUTURO COMO CONCEITO E FORMA</b>	<b>17</b>
1.1 A imaginação de futuro sob a lógica do capitalismo tardio	17
1.2 Estudos utópicos e a virada do espaço ao tempo	21
1.3 Circundando conceitos de distopia	31
1.4 Em direção ao abismo do futuro	43
<b>2 NARRATIVAS DE UM PROCESSO DE TEORIZAÇÃO</b>	<b>47</b>
2.1 Fábrica de decupagem histórica	47
2.2 A distopia da modernidade, a utopia da pós-modernidade	54
2.3 O caos ordenado de um futuro em retalhos	60
2.4 Clássicas, críticas e estéticas	67
<b>3. HOMOLOGIAS EM DESCOMPASSO</b>	<b>79</b>
3.1 Afinidades e afastamentos	79
3.2 O capitalismo tardio sob a lógica da imaginação de futuro	92
3.3 Estruturas de oportunidade política abertas no vazio	100
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE AINDA RESTA NA CAIXA DE PANDORA</b>	<b>107</b>
<b>REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS</b>	<b>112</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>114</b>

## INTRODUÇÃO

Tanto no campo da ficção, quanto no campo das teorias sociológicas e filosóficas, é notório que percepções negativas em relação ao futuro parecem inundar e dominar a perspectiva que nós, enquanto membros da sociedade, temos dos possíveis eventos que nos aguardam na medida em que ocorre a marcha do tempo. Como um trem desgovernado em direção ao abismo do futuro, a percepção de que o projeto de esclarecimento falhou e que a humanidade enfrentará as consequências de seus próprios desenvolvimentos parece, em certa medida, um pressuposto. Pensar em utopias, na atual fase do capitalismo tardio, tornou-se sinônimo de delírios diurnos inalcançáveis, a inocência de períodos anteriores do mundo, em que ainda havia esperança.

A perspectiva que aparenta reinar na contemporaneidade é a do fim. Seja pelo colapso do próprio capitalismo tardio, ou pelo colapso climático que antes era um prognóstico longínquo, mas que agora nos alcança agressivamente cobrando o preço do progresso, rumava ao horizonte na ilusão de uma infinita possibilidade de continuação. Assim, a frase atribuída a Jameson e a Zizek, mobilizada por Fisher como mote de todo o sentimento do realismo capitalista (2017), que argumenta “é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo” parece capturar com excelência o *Zeitgeist* de nossa contemporaneidade tardia. Pessimismo tão intenso que torna as ficções apocalípticas, pós-apocalípticas e distópicas algo além de uma promessa, configurando, antes, um prognóstico cada vez mais concreto (Fisher, 2017, p. 10). Em um cenário em que a própria imaginação de futuro não parece mais transcender os limites de seu próprio presente e também vai ao encontro da, aparente, máxima de que não há alternativa, e nem mais tempo hábil, ao capitalismo, aparentemente encontramos o rumo à totalidade de um ponto na história em que não há retorno, e o avanço possui apenas um destino. O que houve com todos os projetos de emancipação e de esclarecimento? Onde estão as utopias do passado?

Seguindo tal tendência, temos, nas últimas décadas, a proliferação de inúmeras produções audiovisuais que, imagetivamente, apresentam esses futuros negativos no paradoxal formato de entretenimento audiovisual, o reino da indústria cultural conforme formulada por Adorno e Horkheimer (2006). Entre catástrofes nucleares, meteoros atingindo o planeta e causando outro evento de extinção em massa, o despertar de criaturas abissais que devastam cidades inteiras, a invasão de civilizações alienígenas que são tão bem-intencionadas quanto os primeiros colonizadores que pisaram nas areias de todas as Américas, vírus mortais que devastam a

humanidade, ou pior, transformam-na em hordas de criaturas mortas-vivas que devoram toda forma de vida que encontram pelo caminho, há um estilo instigante de imaginar o nosso fim que cerceia nosso universo social, voltando as consequências das ações e decisões humanas contra nós mesmos em nossas formas estruturais de socialização e poder e apresentam a tragédia da história que encontra seu fim na totalidade, e que, por isso, é condenada a prosseguir de tal forma por um tempo dilatado e imensurável. Popularmente conhecidas como distopias, tais ficções expressam diferentes formas de medos políticos e sociais, propondo ilustrar como questões internas à sociedade, tal qual o poder, a manipulação, o controle, a violência, a dominação e a segregação, quando prolongadas e maximizadas, escancaram consequências que, no presente, não são ainda percebidas ou até encobertas por um véu rotineiro e ideológico. Entretanto, do catálogo de catástrofes oferecidas pelos outros estilos e subgêneros de tais ficções como um todo, sendo que cada um possui determinada relação com seu recorte de público, essas últimas, as distopias, possuem singularidades nessa relação.

Evocando elementos do universo circundante e projetando-os em tela tendo por base uma lógica e uma linguagem filmicas, toda filtrada, editada e encadeada em um enredo, seus elementos e símbolos interagem de forma tão específica que transcendem à percepção de mundo daqueles que assistem. Dito de outra forma, na arbitrariedade de dividir e subdividir produções artísticas em gêneros e subgêneros, uma das características apontadas por Adorno e Horkheimer ao descreverem os efeitos massificantes da indústria cultura (2006, p. 100), a reprodução massificada do audiovisual, engendra determinadas características às ficções distópicas que nem outros gêneros e subgêneros, nem outras formas midiáticas, foram, até então, capazes de engendrar.

De tal modo, as distopias expressam relações e desdobramentos específicos que ocorrem na gradual medida em que se inserem na lógica do capitalismo tardio. A exemplo, máscaras brancas exibindo um bigode delineado que, tampando o rosto e manifestantes, figuram como um único rosto na multidão revoltosa (2011), relacionando diretamente com a cena final do filme *V de Vingança* (2006) em que toda a população de Londres caminha rumo ao parlamento britânico, enfrentando barricadas e soldados armados, para reivindicar o retorno à democracia e apoiar um herói mascarado explodir o prédio. O gesto de três dedos cruzados repetido em solidariedade e apoio aos manifestantes que reivindicam a democratização de seus governos autoritários, de Myanmar à Tailândia (Quinley, 2021), diretamente inspirado no mesmo gesto que a protagonista Katniss Everdeen, da tetralogia de filmes *Jogos Vorazes* (2012), faz às câmeras espalhadas pela arena de combate, mostrando o respeito e o lamento pelo destino de sua amiga morta e prestando luto e justiça ao distrito da

personagem para que seus familiares se sintam vingados, o que, semelhante à realidade, desencadeia tumultos pelo distrito da pequena garota. Mulheres manifestando-se pelo direito à liberdade de seus corpos e contra governos que cerceiam ou ameaçam tais direitos, tanto em Brasília (Marques, 2018), quanto em Washington D.C. (Rosenberg, 2017), usando vestimentas vermelhas, cobrindo todo o corpo, e o cabresto branco, tapando o rosto de quem olha, como também a visão daquelas que o usam, idêntico ao vestuário das aias da ficção distópica de Margaret Atwood, *O Conto da Aia* (2006), referenciando que o universo distópico às mulheres apresentado pelo romance de Atwood, e pela série de televisão (2017), não são acontecimentos e eventos de futuros distantes ou de ficções, mas sim do nosso agora (Allardice, 2018).

Ainda mais instigante desses exemplos pontuados no parágrafo anterior é que se tratam de exemplos de adaptações audiovisuais em que o material original é constituído por livros ou quadrinhos. As mídias de tais enredos não tiveram essa relação específica com seus públicos, quanto menos inspiraram movimentos de diferentes localidades do planeta em tal escala, e de pautas tão diversas, levando à consideração de que as distopias audiovisuais engendram eventos e coisas que as literárias não engendravam ou, se engendraram, entrelaçaram-se a contextos mais específicos e de menor escala<sup>1</sup>. Além disso, tais movimentos, mesmo que difusos, entram em conflito com interesses do próprio capitalismo tardio, tornando o surgimento quase espontâneo de tais manifestações um tipo específico de evento que das produções culturais mais inseridas dentro da indústria cultural, principalmente das mais populares e rentáveis às produtoras e estúdios, interaja e engatilhe algo mobilizador do real. Seriam as distopias audiovisuais uma nova identidade do *otimismo militante* (Bloch, 2003, p. 10) gerado pelo *impulso utópico* (Jameson, 2005, p. 4), mas agora como um pessimismo militante, gerado por um impulso distópico?

Em específico o uso das máscaras folclóricas de Guy Fawkes, o que adjetivo como difuso manifesta-se de uma forma mais ilustrativa. O aparecimento de tais máscaras em manifestações, embora essas já existissem em um contexto folclórico escocês, só ocorreu depois da popularização do filme. No mesmo exemplo, os quadrinhos lançados em 1989 (Moore, 1989), embora populares, também não engendraram o uso das máscaras do personagem em contextos de mobilizações sociais, ainda que o enredo tenha grandes similaridades, ambos inspirados na obra *1984* (Orwell, 1984), uma das maiores referências do subgênero distópico. Como em uma expressão de se apagar em uma multidão, tal qual o fim da versão cinematográfica (2006), esse comportamento pode ser identificado em

<sup>1</sup> Por mídias físicas, refiro-me a qualquer forma de material que possa ser manuseado e tocado fisicamente. Para ter acesso a tal material, não é necessária uma plataforma ou alguma tecnologia mediadora, somente o contato entre receptor e o material em si, por meio dos sentidos.

manifestações distintas, propagado por diferentes versões do grupo anonymous (Coleman, 2014), inclusive no Brasil, nas manifestações de Junho de 2013 que iniciaram como protestos contra o aumento da passagem de ônibus na cidade de São Paulo e, em decorrência da repressão policial a uma dessas manifestações, outras manifestações eclodiram por todo o país. Em todas essas versões dessas manifestações, a máscara do personagem V figurava entre os manifestantes, o que gerou um dos muitos nomes desse período, os protestos V de Vinagre (Cammaerts; Jiménez-Martínez, 2014, p. 49). A proporção tomada por essas manifestações tornou a pauta inicial, a implementação do passe-livre no transporte público paulistano, um mero ponto de partida diluído no oceano de pautas políticas que inundaram diferentes mobilizações pelo país, esvaziando as pautas políticas e tornando tais eventos em uma liberação catártica de frustração política. Conjuntamente, os desdobramentos dos protestos de Junho de 2013 auxiliaram no avanço de pautas mais conservadoras e de movimentos golpistas dentro do cenário político brasileiro, tal qual o conjunto de manifestações que foram chamadas de Primavera Árabe, que resultaram igualmente em mudanças que deram abertura a regimes ainda mais autoritários.

Pontos em comum nas duas situações não são restritos aos referenciais culturais que somaram ao cenário dessas manifestações, assim como também não é possível delinear uma relação de causalidade entre a popularidade de V de Vingança e o estopim de tais movimentos. O que, porém, se configura como ponto de partida que motiva esta pesquisa está na forma como são mobilizadas e associadas a tais acontecimentos, somando-se às pautas difusas, ainda que esvaziadas, para engatilhar alguma mudança. Mesmo entendendo que o uso dos símbolos anteriormente citados de diferentes distopias fosse algo meramente relacionado ao acaso, em uma possível irrelevância na possibilidade de trocar por qualquer outro símbolo provindo da indústria cultural, então por que assim não ocorre? O que há de específico no subgênero distópico para que essas ficções se tornem referências tanto para possíveis interpretações da realidade, como para formas de expressão de descontentamentos e medos do que possa vir?

O que aqui pontuo como um constante entrave que figurará em toda a dissertação é o caráter contraditório das distopias, que apresentarei mais à frente como *aporético*. São ficções que carregam referências e expectativas de outros subgêneros e recortes históricos, herdando determinadas características das utopias, ao passo que são frutos do capitalismo tardio e instrumentalizadas por tal, principalmente pela indústria cultural. Os efeitos e os desdobramentos dessa aporia são potencializados pelos meios de disseminação e massificação pavimentados pelo capitalismo tardio, reforçando meu ponto de que as especificidades de tal

gênero são objetos relevantes não somente enquanto produções culturais, mas também pelas suas características históricas e seus desdobramentos.

Entrelaçando elementos de diferentes áreas das ciências humanas, tendo a sociologia como estrutura argumentativa e fio condutor que interliga os debates apresentados, a construção do objeto de pesquisa desta pesquisa atravessará a *indústria cultural* (Adorno; Horkheimer, 2006), passando pelas mercadorias estéticas no capitalismo tardio (Jameson, 1990), até chegar ao materialismo cultural no âmbito da atual estrutura de sentimento (Williams, 1977). Busco, assim, revelar as distopias como elementos singulares capazes de efeitos específicos que mobilizam diferentes áreas, e esmiuçar e debater como se configura a imaginação de futuro quando inserida na estrutura de sentimento do capitalismo tardio, bem como de que maneira esse envoltório engendra nas distopias, possibilita novas formas de dominação por meio da massificação e mercantilização, ao passo que também gera movimentos difusos que são, em certa medida, contraproducentes ao próprio sistema de produção. Neste conflito de *campos de experiência e horizontes de expectativas* (Koselleck, 2006), tal impulso distópico traz possíveis possibilidades de mudança do presente na perspectiva de compará-lo às funções das utopias como instrumentos de construção de futuros concretos. A trajetória desta pesquisa seguirá os debates, por capítulos, apresentados a seguir.

No primeiro capítulo, busco apresentar um panorama de como as ficções distópicas se moldaram enquanto um subgênero das utopias, simultâneo à relação que esses dois elementos possuem com a ficção científica. Por meio do atravessar de diferentes estruturas de sentimento, engatilhando diferentes processos de teorização que engendram distintos subgêneros aos utopismos, levando ao argumento de que as distopias nasceram especificamente do capitalismo tardio e das tensões ideológicas geradas por tal etapa do sistema de produção capitalista. Partindo de tal relação com o capitalismo tardio, fundamento as bases teóricas desta pesquisa recorrendo a autoras e autores que se debruçam sobre estudos críticos e marxistas de tal fase e, principalmente, dos desdobramentos dela na cultura de massas e da passagem para diferentes formas de mídia, cada vez mais inseridas na lógica da indústria cultural. Estendendo e mobilizando tais análises e reflexões para mapear as características das distopias inseridas na estrutura de sentimento específica que as geraram, a pós-modernidade, direciono o desenrolar de meus objetivos posicionando elementos das distopias, como ficções, que, quando em meios de comunicação em massa, são capazes de engendrar estruturas de oportunidades políticas.

No segundo capítulo, mobilizo dilemas teóricos da historiografia que debatem necessidades emergentes do fazer historiográfico por meio de imagens, refletindo sobre como o conceito de tempo é captado de diferentes formas, demandando uma regência que orquestre o começo, o meio e o fim das vozes de uma análise histórica. Entretanto, o fazer historiográfico por imagens é facilmente cooptado pela indústria cultural como ferramenta de reificar eventos históricos e, como em uma coleção de ferramentas, mobilizá-las em contextos diversos para evocar suas forças e traumas, permitindo um fortalecimento dos efeitos da dialética do esclarecimento. Dessa perspectiva, apresento uma representação teórica a fim de ilustrar meu argumento de como as distopias, em suas trajetórias hermenêuticas, operam enquanto movimento catacrético ao realizar uma jornada hermenêutica do presente ao futuro imaginado, apoiando-se em significados de seu ponto de partida para dar algum sentido cognitivo à imagem criada, como em uma forma da imagem imaginada ir do presente ao futuro e, ao retornar ao presente, utilizar adaptações e traduções contextuais para ser decifrada. Nessa trajetória hermenêutica, tal catacrese acessa historiofotias reificadas moldadas pelo capitalismo tardio, possibilitando uma forma de mediação de tais traduções contextuais entre presente – futuro – presente. Exemplifico tal possibilidade de dominação ideológica por meio de *soft power* na generificação do conceito de totalitarismo para que o sistema capitalista impere como a única opção possível em face aos totalitarismos latentes, ao passo que tal movimento hermenêutico catacrético, levando pastiches do sistema de produção para caracterizar o outro, engendra um descompasso na relação homóloga apresentada em minha representação teórica.

No terceiro e último capítulo, desenvolvo a ideia de tal descompasso, argumentando que o progresso técnico, tal qual uma progressão geométrica, torna-se mais acelerado que a expansão da colcha de retalhos historiofóticos que cobre a imaginação de futuro. Esse movimento ocasiona um descompasso a partir do ponto em que o que a catacrese da jornada hermenêutica captura para representar em tela como o “outro” totalitário passa a exibir o pastiche do próprio capitalismo tardio, tornando as referências da época em que a figura latente do “outro” anacrônicas e, conseqüentemente, exibindo cada vez mais suas próprias características. Tal ponto, ilustrado pela difusão do cinema como ferramenta massiva de *soft power*, desempenha um papel no engendramento das distopias audiovisuais que geram estruturas de oportunidades políticas. Em seguida, relaciono esse percurso com a maneira por meio da quais ficções científicas são capazes de fundamentar e promover determinadas relações com seus públicos, levemente análogas às estruturas políticas. Na medida em que produções audiovisuais de ficções científicas se caracterizam como uma afinidade eletiva com



a indústria cultural, proporcionando uma vitrine do progresso técnico do capitalismo, as ficções distópicas, como um subgênero e inserido na mesma estrutura de sentimento, movimenta-se de forma contrária em um afastamento eletivo que expõe, igualmente contrário, o regresso do progresso social. Por fim, abro a discussão de como as ciências humanas são, ou não, permeáveis à indústria cultural para não somente intensificar a abertura de estruturas de oportunidades políticas, mas também garantir que tais aberturas sejam ocupadas por movimentos que de fato visem uma teoria negativa do progresso, evitando pontos de não-retorno, e fluindo o progresso social, outra vez.

# 1 IMAGINAR O FUTURO COMO CONCEITO E FORMA

## 1.1 A imaginação do futuro sob a lógica do capitalismo tardio

O futuro se configura como um campo teórico e ideológico em disputa. Não somente como uma disputa mística para prever o imprevisível, ditar a teleologia da história ou ainda nas mais criativas e imaginativas visões de futuro que habitam as ficções científicas e manifestam os limiares sócio-históricos do leitor com elementos tão díspares quanto a imaginação dos que criam pode alcançar. A forma de configuração do futuro como um campo em disputa também se dá pela reverberação de escolhas e efeitos do presente ao presente, do choque entre horizontes históricos, *campos de experiências* que permeiam nossas recordações do passado e *horizontes de expectativas* que rondam a nossa percepção de futuro, da compulsão de coordenar essas duas dimensões temporais, passado e futuro, mesmo que difiram conforme o avanço do tempo histórico que habita o presente entre tais instâncias que, projetadas pelos avanços tecnológicos do sistema de produção capitalista, parecem seguir uma lógica de aparente controle (Koselleck, 2002, p. 111). Uma forma com roupagens menos místicas, mais científicas e iluminadas pelas luzes neon como em uma estética *cyberpunk*<sup>2</sup>, que se configuram como formas de imaginação de futuro que se caracterizam por *mapear o futuro, iluminando o presente* (Kellner, 2001, p. 383).

Dessa forma, encontrar-se no presente é perceber diferentes passados e imaginar os mais variados futuros; não como elementos interligados por um fio que guia uma grande narrativa, muito menos independentes, mas sim correlacionados e expansivos, ramificando-se infinitamente por meio da imprevisibilidade. Transcendem uma definição linear de perceber o tempo, ou concatenar acontecimentos em explicações e justificativas similares a capítulos de romances ou episódios de um seriado de televisão. Engendram um posicionamento histórico, social e, não somente, minam essa forma linear de interpretação dos acontecimentos de um determinado período e do fluxo temporal por si só, moldando percepções de passado e futuro, experiências e expectativas: a forma *da dimensão temporal do passado entra em relação de reciprocidade com a dimensão temporal do futuro* (Koselleck, 2006, p. 15).

Por meio de como essas formas são possibilitadas, as imaginações de futuro estão atreladas de maneira específica aos elementos sociais, históricos e ao conjunto de possibilidades de

2 “Cyber é grego; significa “controle”. O *punk*, deriva do movimento homônimo; indica a rispidez e a atitude da dura vida urbana e aspectos como o sexo, as drogas, a violência e a rebeldia contra o autoritarismo, no modo de viver da cultura pop. Em conjunto, os dois termos referem-se ao casamento da subcultura *high-tech* com as culturas marginalizadas das ruas” (Kellner, 2007, p. 383).

disseminação desses elementos e seus significados no presente e no passado; e o que há de mistério e excitação em seu conteúdo, aos avanços e domínios em direção ao imprevisível imaginado, incentivam critérios que fazem a imaginação humana transcender os próprios limiares sócio-históricos, incentivando jogos de previsões sobre quais seriam os futuros de cada passado, e em qual deles se encontra nosso ordinário presente. Entretanto, sem a possibilidade de mapeá-lo com exatidão, até mesmo sem uma margem de segurança que dê conta das imprevisibilidades do caos universal, o futuro – ou os futuros<sup>3</sup> –, ainda é uma terra de ninguém, sendo de crucial importância para aqueles que assim desejam alastrar seus domínios pelas trevas do desconhecido. Toda forma de imaginação de futuro, mesmo quando embasada e endossada por desenvolvimentos técnicos e científicos, é composta por elementos imaginativos que representam projeções, especulações ficcionais que almejam algo, mas não profetizam, e nessa busca incessante para hastear uma bandeira que marcará o território abstrato do futuro como conquistado, avanços tecnológicos, industriais e científicos, que nas últimas décadas aceleraram assombrosamente, modificaram a dinâmica de reciprocidade entre passado, presente e futuro, que entra em descompasso, pois “implica coisas diferentes e novas, as quais não podem ser inteiramente derivadas de experiências anteriores” (Koselleck, 2002, p. 113). Isso provoca distorções e imperfeições ao imaginar tal futuro em seu desconhecimento, desmoronando tentativas concretas de dominá-lo por conta da percepção distorcida de um futuro sem aportes de experiências do passado para guiar probabilidades, convidando automaticamente tal desejo pelo amanhã a ser criado e vislumbrado através da ficção. Assim sendo, o proposto aqui é que toda forma de imaginação de futuro possui determinado gradiente de ficção que se baseia nas experiências e perspectivas históricas e sociais de alguma sociedade, em determinado período histórico, e denota inerência ao esmiuçar as ideias de imaginação de futuro e ficção. Essas projeções carregam elementos dos tempos e espaços em que foram imaginadas, tornando as narrativas sobre tais futuros também ramificadas e, não raramente, conflitantes.

Mas o anseio de mapear o futuro acaba por também revelar desdobramentos indesejados que funcionam mais como clarividências de catástrofes iminentes que fortalecem a inerência desse nebuloso campo em disputa à ficção científica, iluminando o presente na ótica de consequências irreversíveis que ainda virão: os pontos de não-retorno. Nesse jogo de futurologias para arrematar o futuro como conceito e forma, as peças utilizadas para iluminar caminhos, ações e reações na já mencionada mensuração do caos são sempre assombradas pelo espectro desses pontos de não-

<sup>3</sup> É importante ressaltar que o uso do artigo indefinido aqui e em posteriores menções de recortes temporais é na intenção de relativizar essas percepções temporais por, justamente, ressaltar as diacronias nas experiências, ainda que em reciprocidade.

retorno, funcionando como cortes profundos nos tempos imaginados que agressivamente surgem no presente próximo como avisos de ações contraproducentes e danos irreversíveis. Os pontos de não-retorno são aqui nomeados para conceituar eventos de destruição em massa, sejam catástrofes naturais ou ocasionadas pelas próprias ações humanas, provocando uma aniquilação significativa ou quase total da humanidade e, da mesma forma, destruindo estruturas políticas e sociais e provocando, na grande maioria dos casos, tentativas falhas de reestruturação moldadas e imperadas pelos comportamentos quase arqueológicos e deturpados do que um dia já fomos.

Ao interpretar a relação sinérgica entre o futuro como conceito em disputa e o gênero de ficção científica, mediante os pontos de não-retorno, torna-se necessário historicizar tal relação para evitar determinadas armadilhas anacrônicas e ressaltar que uma das principais características desses conceitos é estarem em constante *processo de teorização* (Koselleck, 1992, p. 1), a distinção de um mero nome ao estágio de conceito. Koselleck afirma:

É preciso estabelecer a distinção entre conceito e palavra, ainda que não me atenha a divisão a arbitrária posição de determinados linguistas de que nem toda palavra é conceito. De forma evidentemente simplificada, podemos admitir que cada palavra remete-nos a um sentido que, por sua vez, indica conteúdo. De forma evidentemente simplificada, podemos admitir que cada palavra remetemos a um significado, que por sua vez indica um conteúdo. No entanto, nem todos os sentidos atribuídos às palavras eu consideraria relevantes do ponto de vista da escrita de uma história dos conceitos. Quando do planejamento para a realização da pesquisa empírica visando produção do *Dicionários de Conceitos*, foram criteriosamente selecionas as palavras cujos sentidos interessavam: a saber, conceitos para cuja formulação seria necessário um certo nível de teorização e cujo entendimento é também reflexivo (Koselleck, 1992, p. 135).

Tal processo engendra ramificações e contradições, criando novos conceitos que captam elementos e significados específicos do contexto em que surgiram, pautando, também, um contexto de movimento na interpretação feita nesta dissertação. Nesse sentido, tendo como principal objeto o conceito de distopia, assim como as formas como esse é criado, representado e disseminado, um dos elementos captados através desse conceito é o medo.

O medo em si pode ser considerado como natural e enraizado em diferentes formas, representações culturais e recortes espaço-temporais. O historiador Gregory Claeys argumenta que o conceito de distopia é um conceito natural que, encadeado ao medo, sempre esteve presente no

inconsciente e no imaginário coletivo. Para tal argumento, Claeys mobiliza o conceito de teratologia<sup>4</sup> como forma de alegoria ao imaginário distópico em seu protótipo, pontuando que o medo do desconhecido e das trevas que circundam o mundo e suas *terras incognitas* acompanha a humanidade desde os tempos mais remotos e ancestrais, desde o surgimento das primeiras civilizações (Claeys, 2017, p. 57). Isso se dá por conta, também, da distinção entre o “eu” e o “outro”, o limiar tênue entre o natural e o sobrenatural e a ocorrência de estranhamentos ao enfrentar esse desconhecido, ou ser abordado por esse. Embora esta pesquisa, em alguns pontos, vá ao encontro da proposição de Claeys, na medida em que as distopias estão atreladas ao medo do desconhecido, também é importante ressaltar que o medo é um conceito que subsume diferentes elementos ao longo de seu constante processo de conceituação, já que novos medos surgem e medos anteriores também ganham novos formatos, mas principalmente, as distopias serão aqui pontuadas como um engendramento específico do capitalismo, visto as características das ficções que representam o imaginário distópico, a lógica e o advento de novas formas de produção e distribuição dessas ficções, acarretando que o medo exibido pelas distopias é direcionado aos anseios do futuro que será e o futuro que deveria ser. Como será discutido nas seções e nos capítulos subsequentes, esse processo de teorização ocorre em uma *estrutura de sentimento* (Williams, 1977) que atravessa diferentes períodos e espaços, assim como capta percepções e interações da superestrutura e permeia, assim, produções e representações ideológicas, artísticas e culturais, ilustrando o movimento por meio do qual esses elementos se relacionam com o conceito de distopia mediante questões materiais. No que esta pesquisa vai de encontro ao argumento de Claeys sobre o caráter natural das distopias está justamente nas forças e impulsos específicos que tal conceito representa graças ao capitalismo tardio como a estrutura de sentimento vigente, não sendo naturais, mas trazendo engendramentos específicos do capitalismo tardio em sua etapa de globalização massificada em uma lógica cultural (Jameson, 1991).

Por meio desse processo de teorização, que ocorre na estrutura de sentimento que atravessa o capitalismo tardio, esse gradiente de ficção de toda a imaginação de futuro integra de forma interpretativa segmentos da estrutura de sentimento que, agora sim, possuem o medo como um dos espectros dominantes que é gerado e fortalecido por eventos históricos de grandes proporções. Simultaneamente, a ficção científica é uma manifestação de gênero literário em suas características que, nas formas mais contemporâneas, também é influenciada por esse medo e, em certa medida, compõe as distopias no processo de teorização de tal conceito. Mas não se trata apenas de medos antropológicos presentes desde as manifestações mais remotas das civilizações humanas, mas sim

4 Estudo dos monstros.

de temores específicos gerados por elementos específicos de uma relação de reciprocidade temporal entre passado, presente e futuro da base e da superestrutura do sistema capitalista em sua fase tardia.

Algo que complexifica ainda mais a convergência de conceitos em transformação através da estrutura de sentimento é a relação intrínseca entre as distopias e as utopias. Não há possibilidade de desatar a relação que existe entre os dois conceitos, pois ambos estão em um movimento concatenado que incorpora formas de interpretar a estrutura de sentimento vigente, assim como estruturas anteriores e, simultaneamente, geram novos conceitos e subconceitos por meio de inúmeras formas de expressão, mas principalmente da narrativa ficcional. Portanto, no intuito de iniciar o debate de como as distopias são elementos gerados pelo capitalismo tardio, mas também engendrados pelo processo de teorização do conceito de utopia ao longo de seu surgimento, atravessando diferentes etapas do sistema capitalista de produção, torna-se necessário compreender a forma como diferentes percepções de futuro afetam e são afetadas pelas transformações do sistema, e também como são percebidas em produções culturais que dialogam fortemente com sociedades ao redor do globo em uma massiva globalização. Juntamente, ilustrar que há uma instrumentalização dessas molduras de espaços e tempos imaginados que criam impulsos de transformação social na medida em que abrem possibilidades de projeções do imprevisível, permitindo vislumbrar direções possíveis e talvez prever resultados, na mesma ilustração narrativa de Kellner sobre mapear o futuro, iluminando o presente.

Na busca por essa forma distópica de interpretar a realidade por meio de imaginações de futuro que, em um jogo de reflexos distorcidos do espaço-tempo, capta características e sentimentos que habitam percepções coletivas do capitalismo tardio e as massifica por meio de ficções disseminadas pela forma midiática que mais se adequa ao sistema vigente, exige a confluência de diferentes teorias e áreas do conhecimento que, quando coletivamente aplicadas, possibilitam certo delineamento de um todo que ainda não está cristalizado, mas já massivamente disseminado e perceptível. Assim, para cunhar uma definição de distopias que abarque esse entroncamento de abstrações teóricas, torna-se imprescindível posicionar os outros elementos históricos, sociais, culturais e políticos que o compõem.

## **1.2 Estudos utópicos e a virada do espaço ao tempo**

Em sua obra *Metamorphoses of Science Fiction on the Poetics and History of a Literary Genre*, Suvin já argumenta que a posição do gênero ficção científica seria interpretada como

subalterna, mesmo quando inserido nos estudos literários, e que por isso acaba sendo ignorado em sua capacidade criativa, sociológica e imaginativa ao mobilizar elementos que causam *estranhamentos cognitivos* (Suvin, 1979, p. VIII) e, conseqüentemente, outras percepções em seu público. O substrato que aqui é abstratamente mobilizado como “público em geral” de ficções científicas, para Suvin, ao analisar o gênero enquanto majoritário da teoria literária, é composto principalmente por universitários, jovens escritores e uma vanguarda de leitores ávidos por novas formas geradoras desse estranhamento cognitivo em busca de um contato mais palatável com complexidades tecnológicas (Suvin, 1979, p. 1), o que futuramente incluirá jovens leitores, no vago conceito de público infanto-juvenil. Caracterizar esse gênero, para Suvin, compõe identificar os oximoros que ali existem no entendimento de que não narram fantasias e universos completamente descolados da realidade, mas sim outros espaços e tempos que se entrelaçam com nosso *pathos* (Suvin, 1979, p. VIII).

No âmbito da ficção científica, há um subgênero que ora é interpretado como uma das raízes da ficção, ora como uma das grandes ramificações da literatura moderna, o gênero utópico e os estudos utópicos, sua respectiva área de estudos (Suvin, 2003, p. 187). Suvin define as utopias como “construções de uma comunidade específica onde instituições político-sociais, normas e relações entre pessoas são organizadas de acordo com um princípio radicalmente diferente daquele do autor” (Suvin, 2003, p. 188). Na análise da mesma linha de pensamento, quando se inicia uma distinção socialmente necessária entre a ciência e a ficção, afirma, ainda, que se o que foi construído dentro da obra ficcional fora baseado em outros elementos, como geologia e biologia, e não em elementos sociais e políticos, trata-se, obrigatoriamente, de uma ficção científica, não de uma ficção utópica (Suvin, 2003, p. 188). Complementando tal argumento de Suvin, Roberts distingue uma ficção científica *a priori*, na ideia de *hard sciences*, fortemente baseada nas definições e métodos de Karl Popper, enquanto as ficções utópicas, sendo científicas, expressam incorporações recentes às interpretações do que é e do que não pertence a tal universo metodológico científico, aproximando-se das definições de reconceituações de ciências e métodos de Feyerabend (Roberts, 2017, pp. 7-9).

A coexistência dos utopianismos e ficção científica não é especificada ou definitiva, sendo ora necessariamente intrínseca, ora somente íntima. No cânone literário há um debate de qual teria gerado qual (Roberts, 2016), sendo a própria capacidade imaginativa das utopias o motor inicial das ficções científicas e estas, de certa forma, abriram caminhos para o horizonte distópico por meio da deturpação de seu poderio. As SF<sup>5</sup> não possuem características e estéticas cristalizadas no gênero, apresentando fronteiras esfumaçadas que se misturam com outros gêneros (Fitting, 2010). Desse

5 *Science fictions* – ficções científicas.

modo, adentram justamente uma competição teórica com o gênero utópico de qual deu origem a qual, e qual ainda hoje é responsável pela imaginativa exploração humana em ficções. Essa relação próxima sublinha a ficção científica como parte da “cultura massificada” e presente nos mais variados formatos de produção midiática e, dentro dos limites paradoxalmente não delimitados, fora justaposta às características das ficções utópicas e distópicas. Essas identificações são complexas o suficiente para se confundirem e, citando a epígrafe do livro *Admirável Mundo Novo* (Huxley, 1932), é possível interpretar os pensamentos avessos aos mundos utópicos, quando horizontes de nossa linha do tempo, como elementos mais concretos do que era prevista, o que nos coloca, agora, no doloroso dilema de realizá-los (Fitting, 2010).

Em contrapartida, as concepções de gênero literário que definem o que seria uma ficção científica e quais as fronteiras dessas com outros gêneros e ciências são estéticas socialmente construídas e não entidades manifestadas (Suvin, 1979, p. 16). Claro que há certos radicalismos nessas colocações, assim como a liberdade criativa que mescla elementos de outros gêneros que não necessariamente anulam o subgênero distópico, mas conceber estruturalmente núcleos e camadas externas auxilia a compreensão da linguagem narrativa dessas ficções e, conseqüentemente, suas identidades. Tratando os gêneros narrativos como conceitos em movimento ao engendrar e findar de estruturas de sentimento, sempre há modificações, desdobramentos e ramificações entrelaçadas aos acontecimentos e sentimentos vigentes. Mas, para alcançar os objetivos desta pesquisa, a discussão de como diferenciar, ou sequer se essa diferenciação é necessária, entre gêneros e subgêneros literários, será apenas abordada quando necessária ao delineamento dos objetos, as ficções distópicas contemporâneas. Entretanto, no que tange tais arbitrariedades de gêneros e subgêneros, como também às já mencionadas relações com propostas de métodos científicos e seus entrelaçamentos com diferentes áreas das ciências, são pontos que terão relação direta com as ficções distópicas na medida em que essas, inseridas na lógica da indústria cultural e massificadas pelo audiovisual, imprimirão uma distinção na forma como as ficções científicas se desdobram em congruência ao capitalismo tardio, em uma afinidade. Por sua vez, as ficções distópicas, inseridas na mesma lógica, imprimem uma relação paulatinamente oposta, um afastamento que realça suas distinções intrínsecas. Essa contradição se manifesta na massificação de pasteurização do plural, em que os gêneros e subgêneros, inseridos na indústria cultural, possuem diferenças meramente catalográficas, sendo que todos, em suas perspectivas e funções, curvam-se ao seu senhor, o capital (Adorno; Horkheimer, 2006). Tal ponto será melhor explorado no terceiro capítulo.

No entanto, objetificar as ficções distópicas e suas relações com o capitalismo tardio também é esmiuçar as relações entre utopias e distopias, evidenciando, no caso dos dois conceitos, o



caráter intrínseco de que, ao adentrar os estudos utópicos, não há possibilidade de gerar debates sobre distopias sem citar utopias, assim como não há maneira de criar debates sobre imaginações de futuros sociais, através da ótica desses dois conceitos, sem mobilizar ficções. Isso se apresenta desse modo pois, quando exercitamos um retorno ao conceito de utopia, deparamo-nos com o fato de que esse possui uma data de origem exata, gerado na obra homônima *Utopia*, de Thomas More (1516).

Publicada em 1516, a obra narra uma ilha desconhecida, descoberta por acidente pelo protagonista do romance. Na proposta de diferenciar o “lá” e o “aqui”, como colocado por Jameson no livro *Arqueologias do futuro* (2005), o imaginário de More cerceia questões problemáticas de seu presente, sendo então a Utopia um lugar em que os problemas políticos e sociais apontados pelo autor, condizentes à sua realidade inglesa no início do século XVI, já foram solucionados e não mais existem. A ilha apresenta uma ordem social completamente controlada e voltada à produtividade. Todos os indivíduos são ativos dentro do sistema e exercem suas funções de forma a entender as repercussões disso no todo. Aqueles que não se integram ao sistema ou se rendem ao ócio não produtivo recebem uma “punição exemplar”. A ideia de viver em uma utopia é totalizante por sua própria natureza, todos estarão em tal patamar de subsunção que o ser indivíduo está completamente sujeito ao todo.

Porém, o indivíduo, na Utopia de More, mostra-se conivente ao todo coeso. Por isso os indivíduos de Utopia estariam cientes dos sacrifícios necessários para alcançar o que parecia inalcançável e agirão de forma a manter o todo social em funcionamento, exercendo seus papéis em prol dessa coesão, das regras e mecanismos que também sustentam a Utopia. Trabalhando com a perfeita horizontalidade que Utopia exige, não haveria, portanto, a possibilidade de selecionar um habitante qualquer da ilha e este dizer que não está satisfeito com a vida nela, ou que não é um indivíduo incorporado ao sistema. Na ilha de Utopia, o todo social funciona de tal forma que não há a mínima possibilidade de indivíduos não serem afetados pelos elementos coercitivos ou de serem subversivos. Essa coesão faz com que o todo não se deteriore mediante os possíveis movimentos e transformações que uma sociedade possa sofrer. Em um primeiro momento, More deu o nome à sua ilha imaginária de Nusquama, mas há um recorte metodológico entre os nomes Nusquama e Utopia (Vieira, 2010, p. 4). Nusquama é, na língua latina, a palavra usada para definir um lugar inexistente, “em lugar nenhum”, “em nenhuma ocasião”; enquanto Utopia, em sua montagem de radicais e radicandos, vem do grego como “não lugar”. A diferença? A Utopia é inacessível em nome e em comparação. Utopia representa um ideal da dita Idade Clássica, do ser grego ou romano, sem necessariamente ser uma civilização greco-romana em sua literalidade, em uma época em que a Grécia Antiga e a Roma Antiga eram consideradas o ápice do desenvolvimento humano (Vieira,

2010, p. 4). A escolha de More mobiliza um desejo comparativo ao classificar o lugar imaginário em que não há problemas mundanos do presente e se caracteriza como uma sociedade altamente avançada e sem nenhum contato possível com o restante do mundo, incluindo uma restrita mobilidade entre as próprias cidades da ilha, mas que, em formas concatenadas aos fluxos históricos, possuem características “evolutivas diretas” aos gregos e romanos.

De tal modo, o estágio de uma utopia pode ser interpretado como o destino máximo, e final, de uma sociedade, após o qual não há etapa depois da totalidade alcançada. Tal ponto nos leva ao caráter irreversível da Utopia, em que depois de alcançado o horizonte utópico, da mesma forma que não há mais transformações necessárias, também não há maneira de reverter tal estado, expressando a relação entre tempo e utopia como sendo invariável, perpétua, e conectando-se diretamente ao conceito de não-retorno. A linha que marca e divide os rumos dos desdobramentos da história regidos pelas diferentes percepções de passado e futuro modificadas com o engendrar dos interesses de cada estrutura de sentimento. No mesmo sentido, também é possível traçar uma linha divisória que distingue utopia como programa e utopia como impulso, sendo que ambas as linhas partem do texto original de More (Jameson, 2005, p. 4). A primeira linha está relacionada à forma utópica, elementos formais e estéticos que podem definir a utopia como um gênero literário, sendo mobilizada por textos, manifestos, tratados e manuais que contenham características a serem seguidas em um debate, ou até postulações, do horizonte utópico (Jameson, 2005, p. 4). O conceito de Utopia, quando interpretado de forma sincrônica de programa, toma proporções generalizadas que o transformam em um conceito ideal, absoluto. No referente ao impulso, Jameson o descreve como um lado mais obscuro de interpretar a obra *Utopia* e seus inúmeros desdobramentos, pois aborda elementos sincronizados de construção do indivíduo, teoria política, desejo por reformas e transformações, e hermenêutica do corpo, tempo e coletividade (Jameson, 2005, p. 4). Mesmo que inalcançável, aproximar-se do ideal utópico é a proposta da forma e o gerador do impulso, semelhante à metáfora de caminhar sempre a metade do caminho até o destino: sempre em movimento, mas nunca alcançando o destino final.

Ao entrar em contato com o mundo material, confronta-se na diferenciação entre aquilo que deveria ser e aquilo que é. As ramificações que essa diferenciação parece proporcionar são de um volume considerável, tocando em elementos como governo, produção, trabalho, gênero, raça, classe e estruturas sociais. A abertura do escopo de como esses elementos citados existiriam em uma utopia, ou sequer existiriam (Adorno, 1997, p. 115), é capaz de proporcionar uma fragmentação do conceito que o coloca em distintas perspectivas e ideologias em confronto com os mais variados horizontes históricos em que se engendram. Evidencia, com isso, sua forma diacrônica e antinômica

na variedade de autores, de diferentes recortes temporais e, principalmente, recortes ideológicos, talvez uma das mais precisas definições de diacronia.

De tal modo, acompanhar o conceito de utopia também é acompanhar um percurso que radicaliza o diacronismo histórico em seu processo de teorização, uma infinidade de neologismos, para igualmente variados meios e fins, nas mais diferentes áreas do conhecimento, desde que o livro de More fora publicado (Vieira, 2010). Há variações como distopia, eutopia (o lugar perfeito), hiperutopia, alotopia (a utopia depois da vida, o paraíso), eucrônia e ecotopia, etc. O mar de derivações engendradas nas épocas seguintes ajudou a palavra original a ganhar um significado preciso de seu recorte, mas que também gerou seus antinômios que não devem ser confundidos com suas variações, pois estas capturam, conseqüentemente, elementos e características dessas respectivas épocas e pensamentos, necessidades e soluções de tal maneira que, mesmo em suas afirmações verdadeiras, geram sínteses falsas (Vieira, 2010). More, portanto, criou a palavra Utopia, mas não inventou o “utopianismo” (Pohl, 2010)<sup>6</sup>.

O movimento geográfico clássico que delineia o chegar e voltar de qualquer utopia, desde More aos exemplos da literatura utópica dos séculos posteriores, ressalta o *estranhamento cognitivo* como uma viagem. Esse estranhamento do leitor para com o espaço geográfico utópico, narrando elementos fantásticos e fictícios, elucida características também de seu próprio presente que antes, emergido em sua realidade sócio-histórica, não eram de fácil percepção, mas ainda são específicos dos espaços originários de sua imaginação. A Utopia de More é a versão absoluta de seu recorte espacial, a Inglaterra, da mesma forma que a arquitetura da principal cidade da ilha, Amaurotum é semelhante à Londres da mesma época; uma divisão geográfica que permeia os escritos utópicos, em que não se trata, ainda, de ficções sobre futuros imaginados, mas sim de espaços imaginados e inalcançáveis, como já pontuado. Da mesma forma, tratando-se de um gênero literário, o cânone que circunda as distopias, a princípio, é majoritariamente da teoria e crítica literárias. Isso vale, principalmente, para as questões de forma, características, repetições e símbolos que centralizam uma obra como utópica, bem como a posição dentro do campo dos chamados “estudos utópicos”. O mapeamento do “gênero utópico” e seus antinômios são elementos já bem articulados pelo cânone da literatura utópica que abrange características estéticas, artísticas, sociais, métricas, além da

<sup>6</sup> Outro fator relevante é a conceituação de utopias anárquicas e utopias áruicas (Pohl, 2010). O fator de diferenciação é a forma como o poder do Estado e as suas respectivas leis, ou regras, são aplicados. A concepção de restringir ou liberar, na ideia de uma civilização que se tornou uma utopia, fortalece a natureza totalitária a respeito, sendo o primeiro fim do impulso utópico, como o próprio caráter militarista da história original e suas derivações (Jameson, 2005). Em uma utopia anárquica, há extrema liberdade destinada aos prazeres da vida e suas infinitas possibilidades cada vez mais subversivas e extremas. Tal extremo encontra inspiração das obras do Marquês de Sade (1785), que por sua vez servem de inspiração ao filme antiutópico *Salo: os 120 dias de Sodoma* (1975), já demonstrando o caráter distópico de um enclave anárquico em uma utopia áruica.

capacidade desses em compreender e captar elementos do horizonte histórico; traçando uma linha entre o romance *Utopia*, de Thomas More, aos momentos históricos e ficcionais de ruptura que culminaram no então engendramento de outros conceitos que buscaram encapsular um futuro geograficamente e temporalmente distante do presente; incluindo, futuramente, as distopias.

No contexto dos estudos utópicos, há um domínio majoritário da língua inglesa, não somente as ficções utópicas, assim como suas antinomias, situam-se em universos estruturados em questões espaciais de países anglo-saxões como os EUA e a Inglaterra. Tanto a literatura produzida pelo campo acadêmico ao analisar utopias, quanto o recorte de ficções produzidas nos períodos históricos de cada parte do utopianismo, possuem essa centralidade anglo-saxônica, que por vezes nubla a produção do tema em outros países fora do eixo Europa-EUA, assim como a percepção geográfica e temporal do que é utópico para suas respectivas realidades. Autores de outras nacionalidades acabam por ceder ao inglês, escrevendo fora de suas línguas maternas, legitimando essa supremacia não somente ao escrever ou produzir uma ficção, mas também ao estudar academicamente o subgênero e suas grandes relevâncias. Dentro de tal cenário predominantemente geográfico, o que sinaliza uma mudança, um marco temporal do utopianismo, engendra como que um horizonte utópico a ser alcançado nas sociedades do presente por meio de um fluxo de tempo quase inevitável e não mais inalcançável ou geograficamente alheio: as ficções eucrônicas.

O romance *Memórias do ano 2500*, do francês Louis-Sébastien Mercier, lançado em 1771 (2014), cria uma revolução dentro de seu gênero com o despertar de um personagem que adormecera em seu presente e acorda em uma versão de sua própria sociedade, mas mil anos no futuro. Até então, o conceito de tempo era algo praticamente inexistente no gênero utópico, sendo um entrave para a solução do lá e do aqui de More, problemas do presente geográfico e, principalmente, uma ruptura com a eternidade que habitaria o lá e não o aqui, transformando as escolhas do aqui em reflexos distorcidos mas, de certa forma, livres (Vieira, 2010). Esses elementos possibilitam mapear tais características e as aproxima de gêneros entrelaçados, retomando eucrônia como um romance marco em que o distante que se diferencia do presente não é mais uma terra longínqua, uma ilha perdida ou mesmo a lua, mas sim o próprio futuro da humanidade (Fitting, 2010). Uma subversão do corolário de características cristalizadas do enredo utópico.

Em tal momento, os méritos e deméritos não são de civilizações distantes, isoladas ou até mesmo perdidas, mas sim de linhas e ramificações que, carregando as cores de nosso presente, engendram concatenadamente nossos futuros. E no argumento de apresentar eucrônia como uma das antinomias dos neologismos de Utopia, compreende-se que esse neologismo não somente

auxilia a analisar e diagnosticar determinado período, como também as respectivas culturas e sociedades e suas formas de compreender o universo circundante (Vieira, 2010). Eucrônia, desse ponto de vista, representa o momento em que as utopias passam de ilhas e mundos distantes da ficção científica utópica para fluxos de tempos inevitáveis, linhas do que está por vir a qualquer instante, a qualquer dobrar de esquina; a criação do futuro como expectativa utópica e, simultaneamente, a criação de abismos como expectativas distópicas de planejamentos não concretizados. O futuro, no processo de teorização do conceito de utopia, agora com a eucrônia, “se metamorfoseia em filosofia da história” (Koselleck, 2002, p. 85). O meio que a imaginação utiliza para acessar imagens que possibilitam imaginar o futuro é um processo de catacrese, que funciona para as distopias como forma de encontrar, na ficcionalização do futuro, formas de representar elementos do presente que ainda não possuem uma forma concreta de representação (Cavalcanti, 2003, p. 50). Isso, para a obra de Mercier, inaugura esse movimento hermenêutico de catacreses entre o presente e o futuro imaginado como um movimento utópico, que tão logo adquirirá cada vez mais questões obscuras e pessimistas, engendrando as distopias. Inaugurada tal temporalização, passa a ser uma materialização das disputas ideológicas que se digladiam no desconhecido, no confronto dos inevitáveis pontos de não-retorno, e o que a fundação da eucronia absorveria da estrutura de sentimento vigente e cristalizaria em seu conteúdo, como enfatiza Koselleck.

O ano de 1770, quando o livro de Mercier foi publicado pela primeira vez, foi um ano simbólico. Foi o início de uma década em que o estado do mundo começou a mudar profundamente. No leste, os grandes poderes iniciaram a partilha da Polônia; no outro lado do Atlântico, as colônias americanas começaram a protestar; e na França, as condições agregadas pelo do Esclarecimento começaram a mudar. Era o tempo em que as vozes dos filósofos perderam suas forças como Mercier provocantemente pontuou na dedicatória de seu livro: Basta de projetos, basta de criticismo – sem mais debates, aja! (Koselleck, 2002, p. 85).

Um único contraponto em Mercier, que ainda segue diretamente alinhado ao projeto de esclarecimento e racionalização de sua época, é que ele declara seu futuro imaginado como realidade, que já está concretizado, e assim inevitável, e não apenas como um projeto a ser seguido (Koselleck, 2002, p. 88). Tais pontos reconfiguram profundamente a ideia de imaginar o futuro, criando uma tensão ocasionada pela sensação de diminuição do protagonismo do espaço, o eterno referente das utopias no universo dos estudos utópicos, que agora é compartilhado com o tempo, outro fator que, como já pontuado, igualmente encanta os imaginários humanos, ponto que na significativa junção entre espaço e futuro nos estudos utópicos, por meio de seus elementos

imaginativos de exploração, a percepção e aceleração do tempo são distintas. Atravessar águas desconhecidas em busca de uma ilha inexistente ou outros lugares igualmente inalcançáveis exige maneiras diferentes de alcançar o futuro, por isso os meios de alcançar eucrônias contêm um teor ficcional muito maior, habitando outras instâncias que são acessadas por meios mais voltados à imaginação do autor e do leitor, carregando elementos materiais de tais presentes (Koselleck, 2002, p. 88), tal qual More e sua *Utopia*. Uma situação é tentar alcançar trilhas que parecem facilmente percorridas com notícias de outros espaços e tempos, revelando qual o mais ou menos desejável para os interesses dos detentores do meio de produção, o caminho certo e qual é o caminho que leva à destruição, um trem facilmente governável com poucas surpresas e consequências, que se aplicam apenas àqueles que não pertencem aos vencedores do futuro a ser encontrado. Mas outro é perceber que a metáfora de um trem desgovernado em direção ao abismo carrega em si o destino de grande parte da ou de toda a humanidade.

Todo esse misticismo já citado em relação ao futuro e, principalmente, as ferramentas sobrenaturais e racionais que tentam mensurá-lo e exagerá-lo, delineiam ramificações que perpassam diferentes recortes históricos e, conseqüentemente, diferentes entrelaçamentos culturais, econômicos e de percepções temporais de tal natureza que nunca deixaram de ter cunho político, muito menos incerto. Koselleck (2006, p. 25) exemplifica o poder e a disputa ideológica pelo futuro por meio das escatologias, já no período do Renascimento, pontuando que tal disputa não é um processo recente, mas que agora ganha maior intensidade. Enquanto a instituição da Igreja Católica Apostólica Romana ainda era soberana, o apocalipse seria o marco final de seus ditames para, exatamente, evitar o apocalipse (Koselleck, 2006, p. 26). Então, o prolongamento do fim, a reinterpretção esticada das profecias assegurariam os poderes da instituição de modo que incorporariam assim o futuro, e o seu fim, como elementos constitutivos de suas estruturas de funcionamento. A indeterminação do fim do mundo feita pela Igreja assegurou a sobrevivência da história da igreja na medida em que fora entrelaçada à “História da Salvação” (Koselleck, 2006, p. 29), até a paulatina chegada da tecnologia e sua revolução nada silenciosa.

Nos conflitos e contradições de profecias nunca realizadas e o nascimento de meios científicos que prometiam maior exatidão do que estaria por vir “*as novas máquinas e ferramentas de cálculo de produção, assim como cálculo político e a contenção humana, delimitaram um novo horizonte para o futuro*” (Koselleck, 2006, pp. 30-31). Embora as profecias ultrapassem o horizonte de expectativas calculável, o prognóstico, por sua vez, está associado à situação política; essas diferenças marcam o prognóstico com determinada relação que já alterara seu resultado, ou seja, suas previsões baseadas em elementos materiais da realidade, sequer por existir, alteravam o rumo

de determinados eventos circundantes, sendo assim um movimento consciente da ação política. O ponto chave que diferencia uma profecia de um prognóstico está justamente na capacidade desse último em perturbar os eventos circundantes e dirigi-los a outras direções, produzindo seu próprio tempo enquanto a profecia se retroalimenta do fim dos tempos, do qual necessita para sobreviver; ponto que “*levou o cidadão a se emancipar da submissão absolutista e da tutela da Igreja*” (Koselleck, p. 36).

Tanto as especulações sobre o futuro, agora livres da religião cristã, quanto as previsões resultantes do cálculo apadrinharam a consagração do filósofo profeta. Lessing descreveu-nos esse tipo que “*elabora perspectivas bastante acertadas pelo futuro*”, mas que se iguala ao entusiasta, “*pois ele não consegue apenas esperar pelo futuro. Ele quer acelerar esse futuro, deseja ele próprio ser capaz de acelerá-lo, [...] pois que proveito teria se aquilo que ele considera ser o melhor não se tornar o melhor ainda em seu tempo de vida?*” (Koselleck 2006, pp. 36-37).

Tal jogo na disputa teórica e ideológica sobre o futuro, a partir de então, tornava-o menos escatológico e mais científico. Quando, no período narrado, o futuro é desamarrado das profecias cristãs, o mistério a ser resolvido era apenas o que viria depois da linha do horizonte, e quais as possibilidades infinitas que decorreriam disso. Claro, há inúmeras formas de enxergar, delinear e imaginar o futuro, como já citado anteriormente e sendo uma das teses mais pontuais de Koselleck: “*a história do conceito é diacrônica, para cada momento existe um passado do presente e um futuro do passado*” (1992, pp. 136-146). Mas há um conflito latente nos pontos anteriormente citados. Trata-se de um entrave entre uma teoria social do espaço e uma teoria social do tempo, entre o plural e o singular, a diacronia e a sincronia e teleologia e tautologia. Tais conflitos são sintomas do capitalismo tardio quando condiciona uma unificação de narrativas espacialmente diferentes em uma confluência existente apenas na lógica do capital, na ilusória perspectiva de pluralidade da massificação que rodeia a globalização (Jameson, 1990). Lidar com o malabarismo constante posto no quase utópico meio termo entre esses conflitos é aqui subsumido ao conflito do espaço-tempo, dos privilégios em criar identidades e interpretações históricas mediante as próprias experiências geográficas (Amorim, 2017, p. 210). O conceito de Williams de estrutura de sentimento não é uma solução, ou sequer uma síntese dos conflitos apresentados, mas, novamente, torna-se uma ferramenta capaz de captar movimentos dentro de uma estabilidade e retomar a discussão focada no espaço como um elemento que é possível de ser interpretado na ótica de um fluxo temporal, de uma retomada histórica diacrônica concatenada, do velho em movimento por meio de abstrações imaginadas, mas materialmente concebidas. As perspectivas do que há depois,

ou mesmo se haverá um depois do abismo do presente, são voláteis e frágeis. O medo, agora, é superior à esperança no horizonte de expectativas. Como reforça Amorim:

O que recebe o revestimento do puro avanço técnico, na verdade, é a própria saturação do planeta, o esgotamento das fronteiras a desbravar pela forma mercadoria. A tecnologia como avatar único da impermanência ilustra de maneira bastante clara a realidade de que as transformações já não possuem o frescor da novidade qualitativa, mas apenas aprofundamento quantitativo do ser social existente (Amorim, 2017, p. 211).

No entanto, no que diz respeito à questão entre espaço e tempo, no conceito de estrutura de sentimento mobilizado enquanto um instrumento material à abstração da imaginação de futuro, e conseqüentemente, da concepção de tempo, há uma ciente dificuldade de registrar conceitos em suas transformações espaço-temporais a critérios de análise. Mas objetivar a imaginação de futuro, em sua junção de conceitos, é também uma relação dialética, tentar captá-los somente em concepções espaciais, mesmo que em contraponto à análise de Jameson sobre os espaços dominados e massificados que engendram identidades no capitalismo tardio já como dominante e alastrado em todas as fronteiras humanas, acarretaria a diminuição das abstrações intrínsecas aos conceitos aqui correlacionados, em suas percepções que habitam a relação ramificada entre passado-presente-futuro e em suas próprias formas como objetos autônomos. Como será mais bem desenvolvido no capítulo seguinte, tal relação de conceitos inerentemente temporais, ou de suas respectivas transformações diacrônicas em um processo sincrônico de transformação, a elementos espaciais acaba por ser uma adaptação e que, no decurso de ser representado, é interpretado com leves ou intensas distinções. Ressaltando, assim, que o jogo de imaginações de futuro que habita as ficções distópicas é, de fato, complexo e, como será demonstrado, um terreno fértil a engendrar singularidades.

### **1.3 Circundando conceitos de distopia**

Como em um jogo tipicamente dialético, trazer uma definição de distopia exige mobilizar suas maiores contradições e distorções, incluindo o que não é uma distopia. Na mesma medida, uma definição atual do conceito necessita sempre perpassar a retomada de conceitos anteriores e posteriores, concatenados e antinômicos. Uma distopia é um oxímoro por natureza, talvez tanto quanto sua semente conceitual, a utopia, como a representação do lugar inexistente que habita o espaço-tempo. Ao passo que um mapa conceitual que desdobre todo o trajeto do conceito de utopia idealizado por Thomas More, em 1518, até a atualidade, de modo que todo o processo de teorização



(Koselleck, 1992, p. 136) seja corretamente abarcado, assim como suas respectivas assimilações de características de componentes das estruturas de sentimentos por ele atravessadas, seja demasiado complexo e desviante do objetivo principal desta pesquisa, o objeto desta pesquisa não se encontra em um vazio abstrato que se delimita mediante sua própria consciência. Em verdade, habitam um emaranhado de processos históricos, sincrônicos na medida em que diacrônicos (Koselleck, 1992, p. 136) e convergentes por conta da massificação intrínseca de suas produções culturais, com ênfase na literatura e no cinema. Não há possibilidade de apontar um período ou um exato ponto de origem do conceito de distopia, como o é possível com o conceito de utopia, pois o surgimento de conceitos dele derivados, incluindo as antinomias da utopia, ocorre de acordo com a estrutura de sentimento vigente, como citado no capítulo anterior nos argumentos de Fátima Vieira (2010). O mais próximo de delinear um início de algum tipo de movimento distópico seria com os relatos contidos em *The Slave Narratives* (1985), feitos no intuito de revelar à população do sul estadunidense, que dava suporte às pautas confederadas durante o período da Guerra Civil dos EUA, as reais condições dos negros escravizados, nas perspectivas deles próprios (Varsam, 2003). A obra literária *Looking Backwards 2000-1881* (Bellami, 1996 [1888]) descreve um futuro altamente tecnológico, tecnocrata e socialmente regulado.

De tal modo, alguns instrumentos analíticos serão utilizados para esmiuçar o que são as distopias enquanto características gerais, identificadas em suas mais variadas formas, como também componentes dos estudos literários e cinematográficos, mas que, como será demonstrado, incorporam e são incorporados por outras áreas do conhecimento por suas características históricas e sociais. Pois as distopias, como conceito e forma, são elementos exploratórios, não contidos em uma área específica. (Baccolini; Moylan, 2003, p. 2).

Em um primeiro momento, a crítica literária Naomi Jacobs (2003, p. 92) enumera características gerais de distopias literárias, mobilizando o conceito de *distopias clássicas* de Raffaella Baccolini (2004, p.520) para enfatizar que os mundos narrados em ficções distópicas são drenados de agência, seja essa agência individual de agir ou reagir, ou social, no sentido de influenciar ou ser influenciada em formações sociais. O que é citado como *agência* e as capacidades mencionadas (Jacobs, 2003, p. 92) são severamente deturpadas em uma distopia, em tal intensidade que a própria ideia de agência é diluída e submetida a determinada vontade totalizante que, por meio de um emaranhado coercitivo tão poderoso, submete os indivíduos a ordens que são quase imperceptíveis por esses (Jacobs, 2003, p. 92). Tal percepção de que o enclave utópico é uma jaula totalizante e, conseqüentemente, inescapável, é uma distinção apontada pelo cânone literário dos estudos utópicos, delimitando características específicas entre antiutopias e distopias, que serão

mais bem abordadas ainda neste capítulo na seção seguinte, pois em uma antiutopia, tal percepção vem de um elemento externo que retira o véu de perfeição que cobre o universo utópico. Já em uma distopia, os sintomas dos males e desconfortos gerados pela podridão da utopia são percebidos pelos personagens inseridos naquele universo, mesmo sem a capacidade de nomear o que está errado. Dois grandes clássicos do subgênero distópico, *1984* (Orwell, 2009) e *Admirável Mundo Novo* (Huxley, 1932) possuem essas características e influenciaram grande parte do que hoje em dia é compreendido como distopias, principalmente no que diz respeito ao resultado dos poucos movimentos subversivos contra o sistema narrados nesses livros, que majoritariamente acabam esmagados e as personagens mortas, exiladas ou lobotomizadas, tudo em nome da manutenção da fábrica social (Jacobs, 2003, p. 92).

Em consonância, os exemplos e as características constitutivas do conceito de distopia encontram-se atrelados à imaginação distópica que

vem servindo como um veículo profético, um canário enjaulado, para escritores com preocupações éticas e políticas de nos alertar das terríveis tendências sociopolíticas que podem, se continuadas, tornar nosso mundo contemporâneo em gaiolas de ferro retratadas nos domínios submersos das utopias (Baccolini; Moylan, 2003, p. 2).

Nessa dimensão de imaginação, como já argumentado, trata-se de uma dimensão majoritariamente social. A ótica pela qual as narrativas distópicas abordam o individual ou o coletivo, o natural ou o estrutural, é sempre de uma forma social, semelhante às utopias, tensionando as fronteiras desses polos. Na busca por um referencial ao abordar o universo social em que direciona sua crítica ao totalitarismo, muitas das obras literárias e audiovisuais têm como principais referências dois momentos históricos específicos: o nazismo e o stalinismo. Não à toa o apogeu do subgênero, enquanto livros de ficção científica, foi durante a Guerra Fria (Claeys, 2022). Existem problemáticas específicas relacionadas a tais referenciais, essas tais que serão apresentadas, desenvolvidas e explanadas no capítulo seguinte, mas resalto desde já o caráter político e ideológico que tais referenciais teóricos possuem, juntamente da forma como a popularidade de tal gênero se desdobrará, assim como o entrelaçar da ideia de totalitarismos, de uma forma genérica, com a abordagem social que se origina na utopia de More e adquire outra perspectiva.

Como objetos do universo narrativo, as distopias são um subgênero das utopias que, por sua vez, podem ser consideradas tanto como o gênero que deu origem à ficção científica quanto o gênero que fora incorporado pela ficção científica ao longo da popularização do último e, agora, é

um subgênero (Roberts, 2016, p. 18). Tal familiaridade entre utopias, distopias e ficção científica também pode ser interpretada como um nó que, conforme dito anteriormente, torna a mobilização desses três objetos uma característica intrínseca que possibilita que determinadas ferramentas de análise dos estudos literários sejam aplicadas aqui não somente para analisar ficções, mas também para iluminar as conexões entre distopias e a teoria social. Nesse raciocínio, dois conceitos criados por Darko Suvin ao estudar o gênero da ficção científica colaboram na compreensão de tal nó: *novum* e *estranhamento cognitivo* (Suvin, 1979, p. 5). Suvin enfatiza que, na identidade de tal gênero literário, há sempre um elemento de inovação, seja esse elemento uma tecnologia capaz de viajar entre dimensões, exoplanetas, seres biologicamente distintos de qualquer ser vivo conhecido e a dobra do próprio tempo, descobrindo segredos antes distantes da capacidade humana e possibilitando o domínio sobre o indomável, o *novum*; que transgride o horizonte de expectativa do leitor e ressignifica o horizonte de experiências desse, o *estranhamento cognitivo* (1979, pp. 5-6). Desse modo, os pontos de não-retorno são *novums* quando em sua natureza conceitual: os futuros imaginados pessimistas e pós-apocalípticos.

Tais conceitos, também como parte recorrente da construção narrativa de obras de ficções científicas pós-apocalípticas, causam *estranhamentos cognitivos* característicos ao romperem a concepção mais difundida e simplificada de civilização como um todo, mas também causam esse estranhamento quando há uma tentativa de reerguer essas estruturas<sup>7</sup>. Nesse sentido, o que há de acontecer para cortar a relação de reciprocidade entre o futuro e o passado? Ou pior, ao fatídico ponto de não-retorno que não ilumine o futuro, mas já o condene de forma definitiva? Qual a possibilidade de um acontecimento ser tão intenso e agressivo que possa destruir não somente a imaginação de outros tempos, mas a percepção histórica em si?

As pistas estão nas futurologias fictícias encapsuladas nas distopias, fragmentos resplandcentes que ainda seguem a frase de Kellner *mapeando o futuro, iluminando o presente*. Na medida em que para cada interpretação do presente exista uma versão das experiências do passado e das expectativas do futuro, é necessária certa plasticidade para interpretar tais objetos dentro desses presentes, descrevendo simultaneamente mobilidade e estruturação. Então, alinhado aos recortes diacrônicos de Koselleck na semântica dos tempos históricos, o conceito de *estrutura de sentimento* de Raymond Williams (1977, p. 132), mencionado anteriormente como o ambiente em que o processo de teorização ocorre, assim como a assimilação de elementos materiais inseridos em

<sup>7</sup> Como referência a tal movimento, é possível citar inúmeras ficções em que o “reerguer” da humanidade torna-se mais complexo do que o ponto de não-retorno, como em apocalipses bíblicos, invernos nucleares e pandemias zumbis. São subgêneros que também se popularizaram no universo audiovisual nas décadas recentes, mas possuem as mesmas relações buscadas por esta pesquisa como no caso das ficções distópicas.

produções culturais que interpretam tais elementos de seus respectivos recortes, captam detalhes que se transformam ao passar do tempo, mas ainda carregam em si características de tais momentos. Na forma como Williams apresenta:

Tais mudanças podem ser definidas como mudanças nas estruturas de sentimento. O termo é difícil, mas 'sentimento' é escolhido para enfatizar uma "distinção de conceitos mais formais de 'visão de mundo' ou 'ideologia'. [...] É que estamos preocupados com significados e valores à medida que eles são ativamente vividos e sentidos, e as relações entre esses e as crenças formais ou sistemáticas são, na prática, variáveis (como também historicamente variáveis), numa gama que vai desde o consentimento formal com a dissidência privada até à interação mais matizada entre crenças selecionadas e interpretadas e experiências reproduzidas e justificadas [...] Estamos então a definir estes elementos como uma 'estrutura': como um conjunto que possui relações internas específicas, ao mesmo tempo interligadas e em tensão. No entanto, estamos também a definir uma experiência social que ainda está em processo, muitas vezes, na verdade, ainda não reconhecido como social, mas considerado privado, idiossincrático e até mesmo isolador, mas que em análise (embora raramente de outra forma) tem as suas características emergentes, conectivas e dominantes, na verdade, como as suas hierarquias específicas (Williams, 1977, p. 132).

Torna-se uma ferramenta de análise e mensuração dessas especificidades processuais que não necessariamente possuem datações exatas, mas que se transformam e representam a modificação da passagem do tempo social na interação entre movimento e estrutura. Reforçando a posição desta pesquisa, as distopias nasceram, desenvolveram-se teórica e esteticamente, assim como também se proliferaram, no capitalismo tardio. Essas mobilizam, com extrema facilidade, movimentações e lógicas de operação, como também suas crises, sendo assim intrínsecas à etapa em voga do capitalismo. No que Williams define como *a chave dos estudos culturais marxistas* (Williams, 2005, p. 212), a relação entre os conceitos marxianos de base e superestrutura é complexa já que a interpretação de ambos os conceitos, separadamente e entrelaçados, não é direta e simplesmente uma causa/consequência. Como pontua Williams:

Nas últimas décadas do século XX temos a noção de “estruturas homólogas”, nas quais pode não haver semelhanças diretas ou facilmente perceptíveis, e certamente nada que possa ser descrito como reflexo ou reprodução, entre o processo superestrutural e a realidade da base, mas nas quais há uma homologia essencial de estruturas, que pode ser descoberta por meio da análise. Essa não é a mesma noção do termo “mediação”, mas é o mesmo tipo de reparo na medida em que a relação entre base e superestrutura não é considerada direta, nem submetida, de maneira

simples e funcional, a defasagens, dificuldades e interferências, pois por sua natureza essa relação não inclui a reprodução direta (Williams, 2005, p. 213).

Tal homologia é apresentada por Williams como uma forma de compreender a complexa relação entre a base e a superestrutura na teoria marxista quando aplicada aos estudos culturais, não sendo um reflexo ou uma reprodução, mas sim elementos que não se interligam diretamente ou de fácil percepção que são descobertos por meio de ferramentas de análise que sejam capazes de compreender as mudanças e transformações dos componentes da base e da superestrutura como *estruturas homólogas* (Williams, 2005, p. 213).

Sendo um argumento constante desta dissertação a concepção de que o conceito de distopias incorpora mudanças ao longo de seu processo de teorização e, de forma semelhante ao qual fora concebido, engendra contradições e outros desdobramentos, para fazer a afirmação de que há uma relação homóloga entre o capitalismo tardio, a pós-modernidade e o pós-modernismo, há o pressuposto de que a base não é um estado, mas sim um processo ao qual, em sua homologia à superestrutura, não podem ser atribuídas certas propriedades fixas se, ao conceito ao qual é concomitante, são atribuídas propriedades variáveis (Williams, 2005, p. 214). A infraestrutura é o capitalismo tardio e a superestrutura é a pós-modernidade, e a então manifestação estética de ambos é o pós-modernismo. Os três conceitos possuem modificações, transformações e diferentes interpretações quando relacionados.

Tal capacidade das estruturas em movimento é, também, descrita pelo próprio Williams como entrave ao definir o que exatamente significa o conceito em si (Milner, 2003), sendo definido de formas ligeiramente diferentes em cada uma de suas obras, contrastando com definições anteriores e posteriores; há estruturas de sentimento no conceito de estrutura de sentimento. O conceito será mobilizado aqui de acordo com a definição que o autor traz em *Marxismo e Literatura* (Williams, 1977), em específico no trecho mobilizado anteriormente, utilizado como uma ferramenta de análise de dois momentos importantes para a história das distopias: o capitalismo tardio (Jameson, 1997), e a sua extensão forçada, o *realismo capitalista* (Fisher, 2017).

Tal conexão se torna mais fácil de ser afirmada quando, na introdução de *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (Jameson, 1991), Jameson mobiliza o conceito de *estrutura de sentimento* para conectar as características culturais do capitalismo tardio ao pós-modernismo, nos mais diversos meios de produção cultural como reveladores de não tão novas formas de práticas mentais e sociais que significam grandes transformações, simultâneas à manutenção dessas, em relação ao sistema anterior (Jameson, 1991, p. XIV). Revelar os iminentes pontos de não-retorno do capitalismo tardio requer determinada compreensão dos impasses e medos dessa estrutura em voga,

dos recortes específicos de tempo que expressem características específicas que se manifestam em elementos ideológicos e estéticos que predominam no universo cultural (Jameson, 1997). O historicamente intrínseco ao seu horizonte de expectativas, como também ilustram os ramos pessimistas da ficção científica na lógica de produção cultural do capitalismo tardio por meio de uma estrutura de sentimento específica que subsume o imaginar. Assim, é possível pontuar que a disputa ideológica pelo futuro inicia seus traços por meio de como o sistema capitalista se alastra e subsume tais elementos da vida em sociedade, e a capacidade imaginativa de pensar tempos e espaços que proliferam do presente são, agora, diretamente associadas aos interesses do capital. A linha argumentativa desta pesquisa mobiliza o *capitalismo tardio* e sua lógica denominada de *pós-modernismo*, tal qual caracterizada por Jameson (1991), como a estrutura de sentimento a ser analisada no processo de imaginação, criação, *estranhamento* (Suvin, 1979, p. 5), dominação e esclarecimento (Adorno; Horkheimer, 2006) das imaginações de futuro, características essas que podem ser captadas na observação e análise das ficções científicas distópicas.

Ao contrário dos demais subgêneros de ficção científica que contêm pontos de não-retorno, ficções distópicas não necessariamente incorporam uma quase aniquilação da humanidade. Em ficções pós-apocalípticas, por exemplo, os pontos de não-retorno possuem relações diferentes, ocasionando seu oposto, a manutenção do então modelo de Estado, produção, estrutura social e suas respectivas hiperradicalizações. No ponto em que o subgênero distópico, assim como sua matriz, o subgênero utópico e suas numerosas antinomias, são as *ficções científicas das ciências humanas* (Roberts, 2016, p. X), transformando *novuns* não somente em elementos tecnológicos ou alienígenas, mas em desdobramentos imaginados da filosofia e das teorias sociais (Roberts, 2016, p. X). Em um espectro de proximidade, perpetuam formas de organizações sociais totalitárias, totalizantes ou até mesmo que orbitam genericamente o conceito de totalitarismo. Reproduzindo tal argumento das ficções utópicas e distópicas como as ficções científicas das ciências humanas, o já referido nó que entrelaça ciência e ficção torna o caráter imaginativo uma forma de analisar e reproduzir o presente do autor de forma menos metódica que a de um historiador, sociólogo ou antropólogo, mas sim nas lentes de um escritor que especula questões sociais e históricas como base criativa de sua imaginação, chamativa o suficiente para que seja vendida a uma editora, uma produtora de filmes ou de televisão. Ser a ficção científica das ciências humanas pressupõe articulações de eventos, conceitos e complexidades de forma a criar outros futuros imaginados, utilizando a ficção científica como laboratório de abstrações comandado por um observador onisciente que aplica o “e se...”<sup>8</sup>, figurando aquele que escreve como agente de especulações

8 “E se...” seria uma forma de especulação histórica, modificando ou mesmo retirando determinado fato histórico decisivo da “grande narrativa histórica”, como “e se nunca houvesse invasões nas Américas durante o século 16?” ou “E

históricas, sociais e futuroológicas, sem a preocupação de regê-las à verossimilhança, embora na consequência de interpretá-las de formas tão desassociadas de seus contextos que proporciona ao estranhamento cognitivo interações, resultados e consequências imprevisíveis, até mesmo contraproducentes.

Seguindo esse argumento, é notório como o conceito de utopia é intrínseco a fatores históricos e, paradoxalmente, representa um horizonte de expectativas que pode ser igualado ao fim da história, um enclave no espaço-tempo que jamais será alcançado, ilustrando conglomerados de abstrações ideais (Jameson, 2005, p. 12). Chegar ao horizonte da utopia, ao horizonte final, já é a destruição do passado e do presente, como um “momento hegeliano” (Jameson, 2005, p. 12), a manifestação do absoluto como o horizonte final e o rompimento com o passado e com o futuro (Jameson, 2005, p. 188). O que fecha a utopia em seu enclave é o totalitarismo genérico, que cria situações recorrentes as quais se convertem em distopia, por meio das contradições dialéticas entre indivíduo e sociedade, identidade e coletivo, direito de ser e direito de pertencer (Jameson, 2005, p.189). São heranças de anteriores imaginários que levam à validade do utópico agora, concluindo a totalidade como o elemento que fecha o sistema utópico dentro de sua autossuficiência e autonomia. O enclave utópico é autossuficiente pelas suas contradições sociais e seu isolamento do mundo, embora tenha conhecimento que o mundo externo exista.

O que se perpetua como um mistério é um fator dentro do caráter imaginativo que inverteu o motor de criação dessas ficções, moldando o futuro ali representado não mais pela esperança, mas pelo medo, em um universo ficcional em que o medo sequer existe. O espectro dos pontos de não-retorno, intensificado pelos eventos catastróficos dos séculos XX e XXI, prolifera determinado pessimismo, representado em ficções distópicas do século XX, majoritariamente em literatura, e do século XXI, majoritariamente em audiovisual, que constantemente retomam horizontes de experiências desses eventos, diluindo-os até uma fórmula genérica o suficiente para que sejam rentáveis e chocantes, mutuamente promissoras ao capitalismo tardio; a estrutura de sentimentos que intensifica suas forças em meios midiáticos como o cinema e a televisão. Compreender a disseminação e a proliferação das ficções distópicas e seus desdobramentos, ao interpretarem essas características em tela, engendra especificidades que não somente reafirmam seus caracteres de mercadorias de uma *indústria cultural* (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 139), mas também a contradição de que as lógicas do capitalismo tardio são reveladas por suas próprias produções em tela. O que conecta o *impulso utópico* (Jameson, 2005, p. 4), com o aqui denominado impulso distópico, é a capacidade de as estruturas de sentimento, que representam o capitalismo tardio, se o desfecho da Guerra Fria fosse de fato um inverno nuclear”. Tal artifício é bastante utilizado em ficções.

absorverem medos e temores que ressoem em grandes públicos. Não somente pelo caráter de mercadoria intrínseco à sua natureza, mas no sentido de que uma ficção distópica, ainda mais no campo do audiovisual, precisa ser rentável pois mobiliza outras indústrias dentro daquele jogo (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 139). A rentabilidade é essencial e igualmente importante a qualquer veículo ideológico que represente, pois nas características genéricas mastigáveis é que o lucro necessário é gerado, posicionando a função de perpetuação do sistema como forma ideológica.

Não diferente, as ficções utópicas e distópicas, em seus engendramentos históricos, manifestam-se em romances, quadrinhos, filmes, séries de televisão, jogos e outras plataformas midiáticas diversas, elementos subsumidos pela já citada indústria cultural. Em suas instâncias intrínsecas, são mercadorias produzidas na lógica do sistema capitalista, mesmo que em diferentes momentos do sistema, e significam o redirecionamento da arte para o mercado, e não mais a arte pela arte. Não possuem o objetivo de esclarecimento, mas sim de perpetuar o sistema regente do presente, disseminando sua lógica e aprofundando suas ilusões. Como pontuado acima, o capital já está inserido em seu cerne, mas na existência simultânea dessa análise do presente para a criação de uma ficção, uma crítica, consciente ou mesmo inconsciente, carrega elementos de outras estruturas e os interpreta em suas próprias características<sup>9</sup>.

Esses elementos dos totalitarismos genéricos do enclave utópico é que engendram contradições, do impulso distópico, como um motor que, ocasionando efeitos contraproducentes e proporcionando imagens ambíguas desses medos, homogêneos pela estrutura de sentimento do capitalismo tardio, torna-os visíveis, com figuras em suas faces e, de certa forma, compatíveis e contraditórios. A crítica apontada por Williams, que será mais bem desdobrada no segundo capítulo, está na total aniquilação da esperança nessas ficções, condenando justamente o presente ali representado como um presente perpétuo, rompido com o passado e com o futuro. Entretanto, como bem colocado por Raffaella Baccolini (2004), há uma persistência da esperança nas ficções científicas distópicas mesmo que essas sejam cada vez mais cruéis e eclipsam a emancipação do horizonte de expectativas.

Como já mencionado anteriormente, o diletantismo é uma das características marcantes dos denominados “estudos utópicos” ou “utopianismo”. A relação entre estudos culturais, história dos conceitos, teoria política e teoria sociológica delinea o campo a ser estudado e suas tendências

<sup>9</sup> Não faz parte do objetivo principal apontar se as ficções científicas, de modo genérico, são produções capazes de trazerem a emancipação àqueles regidos pelo sistema capitalista, incorporando e revertendo a razão instrumental (Adorno; Horkheimer, 2006), considerando que todas já fazem parte da indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 2006), ao passo que o afunilamento ao subgênero distópico engendra contradições na própria lógica enraizada em seu ser-mercadoria; sendo esse o ponto de interesse central desta pesquisa.



científicas, o que acarreta esse inescapável – porém agregador ao que o objeto exige – diletantismo. De tal forma, esta pesquisa habita limiares dessas áreas, que aqui tendem à sociologia por conta da própria formação do autor, mas que pode ser vista sob outras óticas que, mesmo na natureza diacrônica do conceito, serão colaborativas às necessidades do próprio objeto. Seria, portanto, um erro somente adentrar um campo de estudos, sem delimitar raízes, e incorporar certas características de outros, na medida em que forem necessárias para não correr o risco de “reinventar a roda”.

Da literatura já produzida sobre o gênero distópico, os cânones são mais vinculados à teoria literária e suas formas de análise de uma obra. Do que já fora produzido dentro da academia e também em ficções, conclui-se que os livros distópicos já carregam em si uma popularidade e um público formado. Porém, não são todas essas obras que, mesmo populares, foram adaptadas a outras formas midiáticas, restringindo suas possibilidades de interação com o público somente em suas letras e métricas, como *Nós* (Zamiatin, 2017), *Piano Mecânico* (Vonnegut, 1952) e *A Parábola do Semeador* (Butler, 1993). Aquelas que passaram pela tradução aos meios cinematográficos engendram relações específicas, pontuando sua disseminação e subsunção do maquinário ideológico capitalista. As engrenagens do medo, agora regidas pelo que aqui é mobilizado como uma extensão do capitalismo tardio, sendo também um dos grandes argumentos de trazer o conceito de futuro como um objeto sociológico que esteja na representação material de seu gradual declínio, o *realismo capitalista* (Fisher, 2021). A estagnação resultante da extensão do capitalismo tardio não somente nubla outras possibilidades de organização e resistência, como também imobiliza agentes na busca por alternativas. Para o realismo capitalista, o capitalismo é a única realidade material, não há outra saída (Fisher, 2021, p. 53), algo que Fisher denomina a “tecnociência experimental de profecias autorealizáveis” (Fisher, 2021, p. 100). A condição do realismo capitalista é a de uma realidade plástica, que se transforma mediante uma antecipação de expectativas do que está por vir, no intuito de impedir esses futuros, mas que acaba por transformar o presente e o futuro em recortes de tempo que apenas profetizam, conduzidos principalmente pelo horizonte de expectativas do que pode se tornar realidade (Arantes, 2014). Dentro disso, o horizonte de expectativas do realismo capitalista é tornar-se a realidade em si, em uma tautologia de que o motivo de existir dessa forma é a forma que assim existe.

O sintoma tautológico que diagnostica a profecia autorealizada da estrutura de sentimento vigente também se encontra em elementos culturais, nas ficções científicas e nas ficções distópicas. E no prolongamento do capitalismo e até onde se estendem as ferramentas teóricas disponíveis no presente para interpretar a realidade e disponibilizá-las de forma a levarem à emancipação, gera-se a necessidade de uma revisão e atualização constante que, da mesma forma, incorpore críticas e

outros métodos e teorias para que o desmonte do capitalismo não seja apenas ideal, mas também material (Nobre, 2013), na possibilidade abstrata de tratar as ficções distópicas como representações de tais ferramentas.

Assim, tendo em vista a produção de elementos culturais de grande disseminação abordando temas de futuros distópicos que, diferenciados pelo grau de massificação em que se propagam quando comparados aos gêneros concatenados, graças aos meios de comunicação contemporâneos, como a televisão, o cinema, plataformas de compartilhamento e sistemas de *streaming*, toma proporções intensas de divulgações e interações, analisar os desdobramentos dessas possibilidades e em que medida elas podem se configurar como consequências, positivas ou negativas, ao esclarecimento e consequente fim da tautologia da profecia autorealizada, torna o conceito de distopia um componente específico do presente e da forma de assim compreender tal recorte de tempo. Isso reabre espaços para indagações ideológicas dessas produções, haja vista a popularidade e a presença na forma de audiência e bilheteria, podendo vincular tal disseminação massificada à indústria cultural e como essas podem ser utilizadas como ferramentas de *soft power* (Nye Junior, 1990, p. 166) pelo próprio capitalismo. De tal forma, a relação entre distopias e sociedades contemporâneas manifestada no capitalismo tardio pode ser identificada na produção cultural e no contexto sócio-histórico que representam e influenciam a imaginação de futuro.

Atreladas ao desencantamento com os processos da modernidade, a sensação de irrealização gerada pela falha de transformar o sistema de dentro para fora e outras, como as experiências fascistas na Alemanha, na Itália e no Japão no século XX, a utilização de bombas nucleares no final da Segunda Guerra Mundial, a divisão ideológica gerada pela Guerra Fria, bem como períodos específicos da experiência socialista na União Soviética que são amplamente mobilizados como argumentos na tentativa de ressaltar a ideia de “não há alternativa ao capitalismo” e entre tantos outros episódios históricos que são tratados como pontos de não-retorno de nossa realidade. Um imaginar o novo que, até então, não acompanhava esses processos (Benhabib, 2013) e, juntamente, na deturpação e racionalização dos processos opostos que levariam à emancipação e que, agora, levam à dominação. Tal ponto já fora apresentado por Adorno e Horkheimer, também em *Dialética do Esclarecimento* (2006), em que questionavam a posição que uma mídia altamente disseminada é capaz de exercer na vida de um indivíduo, e a interação que tais narrativas, adentradas nesta produção cultural massificada, são capazes de promover. Ao apontarem que no capitalismo de Estado, definido por esses autores como o momento do capitalismo em que todas as instâncias da vida já são instrumentos cerceados pelo capital, a razão fora instrumentalizada a ponto de não mais alcançar um horizonte de emancipação proposto pelo projeto de esclarecimento, Adorno e

Horkheimer apontam o cinema, a culminação da *indústria cultural* (2006, p. 169), como o veículo de uma ideologia de dominação que possibilita ao capital adentrar uma esfera que, quando dominada, coloca a humanidade em uma completa situação de aprisionamento, posicionamento esse que flerta com as imaginações distópicas.

No dilema em que, portanto, a arte não mais represente uma forma possibilitadora de emancipação, e o cinema seja uma das grandes significações desse fato por conta de sua difusão e mercadorização, as distopias, em específico as audiovisuais, inserem-se justamente em um caráter de contradição. As distopias, mesmo intrínsecas ao capitalismo, aparentam alcançar determinado impulso, o “impulso distópico”, que não mais busca alcançar um horizonte em específico, mas evitar um; o impulso distópico, opondo-se ao seu próprio criador e funcionando como uma antítese ao conceito de *impulso utópico* (Jameson, 2005, p. 4) e ao *otimismo militante* de Bloch (2003, p. 10) caracteriza-se, no primeiro momento, como um mobilizador de indivíduos contra o sistema vigente e, talvez, uma possibilidade de emancipação por um “pessimismo militante”. Embora em campos relativamente distantes enquanto propósito e público-alvo, o conflito de um “pessimismo militante” também pode ser homologamente identificado enquanto debate nos ramos da teoria crítica. Benhabib pontua que as próprias fases da primeira geração da teoria crítica, o chamado primeiro círculo interno (Benhabib, 2013, p. 72), ao eclipsar, ou apontar uma regressão ao projeto de esclarecimento, qualquer possibilidade de emancipação, não permite espaço para alternativas que resistam, ou surjam mediante a transformação do sistema. Outros autores da teoria crítica, como Habermas em *Teoria da Ação Comunicativa* (1987), Honneth em *Luta por Reconhecimento* (2003) e Nancy Fraser na inclusão de questões de gênero, em vista da falta dessas em momentos anteriores, em *O Que Há de Crítico na Teoria Crítica* (1987), indicam que há uma possibilidade de utopia em momentos em que tal parece impossível, ou melhor, para que a utopia e a distopia possuam as forças que assim desejam para um horizonte de emancipação concreto, há a necessidade de esperança, não a sua completa aniquilação.

Na medida em que toda utopia apresenta um caráter ideológico, e que, de tal modo, pode refletir questões de gênero, raça e classe (Jameson, 2004), quando, então, colocamos o contexto em que as distopias são produzidas, a imagem do horizonte de expectativas de um autor influencia sua imaginação de futuro. A proliferação de ficções distópicas do século XX em diante, em detrimento de ficções utópicas, sinaliza um fator no interior do caráter imaginativo. Embora pareça uma proliferação em ondas que ora são intensas e elevadas, ora fracas e tênues, indo ao encontro da interpretação de Raymond Williams de que as estruturas de sentimentos são plurais e simultâneas, e que o horizonte histórico e seus acontecimentos refletem diretamente, até mesmo antecipadamente,

nas produções artísticas do contexto (Milner, 2003). Uma concatenação de estruturas de sentimentos é igualmente sincrônica e diacrônica aos eventos históricos e ao conceito de utopia, demonstrando mais uma vez o caráter dialético que ronda o tema e os objetos propostos, como também a forma com que os acontecimentos se entrelaçam aos conteúdos imaginários, e ao pessimismo dos eventos que nublam uma saída do capitalismo tardio.

A perspectiva de determinados autores da Escola de Frankfurt, na maneira fatalista de enxergar a cultura, em um estágio absoluto de dominação é, justamente, um dos pontos que adentra a obra *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio* (1997). Jameson não nega o caráter de dominação, isto é, a *indústria cultural* ou a *razão instrumental* (Adorno; Horkheimer, 2006), mas se coloca numa posição crítica de inserir o debate em uma escala global e que será chamada de pós-moderna (Jameson, 1997). No que o autor denomina de pós-modernismo, o mercado fora estetizado e a arte fora mercadorizada, como colocado anteriormente, mas se ainda há uma possibilidade de utopia neste atual estágio, ela necessita ser entendida nessa fusão, habitando os interstícios da própria cultura pós-moderna, uma utopia em que se consiga enxergar a arte e suas representações mesmo vinculadas ao mercado (Jameson, 1997). Não que exista uma visão mais otimista de Jameson acerca das possibilidades de emancipação: ele divide a conceituação da cultura em *cultura de massas* e *cultura modernista* (Jameson, 1980, p. 1), mas pontua que esses conceitos são seus confrontos dialéticos produzidos já dentro de uma lógica de alta disseminação do capitalismo, e que a cultura modernista se posiciona pelo público direcionado ao seu consumo, que constrói sua posição como “cultura modernista” por negar seus elementos semelhantes aos da “cultura de massa” e propondo determinada erudição que, discursivamente, não existe na “cultura de massas” (Jameson, 1980, p. 1). As características dessa negação e desse posicionamento se encaixam na forma como as ficções distópicas de natureza audiovisual se posicionam nesse movimento dialético, ora como erudição da cultura de massas por diluir elementos de teoria política em seus enredos, ora por generalizar elementos teóricos ao ponto de perderem seus contextos e identidades e ficarem à disposição daqueles que as produzem.

Se a disseminação é um fator chave para que a posição das utopias e distopias no âmbito do caráter imaginativo engendre uma aproximação ao esclarecimento ou que alcance o horizonte de expectativas na medida desejada e planejada pelo presente, estudar ficções distópicas no presente significa tratar dessas produções em seus meios midiáticos globalizados e seus engendramentos específicos de nossa estrutura de sentimento.

## 1.4 Em direção ao abismo do futuro

Desde o início do argumento deste capítulo, há uma linha de raciocínio que interpreta como as mais variadas imaginações de futuro afunilam-se nas ficções distópicas, principalmente naquelas com maior meio de disseminação no contexto aqui em voga que mobiliza um gênero com mais de 500 anos. Como para cada campo de experiência existe um horizonte de expectativa, e a percepção de que a imprevisibilidade do futuro como forma de dominação engendra a busca pela profecia autorealizada que condene o presente ao presente, a maneira como a distopia adentra essa exposição lógica remete às distopias como uma utopia que deu errado (Jameson, 2004, p. 41). Sendo a distopia algo que não é o oposto espelhado da utopia, pode ser considerada como a idealização do medo como resultado da negação do ideal de mundo perfeito ao confrontar-se com o mundo material. O “dar errado” das utopias que engendra as distopias é outro ponto de distinção que carrega determinado conflito essencial ao tema. As mesmas estruturas que concretizam uma utopia, também caracterizam uma anti-utopia e uma distopia. Fundamentalmente, tal distinção possui um caráter literário: enquanto o primeiro estilo narrativo interpreta uma personagem que percebe determinada “podridão” no âmbito do mundo perfeito, ovacionado pelos seus habitantes, o segundo estilo mostra essa mesma podridão como uma imagem negativa da utopia, vista por uma personagem habitante daquela realidade. Por sua vez, o surgimento das antiutopias e as distopias possuem como diferença crucial a ideia de que o primeiro termo crítica o pensamento utópico como uma forma de manutenção do *status quo*, flertando com determinado grau de conservadorismo (Fitting, 2010).

Para enfatizar o medo existente, a partir das estruturas de sentimento posteriores que agora são diretamente afetadas pelos pontos de não-retorno, elas se manifestam direcionadas a outra característica desses pontos, um tipo genérico de totalitarismo (Jameson, 2005, p. 187). Como já pontuado, a Utopia possui um caráter totalizante intrínseco (Jameson, 2004) que não dá margem àqueles que não aderem ao sistema à sua totalidade. As distopias expressam veementemente a necessidade de mudança, mas que, em suas próprias estruturas de existir, tão semelhantes às das utopias, faz com que o fator totalizante e irretornável dessas civilizações que atravessaram o ponto de não-retorno não permite tal mudança almejada e demonstre, em si, um desvio sintomático, deturpando-as ao mal (Jameson, 2005, p. 187). Ainda dentro da deturpação das estruturas utópicas, principalmente à característica totalizante, apresenta-se a facilidade de se fazer propagandas ideológicas ao igualar essas características totalizantes à ideia genérica de totalitarismo, associando-a ao stalinismo (Jameson, 2005, p. 187). Como as antiutopias se caracterizam por satirizar o absurdo das utopias, ou como alguns elementos utópicos, na busca por um novo inalcançável, concretizavam somente a impossibilidade da concretização do todo: a mesma semente que carrega a utopia já

carrega a distopia (Jameson, 2004, p. 41). No caso das antiutopias, nota-se que direcionam suas críticas ao *status quo* das utopias, mas de uma maneira que mantenha a lógica ali expressa e também a irreversibilidade do horizonte utópico. Com certa frequência, as antiutopias acusam esses pontos de serem regados ao extremo ócio, extremo o suficiente para não mais distinguir as estruturas do real e o mero capricho humano ilimitado, como em *As Viagens de Gulliver* (Swift, 2010), *120 Dias de Sodoma* (Sade, 2006) e *Zardoz* (1974). Uma antiutopia pode, muitas vezes, ser percebida em suas negatividades por meios externos, como na obra cinematográfica *Alphaville* (1965) e nas duas versões de *The Giver* (Lowry, 1993), tanto a literária (1993) quanto a cinematográfica (2014).

Mesmo que grande parte das mídias físicas circunde o universo do “utopianismo” e, principalmente, o gênero distópico, os eventos e amostragens aqui selecionados engendraram entrelaçamentos específicos quando se expandiram para as versões cinematográficas em consequentes escalas em progressão geométrica de acessibilidades e popularidades globais<sup>10</sup>. De tal modo, a mobilização das amostragens específicas será por meio da análise da posição ideológica em que essas obras foram construídas, a estrutura de sentimentos vigente, como também a mobilização que essas ideologias geram e que podem ser até contraproducentes dentro da perspectiva de um possível, mas não profético, esclarecimento. A especificidade desse subgênero dentro do capitalismo e suas ferramentas de disseminação midiática engendra, em casos específicos, *estruturas de oportunidade política* (Della Porta; Diani, 2006, p. 9) a movimentos sociais que proporcionam trajetos e caminhos possibilitadores de ações, mas que também proporcionam novos espaços de ações que podem ser mobilizados por qualquer vertente do espectro político. Em consonância com os dados anteriormente apresentados, as ficções distópicas que compõem os argumentos desta pesquisa foram pautados na popularidade, atualidade, grau de massificação e modo de interação com o público que, transcendendo seus símbolos e medos ao temor da realidade ao desdobrar do futuro, mas sem necessariamente um objetivo concreto e bem estipulado, cada qual com uma forma de esmiuçar os sintomas de um capitalismo tardio que exhibe suas suntuosas perfumarias e vestimentas para mascarar a podridão que esse carrega, cada vez mais limitado em suas forças produtivas finitas.

Novamente, a própria lógica da indústria cultural compõe as entranhas do capitalismo tardio tornando o conjunto ainda mais dominante, captando e subsumindo culturalmente interpretações e críticas e, assim, colocando-as na acelerada e disseminada forma que habita seus eixos. Como exemplo, menciono o caso da apropriação da máscara folclórica de Guy Fawkes em manifestações

<sup>10</sup> Diferenças entre versões ficaram em menor plano e citadas quando necessárias, embasadas nos preceitos da literatura comparada, pois a preferência será dada às obras audiovisuais.

ao redor do globo, tornando-a símbolo de um grupo cibernético autodenominado *Anonymous* (Coleman, 2014), tendo como principal referência as ações e comportamentos do personagem V da adaptação cinematográfica de *V de Vingança* (2006). Isso, no entanto, parece refletir a dominação dessa estrutura de sentimentos mediante os trilhos que esse atravessar demarca, são as incertezas e o pessimismo com relação ao futuro. As perspectivas do que há depois, ou mesmo se haverá um depois do abismo do presente, são voláteis e frágeis. Na leitura de Gabriel Cohn (1990) sobre os limites do esclarecimento expostos por Adorno e Horkheimer, que aqui auxiliam a ilustrar tal volatilidade, as correntes da negação ao esclarecimento como eclipse, também por uma preocupação extrema, delimitam seus limites e até sua regressão na medida em que o esclarecimento em si não é buscado, mas sim evita o que eclipsa o esclarecimento. Essa justaposição é o que classifica a ficção científica moderna e dá uma nova roupagem aos gêneros dentro das novas perspectivas de massificação e aceitação de público dentro de um sistema de entretenimento capitalista.

## 2 NARRATIVAS DE UM PROCESSO DE TEORIZAÇÃO

### 2.1 Fábrica de decupagem histórica

Enquanto conceito em processo de teorização, a distopia engendrou-se por meio de acontecimentos e eventos históricos tão únicos e potentes que, conseqüentemente, tornou-se um significativo retalho de outros conceitos, idiossincrasias, imagens e imaginários, todos contemplando a capacidade destrutiva e autodestrutiva do ser humano em si e para si. Quando associo essas características ao capitalismo tardio, principalmente à definição proposta por Adorno e Horkheimer, remeto diretamente à capacidade de subsumir elementos anteriores, e exteriores, ao capitalismo e aderi-los, reificá-los e instrumentalizá-los à sua vontade. Na interpretação das distopias, enfatizarei neste capítulo os eventos que são utilizados como narrativas imagéticas a fim de propor um encadeamento lógico que opera como um dispositivo ideológico de dominação, mostrando o caráter instrumental das distopias. Os exemplos de tais eventos são inúmeros, expandindo referências desde tempos mais remotos ao mundo contemporâneo, das individualidades ao macrossocial, de genocídios, catástrofes e as mais diferentes formas de violação dos direitos humanos, em especial aqueles que povoam o século XX e XXI, e, como já mencionado no capítulo anterior, tem forte referência nas experiências fascistas, em particular o nazismo. Perceber e buscar tais acontecimentos, e outros episódios também violentos da história da humanidade como um todo, pode ser direcionado ao ponto em que Hobsbawm cita uma gama de pensadores que classificam o século XX como o século mais violento da história (Hobsbawm, 1994, p. 12). Trazer tais eventos como referências a ameaças, erros tão catastróficos que rondam uma necessidade de terem seus trajetos eternamente memorizados para nunca mais serem repetidos é de fácil percepção, visto todo um processo de memória traumática, pontos de não-retorno que quase se concretizaram em seu “não retorno”, mas que sempre rondam como uma ameaça espectral que pode retornar a qualquer momento. Além disso, uma parte significativa de tais acontecimentos possui testemunhas, sobreviventes, descendentes próximos que reproduzem os relatos daqueles que atravessaram tal momento ou, ainda, nós como habitantes do presente vivenciamos e sentimos os desdobramentos de tais pontos.

Tamanha intensidade e violência nas vidas e memórias coletivas que, na tentativa de jamais perder a forma clara e inequívoca sob a qual tais eventos devem ser tratados, ocasionou-se ambigüidades profundas, exigindo uma cristalização absoluta de suas narrativas, ao passo que tal concretude não impede a anexação desses eventos em contextos circundantes diversos (Santiago Junior, p. 501). Colocando de outra forma, mesmo na necessidade de evocá-los em memórias para lhes atribuir sentido e assim jamais repeti-los, ainda possuem fácil alcance, seja em narrativas



verbais ou visuais, que não necessariamente obedecem a esse cuidado quando preenchem os entornos dessas narrativas, tornando-as objetos monolíticos de narrativas históricas que, mesmo não alterados em seus detalhes, não impede que sejam associados a contextos que modifiquem sua aplicabilidade ou seus desdobramentos interpretativos em alguma de suas reproduções. Somado a isso, o desdobrar desses eventos como fatos interpretados, reinterpretados e utilizados em outros contextos, como em ficções literárias e audiovisuais que assim fazem para diferentes finalidades, expande a forma como são interpretados e incorporados à memória coletiva, costurando o contorno de núcleos duros desses eventos contidos em imagens verbais e visuais a outros contextos que, mesmo mantendo a exigência que a memória coletiva exige daquele fato, a destruição e reconstrução dos contextos narrativos em que são inseridos os transformam em ferramentas de roteiro, somados principalmente ao interesse do sistema capitalista em assim fazer, como será apresentado neste capítulo.

Como em um ato de contar uma estória<sup>11</sup>, narrar a história exige do teórico um movimento que elenque quais são os dados a compor a narrativa presente em seu estudo, mobilizando detalhes e acontecimentos que são descritos com maiores ou menores detalhes, intercalados entre outros eventos como uma simultaneidade, ou mesmo um prelúdio ou epílogo de algo que, na concepção da pessoa que narra, é a centralidade da narrativa, todo um conjunto construído com componentes de um espetáculo (White, 1973, p. 42). Tais pontos, em um processo de interpretação de dados e acontecimentos, e tradução de uma mídia para outra, não somente afeta a forma como o fazer historiográfico procede, como também, e principalmente, afeta o acesso a tais informações. O público de um livro historiográfico possui um recorte específico, o público de uma obra literária de ficção possui outro recorte, outro ainda para as ficções com pinceladas de eventos históricos e assim seguindo tal trajeto, intensificando ainda mais quando entramos na questão audiovisual e na distribuição que um filme ou um seriado recebem, seja por cinema, mídias físicas ou *streaming*. Em qualquer um desses casos, em medidas proporcionais no quesito de absorção, o leitor ou espectador fica sujeito à estrutura sincrônica proposta por quem narra, sendo essa estrutura sincrônica montada em um design diacrônico de informações dispostas em linearidade (White, 1973, p. 43).

O questionamento latente é a intenção daquele que narra, mas como já bem pontuado por Weber, a *neutralidade axiológica* (Weber, 2006) funciona de forma similar ao horizonte utópico, sendo inalcançável e a própria busca por esse horizonte cria um paradoxo de sempre caminhar em direção ao destino, mas nunca chegar ao destino em si, sendo, porém, a busca por si só um critério a

11 Os termos estória e história foram escritos desta forma em decorrência da distinção gramatical entre uma história fictícia e a história como ciência, embora já em desuso nas normas gramaticais atuais da língua portuguesa. Visto que o texto original, em inglês, utiliza as palavras *story* e *history*, e não existe um equivalente gramatical no português de acordo com as normas contemporâneas, essa adaptação foi feita no intuito de manter tal distinção.

ser seguido por aqueles que possuem o intuito de realizar estudos que se conectem com o real. Nesse sentido, o historiador Hayden White elabora uma diferenciação entre diferentes formas de perceber eventos históricos e captá-los em narrativas historiográficas para que, assim, tornem-se “fatos”, como a crônica e a estória, como um ato de garimpar núcleos duros envolta de ruídos e dissonâncias. Observe-se como as crônicas, ainda que também estruturadas em um design, têm início sem um começo de caráter introdutório, ou uma inauguração, assim como terminam sem um caráter de encerramento, podendo durar indefinidamente, diferentemente das estórias que possuem formas discerníveis que marcam os eventos narrados em uma sequência concatenada que se desdobra em eventos anteriores e posteriores, mesmo quando o caos é a própria concatenação (White, 1973, p. 43). O propósito dessa distinção é questionar o fazer historiográfico nos pontos em que a disciplina traça uma linha entre a história e a ficção, trazendo ao trabalho daquele que maneja a história “busca por ‘encontrar’, ‘identificar’ ou ‘revelar’ as ‘histórias’ enterradas nas crônicas; e a diferença entre ‘história’ e ‘ficção’ está no fato de que os historiadores encontram suas histórias, enquanto os escritores as criam” (White, 1973, p. 43, - aspas no original). Sendo assim, o fazer historiográfico também é um posicionamento em que a neutralidade, ou a escrita de um fato em sua completude, sem mínimos direcionamentos, ordenamentos estéticos ou, principalmente, dissonâncias, é impossível de ser alcançado pela própria natureza da historiografia e do historiador, já que está fadada a questões e percepções metahistóricas em toda sua montagem e confecção (White, 1973, p. 50).

No ponto em que essas narrativas historiográficas que garimpam crônicas e fazem histórias, tentando afastar-se de estórias que criam acontecimentos que não existem e habitam somente o campo da imaginação, nos próprios estudos e escopos de White em sua obra *Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe* (1973), desenrola-se por meio dos pontos anteriormente trazidos, mas também em como essa narrativa é produzida pela escrita, criando imagens verbais que se referenciam quando se busca o passado. O que White trabalha como imagem são tropos de narrativas, os *emplotments*<sup>12</sup>, que farão parte do fazer historiográfico do historiador quando tatear o passado e encontrar tais narrativas e evocar tais imagens verbais na medida em que “A significação literária é a fusão do sentido com o fluxo de imagens ativadas pelo texto. O icônico, para este canadense [White ao encontro de Frye] é uma suspensão da referência, um movimento do texto em direção ao imaginário” (Santiago Junior, 2014, p. 495).

Em momentos futuros de sua carreira, White, em um debate com o também historiador Robert Rosenstone sobre outras ferramentas do fazer historiográfico, proporcionado pela revista

<sup>12</sup> *Emplotment* no sentido de imputar um enredo, provindo da palavra inglesa *plot*, utilizada como um termo narrativo do campo literário para denominar o enredo de uma estória.

*American Historical Review*, em 1988, abriu espaço para a interação entre a teoria narrativista da história de White e a discussão sobre história e cinema de Rosenstone (Santiago Junior, 2014, p. 490). Em particular, o que é de interesse desta pesquisa para com esse debate é a criação do conceito de *historiofotia* (1988), de autoria de White, para descrever uma forma de narrar a história por meio das imagens visuais, mas principalmente do cinema e do vídeo, e qual seria o valor dessas como peças historiográficas na transição de estórias para histórias.

A *historiofotia* (White, 1988, p. 1193) enquanto ferramenta historiográfica que adentra as exigências, pautas e formações do fazer e interpretar a história, é um conceito com problemáticas específicas, mas que, em certa medida, vai ao encontro da busca pela neutralidade axiológica e do intuito do agente de tal narrativa. Porém, no gradiente oposto, em que o intuito de representar a história em imagens está na incorporação desses objetos narrativos em ficções audiovisuais como produtos de consumo que entretêm o público e gerem lucro aos estúdios e produtores, aponta outras problemáticas que afetam diretamente o imaginário coletivo no perceber desses acontecimentos. De ambos os modos, a *historiofotia* ocasiona uma expansão da memória a partir da percepção de um evento histórico por meio da leitura de uma imagem quando em uma ficção audiovisual e sua facilidade de se mesclar ao imaginário coletivo por conta de sua disseminação e determinada magia em trazer conteúdos e apresentá-los de forma palatável a qualquer público. Mas, se mesmo nas narrativas historiográficas há toda uma gama de problematizações sobre a interpretação da verdade, que não pode ser igualada à realidade como um todo, captada em palavras, como garantir a interpretação do real como fato histórico por meio das imagens? Ou ainda, na tradução de mídias entre a história escrita e a história fílmica, como ter uma contenção de danos do que será perdido e, principalmente, do que será adicionado por meio de personagens, trilha sonora e construção de cena, no processo de tradução? (White, 1988, p. 1197). É um equívoco, cometido até mesmo por historiadores e outros pesquisadores das humanidades, ler essas imagens visuais contidas em vídeos e filmes da mesma forma que leem um documento histórico verbal, evidenciando que nas possibilidades e inovações trazidas à história pelo audiovisual exigem, simultaneamente, métodos de leitura específicos (White, 1988, p. 1193).

Não cabe aqui adentrar o debate sobre a validade ou invalidade da *historiofotia* como ferramenta historiográfica e quais são suas especificidades, possibilidades e problemáticas para o campo da história, menos ainda invalidar o uso de filmes como fontes históricas, pois “toda história escrita é um produto de um processo de condensação, deslocamento, simbolização e qualificação, exatamente aqueles utilizados na produção de uma representação fílmica. É somente o meio que difere, não a forma que a mensagem é produzida” (White, 1988, p. 1194). Todavia, enquanto produção de conteúdo não-historiográfico, é de extrema importância como a *historiofotia* é

capturada pela indústria cultural por conta dessas especificidades narrativas que expandem o imaginário histórico por meio das imagens, ainda mais no que tange à sua disseminação, repetição e complemento das lacunas contextuais dos eventos históricos monolíticos quando utilizados, e como tais processos facilitam a subsunção da percepção histórica ao capitalismo tardio. E a partir dessa questão das imagens visuais, somadas aos componentes da reciprocidade entre o passado, o presente e o futuro alterados e distorcidos na medida em que a referência ao passado do presente, os campos de experiência, não conseguem mais acompanhar os avanços industriais e tecnológicos do presente que compõem a percepção de futuro para esse recorte de tempo, e nem o horizonte de expectativas (Koselleck, 2002, p. 111), o que possibilita alcançar e transformar o futuro como um campo em disputa.

Para tal disseminação, como já dito no capítulo anterior, as mídias audiovisuais são tecnologias essenciais, criando a necessidade, e o conseqüente processo, de transformar tais eventos históricos em imagens concentradas que sejam capazes de conter suas complexidades e intensidades. Tais elementos culturais, enquanto formas de representações inexatas, mas que ainda absorvem componentes importantes da estrutura de sentimento do sistema vigente, permitem argumentar que o “impacto sobre a identidade é que o tempo e o espaço são também as coordenadas básicas de todos os sistemas de *representação*” (Hall, 2006, p. 70 – itálico no original). Ao criar o conceito de *historiofotia*, White tinha outras preocupações que não tangiam a reificação de fatos históricos e nem a intensidade que as mídias tomariam nas décadas seguintes; assim como Adorno e Horkheimer, quando criaram o conceito de indústria cultural, não tinham formas de prever a aceleração e a proporção de disseminação que o cinema tomaria ao longo das décadas seguintes, culminando no *streaming* que eleva todo e qualquer debate sobre disseminação para escalas ainda maiores, inclusive ameaçando ambientes e formatos midiáticos já existentes, tal como o próprio cinema. Até mesmo em outra perspectiva teórica, da teoria cinematográfica olhando para a história, existe o *mito do cinema total* de Bazin que, na busca pelo realismo em sua completude por meio do cinema, em que cineastas capturariam a realidade em sua essência, traz uma valorização de “dimensão ontológica, epifânica, histórica e estética” (Stam, 2013, p. 213), mas o que direciona a ideia do cinema total como um projeto irrealizável na prática, é revertido pelo sentido oposto de o cinema reconhecer e incorporar suas distorções e, assim, guiar as mudanças do real. Ou seja, não necessariamente buscando representar o real em sua totalidade, verossimilhança e exatidão, mas sim se tornar o principal meio de testemunhar o real por meio das imagens cinematográficas e de todas as adições sensoriais e contextuais ali presentes, promovendo o audiovisual como uma das principais formas de intermediação entre diversas *historiofotias*, dos dinossauros, ao homem

caminhando na lua, ao crepúsculo do universo por meio do *big crunch* e indivíduos espectadores (Kirby, 2014, p. 28).

Historiofotia e indústria cultural são dois elementos que, inseridos na mesma estrutura de sentimentos, associam-se de forma tão sinérgica que engendram determinadas motivações para os pontos que as distopias literárias e as distopias audiovisuais foram e são capazes de engendrar, mas como mencionado no capítulo anterior, há uma intensidade mais significativa na segunda forma de mídia. Sem retirar o peso social e histórico de uma produção audiovisual e sua configuração de arte colaborativa, essa é aqui mobilizada, principalmente, como uma fonte de entretenimento, a lógica de produção dessas, enquanto completamente associada à indústria cultural e marco da superestrutura do capitalismo tardio, também circunda processos de “condensação, deslocamento, simbolização e qualificação” (White, 1988, p. 1194) que maximizam interesses premeditados como formas de lazer. Como uma lógica de economia de tempo, em que um indivíduo pode pensar que ao invés de gastar dias lendo páginas e páginas de um livro, pode entreter-se com o mesmo enredo em uma peça visual de no máximo duas horas.

Uma porção significativa das distopias adaptadas ao audiovisual origina-se do meio literário, no sentido mais restrito à mídia física; em verdade, são poucos os casos de produções criadas diretamente para o cinema ou a televisão, dentro desse subgênero. Nas mais recentes, somente *Squid Game* (2021) e *Severance* (2022) adentram esse pequeno espectro, as demais são divididas em adaptações de quadrinhos e romances. Ambas as distopias são séries exclusivas de *streamings*, sucessos globais que diferem muito da forma como foram recebidas e acessadas pelo público quando comparadas com *1984*, *O Conto da Aia* e *Jogos Vorazes* enquanto mídias físicas. A historiofotia como instrumento de subsunção do capital torna possível transformar não somente eventos históricos, mas também conceitos e abstrações em tropos narrativos e mobilizá-los para associá-lo a quase qualquer contexto. Criando uma analogia com a metahistória e a forma com que um historiador se utiliza da historiografia como um narrador que desloca elementos para o centro da narrativa ou para sua lateral, dando origem a uma linearidade de começo, meio e fim (White, 2014), a historiofotia reificada funciona de forma parecida, só que como uma fábrica de decupagem histórica. No cinema, a decupagem é a montagem do filme como um objeto, que no passado era aplicado ao rolo de película, que, recortado, colado e até colorido à mão, ordenando cenas, retirando excessos e erros, assim como juntando cenas de diferentes locais e situações para criar uma conexão narrativa entre as duas e, assim, gerava-se o rolo a ser projetado nos cinemas. Hoje, tal processo é feito por meio de *softwares* de edição de vídeo, que analogamente recortam, copiam, juntam, separam e excluem cenas de acordo com a vontade daquele que monta a narrativa (que por si só já é um fenômeno de mercantilização e tecnicização que aprofunda a inserção do cinema no

capitalismo). De tal forma, uma fábrica de decupagem histórica é, em suma, como o cinema reifica eventos históricos e, por meio da historiofotia, mobiliza-os em narrativas em que comanda e coordena os contextos, dando sentido e criando conexões que, mesmo no núcleo duro do conceito ou evento histórico, não são necessariamente aplicáveis.

Situando a fábrica de decupagem histórica na respectiva escala do capitalismo tardio, tal concentração e intensidade de imagens emergem da e na vastidão da globalização. Acontecimentos históricos ao redor do globo, conceitos criados por qualquer área de ciência e outros elementos abstratos, podem ser reificados em imagens para serem usados no preenchimento da expansão histórica ou de qualquer produção cinematográfica. Claro que isso engendra diversas antinomias, primeiramente na percepção inicial “do que é utópico para uns, é distópico para outros”, dando a impressão de que a qualquer momento haverá conflitos irremediáveis. Porém, trazendo a tese central de Jameson em *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* (1991), a capacidade de escalar da mercantilização do capitalismo tardio, que outrora na análise de Adorno e Horkheimer havia alcançado seu ápice na absorção da cultura, agora é capaz de homogeneizar o plural e romper as metanarrativas e fragmentá-las em individualidades ainda mais contraditórias, em diferentes áreas da existência humana, tendo o espaço como recipiente dessas contradições. Um container de comodificações disponíveis que, quando montadas em um sistema linear, criam um vídeo aparentemente homogêneo que exhibe um movimento em cores de acordo com a vontade daquele que costurou um retalho ao outro. As reificações de diferentes esferas da vida em espaços, no capitalismo tardio como estrutura de sentimentos, fazem da lógica cultural containers de comodificações, espaços rodeados de espelhos que refletem a imagem de si mesmos, propagando-se infinitamente por espaços virtuais, sendo que a cada novo reflexo do reflexo ocorrem alterações voluntárias e involuntárias, distorcendo e adicionando novos contrastes e formatos, distanciando de alguma forma de concebê-las como cópias, mas sim versões cada vez mais inexatas e imperfeitas, como *pastiches* (Jameson, 1991, p. 16) de sentimentos, representações, identidades, esperanças e medos. Um jogo de pastiches cada vez mais imperfeitos como esse, quando orquestrado por uma narrativa ideológica de imagens filmicas que privilegiam a manutenção do sistema, deixa pouco espaço frutífero para um horizonte de expectativas de cunho otimista, quanto menos revolucionário, em que haja uma forma de lutar e resistir, destruir o container de espelhos e o labirinto de reflexos para escancarar a realidade e, por fim, transformá-la.

A estrutura de sentimentos do capitalismo tardio, no que tange à percepção e à imaginação do passado, presente e futuro, e também como conceitos, sentimentos e abstrações, torna-se uma grande colcha de retalhos historiofóticos, ou até mesmo uma vitrine para que sejam utilizados pela indústria cultural conforme a necessidade ou o interesse, assim como também é acessada pelos

indivíduos inseridos nessa lógica cultural, mas sem a mesma autonomia de diferenciar e contextualizar esses retalhos, escolhendo conforme uma identificação que ressoa com a experiência e estilo individual. Um exemplo de Mark Fisher expande o debate sobre tal poderio do capitalismo tardio, trazendo uma analogia fílmica para essa nova etapa da homogeneização produzida pelo *realismo capitalista*.

O poder do realismo capitalista deriva, em parte, da maneira pela qual ele resume e consome toda a história anterior. Trata-se de um efeito de seu “sistema de equivalência geral”, capaz de transformar todos os objetos da cultura – quer sejam iconografia religiosa, pornografia ou O Capital de Karl Marx – em valor monetário. Ande pelo Museu Britânico, no qual se podem ver objetos tirados de seu lugar de origem e reunidos como se estivessem dispostos sobre o balcão de uma nave de O Predador, e você terá uma imagem poderosa do processo em curso. Na convenção de práticas e rituais em meros objetos estéticos, as crenças das culturas anteriores são objetivamente ironizadas, transformadas em artefatos (Fisher, 2017, p. 12).

Na proposta de delinear um modelo teórico de como seria essa estrutura de sentimentos chamada capitalismo tardio, a qual deu origem às distopias, o conceito de pastiche nesse jogo de espelhos refletindo suas próprias imagens é a perpetuação e a expansão que melhor representa a ideia de versões distorcidas que servem como recipientes que possibilitam esconder, no labirinto de imagens virtuais, sua verdadeira centralidade de nós, indivíduos que também atravessam essa estrutura, e absorver contradições como um movimento de conservação da matriz das cópias imperfeitas como a própria lógica do capitalismo. São movimentos de expansão, manutenção e de perpetuação que, no plano imaginário, funcionam como forças centralizadoras em termos de ideologia, expansionistas no que tange à historiofotia reificada e que fabricam um tecido de retalhos que capturam narrativas históricas do todo e o torna uma grande colcha que toma o lugar da imaginação de futuro; e aceleradoras, no sentido de progredirem tal movimento em proporções cada vez mais intensas. Na próxima seção, essa representação teórica é descrita ao encontro da tautologia da profecia autorealizadora do capitalismo tardio. O que tornaria o capitalismo, mesmo em suas crises infinitas, indestrutível.

## **2.2 A distopia da modernidade, a utopia da pós-modernidade**

Toda a concepção de uma fábrica de decupagens históricas que tece um tecido feito de historiofotias reificadas, a nível global, exige não somente um movimento de destruição e reconstrução de ideias e contextos, mas também de associações que sejam meramente plausíveis, agradáveis ou desagradáveis para que sejam compráveis idiossincraticamente. No interpretar da

estrutura de sentimento como capitalismo tardio em um diacronismo sincrônico, a ruptura das grandes narrativas se encaixa nesse evento abstrato do estilhaçar dessas em fragmentos de individualidades e eventos espaciais e globais. Nas características apontadas no capítulo anterior, as distopias, como produções literárias e audiovisuais, inseridas em um contexto globalizado que, ao serem traduzidas para outras formas de mídia de maior disseminação e a concatenação com seu gênero de origem, as utopias, mas que também representam uma inversão expressiva do imaginar o futuro, são facilmente conectadas às características da pós-modernidade (Jameson, 1991), já que, assim como argumentado anteriormente, nasceram no capitalismo tardio e, conseqüentemente, de sua estrutura de sentimentos. Visto que caracterizar a pós-modernidade como um evento conciso para assim apontar objetos, eventos e fenômenos como partes ou referências é até contraditório mediante a simbologia de rompimento que tal dito movimento representa, o norte aqui utilizado como pós-modernidade é aquele destrinchado por Jameson (1991), e catalogado por Kellner e Best (1991). No entanto, buscar tal coerência em uma área nada coesa é o oposto do que o presente estudo sobre o gênero distópico mostra, pois é na propagação de narrativas que substituem uma grande metanarrativa, que possibilita uma generalização de elementos sociais e históricos, que são formadas as características dos enredos distópicos em suas fases de teorização.

No movimento de expansão dessas imagens e retalhos, o conceito de utopia, que já engendrou inúmeros outros conceitos, engendra ainda mais antinomias quando atravessa a estrutura de sentimento pós-moderna, ramificando, divergindo e individualizando as várias percepções do pensar utópico, o que cria uma relativização radical do imaginar o horizonte utópico. No entanto, é possível ilustrar como a simultaneidade da pós-modernidade enquanto estrutura de sentimento do capitalismo tardio, o estilhaçar das grandes narrativas, incluindo a utopia, e o engendramento das distopias são figuras posicionadas em uma cena que resultaria em tais objetos. É possível posicioná-los em uma correlação que pode, não obrigatoriamente, exprimir causalidade.

Para tal engendramento, torna-se necessário expandir o debate referente a um ponto específico das utopias que proporcionaram uma grande mudança de perspectiva. O deslocamento do espaço ao tempo é pontuado no capítulo anterior pelo que a obra *Memórias do ano 2440* (Mercier, 2014 [1771]) representa para o campo dos estudos utópicos, mas no ponto em que tanto o gênero utópico, quanto o sistema capitalista, já atravessaram outras estruturas de sentimento e, conseqüentemente, processos de teorização, o que não significa o nascimento das distopias. Por sua vez, preocupar-se com o futuro e o que ele apresentará como resultado das ações do presente, quando colocado em uma ideia de linearidade e reciprocidade, em uma contradição proposital entre o sincrônico e o diacrônico, é o surgimento do solo fértil às distopias, assim como uma forma de sobrevida do pensamento utópico quando o espaço é reificado pelo capitalismo como Jameson



aponta em *Pós-modernismo* e uma solução temporária ao avanço do futuro como campo em disputa, já que o tempo, em determinadas facetas, ainda é um elemento em processo de reificação.

A estrutura de sentimentos no contexto da qual *Memórias do ano 2440* fora publicado capta fortemente elementos do projeto de Esclarecimento da modernidade, sendo carregado por tal deslocamento para o processo de teorização das utopias. Com facilidade, é possível associar o fim das utopias, como apontado por Jameson (1991) e por Jacoby (1999), à pós-modernidade. Então, já em um estado de inversão do espaço ao tempo proporcionado pela obra de Mercier, teremos a inversão da esperança ao medo, mas o que é apresentado nesta pesquisa é justamente a permanência, a persistência da esperança (Baccolini, 2005), o que pressupõe, na sobrevivida proporcionada pelo deslocamento, alguma forma inexata e distorcida do esclarecimento; uma possibilidade utópica na pós-modernidade. O nascimento dessas como a imaginação de futuro que permeia o capitalismo tardio ocorre pelo conflito do tempo como objeto em disputa, da sua forma mais abstrata, tempo como fluxo imaginado em reciprocidade, que sofre com a já mencionada reificação e também com a sobreposição pelo espaço, tornando-se uma forma suprimida e reduzida de *frames* como em um filme, e não mais processos, mas que ainda não é capaz de reificar determinadas esferas na realidade. Isso exige certa obscuridade desses resquícios utópicos dentro do gênero distópico que não se manifestam em outros subgêneros, como as antiutopias e estruturas de sentimentos; somente se manifestam no cenário do capitalismo tardio, como sementes protegidas da incorporação do sistema de produção pela abstração do tempo imaginado.

Por mais que propor o tempo como abstração inalcançável aparenta uma classificação imprudente do tempo como uma força que existe independentemente da humanidade, empurrando assim o conceito de tempo para algo absoluto e, conseqüentemente, imune aos avanços de todo e qualquer sistema ou de forma de conhecimento humana, é equivocado, na mesma medida, dizer que o processo de reificação do tempo seja inexistente e fadado ao fracasso pois, como apontado na seção anterior, trata-se de um evento em processo que se dá pela sobreposição, possibilitando reificações e comodificações de elementos cada vez mais abstratos, a exemplo do registro da história em si. Já no consenso, mesmo que altamente questionado, de que a história da humanidade começa a partir do surgimento da escrita cuneiforme na antiga Mesopotâmia, anulando toda forma de história oral ou até mesmo a história geológica do planeta, o ato de registro é uma forma de capturar o tempo pelo espaço. A ideia de perceber o tempo em movimento pelos ciclos das estações, o movimento de rotação e translação da Terra, que são a medida dos dias e dos anos, dependem de fatores externos que, quando percebidos e registrados, causam a sensação de mensuração e controle sobre aquilo (Koselleck, 2002, p. 102). Construir cronologias, sejam essas tautológicas ou teleológicas, depende de fatores externos e se baseia em mensurações materiais que também geram

antinomias, na medida em que uma padronização de cronologias rumo a uma cronologia global é impositiva, já que é centrada em episódios relevantes para uns, mas não necessariamente para outros, a exemplo da divisão “antes de cristo” e “depois de cristo”, utilizada pelo Calendário Gregoriano. Até mesmo a história oral entra na lógica de perceber o tempo intuitivamente, recorrendo a ciclos do mundo natural para estipular a passagem desse, ou até mesmo buscar trincos em objetos e paredes ou rugas nos rostos de outras pessoas (Koselleck, 2002, p. 102). Assim sendo, todas as formas de mensuração do tempo são estipuladas no espaço, sendo também uma forma de catacrese na construção de alguma cronologia. Logo, busca-se elencar o processo de teorização do tempo (que se inicia a partir da cronologia e da instrumentalização das mensuras de minuto, dia, mês, anos etc. para controlar a vida humana) como forma de avançar a fronteira do abstrato ao material; ao ponto de conceber a ideia de um controle sob o futuro, ou a manutenção eterna do presente e, conseqüentemente, do sistema capitalista.

Nesse processo de teorização do tempo ocorre algo semelhante à tentativa de representar uma figura abstrata da quarta dimensão, como um tesseracto<sup>13</sup>, em um espaço da terceira dimensão, nossa realidade, ou mesmo em um espaço da segunda dimensão, uma folha de papel. A figura se perde, não sendo capaz de revelar a si mesma ou ser percebida em sua totalidade mediante a impossibilidade humana de enxergar tal abstração. Há formas de mensurar, teorizar e até adaptar o que seria a imagem de um tesseracto e outras propriedades geométricas externas à geometria euclidiana, mas não é possível enxergá-lo de forma material, o que nos leva ao raciocínio de que compreender matematicamente e fisicamente a quarta dimensão como o tempo, implica romper axiomas anteriores postulados pela geometria euclidiana, ganhando maior popularidade com a física moderna de Einstein (Bassalo; Caruso; Oguri, 2021). Em outras palavras, o tempo como conceito e forma possui infinitas facetas, mesmo quando abordado por áreas extremamente diferentes, por meio de metodologias distintas, e os dilemas de captar, mensurar, diluir sua complexidade por meio do conhecimento humano disponível é um processo duradouro que exige técnicas e avanços que vão além do espectro do conhecimento atingido. Há riscos claros de cair em armadilhas teóricas e transformar o debate sobre tempo em algo esotérico, de aplicabilidade mística e críptica, mas radicalizando o materialismo interdisciplinar proposto por Horkheimer (1996), é possível associar o descompasso entre a relação de reciprocidade do passado e o futuro ao acelerar do progresso em direção ao tempo, pois uma reificação do tempo significaria a capacidade de o sistema capitalista não somente engendrar uma estrutura de sentimento sinérgica à sua infraestrutura, mas sim criar uma estrutura de sentimento artificial, “desligando” o engendramento, como também comandá-la de

13 Um tesseracto é uma ideia abstrata de uma figura geométrica, um polítopo, equivalente a um cubo, mas na quarta dimensão. Não há uma forma de representar um tesseracto aos olhos humanos, então toda e qualquer representação dele é uma cópia imperfeita, pois é somente uma adaptação de uma dimensão à outra, com menos propriedades.

forma absoluta em seus movimentos e desdobramentos, similar às profecias apocalípticas da Igreja que nunca se concretizavam, mas que possibilitaram um poder de dominação social de ampla duração, citadas no capítulo anterior. A reificação do tempo pelo espaço é uma promessa apocalíptica diferente, adaptada ao que, atualmente, o capitalismo consegue absorver, destruir e reconstruir enquanto imaginação histórica.

Partindo de tal possibilidade, reificar eventos históricos e conceitos por meio da historiofotia reificada, a abstração do tempo como fluxo imaginado em reciprocidade adentra um ultimato, a possibilidade concreta de alcançar uma tautologia, a totalidade do capitalismo como sistema que, mesmo no plano da imaginação, é inquebrável, pois não há outra forma de escapar das amarras até mesmo no plano mais subconsciente e onírico. Na fábrica de decupagem histórica, dois conceitos ou eventos históricos dispostos em linearidade necessitam de um contexto preenchido para que a ideologia que se almeja dominante represente e exiba sua constância narrativamente. Tal qual um *atlas mnemosyne*<sup>14</sup> de Aby Warburg (2020), relações e direções serão imputadas a tais imagens, criando narrativas e percursos heurísticos que se engendram conforme a exploração das imagens que, antes, apresentavam certa desconexão, mas que depois se revelam como produtoras de pensamento (Samain, 2011, p. 1). Espectadores do resultado do movimento de destruição e reconstrução dos fragmentos historiofóticos da pós-modernidade criam, quase que de forma automática, memórias e conhecimentos entre tais imagens, gerando estórias e histórias que antes não existiam, o que, no caso, cabe como uma ferramenta de ilustração ao fenômeno de criações de narrativas por meio de imagens, utilizando memórias e fatos históricos em seus núcleos duros e que, como dito por White, sempre exigem uma narrativa monolítica. Não é necessário mudar a composição do monólito, mas somente inseri-lo em contextos que, quando devidamente posicionados e orquestrados, criam um *atlas mnemosyne* obscuro<sup>15</sup>.

Retomando a ideia de Claeys de que as distopias seriam conceitos naturais e teriam suas sementes nos tempos mais remotos da humanidade, e que essas são como teratologias que atravessam os tempos e ganham novos significados, o *atlas mnemosyne* obscuro vai de encontro à ideia da distopia como natural, pois a inversão da esperança ao medo também incorpora o estilhaçar das metanarrativas e, conseqüentemente, dos monstros que habitam o mundo. Como resquícios de um mundo “pré pós-moderno”, o movimento de destruição e reconstrução também coopta medos,

14 Obra do antropólogo e historiador da arte Aby Warburg que consiste na disposição de imagens, fotografias e gravuras fotografadas ou mapas, dispostas em ordens diversas que, conforme o espectador as observa, interpreta e cria relações possíveis no conjunto e, assim, uma narrativa.

15 Não somente pelo conceito criado por Aby Warburg, como também pelo conceito de *mnemosyne* provindo da titânide grega Mnemósine, a personificação da memória e irmã de Cronos, titã do tempo e por Atlas, titã que carrega o universo em suas costas. Evocar tais elementos da mitologia grega para realçar a relação entre tempo e memória quando dado, aqui, o cunho de “obscuro” ao reinterpretarem e reembaralharem eventos cristalizados em espaços, de forma a encadear uma narrativa ideológica que beneficie a centralidade do sistema.

temores e monstros diversos para a sua própria metanarrativa disfarçada de antimetanarrativa. Assim como qualquer peça ou obra de arte, na indústria cultural, mesmo que feita antes do capitalismo tardio ou até do capitalismo mercantilista, acaba sendo incorporada à lógica da produção em massa visando o lucro (Adorno; Horkheimer, 2006), e qualquer *frame* de medos individuais e coletivos pode e será utilizado. Uma cena que remete aos campos de concentração na Alemanha nazista pode ser alinhada com gladiadores romanos no Coliseu, em um contexto em que um governo totalitário liderado por uma figura mesclada de Mussolini, Stalin, Churchill e Hitler afirma defender a democracia e, para isso, precisa invadir territórios perigosos, como tropas estadunidenses marchando no Iraque, e “pacificar” outros povos, recriando toda a estrutura colonizadora japonesa e inglesa aplicada às suas colônias. Não importa o quão anacrônico ou distante pareçam, serão costurados na colcha de historiofotias reificadas e essas, como parte da estrutura de sentimentos que cobre o capitalismo tardio, serão mobilizadas em obras literárias, em imagens verbais, em obras audiovisuais, em imagens visuais, criando o *atlas mnemosyne* obscuro. De tal modo, o grande diferencial das ficções distópicas enquanto produtos do capitalismo tardio, frutos de uma estrutura de sentimento pós-moderna e que inunda a mente e o imaginário coletivo de espectadores ao redor do globo com imagens reificadas, concentradas de pessimismos e catástrofes direcionadas às alternativas que sejam qualquer outra que não o próprio sistema que as cria, um avanço em direção à, ainda, terra de ninguém do tempo como campo em disputa.

Tais pontos retomam e reforçam a proposição de que as distopias exigem uma pluralidade de áreas de conhecimento quando têm suas facetas e características identificadas e analisadas, pois nublam as linhas que delimitam seus campos teóricos e inspirações. É no entrelaçar dos fundamentos da teoria crítica que permeiam esta pesquisa e também as características pós-modernas expansivas e fragmentadas deste objeto que torna isolá-lo e analisá-lo em “interpretações e constelações, imagens e ideias que provêm conhecimento social”, fortemente baseados em preceitos adornianos (Best; Kellner, 1991, p. 228), um artifício metodológico de grande proveito. Tanto a teoria crítica quanto a pós-modernidade são “vertentes” radicalmente críticas à modernidade e aos desdobramentos de seus projetos e eventos, ampliando questionamentos sobre a resolução ou até mesmo a continuidade de movimentos transformadores atribuídos ao pensamento moderno. Mas a teoria crítica, mesmo os trabalhos de sua parcela ainda mais radical à modernidade, como os de Adorno e Horkheimer (Best; Kellner, 1991, p. 282), lida de forma diferente quando aponta rupturas e continuidades no que os autores denominam de *capitalismo de Estado* (Adorno; Horkheimer, 2006) com a perspectiva adorniana que contrapõe os ideais mais radicais da pós-modernidade no que diz respeito ao fim das grandes narrativas e a ruptura absoluta com a modernidade e seus projetos, propondo movimentos simultâneos de destruição e reconstrução (Best; Kellner, 1991, p.

228). Além disso, tratar as distopias como um objeto de características pós-modernas, mas que também apresenta características da modernidade e de momentos históricos anteriores, é abraçar a forma como a teoria crítica, de viés adorniano, permite isolar e “proporcionar conhecimento conceitual de constelações específicas de determinado fenômeno, enquanto reconhece a importância e a heterogeneidade de detalhes concretos” (Best; Kellner, 1991, p. 228), pois:

A análise dialética relaciona assim fenômenos sociais particulares com forças e relações constitutivas de uma sociedade, mostrando como, por um lado, as estruturas e dinâmicas da sociedade capitalista constituem fenômenos específicos e como a sua dissecação analítica pode lançar luz sobre forças sociais mais amplas. [...] Assim, como acontece com as análises de Adorno (7.2), uma teoria dialética preservaria a particularidade, tentando iluminar eventos e artefatos específicos e forças sociais mais amplas e abrangentes que os constituem ou restringem (Best; Kellner, 1991, p. 264).

Embora a virada do espaço ao tempo de Mercier tenha possibilitado o atravessar do que já era cristalizado do gênero utópico pelos momentos do sistema capitalista e as mudanças sociais radicais que configuram a humanidade desde 1771 até os dias atuais, tal posicionamento coloca o processo de teorização das utopias, o engendramento dos neologismos e o conseqüente engendramento das distopias e de seu respectivo processo de teorização, em uma abstração teórica que facilmente esbarra o objeto desta pesquisa entre metateorias pós-modernas, na medida em que não é um rompimento absoluto com as estruturas e ideias da modernidade, ao passo que uma mudança drástica ocorreria e a própria lógica cultural do capitalismo tardio as cria e as impulsiona. Seriam as distopias a persistência de um ponto cristalizado da modernidade das utopias que atravessa e habita o núcleo teórico das distopias engendradoras de possibilidades ainda a serem desvendadas? Ou, como citado por Baccolini (2005), seriam persistências da esperança que utilizam as distopias como elementos culturalmente emergentes (Williams, 1977) à espera de um momento de eclosão? Não somente enquanto forma, mas também como impulso?

### **2.3 O caos ordenado de um futuro em retalhos**

Tendo em vista tais questionamentos, e em síntese dos conceitos já apresentados, a imaginação de futuro sob a lógica do capitalismo tardio, que engendrou e permanece engendrando as ficções distópicas, é aqui proposta em uma representação teórica que metodologicamente seguirá o método adorniano de isolamento do objeto para compreender suas especificidades. Tal representação consiste em um eixo interior contido em um eixo exterior que fluem conforme a

passagem do tempo. Em particular na abstração em voga, cada um desses eixos possui sua própria mecânica de funcionamento que adentra uma relação sinérgica em que os elementos de um afetam o outro mediante o jogo de previsões e o interesse pelo futuro, que é aqui pautado como um campo em disputa. Então, não somente aborda questões que mobilizam a infraestrutura e a superestrutura conforme os conceitos marxistas, mas aqui são elencados elementos de mensuração complexa e de delimitações esfumaçadas, como o tempo em sua interpretação social e imaginária, o que na tentativa de reificar essa abstração, engendra contradições e movimentos anômalos dos quais as distopias são parte. O eixo exterior é a imaginação de futuro na colcha de retalhos composta pelas historiofotias reificadas de tempos, conceitos e sentimentos distintos, mas que se concentram mais nos séculos XX e XXI, dispostas caoticamente em um movimento de destruição e reconstrução da costura, na figura do *atlas mnemosyne* obscuro, permitindo combinações infinitas que “continuam a se emparelhar em constelações instáveis, e a qualidade do pensamento aumenta e diminui, ilumina-se e torna-se mais sombria novamente em variação incessante” (Jameson, 1991, p. 171). O eixo exterior se expande infinitamente, subsumindo novos *frames* à sua coleção obscura, independentemente da época ou da localização, possibilitado pela homogeneização do capitalismo tardio. O eixo interno é o capitalismo tardio em si, sendo material e de movimento centralizador para uma automanutenção e autorealização. Somando-se a tais condições, e com o que já fora citado no capítulo anterior, existe um jogo de interpretar o futuro e trazer tais informações ao presente, conduzindo-o de uma forma que estabeleça, mesmo que tão segura quanto alicerces de um castelo de areia, os acontecimentos e desdobramentos que virão. Compreender esses dois eixos aqui propostos e suas respectivas relações faz parte da jornada hermenêutica do imaginário que parte em busca do futuro e retorna ao presente, configurando uma relação homóloga entre tais eixos. É um componente da estrutura de sentimento do capitalismo tardio, mas habita outras instâncias que causam fenômenos específicos.

Por estarem em uma relação sinérgica, possuem a mesma velocidade em suas respectivas ações, o que torna a aplicação do que é cooptado pelo eixo externo simultânea ao que ocorre no eixo interno. Tal ponto é de extrema importância, pois como colocado anteriormente em relação ao modo que a reciprocidade entre passado, presente e futuro é desequilibrada mediante os avanços tecnológicos, tal simultaneidade é perdida quando o eixo interno passa a ter uma maior aceleração do que o eixo externo. Enquanto ainda simultâneas, as historiofotias reificadas são mobilizadas pelo contexto criado pelo eixo interno, referenciando os elementos direcionados por ela mesma como caminhos ao totalitarismo, sendo esses elementos construídos de acordo com a narrativa da profecia autorealizada. Quando em descompasso, a relação homóloga entre esses eixos referenciará o próprio capitalismo, pois na falta de um “outro” para misturar-se como a negação do totalitarismo, a

estrutura de sentimento artificial que paira como uma colcha de retalhos composta por historiofotias reificadas se torna ideologicamente impregnada pelo sistema que a gerou, de tal forma que todas as imagens ali capturadas são pastiches dos eventos em si, replicados na lógica do capitalismo tardio, ou seja, futuras reproduções desses eventos em cópias imperfeitas já coloridas com as cores do capitalismo, reproduzindo a forma como o sistema lê esses eventos. Tal descompasso será mais bem desdobrado no capítulo terceiro, mas por ora, pontuar a relação dos dois eixos permanece um compasso igualmente importante.

Ainda enquanto um fluxo sinérgico, tem-se a impressão de ser teleológico, como uma alusão à idealizada e problemática seta do progresso humano, mas abriga e demonstra uma lógica tautológica na já mencionada de perpetuação do sistema e a figuração dele como a única alternativa possível mediante as falhas, ou de elementos construídos como falhas, das demais alternativas de sistemas sociais, políticos e de produção (Jameson, 1991, p. 159). Seguindo esse raciocínio, o objetivo da relação entre ambos os eixos é a manutenção do sistema capitalista por meio da subsunção de elementos e contradições que sejam, ou possam se tornar, alguma ameaça concreta à perpetuação do sistema, e justamente imprimir essa percepção tautológica é a cristalização máxima de tal objetivo no ponto em que a própria percepção do tempo é alterada e a imaginação de futuro é limitada, ou até mesmo regredida. No atravessar do limiar entre a realidade e o imaginário individual e coletivo, é necessário levar em conta que tal abstração intrínseca seja capaz de desatar o nó que entrelaça as ficções distópicas da realidade material, pairando uma dialética muito mais próxima da hegeliana (Hegel, 2014), idealista, do que do materialismo dialético marxista (Engels; Marx, 2007). Assim, para também auxiliar a lidar com a abstração latente do objeto desta pesquisa pelas necessidades específicas de tal fenômeno, sigo o processo de isolar e esmiuçar tais especificidades que as ficções distópicas engendram, tanto pelo meio de interação que ilustra uma faceta importante da estrutura de sentimento vigente, quanto por meio de imagens cinematográficas aos indivíduos, trazendo esses últimos citados como o que há de material nessas interpretações audiovisuais, como também materiais que geram, em si, materialidades a partir das interações narradas a diferentes localidades e vivências.

Tal eixo externo composto de retalhos, cada qual contendo eventos subsumidos pelo capitalismo tardio, a exemplo da analogia mobilizada por Fisher acerca dos troféus da criatura caçadora de humanos de *O Predador* (1987), são agora objetos fora de suas naturalidades e composições exatas, pois são cópias imperfeitas, releituras de eventos a serem instrumentalizadas na manutenção da ideia de que não há alternativa ao sistema capitalista. Em tal lógica, a violência explícita e a crueldade de eventos ocorridos na realidade material são reinterpretadas e torcidas de forma a criar narrativas. Os eventos colecionados e exibidos nesses retalhos são pastiches de

pastiches, que englobam contextualmente aqueles que possuem a já mencionada exigência de uma narrativa monolítica; com maior ênfase da primeira metade do século XX, no recorte específico que Hobsbawm nomeia de *A Era da Catástrofe* (1995, p. 11), que compreende o início da Primeira Guerra Mundial com a declaração da guerra austríaca à Servia, ao fim da Segunda Guerra Mundial com a rendição do Japão (Hobsbawm, 1995, p. 30). É um recorte que condensa grandes eventos históricos que tomaram proporções extremas, tanto em termos globais dos dois conflitos mundiais que envolveram os cinco continentes, quanto pelo desenvolvimento bélico desses conflitos e a capacidade de destruição em massa que reverbera em cicatrizes eternas no espaço.

Elencar possíveis pontos de não-retorno no contexto da era da catástrofe não é uma tarefa de grande esforço justamente pela quantidade alarmante de momentos que são constantemente interpretados e difundidos por produções audiovisuais: tais elementos são subsumidos e invocados no *atlas mnemosyne* obscuro. Mas na própria exposição desses eventos e do material que costura esses retalhos, suas propriedades e contextos são perdidos e suas memórias traumáticas gradualmente desgastadas, inserindo pesadelos à luz do dia da humanidade em penumbra da memória coletiva que tiram o efeito de lembrar e evitar um provável ponto de não-retorno. Em suma, a recontextualização de acontecimentos históricos monolíticos e a consequente repetição desses acarreta uma hiperromantização desgastante, que os “dessacraliza” e os reifica ainda mais, exigindo cada vez menos refinamento do *atlas mnemosyne* obscuro. A posteriori, o recorte final do *breve século XX*, cunhado por Hobsbawm em seu “O Desmoronamento”, abre caminho ao realismo capitalista de Fisher e como o eixo interior adquire a característica de ser centralizador, dado às guerras e disputas ideológicas que marcaram a segunda metade de tal século.

Por meio da descontextualização, da subsunção, da reificação e da homogeneização, essa última não age no sentido de transformar todo e qualquer elemento em uma massa amorfa e acinzentada, visivelmente ameaçadora, pois tal ponto acabaria com a falsa ilusão de individualidade e pluralidade no interior dessa lógica. O efeito engendrado é descrito por Jameson no sentido de fagocitar individualidades e deixá-las existirem, assimilando-as à ideologia dominante do sistema (Jameson, 1991, p. 159), possibilitando que mesmo aqueles eventos acarretados por potências capitalistas sejam ressignificados como consequências de flertar com alternativas fracassadas ao sistema, fortalecendo a ideia centralizadora do eixo interno ou que inevitavelmente levariam ao lado negativo da utopia. Imagens como o cogumelo nuclear incendiando o horizonte, líderes ameaçadores e igualmente performáticos discursando para grandes multidões, estampados em cartazes por todos os cantos de nações inteiras, soldados marchando impetuosamente em um ritmo orquestrado e inquebrável; fome, doenças, condições miseráveis de vida que se perpetuam na impossibilidade de quebrar tal ciclo de miséria e violência que aumenta paulatinamente as



montanhas de corpos rodeadas por corvos, assim como valas em massa para soterrar etnias inteiras dizimadas juntamente a toda memória carregada por elas e, como o complemento que melhor soma ao *atlas mnemosyne* obscuro, a constante e iminente ameaça de conflitos de escala global a cada progressão geométrica do poderio bélico, na capacidade de criar um ambiente coercitivo em que exceções podem se tornar regras mediante a inevitabilidade da catástrofe, que ganhará força e sustentabilidade com os eventos do auge da Guerra Fria ao fim da União Soviética, recorte que Hobsbawm denomina como *A Era do Ouro* e também, posteriormente, o que Hobsbawm denomina de *O Desmoronamento* (1993, p. 394).

Enganchando a ideia de desmoronamento, o segundo ponto, o eixo interno, refere-se ao capitalismo tardio em sua infraestrutura. Como já mencionado, sua principal ação nesse modelo teórico é a centralização e perpetuação. Após a instrumentalização da razão e a subsunção da cultura à lógica de mercadoria e produção, o capitalismo tardio rompe com as metanarrativas e reforça o sentimento de caos e dissolução das estruturas montadas pela modernidade, de tal modo que as características da pós-modernidade misturam-se com facilidade aos objetivos pautados pelo sistema. Nesse movimento de conquista de etapas, no avanço das trincheiras das terras de ninguém em direção aos processos criativos e às concepções de lógica ao criar uma peça de arte em seus mais variados formatos, a estrutura de sentimento é contaminada pela iminência do abismo, da totalização que finda toda e qualquer escapatória. Por isso o movimento de nomeação e descrição das eras do século XX feito por Hobsbawm traz nortes pertinentes a este modelo teórico, pois na *Era do Ouro* há a polarização do globo terrestre entre os EUA e a União Soviética, sendo este segundo sempre apontado como o posterior inimigo do mundo ocidental capitalista, servindo como referência ao pontuar o que resultaria na mudança de trajetória da lógica capitalista.

O conceito de totalitarismos genéricos ganha seu protagonismo em tal recorte de tempo, a partir do sentido em que, por meio de tal representação teórica, é possível expandir o debate de como a associação entre o Terceiro Reich e o Stalinismo fora insistentemente difundida pelos EUA, utilizando o *frame* do holocausto e o *frame* do conceito de totalitarismo para, por meio do *atlas mnemosyne* obscuro, criar a narrativa de que tudo o que caminha em direção à totalidade é repetir os caminhos dos terrores da Segunda Guerra Mundial. O que se concretiza na expansão do capitalismo pelo imaginário coletivo é associar todas as imagens da *Era da Catástrofe*, assim como também as posteriores, ao “outro lado” da polarização da *Era do Ouro*, justificando e atribuindo atos de violência para evitar um mal maior que teria a capacidade de retroceder às catástrofes sempre mobilizadas quando lembradas dos anos anteriores. Novamente, o mote não é identificar e pontuar o perigo iminente de um ressurgimento de governos fascistas de forma contundente, mas sim criar elementos genéricos de uma identificação precoce que sirvam de alarde e que justifiquem atos mais

extremos. Essa é a base do conceito de totalitarismo genérico do qual as distopias bebem em seu processo de teorização. De tal forma, a repetição massiva do que se entende como totalitarismo cria os totalitarismos genéricos, que, em muitos casos, não fazem uma referência direta a casos de uma realidade material, mas serão uma característica constante no gênero distópico e para a tecnociência experimental de profecias autorealizáveis de Fisher. O imaginar se distancia dos acontecimentos materiais, mas o medo desses horizontes de totalização é carregado e maximizado pelas estruturas de sentimento por meio dessas ficções distópicas.

Pensar esses dois fluxos como paralelos e conectados por elementos que se movimentam entre tais eixos é importante para ilustrar a ideia de uma trajetória hermenêutica, na medida em que os retalhos desse *atlas mnemosyne* sombrio são acessados pela imaginação de um indivíduo ou mesmo uma população que habita o então presente de acordo com o que é de interesse do sistema e da classe dominante, em tese. O que concretiza essa representação teórica como homóloga, entre os retalhos do *atlas mnemosyne* sombrio que pasteuriza diferentes teratologias em uma narrativa orquestrada pela lógica do capital e a infraestrutura, é o fenômeno da *catacrese* (Cavalcanti, 2003, p. 50). A catacrese acaba por ser a jornada hermenêutica da imaginação de futuro, que se origina do presente e depende dessa conexão imaginativa para tatear elementos que signifiquem e expressem o que há nesses retalhos futurísticos, pasteurizados pelo capitalismo tardio, mas que não possuem uma referência no presente. Assim sendo, as catacreses são utilizadas como formas de identificar caminhos que são sinalizados como perigosos, tendo como destino um ponto de não-retorno, uma totalidade distópica já quase alcançada ou que flerta com as mesmas entidades.

Tal ponto assume diferentes frequências e formatos mediante a fase de teorização, como *distopias clássicas* (Baccolini, 2005, p. 521) possuem uma relação mais direta com tais eventos históricos e o medo do totalitarismo, visto que tem seu marco na *Era da Catástrofe* e no início da *Era do Ouro*, na divisão ideológica do mundo pela Guerra Fria, o que torna a memória desses eventos históricos ainda fresca, tornando quase uma forma de alarde ao que sequer se aproxime, ou pareça se aproximar, de uma tentativa de totalidade. *Admirável Mundo Novo* (Huxley, 1935) e *1984* (Orwell, 1949) são exemplos desse período. Ambas caracterizam temores enquanto sociedades que caminham para cenários totalizantes, cada obra a sua maneira, sendo *Admirável Mundo Novo* mais voltada à crítica ao sistema capitalista em um estado avançado de dominação, já muito posterior ao ponto de não-retorno, centrada em uma perspectiva entre as duas guerras mundiais, e *1984*, que toma como pauta a crítica ao totalitarismo como um todo dado aos recentes desdobramentos do fim da Segunda Guerra e a tensão entre as duas superpotências que acarretaria a assim chamada Guerra Fria.

Mediante esse cenário conflituoso, em que os embates se concentraram em questões mais contextuais e ideológicas do que físicas<sup>16</sup>, novas dinâmicas entre os poderes internacionais denotam que poderes adquiridos pela natureza militar, física, coercitiva ao ponto de constituírem violência bélica, conceituado como *hard power* (Nye Junior, 1990, p. 164), necessitam de uma dinâmica que contemple outras formas de exercer poder, como o *soft power* (Nye Junior, 1990, p. 166). O *soft power* é cunhado por Nye Junior como uma forma de exercer dominação por meio de elementos menos materiais, baseado na capacidade de “fazer com que o dominando queira aquilo que o dominante quer” (Nye Junior, 1990, p. 166). Para isso, a utilização de tropas buscando invadir determinados territórios ou elementos similares acaba por se tornar, em certos pontos, demasiado custosa. Isso se dá visto que há a possibilidade de influenciar outros atores do jogo geopolítico em criar, ou mesmo encerrar, acordos econômicos com outra nação mediante um jogo de interesses em que o agente que figura como uma imagem de superioridade sistêmica, ponta de lança de uma moralidade, que destrua o outro lado que visa alcançar uma totalidade inevitavelmente despótica, destruidora de individualidades e da liberdade, por meio de uma racionalidade sistêmica.

A guerra fria se configura como uma guerra civil internacional que dilacera transversalmente todos os países: para o Ocidente, o melhor meio de enfrentá-la é apresentar-se como o campeão da luta contra o novo totalitarismo, caracterizado como a consequência necessária e inevitável da ideologia e do programa comunista (Losurdo, 2006, p. 56).

Em outras palavras, o capitalismo tardio inicia um processo de reificação do tempo mediante os diversos e cada vez mais acelerados avanços, que permitem reificações cada vez mais complexas, que tentam traduzir o tempo ao espaço, a já mencionada sobreposição, permitindo um maior domínio ideológico que é conduzido a fim de vilanizar toda alternativa à lógica capitalista e vender tal lógica como a única saída possível aos totalitarismos. Esse processo direciona a reificação do tempo e a regressão da imaginação de futuro como o ponto de não-retorno da realidade. Entretanto, tal processo de reificação do tempo não se completa, o movimento dialético engendrado pelo capitalismo tardio se fecha em um pastiche do tempo, justamente uma cópia imperfeita do tempo que fora adaptado para sua interpretação e reificação na terceira dimensão. O processo de reificação do tempo é como tentar enxergar um tesseracto a olhos humanos, que embora pareça coeso durante o processo, revela-se um paradoxo que não se fecha, não se completa, e reinicia o processo. Uma dança de dialéticas incompletas e intermináveis.

<sup>16</sup> É importante ressaltar que o período da Guerra Fria não é composto somente por ações e investidas ideológicas, dando a errônea impressão de que atos de violências não foram cometidos ou financiados. A exemplo, a política externa estadunidense, comandada pela figura de Henry Kissinger, interferindo em democracias ao redor do globo como parte do projeto de contensão e expansão do lado estadunidense e capitalista da guerra, que se desdobrou em ditaduras e massacres nesses territórios, incluindo o Brasil.

Como resposta, o rumo tomado pelo capitalismo tardio enquanto sistema está na continuidade da investida da sobreposição do espaço pelo tempo. Mesmo que reificar o tempo em todas as suas facetas seja algo impossível, ou que está longe de ser realizado mediante a incapacidade técnica e científica, que ao menos por enquanto soa como delírios de ficção científica, o processo continua, mas alastrando-se pelo espaço por meio das homogeneizações promovidas pela pós-modernidade, pelas historiofotias reificadas e pelas políticas de *soft power*. Em tal rumo, as ficções distópicas podem ser, e em muitos casos o são, utilizadas como marcos de percurso e ferramentas que reificam os *frames* historiofóticos, mobilizando a *Era da Catástrofe* como método, pois é um terreno fértil ao engendramento das distopias, levando estranhamentos cognitivos alinhados aos interesses do sistema e à narrativa da profecia autorealizada.

## 2.4 Clássicas, críticas e estéticas

Entrelaçando o contexto histórico da aclamação das distopias literárias e o início de sua tradução ao cinema e como essas interpretam e reproduzem interesses do sistema capitalista enquanto formas de catacrese de captarem leituras do presente por meio do futuro, as distopias, como qualquer conceito, também atravessam um processo de teorização que acompanha as etapas do capitalismo tardio. Baseando-me na distinção feita por Rafaella Baccolini em seu artigo “The persistence of Hope in the Dystopian Science Fiction”, as distopias, inicialmente, possuem dois momentos distinguíveis: *distopias clássicas* (Baccolini, 2004, p. 521) e *distopias críticas* (Baccolini, 2004, p. 520). As distopias clássicas, como já mencionado, são partes importantes de como a *Era da Catástrofe* é mobilizada na *Era do Ouro*. Baccolini exemplifica as clássicas como, principalmente, *1984* (Orwell, 1949), *Admirável Mundo Novo* (Huxley, 1980), *Nós* (Ziamatin, 2017), *Fahrenheit 451* (Bradbury, 2012). A exemplo, *1984*, na forma como busca uma neutralidade ao igualar elementos distintos do conceito de totalitarismo, torna-se o berço dos totalitarismos genéricos nas distopias, pois a obra é amplamente utilizada como formato metodológico de crítica por outras ficções distópicas contemporâneas que criticarão diretamente todo e qualquer regime político que tenha movimentos totalizantes, especificamente o comunista, trazendo o capitalismo como a utopia da liberdade e dos valores ocidentais por manter a individualidade, um indicativo social e moral de liberdade.

Visto que *1984* é uma obra que figura em uma quantidade mais do que expressiva dos trabalhos acadêmicos, jornais especializados, jornais de circulação geral, cursos de literatura em universidades e escolas de ensino básico, é de se supor que tenha um peso relevante no subgênero distópico, assim como é utilizada enquanto referência, direta ou indireta, por outros artistas na produção de outras distopias. Somando-se a isso, *1984* é a distopia que coroa o subgênero em sua

fama e referência, sendo facilmente encontrada como inspiração para várias das distopias da atualidade, nas mais diferentes mídias, como *V de Vingança*, tanto na obra em quadrinhos (Lloyd; Moore, 2005), quanto no filme (2006), sendo que essa última mencionada fará referência direta à adaptação ao cinema da obra de Orwell, lançada em 1984. O mesmo vale para jogos, com o jogo eletrônico *We Happy Few* (2016) e em reality shows como *Big Brother* (1997), sucesso internacional e em proporção ainda maior no Brasil. Tudo isso para ilustrar que o impacto cultural de *1984* possibilitou uma gama de referências e que ocasionou um tanto razoável de desdobramentos que geraram críticas ferrenhas a Orwell. Mas tais críticas direcionadas aos questionamentos do livro nem sempre se referem ao conteúdo ideológico que carrega, como também não frequentemente é questionado sobre as consequências que tal conteúdo ideológico acarreta. Por parte de estudiosos da cultura e militantes comunistas como Raymond Williams (Millner, 2003), Orwell fora ferrenhamente criticado por ser declaradamente de esquerda e eclipsar todo e qualquer horizonte de emancipação, assim como tratar o stalinismo e o nazismo como iguais (Millner, 2003). Tais ideias de Orwell que fundamentam a crítica de Williams podem ser mapeadas a partir dos rumos que o regime comunista na URSS tomou, principalmente no período stalinista, afastando-se dos movimentos de esquerda, assim como utilizou de suas obras como forma de expressar seu descontentamento, em específico em *A Revolução dos Bichos* (Orwell, 2007) que é uma fábula antiutópica que utiliza alegorias para tecer suas críticas aos desdobramentos da Revolução Russa. Comparando as duas obras e notando que *A Revolução dos Bichos* é a penúltima obra do autor, como também publicada antes de *1984*, é possível enxergar como tais eventos modificaram a forma como Orwell via a transformação da então URSS, e “os medos dele, mais evidentes em meados dos anos 30 em diante, de que os intelectuais socialistas foram corrompidos pelo culto ao poder e não eram mais moralmente capazes de serem bons líderes” (Claeys, 2010, p. 119). As críticas diretas ao regime comunista da União Soviética que compõem seu penúltimo livro são diluídas e misturadas aos seus medos, decepções morais e pessimismos, e assim subsumidos ao que apresenta em *1984*, e em sua crítica geral ao totalitarismo. Em específico, seu último livro apresenta uma crítica dispersa que busca a neutralidade axiológica ao criticar vieses ideológicos, no argumento de que não importa os rumos tomados, ou qual a ideologia de um governo totalitário, qualquer que seja o regime que caminha em direção à totalidade, será distópico. Direcionando seu ponto no que pode ser descrito como uma crítica a toda e qualquer trajetória que inevitavelmente terá, na visão de Orwell, o mesmo resultado, o enredo de *1984* foi facilmente cooptado como ferramenta de *soft power*, pois, em determinados meios, a obra é vista como uma narrativa histórica absoluta do conceito de totalitarismo (Goldstein, 2000, p. 54), um manual de instruções de como identificar a verdade por de trás do total (Claeys, 2010, p. 122), construído pelo protagonista do

romance, que a cada estranhamento cognitivo de seu presente tenta compreender como era sua realidade antes de as coisas se encontrarem daquela maneira. Não somente, também se configura como uma rejeição satírica à modernidade (Claeys, 2010, p. 119), o que em certa medida se relaciona com a crítica à modernidade e ao progresso de determinada parcela da primeira geração do círculo interno da Escola de Frankfurt, em específico Erich Fromm (Goldstein, 2000, p.50), ao qual inclusive escreveu um apêndice à edição comemorativa do centenário de nascimento de George Orwell (Orwell, 1945 [2003]); simultaneamente, relaciona-se com conservadorismos que também rejeitam a modernidade. Colocando de outra forma e mencionando outros exemplos, ao relacionar a rejeição à modernidade ao totalitarismo genérico como destino final e “irrefutável”, os medos e temores do progresso se espalharão para outras ficções distópicas futuras, assim como se espalharão para a estrutura de sentimento do capitalismo que também tem sua relação com a produção intelectual e acadêmica, assim como na percepção política dos indivíduos, resultando em uma rejeição a movimentos de inclusão, vozes na construção de novos conhecimentos, reforçando elitismos intelectuais e culturais (Goldstein, 2000, p. 52), empurrando parte dessas expressões e vozes, enquanto culturas populares recalçadas, para espaços recalçados, tal qual a ficção científica. Esse ponto ainda pode ser apresentado como uma ambivalência que será aproveitada pelo maquinário ideológico neoliberal, mas que em momentos futuros, como será debatido no capítulo seguinte, tornar-se-á uma aporia. Alguns exemplos de tal ponto seriam *The Great Idea* (Hazlitt, 1951), dedicada a Ludwig von Mises, *Red Sky at Night* (Matthews, 1951) e *One* (Karp, 1953). Essas obras, que foram catalogadas por Claeys, foram publicadas em um período que o historiador denomina de *Capitalism and Communist Evils: The 1950s* (2017, p. 453), sendo *One* escrita e extremamente influenciada pela caça às bruxas promovida por McCarthy (Claeys, 2017, p. 455).

Por 1984, é possível argumentar que as distopias enquanto conteúdo de ficção científica são friamente calculadas e previstas, ao passo que enquanto produções materiais que interagem com a realidade, são uma sucessão de eventos, um engendramento, resultados não previstos, calculados ou programados pelo capitalismo, mas que como fruto de tal, plantados pelas sementes dos resquícios da utopia na modernidade no solo fértil do século XX, e que, por tal, facilmente se tornaram um instrumento ideológico. Algo que reforça tal ponto é que, na fase das distopias clássicas, as distopias produzidas e publicadas são predominantemente, mas não completamente, em língua inglesa, centralizando as narrativas no eixo EUA e Reino Unido. Não obstante, a própria ideia de totalitarismos genéricos é presente em disputas teóricas que permearam o pós-Segunda Guerra, na medida em que o conceito de totalitarismo fora torcido ao seu máximo, aplicado a todo e qualquer contexto em que fosse possível identificar uma entidade política, ou ideológica, como totalitária e, conseqüentemente próxima, aos terrores do fascismo e do nazismo. Um ponto de semelhanças que

aproxima a concepção de totalitarismo apresentada por Orwell a movimentos concretos do neoliberalismo é o Estado como ferramenta de alcance da totalidade (Losurdo, 2006, p. 68), retirado de todo e qualquer contexto para que, como já descrito anteriormente, componha o *atlas mnemosyne* obscuro e associe ao *frame* monolítico da Segunda Guerra.

Um exemplo é a comparação, na intenção de igualar o stalinismo ao Terceiro Reich (Losurdo, 2006, p. 76), partindo de premissas dedutivas que incluem um partido único e dominante ideologicamente, o controle total da mídia e o desmonte do individual aliado à diluição do coletivo, pontos que Losurdo critica enfaticamente, apontando a forma como são mobilizados por Arendt e Hayek, destrinchando contradições em tais argumentos (Losurdo, 2006). Essa comparação é retirada de seu contexto original e os mesmos itens que apontam na direção de tal comparação, também apontam para o próprio sistema capitalista, na construção teórica desses mesmos autores, em especial Hayek, sobretudo no que tange à relação do indivíduo em sua liberdade de racionalizar a realidade enquanto parte individual do todo e o mercado como ordem espontânea (Ganem, 2009, p. 268). A insistência de manter tal ordem espontânea, o mercado, mediante a racionalidade individual que de forma quase automática caminharia para uma tomada de decisões que beneficiassem a relação entre sociedade e mercado, “a teoria hayekiana serve, em última instância, ao autodesenvolvimento do mercado visto como a única forma possível de organização para as sociedades contemporâneas” (Ganem, 2009, p. 268).

Como levantado por Ganem (2009, p. 269), Hayek é uma referência teórica ao neoliberalismo, principalmente no que tange à revitalização intelectual do liberalismo no cenário pós-guerra e na intensificação da disputa entre os EUA e a URSS. Hayek foi um dos grandes articuladores do colóquio que criou a Sociedade de Mont Pèlerin, a qual ele presidiu por 14 anos. Por meio da Sociedade de Mont Pèlerin, Hayek buscava fortalecer moral e ideologicamente o liberalismo nos países europeus e nos EUA, enfrentando uma crise moral, econômica e intelectual que permitiria o nascimento de um projeto político que envolvesse pautas caras ao pensamento liberal, como individualidade, liberdade de mercado e preferência às políticas econômicas em detrimento de políticas sociais (Ganem, 2009). No mesmo contexto, movimentos cinematográficos eclodiam pelo mundo, incorporando elementos ideológicos da esquerda e valorizando não somente elementos das culturas nacionais, fortalecendo ideologias decoloniais no fazer artístico, como também exibindo as desigualdades sociais e apontando as questões estruturais que levaram a tal situação, emergindo uma questão emergencial de conter a tal crescente relação que proliferou discursos mais radicais na sétima arte, a exemplo o Cinema Novo no Brasil, o Neo Realismo na Itália, a *New Wave* Francesa e a *Nueva Ola* no México (Stam, 2019, p. 59). O debate que circundava tais movimentos e outros, ao redor do mundo, tangia uma *luta de dois fronts* (Stam, 2019, p. 59),

estética e política, fortemente preocupadas com questões relacionadas às ideologias burguesas, tendo como norte as teorias de Marx e Althusser, e adentrando debates centrais promovidos por departamentos de cinema ao redor do mundo e, conseqüentemente, da teoria cinematográfica (Stam, 2019, p. 59).

Assim sendo, tal projeto político hayekiano serviria para combater as influências e os desdobramentos de duas experiências totalitárias, o fascismo e o stalinismo, de forma bem estruturada e argumentada, salvando e preferindo elementos da sociedade livre em detrimento de seus dois inimigos, de acordo com as preocupações do autor. O caminho pavimentado por Hayek tem como pilar a comparação, em critério de equivalência geral, desses dois conceitos, desdobrando na ideia de que todo projeto político que tem por base a coletivização tende ao totalitarismo, defeito esse caracterizado como uma razão totalitária produzida pelas entranhas do processo de racionalização construtivista da ordem social socialista (Ganem, 2009, p. 269). Também sobre o mesmo tema, Ganem pontua:

A identificação do totalitarismo ao socialismo e o abandono da ênfase na questão fascista mostraram que Hayek estava interessado não no debate entre totalitarismo versus democracia, mas no confronto entre ordem socialista e ordem social de mercado, ou seja, no confronto entre projetos sociais de sociedade (Ganem, 2009, p. 270).

Hayek prossegue no argumento de que a complexidade humana não pode ser mensurada por conta de sua composição de indivíduos, o que impossibilita visões mais amplas ou o entendimento completo de todas as facetas do todo ou mesmo dos indivíduos (Ganem, 2009, p. 273). Tal ponto coincide com os elementos da pós-modernidade anteriormente citados, como uma ferramenta teórica de fragmentação das narrativas enquanto mediadas por diferentes percepções da realidade, nublando qualquer proximidade da realidade e substituindo-a por realidades antinômicas que, do ponto de vista de Hayek, devem ser aceitas como forma de impedir um mal maior, o totalitarismo. Encontramos uma sobreposição do indivíduo ao coletivo, tal qual o espaço ao tempo, da esperança ao medo, sendo os dois primeiros movimentos de alta complexificação e que remediavam questões de adaptação, simplificação e tradução. Tal movimento teórico é quase um exorcismo do mercado como um sistema criado pelo ser humano que a eleva a uma entidade autônoma que existe independentemente da humanidade; e que, por ser externa e complexa, não deve ser atrapalhada com ações e reações que se direcionem a contextos mais abrangentes e totalizantes. Por meio do movimento de destruição e reconstrução utilizado por Adorno e mobilizado aqui, é possível identificar tal lógica na forma como Hayek tece uma linha argumentativa que distingue o indivíduo da sociedade, o mercado do social, uma sociedade organizada para o mercado e uma sociedade



organizada em torno de si mesma. No oposto que promete evitar o totalitarismo latente do outro projeto existe, também, a ideia de totalidade, ou a busca de elementos de totalização. Retomando Ganem:

E foi exatamente esse aspecto da inexorabilidade do mercado com a simultânea euforia do triunfo da democracia liberal como a forma final dos governos que alimentou o debate sobre o fim da História na década de noventa do século passado. Essa discussão que entrou em quase todos os campos do saber teve como eixo central filosófico a ideia da inexorabilidade do mercado, processo sem sujeito perfeitamente ilustrado em Hayek. A inexorabilidade do mercado significa, em outras palavras, o fim da utopia socialista e a sua substituição pela ordem liberal. É como se a humanidade atingisse o ponto final de sua evolução ideológica ou atingisse a forma final dos governos humanos com o triunfo da democracia liberal (Ganem, 2009, p. 273).

Novamente, a mobilização do conceito de totalitarismo não está em uma moralidade histórica de evitar que novas ordens totalitárias despóticas surjam, quase como uma fonte de esclarecimento, mas sim possibilitar que outras forças atuem de forma similar na busca pela totalidade enquanto projetam tais características no “outro”. Tal ponto será de grande importância na medida em que, para reestabelecer a moral do neoliberalismo, batalhas serão travadas por meio do *hard power* e do *soft power*, assim como na forma como as imaginações de futuro operarão enquanto meios de absorção de momentos históricos, bem como a absorção da fragmentação de narrativas cada vez mais individualizadas, entrelaçando-se com a sobreposição do indivíduo no coletivo, no proposto por Hayek. Cenário esse em que as ficções distópicas clássicas, como já demonstrado nesta seção e na anterior, são cooptadas como uma ferramenta de *soft power*.

Entretanto, como já pontuado, as distopias são conceitos em fase de teorização, atravessando estruturas de sentimentos que modificam e são modificadas pelos contextos em que são aplicadas. No início desta seção, citei as categorias de Baccolini para delimitar duas etapas de tal processo de teorização das ficções distópicas, as distopias clássicas e as distopias críticas. Baccolini denomina de distopias críticas, momento seguinte do processo de teorização das distopias, dentre as quais podem ser apontadas, principalmente, *O Conto da Aia* (Atwood, 2006) e *A Parábola do Semeador* (Butler, 1993). Dois pontos são cruciais na transformação do conceito: (i) a pós-modernidade e (ii) os tropos narrativos utilizados para finalizar tais ficções. No que cabe à pós-modernidade como fenômeno que engendra modificações e novas incorporações ao conceito, a ideia de múltiplas identidades e suas respectivas visões idiossincráticas de mundo ganham espaço significativo na proposta de mostrar outros futuros que tenham conotação negativa, dando vida a pesadelos sociais.

As antinomias citadas anteriormente ganharão destaque na medida em que, para representar tais pesadelos sociais, as contradições entre cada pensamento utópico e distópico trazidas e intensificadas pela homogeneização serão latentes ao ponto de vozes ignoradas nas distopias do “período clássico” demandarem, e ganharem, a representação de seus medos enquanto ficção.

As distopias clássicas moldaram-se na visão de um personagem homem, heterossexual, branco e, quando a geografia ainda é verossímil, parte de algum país do Norte Global. Nisso, o que mais diferencia tais momentos do conceito de distopia no interior dessas ficções são as características das clássicas, que ancoram a questão de algum(a) protagonista imerso(a) em um sistema autoritário, no qual suas reflexões e fluxos de consciência vão construindo o que os leitores, ou já espectadores, precisam saber no âmbito do enredo que paulatinamente fecha o cerco em seus personagens, deixando pouca, ou nenhuma, margem para uma janela de esperança em meio ao universo que representam. Tais restrições são linhas que especificam as vozes e os silêncios contidos ao se imaginar negativamente o futuro, limitando o *novum* ao ponto de vista do autor e suas limitações idiossincráticas e antropológicas, mas sem necessariamente limitar o estranhamento cognitivo. Já as distopias críticas delineiam uma expansão de temas ao incluir tais silêncios que contrastavam na fase anterior do gênero, abrindo outros diacronismos que apontam justamente a forma como o exercício de imaginar o futuro como catastrófico pode ocasionar determinada expansão em um ambiente que, a primeiro momento, não contava com esse evento. Questões identitárias como gênero, raça, classe, sexualidade e localização geográfica ganharão maior importância, possibilitando que autorias dessas parcelas marginalizadas possam expressar seus pesadelos sociais, escrevendo e publicando suas próprias distopias, relacionando essa abertura ao estilhaçar das metanarrativas engendrado pela pós-modernidade.

As distopias críticas afastam o foco da introspecção do protagonista e trazem debates que dão vozes aos silêncios tensionados no período anterior, provocando reflexões mais coletivas, disseminando *novuns* antes ignorados e expandindo o *estranhamento cognitivo* a pessoas que não convivem ou percebem tais silêncios em sua realidade circundante. Contando com essa expansão, os estranhamentos cognitivos não somente buscam referências no *atlas mnemosyne* obscuro homogeneizado, como por meio dessa catacrese, acessam *frames* de outros períodos históricos que, como já citado diversas vezes nesta dissertação, são também recíprocos entre passado, presente e futuro. Em outros momentos do processo de teorização do conceito de distopia, mais distantes de tais eventos, a hermenêutica da catacrese demonstra certo descompasso de evidência quando conecta os eixos da infraestrutura e da imaginação de futuro. O que Baccolini diagnostica enquanto mercantilização, que pode ser igualada ao que Fisher denomina de sistema de equivalência geral, exige que os retalhos acompanhem a estrutura de sentimento façam sentido conforme o processo de

transformação da infraestrutura, o que deixará de ocorrer, conforme será apresentando futuramente. Adentrando esse novo momento distópico, crítico, o descompasso na relação homóloga entre a colcha de retalhos da imaginação de futuro e a infraestrutura centralizadora se intensifica, pois a jornada hermenêutica, por meio das catacreses que tateiam os *frames* reificados para compor uma analogia do futuro ao presente, não possuem mais uma referência direta e próxima, como as *distopias clássicas* e, como citado na seção anterior, o que se torna a referência para a imaginação de futuro na construção das *distopias críticas* são pastiches dos pastiches do que um dia já foi uma referência direta a eventos monolíticos e contextos construídos. O que é referenciado, agora, é o próprio capitalismo mediante aquilo que já fora incorporado e reproduzido de acordo com sua lógica de produção.

Em relação aos tropos que finalizam as ficções distópicas, tal abertura para novas vozes que, por meio da homogeneização de narrativas fragmentadas, conseguem expressar seus respectivos futuros pessimistas baseando-se em seus respectivos presentes, o que também possibilita uma nova forma de encerrar essas histórias. Nas distopias clássicas, não há vez para finais em que os protagonistas possam sobreviver ou alcançar determinada paz, quanto menos a possibilidade de uma revolução que destrua tal futuro distópico, condenando todos aqueles que vivem em tal recorte de tempo alternativo à eternidade de dominação. Esse sentimento fatalista eclipsa qualquer horizonte de emancipação, assim como salienta os pontos de não-retorno e suas respectivas inevitabilidades proféticas. Nas críticas de Raymond Williams feitas a *1984* e a George Orwell, o crítico cultural galês argumenta que *1984* peca ao não apresentar nenhuma possibilidade de revolução, que isso poderia a ter efeitos mais contraproducentes do que favoráveis à emancipação teórica e prática do proletariado (Williams, 1988, p. 358). Contrargumentando tal perspectiva fatalista, Williams cita as *antropologias espaciais* (Williams, 1988, p. 359), nomeando determinadas histórias em que raças extraplanetárias são imaginadas, permitindo uma maior margem de criação e rompimento de limites, *novuns*, que teriam maior possibilidade de estranhamentos cognitivos. Nas distopias críticas, em alguns casos, o encerramento preserva a possibilidade de uma revolução, mesmo que herdada por gerações que virão ou plantada em um terreno trevoso que um dia será iluminado, tornando as distopias não menos violentas ou sequer mais leves, mas rompe suavemente com a ideia da irreversibilidade.

Em alguns casos isso culmina na reificação, uma saída daquele universo justamente por meio do coletivo. Na transformação das necessidades representativas nas ficções, há uma mudança significativa na forma assumida pelas distopias ao serem criadas em outros contextos mais contemporâneos e também por pessoas que antes não eram representadas no “protagonismo”

conhecidamente estereotipado. Baccolini enfatiza a criação de ficções distópicas por meio da literatura e da teoria feminista como um desses marcos, direcionando o debate para a percepção de representações antes ignoradas e que agora se manifestam nas novas gerações. A autora percorre caminhos que sugerem a relação intrínseca entre essas manifestações de novas teorias e vertentes, junto à persistência da esperança nas ficções científicas distópicas. As histórias contemporâneas geram aberturas para inclusões que antes não existiam, perspectivas de mundo outrora silenciadas, moldando as distopias em possibilidades negativas de futuro de uma forma inclusiva, opondo-se às distopias clássicas que, como já dito, delineavam os temores de apenas uma parcela dos autores ativos. Isso talvez contextualize o ponto de Williams em não enxergar alguma possibilidade revolucionária ou emancipadora nas ficções distópicas, já que suas críticas eram direcionadas à etapa “clássica” do subgênero, ainda cerceado pelas referências diretas em tornar a experiência socialista soviética uma igualdade ao regime nazista e à abordagem pessimista, fazendo-o crer que o subgênero havia alcançado seu pico e que não ganharia novas possibilidades em sua relação com o material (Williams, 1988), mas também não isenta o subgênero de críticas ou mesmo de afirmar que tal possibilidade emancipatória que carrega tenha o mesmo destino do projeto de esclarecimento.

Enquanto críticas no universo literário, ficções distópicas não tomam proporções grandes de disseminação, o que torna possível entrelaçar a criticização das distopias, que incorporavam os elementos anteriormente citados, com a cada vez mais frequente adaptação de obras literárias de caráter *mainstream* ao universo cinematográfico. Ainda que uma relação conflituosa, a literatura e o cinema, enquanto detentoras do título de arte, possuem similaridades e aproximações teóricas em suas formações e em atores que transitam entre esses dois universos. Na construção da autonomia da teoria cinematográfica enquanto campo acadêmico e uma forma de expressão que fosse culturalmente aceita como uma forma de arte é descrito como um processo que ganha força nos anos 1960, sendo a *Society of Cinema Studies* criada em 1959 e tendo como projeto alcançar um patamar igual ao que a *Modern Language Association* assumia para a literatura, como também vários conceitos construtores do cânone do então recém-fundado estudos cinematográficos, incorporaram conceitos do cânone literário ao seu universo, a exemplo de gênero, realismo, intertextualidade e autoria (Stam, 2019, p. 58). Em tal relação que descreve incorporações, readequações e transformações, sugerindo que o cinema e a literatura

geralmente compartilharam as mesmas tendências teóricas e *mâtres a penser*, por sua vez absorvendo, remodelando e extrapolando as tendências teóricas que afetam as humanidades em geral – fenomenologia merleau-pontiana, semiologia saussureana, semiótica pierciana, psicanálise lacaniana, marxismo althusseriano,

pós-estruturalismo derridiano, Pós-modernismo Lyotardiano, pós-culturalismo Jamesiano, pós-colonialismo Saidiano e Spivakiano, rizomática Deleuziana e assim por diante. (Stam, 2019, p. 59).

A relação que se configura entre o cinema e a literatura engendra novas forças voltadas às ficções distópicas, que ao passar pela pós-modernidade, capturando novas historiofotias reificadas, adquire em sua tradução ao audiovisual um conjunto de características inéditas. Retomando brevemente um ponto de White sobre como a leitura da história, enquanto narrativa historiográfica, perde e ganha com a utilização de imagens e vídeos, tal comparação pode ser aplicada na tradução da literatura ao cinema, que embora seja acusada de perder parte da qualidade do material original quando é feita uma adaptação, ou mesmo sendo usada como um argumento que visa hierarquizar as duas artes, categorizando o cinema como uma arte diminuta que não consegue capturar toda a essência de uma obra literária quando adaptada, ganha-se algo ao mesclar outros elementos à composição de uma obra audiovisual por sua característica colaborativa. Não há sentido adentrar um debate sobre tal hierarquização das artes e de que tais perdas e ganhos seriam agregadores ou desagregadores, mas é importante pontuar que a adição promovida pelo cinema oportuniza a reificação das historiofotias e suas junções ao *atlas mnemosyne* obscuro, ponto que não era possível por meio da literatura. Todavia, tais adições foram feitas em cenários que, durante o processo de teorização e cristalização dos estudos cinematográficos, nos anos 1960, incorporaram debates efervescentes da época, que perduram até hoje, como “*estudos do terceiro mundo*”, “*estudos étnicos*” e “*estudos das mulheres*”, assim como debates mais alinhados à esquerda como “*estudos pós-coloniais*”, “*estudos culturais e multiculturais*” (Stam, 2019, p. 59) e que, como pontuado anteriormente, determinada rejeição à pós-modernidade, tais vozes antes silenciadas, descolam-se, também, para gêneros e subgêneros, espaços artísticos e culturais que não possuem o mesmo prestígio. Somando isso aos movimentos cinematográficos anteriormente citados, o processo de teorização das distopias em seu período crítico, que é fortemente marcado pela adaptação de obras literárias de tal subgênero, e também à disseminação que o cinema permite, tal adição às historiofotias não é completamente direcionada às pautas políticas do capitalismo tardio. Sendo uma arte colaborativa, em que parte do seu processo atravessou o florescer de diferentes movimentos intelectuais que a influenciaram, de maior ou menor forma, produções audiovisuais daquele recorte e futuras, é possível relacioná-las diretamente à característica das novas vozes incluídas no processo crítico.

Entretanto, as distopias críticas tomam rumos contraditórios. Existe um movimento inversamente proporcional que acompanha as forças do capital que se concentraram na distribuição

dessas obras audiovisuais, que enquanto transformam o cinema em uma ferramenta de *soft power* e expandem o *atlas mnemosyne* obscuro em toda sua força de homogeneização, pautas políticas que utilizam dessas mídias massificadas são esvaziadas e, conseqüentemente, perdem força e são cada vez menos capazes de gerar estranhamentos cognitivos, o que até certo ponto poderia significar a reificação completa de tal subgênero e ao fim o resquício utópico cristalizado dentro dessas ficções. E, assim como a concepção de um pastiche replicado em escala industrial, o subgênero se torna uma mera moldura aplicada a quadros poucos diferentes uns dos outros. Contudo, o que a pós-modernidade modifica em tais ficções que possibilita a abertura de outras perspectivas e outros medos e temores se entrelaça facilmente com as características do audiovisual, em seus movimentos teóricos e na característica de serem artes colaborativas que, na realização de uma obra sequer, exigem múltiplas perspectivas que derivam de diferentes artes. Quando centradas especificamente na literatura, a imaginação de futuro fica a critério daquela(e) que escreve, dentro de suas referências e idiosincrasias, com intervenções daqueles que exercem o trabalho de edição, representando os interesses do mercado. No entanto, o cinema e a televisão possuem tal característica intensamente mais antinômica pois, apesar de existir uma hierarquia em tais produções, encabeçada pelo diretor e pelos estúdios, no primeiro caso, e pelos roteiristas e pelas emissoras, no segundo<sup>17</sup>, ou até mesmo um discurso dominante, outros discursos ali também existem e, como já colocado, a neutralidade é tão utópica quanto a ilha Utopia. Cada artista encara e produz sua parte do todo, mesmo que regido pelos interesses do capital, a expressar sua visão de mundo. Em outras palavras: embora tal abertura surja, ocorre simultaneamente à tradução a meios midiáticos que mudam completamente a lógica de acessar tais narrativas, por um campo que é marcado intensamente pela lógica do capital, deixando o caráter crítico estagnado nas profundezas da estrutura de sentimento, novamente esperando determinada oportunidade para submergir.

Mediante isso, quando no início do século XXI temos movimentos sociais, dos menos aos mais organizados, utilizando ficções distópicas como referências, incorporando a ideia de irreversibilidade de um futuro distópico que incentiva uma procura incessante por formas de impedir a concretização de distintos pontos de não-retorno; guerras travadas em nome do futuro contra inimigos e ameaças nem sempre definidas, impulsionadas por diferentes identidades que encontram as distopias de suas idiosincrasias, em diferentes regiões do planeta, uma nova etapa do processo de teorização está em voga. O caráter crítico do processo anterior transforma-se em uma

<sup>17</sup> Historicamente, tal hierarquia pode ser justificada através das origens que tais mídias tiveram. O diretor possui maior poder na produção cinematográfica, junto aos estúdios, pelo cinema contemporâneo se originar do cinema mudo, em que as imagens e a linguagem imagética eram vitais à narrativa proposta. No caso do roteirista-chefe de uma produção televisiva, o que hoje é nomeado popularmente de *show runner*, se dá por conta das radionovelas em que o roteiro era vital para a construção de um imaginário que ali desse vida, cores e sensações ao enredo (Kallas, 2016, p. 24).

ferramenta estética para produzir filmes que, independentemente do conteúdo, levem a ideologia dominante e reforcem a centralidade do eixo interno, enquanto este mantém o eixo externo que se expande e captura novas imagens históricas, tendo como matriz tais imagens e interpretações replicadas pela referência do capitalismo, ao passo que, simultaneamente, elevando a contradição da categoria arte/mercadoria dessas ficções, a junção de fatores proporcionados pela indústria cultural, a pós-modernidade, as historiofotias reificadas e o *atlas mnemosyne* obscuro, ainda carregam algo de utópico, esperanças difusas e incertas que são capazes de engendrar estruturas de oportunidades políticas, fenômeno que, até então, não acontecia no momento anterior.

### 3 HOMOLOGIAS EM DESCOMPASSO

#### 3.1 Afinidades e afastamentos

O processo de transição das distopias críticas à outra etapa de teorização, que aqui será nomeada de distopias estéticas, é marcado pelo predomínio da tradução de obras distópicas literárias para o audiovisual. Se o que diferencia as distopias clássicas das distopias críticas é aquele que narra o conteúdo captado e interpretado, o que aponto como um terceiro estágio do processo de teorização do conceito de distopia, as distopias estéticas, engloba esses dois momentos anteriores, abordando principalmente seus temas enquanto produtos massificados e repetidos de forma a esvaziar os contextos em que são associados, embora expandem o público para quais críticas pastichizadas são disseminadas. Enquanto narrativas estilhaçadas e cooptadas pela antimetanarrativa totalizante, proporcionam o ecoar de vozes antes silenciadas, ponto esse que é amplificado pelos meios de distribuição aplicados ao cinema e à televisão. Embora os elementos que distinguem as distopias críticas das distopias estéticas são mais nebulosos do que as etapas do processo anterior, centrando-se mais nos meios de midiáticos de massificação do que no conteúdo em si, como indicado anteriormente, a popularidade das distopias enquanto produções massificadas auxiliou parte da sua reificação, assim como auxiliou, em certa medida, seu processo crítico e o eclodir da esperança utópica que habitava as profundezas dos pesadelos contemporâneos por elas narrados.

Com o objetivo de elucidar tal transição, o movimento teórico desta dissertação recuará brevemente, de modo a fazer com que as ações executadas pelo capitalismo tardio, ao se utilizar da indústria cultural para submeter a imaginação de futuro à sua lógica, estejam novamente no ponto central do debate apresentado, mas agora pavimentando o caminho que tal disseminação ideológica percorre, além da exemplificação de como as antinomias geradas pelo sistema de equivalência geral tornam esse caminho um terreno fértil para contradições. A ideia de disseminar medos e temores pelo mundo e direcioná-los como autoria do “outro” para manter a centralidade do sistema acaba por tornar a referência de tais medos, assim como o método de identificá-los, o próprio capitalismo tardio; mesmo que tais medos massificados pelo *atlas mnemosyne* obscuro sejam reproduzidos e pasteurizados de modo a torná-los acessíveis a todos a nível global. Na medida em que esse conjunto de fatores parece ilustrar a apoteose do sistema capitalista enquanto regente absoluto do imaginário social, assim como existe um escape de tempo de *frame a frame* em que o olho humano não capta duas imagens estáticas, interpretando-as como um mesmo conteúdo em movimento, a constância e a supremacia perpetuadas por tal sistema de produção são ilusões sofisticadas que, mediante determinadas pressões, são reveladas nas propriedades de ilusões e tensionadas a ponto de deixarem escapar algumas resistências difusas. Essas, entretanto, não são capazes de tornar



evidentes as faces daqueles que comandam o sistema, tornando as tensões dessas resistências difusas contornáveis, na medida em que seus objetivos são vagos e imprecisos.

Tendo como ponto de partida a ideia de que, se algumas obras específicas de todo um seguimento de produção que pode ser, e é, instrumentalizado como aparato de *soft power* e de disseminação da ideologia dominante, expressam resultados divergentes, até mesmo contrários, tais produções demonstram que a mensagem proposta não é a mesma recebida pelo público ao qual é destinada. A conotação desejada pode ter múltiplos significados, mas nem todos esses significados possuem valores iguais, assim como não possuem a mesma propensão ou vias de disseminação por conta da ideologia dominante que, ao contrário dessas ideologias dispersas, possui tal propensão, vias de disseminação e apoio da burguesia (Hall, 1973, p. 54). Esse cenário sustenta a hipótese de que as distopias são engendramentos do capitalismo tardio, trazendo à luz a diferença de percepção e de entendimento enquanto público que assiste e assimila informações de forma diferente da mensagem proposta, sendo que o intuito é fortalecer determinada agenda ideológica em seu projeto de dominação. O que aponto como causa da diferença entre o que é assimilado e aquilo que deveria ser assimilado encontra-se, justamente, no movimento de homogeneização conduzido pelo capitalismo tardio e ilustrado na representação teórica dos dois eixos. Como resultante, a decodificação do que é exibido em telas de produções audiovisuais inicia um descompasso na relação homóloga entre os eixos, a imaginação de futuro e o capitalismo tardio, assim como um abalo na também homóloga relação entre a pós-modernidade enquanto superestrutura e o capitalismo tardio enquanto infraestrutura.

Tendo isso em vista, a expansão e a distorção da relação de reciprocidade entre o passado, o presente e o futuro acarreta o descompasso da homologia dos eixos da representação teórica. Os avanços tecnológicos, industriais e científicos alteraram a relação entre o passado e o futuro e como o presente habita o espaço central delas. Nessa aceleração ao futuro e face ao menor respaldo do passado na imaginação do presente, ao vislumbrar o horizonte de expectativas do que virá, o sistema capitalista, não sendo uma entidade abstrata e sim um sistema de produção criado por seres humanos e que, portanto, também assimila suas limitações, não é capaz, em sua crítica imanente que busca uma manutenção infinita de sua lógica, de identificar as problemáticas nocivas que seus movimentos engendram. Em outras palavras, o progresso técnico acelera de tal forma o eixo central que tanto para a percepção de tempo para nós, habitantes do presente, quanto para a articulação do sistema de produção capitalista, perde a mínima base de prognóstico do futuro recente, pois “previsões de futuro de qualquer laia abundam de referências históricas” (Koselleck, 2002, p. 132), assim como acinzentas imaginações de futuro pelo espaçamento cada vez maior entre o que é registrado do passado e percebido pelo presente, as bases para pensar qualquer projeção de tempos

que ainda virão. Tal espaçamento coloca a imaginação temporal como em uma projeção geométrica que não é possível de ser acompanhada de forma cognitiva.

Isso também acaba por mascarar todas as etapas de apropriação e incorporação do sistema midiático de disseminação ideológica, sendo possível pontuar que a adaptação de diferentes aspectos ao sistema de equivalência geral também mobiliza elementos que, combinados em novas associações pelo *atlas mnemosyne* obscuro, não são previsíveis ou de total controle mediante tais apropriações e incorporações. E para que tais movimentos sejam inseridos e absorvidos, efetivamente, em práticas sociais, a proposta há de ser mais do que o mero consumo, como também articulada na prática, na medida em que “se nenhum ‘significado’ é tomado, não há nenhum efeito” (Hall, 1980, p. 52). Para cumprir tal objetivo, transformar o discurso ideológico que se deseja disseminar em algo palatável e, principalmente, reproduzido com o mínimo de resistência possível, a melhor forma seria transformá-lo, discursivamente, em uma estória, possibilitando que tal informação se torne um *evento comunicativo* (Hall 1980, p. 52).

Embora não seja possível totalizar tal propagação ideológica de modo a concluir que toda e qualquer produção artístico-cultural esteja a completo serviço do capital, é possível ilustrar que o movimento de expansão espacial argumentado no capítulo anterior tomou novas proporções, principalmente na atual conjuntura dos meios de telecomunicação:

Todos os meios de representação – escrita, pintura, desenho, fotografia, simbolização através da arte ou dos sistemas de telecomunicação – devem traduzir seu objeto em dimensões espaciais e temporais. Assim, a narrativa traduz os eventos numa sequência temporal ‘começo, meio e fim’; os sistemas visuais de representação traduzem objetos tridimensionais em duas dimensões (Hall, 2006, p. 60).

Trabalhar com o tempo no sentido físico ou social não é um elemento novo nas ciências em geral, quanto menos no imaginário social, como o demonstra todo o mote desta pesquisa, sendo um tema fértil aos mais diferentes debates. No entanto, a questão de trazê-lo a este debate se direciona a pontos mais abstratos de tratar o tempo como uma entidade social abstrata de existência própria, que é sentida e percebida de diferentes maneiras e que com facilidade escapa a uma percepção completa e, também, à reificação. Tais movimentos de expansão espacial e ideológica, assim como nos movimentos de reificação do tempo por meio do espaço, colocam percepções diversas e conflitantes como habitantes de um mesmo fluxo, de uma mesma estrutura de sentimentos, o que possibilita o engendramento de antinomias tão profundas e enraizadas que se desdobram em eventos sociopolíticos diversos que ressoam em diversas regiões do planeta, como forças inversamente

proporcionais que surgem no processo de homogeneização, mas não em oposição ao processo de homogeneização em si, mas sim por aquilo que o movimento revela.

Retornando à comparação dos retalhos a um conjunto de *frames* que concentram movimentos os quais, de forma quase teleológica, exibem a expansão dos domínios desse sistema, principalmente no que tange à mercantilização do tempo e da imaginação de futuro, conceitos que são intrinsecamente abstratos e voláteis, é possível ilustrar pontos em que tal grande metanarrativa antimetanarrativa esconde rachaduras que ficam à mostra quando tensionadas. Como intervalos que os olhos humanos não são capazes de captar, pedaços de tempo não capturados e imperceptíveis que se tornam não-mercantilizáveis por serem espaços entre os espaços que abrigam o vazio, brechas de proporções de milésimos de segundos ou de escalas ainda menores, mas que compõem a ilusão de uma linearidade sem falhas. Nesse sentido, a reificação, e a conseqüente mercantilização do tempo como abstração é uma das poucas, talvez um das últimas, fronteiras para a qual o capital há de esticar seus tentáculos para se tornar absoluto, total, mas, ao menos com as atuais ferramentas disponíveis, não é capaz de ultrapassar tal fronteira, pois mesmo quando tratado como uma entidade abstrata, recortada de agentes materiais e humanos como uma mão invisível do mercado, um sistema autônomo de agência e personalidade próprias, o capitalismo ainda é um sistema criado e controlado por seres humanos, regido por suas lógicas e, mesmo que crie, destrua e recrie essas lógicas e narrativas, por mais que seja capaz de orquestrar a ideologia dominante e assim se perpetuar, ainda depende do ser humano para existir, o que torna a percepção dos indivíduos quando sob a lógica do sistema capitalista um ponto crucial para sua manutenção e perpetuação.

Enquanto isso, o tempo enquanto entidade abstrata, mesmo possuindo suas facetas aplicadas a determinadas ciências como a física, a biologia, a história, a antropologia e a sociologia, ainda congrega um núcleo inalcançável em decorrência de sua abstração e do comportamento traiçoeiro que, como citado por Koselleck, assume forma teleológica e tautológica, recíproca entre o passado, o presente e o futuro, conectando pontos diferentes sem o controle de uma grande narrativa que se vende como uma antimetanarrativa, que se esfacela ao toque como um cubo de areia que é apalpado por mãos humanas. Um processo de subsunção que, quando somado ao “imaginar o futuro”, nunca termina; um movimento dialético que nunca se concretiza, pois captura sempre uma parte do todo, o que tange o material, o espaço do tempo presente, mas que escapa pela reciprocidade das categorias de tempo enquanto percebidas por meio do imaginário, revelando um descompasso entre a infraestrutura, a superestrutura e o imaginário.

Do ponto em que o subgênero se engendra e atravessa tal processo de teorização, às mídias a que são atrelados, desdobrando-se em novos “fazeres distópicos” que abarcam as ramificações pavimentadas pelas críticas sociais latentes nos anos 1960, o desdobramento dessas resistências

assemelha-se a trabalhos os quais, ainda que floresçam de forma aparentemente positiva, estão sujeitos à transição das distopias críticas para as distopias estéticas e, da forma que ocorrem, esvaziam os conceitos “críticos” e as pautas políticas e sociais das distopias das estruturas de sentimento anteriores. Há uma abertura de identidades que expressam suas respectivas distopias, mas somente enquanto tais futuros distópicos forem comodificáveis. Como já mencionado no primeiro capítulo, as distopias nunca foram criadas como manifestos ou habitam teorias sociológicas ou teorias políticas de uma forma literal como as utopias, mas captam de maneiras diferenciadas elementos sociais e políticos. Na inclusão dessa terceira fase das distopias, as distopias estéticas, evidencia-se que, conforme apresentado no capítulo anterior, a concepção de distopia é um conceito em movimento que descreve um radicalismo diacrônico em sua própria conceituação, em que o movimento do conceito em sua estrutura de sentimento e nas demais transformações que sofrerá no findar e passar das simultâneas e consequentes estruturas, incorpora outros elementos e agrega significados aderindo a características novas que, mesmo conflitando com as anteriores, acumulam-se (Koselleck, 1992, p. 139).

O argumento de que a esperança cristalizada no conceito de utopia, passada à abstração do conceito de tempo pela obra *Memórias do ano 2500* (Mercier, 2014 [1771]), carregada pelo esclarecimento até os efeitos e consequências da pós-modernidade que, mesmo no estilhaçar das metanarrativas, conseguiu transicionar ao cinema e à televisão, é baseado na acumulação de todo o processo de teorização das utopias e seus subgêneros, somados à característica do audiovisual enquanto arte colaborativa e no que é somado à percepção, à interpretação e à imaginação de tempos históricos graças às narrativas por imagem. Como já argumentando por Karl Marx, o capitalismo engendra suas próprias contradições, sucessivas e cada vez mais intensas, a ponto de – potencialmente – ocasionar sua própria derrocada (Marx, 2013). “A demanda para abandonar ilusões sobre suas reais condições é a demanda de abandonar a condição que requer ilusões” (Marx, 2010, p. 145-146), mostrando não somente o que é o real, mas também aquilo que não é o real e dissipando as ilusões que rondam aqueles que não fazem parte da minoria burguesa e privilegiada do sistema capitalista. Não cabe, assim como também não é possível, posicionar as ficções distópicas concretamente e diretamente como uma arma para destruir esses pastiches ou mesmo cravá-las como ferramentas revolucionárias, mas cabe posicioná-las como contradições engendradas pelos próprios movimentos do sistema capitalista que possuem certa capacidade não de escancará-las, mas de vislumbrar a realidade, assim como têm potencial de mostrar o que não é a realidade e o que uma não-realidade em progressão pode se tornar por meio de uma premissa básica de homogeneização da cultura a partir da indústria cultural: o medo de uns, é a realidade de outros, utopia para poucos, distopia para muitos.

Nisso, o progresso técnico é essencial para compreender o que se tornou possível em termos de projeção e representação de abstrações imaginadas por meio de efeitos visuais, efeitos sonoros, manipulação de cores e interpretações cênicas. Tais avanços são, em muitos momentos, associados às ficções científicas justamente pela dificuldade de traduzir determinada descrição verbal para elementos visuais, gerando a necessidade de maiores tecnologias para adaptar cenários, mundos e construções de universos e tempos diferentes dos nossos. Para cumprir tais demandas narrativas, são necessários investimentos exorbitantes de dinheiro ou a capacidade criativa dos membros da produção de tais obras, idealmente uma fusão das duas, acarretando uma associação do gênero de ficção científica como espetáculo visual (Roberts, 2016, p. 383). Por conta dessa marca, o financiamento de tais produções se tornou um atrativo aos estúdios, resultando em certa censura a pautas mais enfáticas e combativas dos movimentos de contracultura dos círculos acadêmicos cinematográficos, citados no capítulo anterior. Juntamente, o cinema enquanto indústria, principalmente nos moldes industriais estadunidenses, prioriza formatos predelimitados e com pouca margem de liberdade ao processo criativo e inventivo, na medida em que o “novo” só é permitido se obtiver retorno financeiro. Para que os investimentos feitos nas produções tenham retorno, gera-se outra via de homogeneização e mercantilização, que fortalece ainda mais a colcha de retalhos que cobre a imaginação de futuro em que “gigantescas operações financeiras, que converteram os estúdios de Hollywood a grandes conglomerados industriais que abarcam todas as parcelas da indústria do entretenimento (e outras mais), assim como os avanços tecnológicos e as mudanças demográficas, criando o que se chamara a nova Hollywood” (Aguirre, 2014, p. 657).

Esmiuçando tal espetáculo visual, a relação entre ficção científica, contemplando as distopias, e a indústria cultural, representando o capitalismo tardio, torna-se específica e complementar como uma *afinidade eletiva*, tal qual apresentada por Weber como a relação entre a ética protestante e o espírito do capitalismo (Weber, 2004). A afinidade eletiva entre o capitalismo tardio e as ficções científicas não é somente um evento causal, mas sim algo racional que, por meio de um ponto de vista teleológico, percorre trajetórias que se encontram em um mesmo ambiente sociocultural, sendo que tal associação beneficia ambos os lados (Riscal, 2021). No caso, o capitalismo tardio ganha uma vitrine para exibir seus avanços técnicos, bem como uma vitrine para disseminar peças ideológicas imprescindíveis à imagem de única escolha possível, simultâneo à construção opostora do “outro”; por sua vez, no caso das ficções científicas enquanto um campo narrativo transmídia, torna-se visado pelo capital enquanto gênero guarda-chuva que atrai públicos distintos, abrindo maior espaço aos seus artistas e autores para obterem sucesso e prestígio. Os dois elementos dessa relação, ainda que inicialmente de áreas distintas, aceleram seus respectivos desenvolvimentos em tal relação proporcionada pela afinidade que encontram um no outro,

enquanto inseridos na mesma estrutura de sentimento, de forma que a perpetuação de tal relação é viável e lucrativa aos envolvidos.

Nessa lógica, assim como Weber se apropria da ideia de afinidades eletivas de Goethe para ilustrar evidências metodológicas de potencializações do processo de racionalização formal, técnico e mecânico (Riscal, 2021, p. 395), é possível traçar uma forma de reificação da imaginação do futuro enquanto ferramenta a serviço dos interesses do capital, que propaga a ideologia dominante de tal sistema de produção e intensifica processos de racionalização de novas áreas, direcionados a novas razões instrumentais, um passo importante para uma reificação de elementos cada vez mais abstratos. Em outras palavras, as ficções científicas e a indústria cultural são dois elementos distintos, forças convergem, coincidem e, de certa maneira, apoiam-se uma à outra, em uma relação que se estende à teoria, fazendo com que todas as características dessas duas, apontadas anteriormente, nutram a nova Hollywood, “desde a indústria que as sustenta e das temáticas em que se apoia, passando por todos os recortes sociodemográficos de sua audiência” (Aguirre, 2014, p. 657). Esse argumento permite ilustrar um dos possíveis momentos de entrada de determinadas ideias progressistas que foram rejeitadas por conservadorismos e recalçadas a gêneros “subalternos”, assim também classificados pelos tais movimentos, incluindo as ficções científicas e ficções distópicas, pois:

Tratava-se de uma indústria em transição, desorientada pelas mudanças de conformação da audiência, (cada vez mais heterogênea e difícil de atrair) e castigada por uma crise estrutural que a castigava desde o final da Segunda Guerra Mundial. Os estúdios, sem um rumo demarcado, pareciam mais abertos às propostas de uma nova geração de diretores e produtores de tendências mais heterodoxas (Aguirre, 2014, p. 658).

A exemplo, outra forma de racionalização de investigações científicas que, captadas pelo capitalismo tardio, auxiliam o sistema de equivalência geral e, principalmente, a homogeneização propagada pela indústria cultural, é o *monomito* (Campbell, 1973, p. 30). O mitólogo estadunidense Joseph Campbell produziu a obra *O Herói de Mil Faces* (1973) que ganhou grande notoriedade fora dos meios acadêmicos sobre a interpretação de diferentes mitos ao redor do globo, buscando um ponto comum entre todo esse oceano de diversidade que habita as jornadas heroicas e fantásticas em diferentes mitos, em diferentes culturas. Por meio de o que ele denomina monomito, o denominador comum de todos esses heróis é uma jornada com etapas estipuladas que são resumidas em separação, iniciação e retorno (Campbell, 1973, p. 30), de forma que o monomito é a ilustração de todas as jornadas que habitam o imaginário coletivo dos seres humanos ao longo da história da

humanidade, mobilizando uma totalidade de mitologias que, quando despidas de elementos culturais, podem ser facilmente igualadas (Campbell, 1973, p. 4).

Fortemente influenciado pela psicanálise freudiana e jungiana, assim como pelas constantes mobilizações da mitologia grega ao ilustrar fenômenos do inconsciente, Campbell ilustra tal jornada como uma fórmula absoluta de entendimento do mundo e de autodescoberta, argumentando que todas as histórias já escritas, verbalizadas e contadas na humanidade são, em seus núcleos, a mesma história (Campbell, 1973). Por meio de arquétipos que povoam o inconsciente humano, esses são mobilizados repetidamente quando indivíduos criam algo fictício, também mobilizando esses mesmos arquétipos para compreender a realidade circundante, de acordo com Campbell (1973). Flerta, assim, com as premissas mais básicas da antropologia estrutural, embora aplique uma lógica condenada por diversos antropólogos e historiadores quanto a comparar, no intuito de igualar, elementos culturalmente distintos, recortando completamente suas raízes e contextos sociohistóricos<sup>18</sup>. Entretanto, como dito em linhas anteriores, a ideia do monomito se tornou popular fora dos meios acadêmicos, principalmente entre cursos de escrita criativa e roteiro, como também na indústria cinematográfica hollywoodiana. Tal ponte fora construída por uma das obras cinematográficas mais significativas na popularização do universo da ficção científica na indústria cultural.

Star Wars mudou tudo. Na esteira de seu sucesso, os cineastas se reuniram para replicar a fórmula vencedora, e um grande número de filmes e séries de TV de ficção científica, muitas vezes de alto orçamento (e às vezes de grande sucesso), foram feitos ao longo das décadas de 1980 e 1990. Parte deste sucesso repercutiu nos campos mais tradicionais da ficção científica escrita, com o número de leitores aumentando e se espalhando por uma série de grupos demográficos anteriormente resistentes (Roberts, 2016, p. 400).

Em materiais de publicidade do livro *O Herói de Mil Faces*, é amplamente divulgado o quão George Lucas, diretor e roteirista do universo *Star Wars*, utilizou o monomito para criar a dinâmica da história do que inicialmente era sua trilogia de guerras espaciais:

Lucas era franco ao dizer que seu roteiro não tratava de personagens em qualquer sentido significativo, mas sim de tipos, especificamente arquétipos de histórias que ele extraiu dos ensinamentos estruturalistas subjunguianas de *O Herói de Mil Faces* (1949), de Joseph Campbell. O próprio Lucas creditou parcialmente o apelo universal do filme a esse fato, embora em termos práticos ele esquematize os personagens, algo que o diálogo escrito rigidamente não-idiomático de Lucas apenas torna mais pronunciado (Roberts, 2016, p. 401).

<sup>18</sup> A exemplo como igualar a figura de toda e qualquer figura envolvida com cura física ao “arquétipo universal” do curandeiro, indo de encontro a princípios básicos da antropologia e das humanidades enquanto a ideia positivista de alteridade.

Star Wars reforça essa nova Hollywood, principalmente pelo processo de jovialização do cinema estadunidense e de sua audiência, que dialoga com gêneros e subgêneros populares em faixas etárias mais jovens, na época (Aguirre, 2014, p. 657).

O direcionamento, como que a justificar o sucesso estrondoso da saga, é aplicado muitas vezes ao manejo dessa “ferramenta primordial” como que o monomito é caracterizado. Por si só, triangular o sucesso de Star Wars enquanto marco da indústria cultural e do gênero de ficção científica adentraria dimensões que não são pertinentes ao objetivo deste capítulo e desta pesquisa. Entretanto, a constante propaganda do monomito como inspiração direta de George Lucas ao criar o enredo da saga, ajudou diretamente na popularização dessa estrutura de roteiro que hoje é amplamente difundida como *A Jornada do Herói*. Livros para escritores e roteiristas iniciantes, como o *A Jornada do Escritor*, de Christopher Vogler (2015), tornaram-se populares na medida em que vendiam a ideia de que há uma estrutura que povoa o inconsciente coletivo e que, se racionalizada corretamente, fará qualquer contador de histórias obter sucesso em suas criações, como também um tipo de autoajuda quando tal jornada é aplicada na interpretação da própria vida do indivíduo, obtendo assim ditos resultados terapêuticos e de autodescoberta (Vogler, 2015).

Na promessa de que em tal monomito toda e qualquer história já contada pela humanidade possa ser inserida e dissecada por meio de uma anatomia universal, a grande fórmula da ficção, temos outro exemplo de elementos das ciências humanas apropriados pela indústria cultural, tal qual as historiofotias. O caso do monomito apresenta especificidades na forma em que é incorporado e também ao que proporciona ao sistema de equivalência geral. Como um moedor cultural que iguala Jesus Cristo ao super-homem, direciona diferentes trajetórias hermenêuticas, desde o momento em que se iniciam, a mobilizar conceitos culturais distintos e igualá-los a um ponto referencial comum.

Na afinidade eletiva entre indústria cultural e ficção científica, a reificação de elementos das ciências humanas, igualmente deturpados e inseridos em produções audiovisuais, opera como uma ferramenta imperialista que coloniza formas de expressões culturais. O monomito não é somente um conceito produzido pelas ciências humanas que possui uma forma questionável de mobilizar a antropologia e a história de modo a buscar um denominador comum, pois também não é um conceito neutro. A força que exerce enquanto redutor de figuras, acontecimentos e imagens a um denominador comum também possui uma orientação ideológica, especificamente uma orientação ideológica pautada na igualmente questionável ideia de “ocidente”. Como um grande atrator, que coopta diferentes corpos e os alinha em sua força gravitacional, o monomito proporciona ao *atlas mnemosyne* obscuro alinhar historiografias e historiofotias à estante de *frames* do sistema de



equivalência geral, como também, concatenadamente, influencia futuras produções culturais de diferentes formatos e tipos, que já nasceram alinhadas a tal força ideológica.

Dois pontos não simultâneos auxiliam em tal argumento. O primeiro é o mecanismo de *soft power* utilizado pelos EUA para propagar suas produções ao redor do globo terrestre, incluindo o avanço de filmes hollywoodianos em salas de cinema e filmes em exibição, barrando produções nacionais daqueles respectivos países. Tal investida pode ser elencada na expansão do órgão MPAA (*Motion Pictures Association of America*), centralizado na facilitação de reprodução e disseminação de filmes e, juntamente, a ideologia dominante que interessava à política externa estadunidense. Fundada em 1922, MPAA é “um órgão ‘quase governamental’” (Martel, 2012, p. 41) que, principalmente a partir de 1966 sob a liderança de Jack Valenti, opera nacionalmente como uma conexão lobista de Hollywood, representando os grandes conglomerados cinematográficos no congresso estadunidense; e internacionalmente como uma ferramenta de *soft power* em si, instalando-se em outros territórios de alta demanda por uma “indústria cultural” e criando “embaixadas” que atuaram (e atuam) nesses países para que as produções estadunidenses não somente tivessem espaço vantajoso nas salas de cinema, como também preferência, minando formas de protecionismo econômico e cultural, negociando diretamente com presidentes e seus respectivos congressos (Martel, 2012).

Em Seul e no Rio de Janeiro, em Mumbai e em Tóquio, no Cairo ou em Pequim, a Motion Pictures Association (MPA – no exterior, a MPAA perde o segundo A para ficar parecendo menos americana) vela pelos interesses de Hollywood. Em todas essas cidades, encontrei seus representantes, soldados dedicados à causa, não raro bons conhecedores do terreno local. [...] Hoje, a MPAA é dirigida por um conselho administrativo composto por três representantes de cada um dos seis principais estúdios (Disney, Sony-Columbia, Universal, Warner Bros., Paramount e 20 Century Fox). O presidente ‘executivo’ dessa poderosa organização coordena o trabalho de lobbying no Congresso americano e zela pelo cumprimento das normas públicas; acompanha as negociações mais delicadas com os sindicatos hollywoodianos e planeja uma estratégia de dominação mundial. O lobby age à sombra no exterior e à luz do dia em casa (Martel, 2012, p. 27-28).

Juntando o útil ao agradável, as ações da MPA(A) abriram as portas dos cinemas estrangeiros às produções estadunidenses, possibilitando a dominação dos cinemas nacionais em um recorte vertical que engloba produção, distribuição e exibição, assim como a divulgação de ideais e valores estadunidenses (Martel, 2012). Não raramente, a MPA enfrentou resistência, principalmente por parte de artistas locais, mas tal resistência era facilmente contornada pela aliança desses grandes estúdios, rivais em território estadunidense, mas aliados em territórios estrangeiros, investindo quantidades expressivas de dinheiro para tornar suas propostas praticamente irrecusáveis, fazendo movimentos “diplomáticos” de seus “embaixadores” por meio de festas, convidando a burguesia

banqueira e detentora das mídias locais (Martel, 2012, p. 36-37). A MPA(A) adquire, assim, tamanho poder de *soft power* em escala global que baseia as estreias de grandes produções de Hollywood de acordo com o calendário de cada país, que funcionam baseados em elementos culturais e geográficos como feriados (e o quão tais feriados são restritivos em termos de possibilidade de lazer e consumo) e férias escolares (Martel, 2012, p. 31-32).

Também graças às intervenções de Jack Valenti, a forma como os filmes são classificados e recomendados para diferentes faixas etárias vem de categorias criadas pela própria indústria hollywoodiana, não pelo congresso estadunidense, o que é uma das grandes conquistas de Valenti, já que tal classificação atende aos interesses de Hollywood, criada por eles para eles, além de que tal classificação indicativa serve de parâmetro para os demais países em que as obras serão exibidas (Martel, 2012, p. 30). Novamente tangendo a questão de sobrepor o tempo por meio do espaço, o impulso que a indústria cinematográfica representa nessa questão auxilia fortemente tal processo, tanto pelo alinhamento de calendários de acordo com o melhor aproveitamento mercadológico e também no poder de ditar as idades e classificações indicativas de cada filme de acordo com os próprios interesses de quem produz os filmes. É um dado importante pois, na virada do século, marcado pelas distopias críticas transicionando ao cinema já como um subgênero estipulado pelo mercado, a especificação mercadológica dessas produções adquire como público-alvo o recorte vago de jovens adultos. Existe todo um segmento literário e cinematográfico que caracteriza, sem muito sucesso, essas obras destinadas aos “jovens adultos”, abordando temas consideravelmente mais pesados e sensíveis, simultâneo ao mantimento de trunfos narrativos já característicos de ficções destinadas a um público mais jovem, como heroínas e heróis com o destino de salvar o mundo, ou o que quer que esteja no escopo do enredo.

Há uma gama de outras obras e análises que podem explorar uma indústria cultural voltada a essa categoria que vagamente engloba o conceito de “jovens”, que parece permitir a abordagem de temas sensíveis se tratados com as lentes difusas da magia do cinema, vendidas incansavelmente pela indústria cultural mesmo desde a época da crítica adorniana à produção massificada da sétima arte. Como afirma Gubar em seu artigo *On Not Defining Children's Literature* (2011), ao defender a não definição de tal conceito pela problemática de identidade que exige tal grupo perante definidores que não lhe pertencem, o contrassenso de tal conceito chega ao radicalismo diacrônico de que, se o argumento seguir meramente o que um recorte de jovens lê ou editorialmente consome, aborda-se desde Dickens a conteúdos pornográficos. A discussão, emergente nos anos 1970, é nova tanto para o campo dos estudos literários, quanto para o mercado editorial, tirando a capacidade acadêmica e até mercadológica de delinear algo que vá além de uma mistura de subtextos em que um livro ou um filme gerem o interesse tanto de uma criança, quanto de um adulto (Gubar, 2011).

O que ramificara o debate está no entrelaçamento entre o conteúdo midiático difuso de jovens adultos e as distopias, mobilizando principalmente duas obras cinematográficas: *Battle Royale* (2000) e *Jogos Vorazes* (2012). A relação entre as obras se inicia por similaridades que são visíveis em uma abordagem corriqueira: a de adolescentes colocados em um campo de batalha, televisionado como um *reality show* para guerrearem até que apenas um fique vivo (Halsall, 2019). O espaço narrativo criado é uma espetacularização livremente análoga aos gladiadores da Roma Antiga, agora substituídos por adolescentes que, contra as suas vontades, são escalados como agentes desses jogos, o que já levanta a premissa de que se trata de espaços em governos totalitários que utilizam dessas ferramentas como entretenimento (Halsall, 2019). Ambas possuem conteúdos graficamente sensíveis e abordam questões dentro desses temas, sem o cuidado necessário, em vários momentos, reforçando o que me refiro quando denomino tal nova etapa de teorização como estética. Essas são características dos futuros imaginados que são apresentados em imagens para qualquer público que possa ter acesso: não há, necessariamente, um cuidado ao abordar temas sensíveis.

Pelo conteúdo gráfico, contendo cenas dos mais diversos espectros de violência, há determinada tradição em chocar pelo excesso, engatilhar o estranhamento cognitivo por meio de uma revelação vendida da realidade encoberta pela construção do “próximo” e do “distante”, relação que é igualmente vendida como aproximada quando narrada nessas histórias. Quando, e se, popularizadas, assumem tais exageros a critério de justificar o conceito primário de ficção sem descartar a verossimilhança. Dito isso, ambos os enredos citados exploram superficialmente relações de juventude em contextos extremos de vida ou morte, obedecer ou perecer, não somente quando inseridos no universo recluso em que os programas de entretenimento ocorrem, mas também por estarem em um universo expandido em que tais programas são possibilitados, incentivados e aguardados pela população em geral. Nos enredos, é o entretenimento das parcelas mais privilegiadas que habita esses futuros distópicos.

O que as diferenciam, no entanto, são fatores de origens geográficas, como a plataforma midiática que as impulsionou e quando foram lançadas. *Battle Royale*, sendo uma distopia japonesa originalmente lançada em formato de livro (Takami, 1999), posteriormente um mangá (Takami, 2000-2005) e, por último, uma adaptação cinematográfica (2000), que ainda conta com uma sequência (2003), é um exemplo dessa transição e tradução de mídias citadas no capítulo anterior. Sendo um conjunto de obras que furou a complexa trajetória imaginada entre produções do Oriente ao Ocidente, todas elas fizeram um relativo sucesso em uma escala global, em especial o primeiro filme pelo grau de violência. De uma forma quase a transicionar a mesma lógica do enredo japonês

ao público estadunidense (e aos demais públicos consumidores das produções estadunidenses), *Jogos Vorazes* (2012), no conjunto de seus três livros e quatro filmes, é factualmente não um marco estético, mas o marco estético das distopias estéticas. Mas o que aqui é argumentado está no fortalecimento avassalador do gênero após o lançamento da tetralogia de filmes, as posteriores produções literárias, cinematográficas e televisivas que aproveitaram a propagação dessa lógica de um futuro imaginado de forma pessimista e catastrófica, contendo invariavelmente seus respectivos pontos de não-retorno e estranhamentos cognitivos, mas cada vez mais esvaziados, seguindo apenas resquícios, cascas vazias, da mesma estrutura narrativa de *Battle Royale* e *Jogos Vorazes*.

As duas ficções, combinadas em um evento de tradução de elementos, homogeneizadas de tal forma a possibilitar a massificação de enredo que gere interações e afinidades com outros públicos que não somente o japonês ilustra a ideia de colonização midiática mencionada pela instrumentalização do monomito enquanto potencializador do *atlas mnemosyne* obscuro. Não somente, isso também implica a ideia de ações humanas regendo o mercado cinematográfico, conscientes dos efeitos que esse possibilita, figurando nomes e rostos para as ações que muitas vezes são somente atribuídos à entidade abstrata do capitalismo tardio. O sistema capitalista não é exógeno à humanidade, e seus desdobramentos são guiados pelos avanços técnicos e científicos que assim permitem sua expansão para outras dimensões da vida humana, mas também acarreta o apontamento de que a mesma dificuldade do ser humano em compreender, mensurar e enxergar o tempo, um elemento exógeno, também é levada ao sistema capitalista.

Tal dificuldade não significa um reforço aos meios revolucionários, incentivando aproximações dessas mesmas dimensões humanas às esferas mais abstratas e exógenas da realidade, pois termina por suspender tais conceitos em uma inocente tentativa. Os braços que se espalham por diferentes territórios, personificados na MPAA, demonstram que a reificação do tempo não é necessariamente o objetivo final, sendo possível, como já pontuado no capítulo anterior, reificar um pastiche do tempo por meio do espaço, criando a ilusão de que o tempo em si, em sua totalidade esotérica e dimensional, já fora dominado, deixando o lado inalcançável de tal força intacto, pois também é inalcançável ao ser humano e, em uma dominação ideológica totalizante, não é imprescindível à manutenção perene do eixo interno. Nesse cenário, novamente, aproximamo-nos de Adorno e Horkheimer, preenchendo uma imaginação de futuro que aparenta não ter nenhuma escapatória e nenhuma possibilidade de emancipação.

Entretanto, ao percorrer os processos de teorização, conjuntamente aos processos de tradução aqui elencados, elementos como as distopias surgiram e trouxeram novas dinâmicas às percepções do mundo circundante, mesmo facilmente relacionadas ao capitalismo tardio, haja vista

afinidade eletiva que as ficções científicas como um todo possuem com tal etapa do sistema capitalista. Essa possibilidade existe mediante uma contradição do próprio sistema enquanto tenta manter, na representação teórica dos dois eixos, a relação de homologia entre eles, expandindo o externo e centralizando o interno. Mantendo uma aceleração constante e igual para ambos os eixos, o progresso técnico-científico distorce a relação de reciprocidade entre o passado, o presente e o futuro, acarretando um descompasso que aumenta a aceleração do eixo central. Enquanto tal eixo é capaz de alterar a percepção do futuro mediante a distância que toma do passado que utiliza como base para a interpretação do tempo histórico, o movimento de catacrese em sua jornada hermenêutica percorre o *atlas mnemosyne* obscuro e agora encontra suas referências nos pastiches das historiofotias reificadas pelo capitalismo tardio. A catacrese agora se associa e traz, por meio de sua jornada hermenêutica, elementos da colcha de retalhos para relacionar e proporcionar significados a eventos e abstrações que ainda não possuem formas e conceituação no presente, mas tais associações não mais referenciam somente o “outro” lado delimitado como malévolos, pois esse “outro”, em tal descompasso, está profundamente mergulhado e cercado por toda a construção contextual do *atlas mnemosyne* obscuro, tornando-se uma cópia imperfeita de um “outro” dialeticamente construído e que se mostra a partir e por meio de características do próprio capitalismo tardio; semelhante ao que Ganem e Losurdo pontuam na construção dos argumentos de Hayek quanto a apontar e criticar a busca por totalidades que igualam o stalinismo ao nazismo, encobrindo a mesma busca por totalidades do neoliberalismo. Em outras palavras, a imaginação de futuro enquanto distopia passa a exhibir, massificadamente, medos e temores interpretados e causados pelo capitalismo tardio, tendo como referência o próprio capitalismo tardio, e a mesma pasteurização do sistema de equivalência geral de tal estrutura de sentimento espalha, pelos canais de massificação, esses pesadelos pós-modernos de distopias críticas aos mais diferentes pontos do globo.

### **3.2 O capitalismo tardio sob a lógica da imaginação de futuro**

Por conta de tal afinidade eletiva, é possível inserir as ficções científicas no modelo teórico dos eixos, proposto no segundo capítulo, haja vista que elas também envolvem imaginações de coisas que não existem no presente, utilizando-se de catacreses que buscam imprimir imagens do futuro imaginado, projetado por meio de horizontes históricos do passado, e trazê-las ao presente, assim como a representação imagética de viagens ao espaço em *2001: Uma Odisseia no Espaço* (1968), o telefone portátil em *Star Trek* (1970), o buraco negro em *Interestelar* (2014), entre outras. Não somente isso: determinados objetos são recriados para terem o interesse impulsionado por, justamente, emularem algo que o público reconhece de uma produção audiovisual massificada

como, por exemplo, o *hoverboard* de *De Volta Para o Futuro 2* (1989). Esses *novuns* se tornam metas a serem alcançadas, semelhantes ao horizonte utópico, e que quando concretizados pelo progresso técnico-científico do capitalismo, tornam-se *soft powers*. Assim como apontado no primeiro capítulo, o científico da ficção científica é fortemente embasado no método científico popperiano, impulsionado principalmente pela racionalização do processo científico, indo ao encontro da razão instrumental. Entretanto, como também já apontado, as ficções utópicas e distópicas, enquanto subgênero das ficções científicas, são mais embasadas no método científico feyerabendiano por serem representações das ciências humanas, que não comportam postulados e axiomas. Tal distinção revela o que o conceito guarda-chuva de ficção científica abriga dentro de si, e é centrada em conceituações esotéricas provindas dos estudos literários, e embora reflitam em produções literárias e audiovisuais, não são delimitações mobilizadas pelo grande público ou mesmo pelo total de seus públicos-alvo, o que condiciona o mercado a também ignorar tal distinção e conceber as distopias como um membro ainda conectado ao corpo alienígena da ficção científica. E tal qual um membro externo em um corpo, existira um movimento de afastamento que pontuará, por fim, a especificidade das ficções distópicas.

Essa análise vem da junção de mídias já reificadas e que, por uma lógica mais restrita à possibilidade da emancipação, geraram apenas outras mídias reificadas que, por sua vez, serão plataformas de produções que já nascem a serviço do capital. Entretanto, a análise feita por Adorno e Horkheimer, que fora duramente criticada por algumas correntes marxistas em decorrência da ausência de resistência ou enfrentamento à indústria cultural e o que essa representa enquanto componente quase apocalíptico da razão instrumental, considera todo e qualquer gênero uma mera replicabilidade de um mesmo conteúdo e que suas categorias de distinção (gênero, complexidade, refinamento estético e etc.) apenas servem como delineamentos, classificações, organizações e computações de consumidores e público-alvo (Adorno; Horkheimer, 2006, p. 101). Essa confusa trama econômica, que se torna ainda mais espessa pelo englobar da produção cultural e também pela inversão da lógica de produção dessas obras, por vezes, afunda-se na mesma ilusão teleológica de uma narrativa sem falhas, ou de movimentos contínuos contidos em um filme, ignorando os intervalos contidos de *frame a frame*.

Como argumento desde o começo desta dissertação, o subgênero distópico, mesmo inserido, inclusive proveniente, do capitalismo tardio, engendra fenômenos únicos que, em certa medida, são resistências ao sistema capitalista. As distopias proporcionam o sistema capitalista e a pós-modernidade enquanto sua superestrutura a olharem suas próprias faces no espelho. Novamente, não o suficiente para identificar tal subgênero como a principal ferramenta de emancipação da atualidade, mas também não é irrelevante a ponto de ignorar suas singularidades contraproducentes.

Quanto mais totalizante é a subsunção do capitalismo, mais profundas e complexas são suas contradições, e refleti-lo a si mesmo, por meio da indústria cultural, cria possibilidades antes não vistas (Allen, 2016). Nesse sentido:

A Dialética do Iluminismo se esforça, portanto, para articular e refletir sobre uma contradição que os seus autores consideram central para as sociedades ocidentais modernas: a racionalidade iluminista é ao mesmo tempo liberdade e falta de liberdade ou dominação. Esta verdade contraditória só pode ser expressa através de um argumento estruturado aporeticamente (Allen, 2016, p. 192).

A distopia *Filhos da Esperança* (2006), dirigida por Alfonso Cuarón, embora fortemente embasada em diferentes ramos das ciências humanas e rica em repertório teórico para criar o universo distópico apresentado pelo enredo do filme ao qual Cuarón almejava determinada verossimilhança, não obteve o sucesso de bilheteria, quanto menos o respaldo de público que era seu objetivo. Somente anos depois, em meados de 2017, quando as políticas de imigração do governo de Donald Trump isolaram imigrantes em jaulas instaladas em aeroportos estadunidenses, separando famílias inteiras e alienando crianças de seus responsáveis, o filme retornou à atenção do público consumidor de cinema. Há uma breve cena em que as políticas de imigração do governo Trump são similares às políticas de imigração do governo do Reino Unido retratado no filme, que enfrenta uma intensa onda migratória por ser uma das únicas estruturas políticas estáveis restantes no mundo que não mais possui recém-nascidos, embora seja tão distopicamente totalizante quanto o ponto de não-retorno ao qual a humanidade tenta, em vão, escapar enquanto o inevitável fim está ao alcance da última pessoa que nasceu, 18 anos atrás.

Por conta de seu sucesso tardio, assim como a mobilização de signos e elementos da linguagem cinematográfica que não tornaram a obra circulada o suficiente para engendrar estruturas de oportunidades políticas, *Filhos da Esperança* demonstra um dado igualmente salutar ao entendimento de como diferentes gêneros e subgêneros engendram eventos e fenômenos distintos, mediante o cenário em que são inseridos e o contexto em que são aplicados. Enquanto uma produção que conta com a consultoria de diferentes e renomadas pensadoras e pensadores, de diferentes áreas das ciências humanas, não gera determinado efeito, previsto ou imprevisto, enquanto outras ficções distópicas, como também outras obras de ficção científica, geram múltiplos desdobramentos, demonstra que há algo específico em distopias estéticas que, para interagir com o público, necessitam características específicas que vão além da verossimilhança ou de um concatenamento lógico de fatos traduzidos às imagens. Na mesma medida, tal interação só alcança essas possibilidades de tensionamento quando são mercadorias de sucesso. *Filhos da Esperança* não alcançou tal parâmetro de sucesso mercadológico, então suas ideias ricamente carregadas de

conceitos fundamentados não engendraram estranhamentos cognitivos. Entretanto, outras distopias, embora com menor fundamento conceitual, obtiveram tal sucesso de bilheteria e engendraram estruturas de oportunidade política, como *Jogos Vorazes* e *V de Vingança*.

Propor um coeficiente de estruturas de oportunidades políticas com base no sucesso de bilheteria do filme não parece corretamente correlacionado, assim como abre margem para deduções infundadas na tentativa de criar uma possível fórmula medianamente precisa para supor qual filme alcançaria tal capacidade, como também aproxima o debate de uma lógica relativamente diferente da proposta pelas ciências humanas. Para um debate mais complexo que explique porque uma distopia revela tal espaço entre *frames* e incite mobilizações para além das ficções, enquanto outra não o faz, é necessário algo que envolva e mobilize referenciais que operem adentro de sua lógica. Como já mencionado anteriormente, reificar a imaginação de futuro como forma de *soft power* no intuito de perpetuar a manutenção do capitalismo tardio implica que resultados adversos, que colidam com os interesses e até mesmo vão de encontro ao próprio sistema em si, são imprevistos e indesejados. Pontuo aqui que, para tal comparação, experiências anteriores obtiveram resultados positivos de acordo com os interesses do sistema capitalista, ressaltado a singularidade, concatenada ao afastamento eletivo pontuado anteriormente.

Tendo como referência as especificidades que as obras cinematográficas apresentam, menciono, ao encontro de Hauser, como a interação entre o público e a obra ganhou outras dimensões, proporcionando, também, outras relações e mediações entre aquele que produz a mensagem e aquele que recebe a mensagem, também a todo o trajeto que o discurso percorre.

Mas é esse fato que determina a influência das massas na produção de arte. Por sua simples presença nas representações teatrais em Atenas ou na Idade Média, as massas nunca puderam influenciar diretamente os processos de criação artística; só a partir do momento em que entraram em cena como consumidoras e passaram a pagar o preço integral de seu entretenimento é que as condições em que as massas entregavam seu dinheiro começaram a tornar-se fator decisivo na história da arte (Hauser, 1995, p. 982).

Assim sendo, neste caso, a demanda também se vincula à definição do mercado quando esse categoriza e quantifica suas produções destinadas ao público em geral. Tendo em vista a afinidade eletiva entre as ficções científicas e a indústria cultural, é de interesse mútuo convidar outros públicos que não são familiares ao gênero a consumirem as produções enquanto produtos. Nesse ambiente, as distopias são inseridas na massa pasteurizada que é formada pela indústria cultural e também é produzida de forma massificada, mas não se insere em tal afinidade eletiva como as demais áreas das ficções científicas em decorrência de seu surgimento e processo de teorização. Outros subgêneros provindos da ficção científica podem engendrar efeitos diversos em outras áreas



do universo social, como os filmes *A Síndrome da China* (1979) e *Armageddon* (1998), que provocaram ondas de preocupações com, respectivamente, o controle e a manutenção de usinas nucleares para evitar acidentes em reatores como em Chernobyl e o monitoramento de corpos celestes para o caso de algum deles apresenta rota de colisão com a Terra (Kirby, 2014, p. 185). Ainda que tais interações sejam mais contidas e seus desdobramentos não se caracterizam como embates diretos contra o sistema vigente, já são capazes de ilustrar como tal arte colaborativa e massificada é capaz de mobilizar indivíduos em prol de determinado assunto.

Em parte, tal situação pode ser relacionada com o dilema de como imagens cinematográficas podem, ou não, representar o real. Como mencionado no capítulo anterior, tratando-se de historiofotias, surge a necessidade de um fazer historiográfico por meio de imagens que seja específico e com metodologia própria, atento ao que as imagens excluem e, principalmente, adicionam. Como também mencionado, torna-se uma problemática ainda maior quando as historiofotias são reificadas e as informações novas ao dado exibido podem ser orquestradas e associadas a diferentes contextos e propósitos. Juntando tais informações, com a maneira como ocorrem as interações entre obra e público, concebe-se também o questionamento de se produções cinematográficas, enquanto ferramentas de disseminação ideológica e *soft power*, maximizam tais relações enquanto mais fidedignas ao que é real ou se adquirem mais vantagens enquanto constroem e vendem o seu real como a realidade.

De acordo com a teórica do cinema Julia Hallam, o advento dos filmes blockbusters espetáculos nos anos 80 e nos anos 90 resultaram em uma renovada ênfase no realismo cinematográfico. Ela argumenta que ao invés de serem irreais, filmes que dependem extremamente de efeitos especiais incorporam cinematografias realistas na medida em que necessitam tornar imagens irreais mais “reais”. [...] Joel Black se refere à habilidade dos filmes de ‘imitar’ a realidade como o ‘efeito realidade’. Black acredita que o efeito realidade é desconcertante porque fez dos filmes “um elemento chave para determinar a própria realidade”; uma preocupação confirmada pela quantidade de sobreviventes dos atentados ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, afirmando que o que testemunharam naquele dia era como “algo tirado de um filme”. O “efeito realidade” em mídias visuais massivamente disseminadas é uma espada de dois gumes, pois possibilita que pessoas testemunhem, virtualmente, elementos e eventos científicos, mas também gera questionamentos sobre o que de fato é real. [...] Isso gera interações interessantes onde a mídia pode tornar a ficção mais real, ao passo que, simultaneamente, imprime a realidade mais como ficção (Kirby, 2014, p. 28).

Na construção de universos que parecem mais reais do que a própria percepção da realidade, as historiofotias reificadas e o *atlas mnemosyne* obscuro auxiliam nos estranhamentos cognitivos mediados que, oriundos de imaginações de futuro que utilizam o horizonte de experiências para criar seus horizontes de expectativas, ainda somados aos elementos colaborativos de tal mídia

enquanto recursos narrativos parecem, como já mencionado, a apoteose de uma narrativa administrada. Entretanto, o efeito realidade quando interage com o descompasso entre o passado, o presente e o futuro, ocasiona um fenômeno singular caracterizado como o afastamento eletivo (Riscal, 2021, p. 409), mencionado anteriormente.

Para explorar a ideia de descompasso e afastamento, é necessário destrinchar brevemente algumas concepções de progresso. Da mesma forma que é possível mapear tal distinção entre ficções científicas e utopias e distopias por meio das ciências em que se inspiram e dos métodos científicos que mais se aproximam em suas imaginações, também é possível fazer uma distinção entre tipos de progresso: um progresso técnico e científico e um progresso social e político (Allen, 2016). Tal distinção é um ponto chave para compreender a ideia de descompasso e afastamento, pois enquanto a afinidade eletiva aqui mencionada expõe as maravilhas do primeiro tipo de progresso, a exposição do segundo tipo de progresso se torna dúbia por depender da composição da imagem de outros sistemas como detrimientos do progresso social alcançado pelo sistema político-econômico atual.

Tal dependência cria a necessidade de uma referência capaz de permutar conforme as transformações da estrutura de sentimento, mas de efeito constante para obter sempre o mesmo resultado. Enquanto é latente a dicotomia global entre capitalismo e socialismo, os caminhos pavimentados pelas ferramentas de disseminação ideológica, como a MPA(A), cumprir tal demanda é possível. Entretanto, haja vista as transformações engendradas pela passagem do tempo, tanto no processo de teorização, quanto nos eventos geográficos e históricos que ocorrem, tais referências se tornam, pouco a pouco, anacrônicas. O que resta dessa anacronia do “outro” enquanto referência de um progresso social negativo ao progresso social político que é apresentado passa a ser, paulatinamente, um pastiche. Enquanto pastiche, suas imperfeições são completadas pelas próprias características do capitalismo tardio, progredindo como uma releitura desse “outro” que exhibe, também, um movimento dialético da ideia do “outro” enquanto percebido e interpretado pelo capitalismo tardio, similar à ideia hegeliana da consciência-de-si ser em si e para si porque é em si e para si em outra (Hegel, 2014). Longe da positividade da alteridade, a percepção do “outro” passa a incorporar elementos do próprio capitalismo tardio. Assim sendo, quando o movimento de catacrese inicia sua jornada hermenêutica do eixo interno, atravessa a colcha de retalhos que é o *atlas mnemosyne* obscuro, o eixo externo, e deixa de haver mais uma homologia simultânea, acarretando a proliferação de pastiches anacrônicos no que antes eram os contextos das historiofotias reificadas. Em tal cenário, ao finalizar o movimento, a percepção do futuro imaginado enquanto imagem reflexiva do presente passa a trazer elementos do capitalismo tardio para significar e relacionar elementos do próprio capitalismo tardio.

Desse ponto de vista, a ideia de afastamento eletivo permite reafirmar o argumento de distinguir, no objetivo desta pesquisa, os dois tipos de progresso apresentados. O científico, enquanto melhor cooptado pelo capitalismo, tem maior afinidade com tal, enquanto o progresso social se afasta da lógica cultural pós-moderna na consequência de que tal lógica revela a regressão do progresso social (Allen, 2016). O progresso social e político é descoberto como insatisfatório, igualmente descompassado quando comparado ao progresso técnico. Conseqüentemente, quando o processo de generalização do conceito de totalitarismo é novamente apresentado, as referências que flertam com a totalização do universo social e que devem ser temidas, já são imagens envelhecidas e distantes, e quando preenchidas pela essência do capitalismo tardio, referenciam os elementos dele próprio, ocultados na criação da imagem do “outro”, que também possuem objetivos totalizantes. Em outros temas e debates, a identificação entre o que é exibido e aquele que assiste é almejada, para que o todo englobado pela estrutura da indústria cultural, enquanto meio de lazer e distração, adentre uma complexa e intrincada cena de posicionamentos que seguem a mesma lógica, propagada e reforçada pelo sistema de equivalência geral. Entretanto, a identificação no que se refere ao progresso social e político exibido pela indústria cultural se desdobra em consequências não desejadas na medida em que, percorrendo os mesmos caminhos de massificação e globalização, as incongruências e contradições dos custos do progresso técnico destinadas a determinadas e restritas regiões do globo se revelam demasiado caras para aqueles que pagam tal preço. A homogeneização que abre caminhos para uma avassaladora circulação de mercadorias e produções culturais para diferentes sociedades, também é aquela que equivale a diferentes medos e temores como pontos de não-retorno a serem evitados.

A tentativa de apaziguar tal afastamento ocasionado pelos pontos apresentados no parágrafo anterior pode ser interpretada como as constantes oscilações de popularidade do subgênero distópico. Trata-se de uma mercadoria que gera lucro pelo seu conteúdo violento e apelativo, que pode ser cooptado como ferramenta de *soft power*, ao passo que tal lucro se dá pela identificação massiva de indivíduos com pesadelos imaginários, os quais são criados com base nas experiências e vivências do presente e que, ainda que difusas, incitam determinados movimentos de resistência. Nessa aparente aporia, uma possível estratégia do capitalismo seria utilizar a massificação da indústria cultural e de sua força entrelaçada à razão instrumental para desgastar o contato com tais pesadelos, tornando-os tão comuns quanto os clichês mais enraizados na produção de enredos, transformando o subgênero distópico em uma estética que abriga outros tropos narrativos e jornadas de heróis. Isso, de certa forma, tem o resultado esperado, até que outros pesadelos nascem, outras vozes silenciadas ganham espaço para narrar seus sofrimentos, gerando assim novas identificações, como também novas plataformas midiáticas para utilizarem da inovação técnica proporcionada.

Enquanto há um processo de teorização, as distopias persistem em retornar de forma similar à esperança que essas carregam.

O propósito de tal afastamento não é negar a ideia de progresso como um todo, já que esse nasceu do estranhamento cognitivo de que o progresso social e o progresso técnico se encontram numa relação inversamente proporcional, mas sim conceber uma nova ideia de progresso que seja dialeticamente distinta da ideia concebida pelo projeto iluminista que é aquela que leva à dialética do esclarecimento (Allen, 2016). Tal distinção do progresso em setores, que ilustra a progressão desses em “setas” inversamente proporcionais, quando assim identificadas, também é um tipo de progresso, embora, ao mesmo tempo, não é algo progressista (Allen, 2016). Embora haja essa força racional de afastamento eletivo, entrelaçada ao descompasso, as resistências difusas geradas por essas, tal qual aqui as nomeio, não são concentradas no cerne dos entraves que as afligem. Ao contrário, são movimentos que geram tensões que facilmente se perdem, homeopaticamente politizadas a tal ponto que são subsumidas novamente ao sistema.

Apesar de não ser uma força contrária à ideia de progresso, ainda não retira a aporia que tal conceito adquire no capitalismo tardio. Esse contém o potencial para a dominação e a emancipação, tanto em termos de progresso social, quanto em termos de conservadorismo social, tal qual o conceito de esclarecimento para Adorno e Horkheimer:

No entendimento [de Adorno e Horkheimer], o conceito de iluminismo não é em si bárbaro ou totalitário; pelo contrário, é profundamente ambivalente, no sentido de que contém o potencial para descer à barbárie e ao totalitarismo. Mas também contém outros potenciais, incluindo o potencial para reflectir sobre as suas próprias tendências regressivas, para erguer um espelho para si próprio e, assim, para romper os seus próprios limites (Allen, 2016, p. 196).

Isso implica necessariamente uma proposta que encerre o progresso em voga e inicie outro, para que um progresso em ação possa tornar os progressos, novamente, diretamente proporcionais. Tendo em mente tal proposta, um elemento apontado por Amy Allen acerca da concepção de progresso para Adorno, que por sua vez é descrito e nomeado por Brian O’Connor como *teoria negativista do progresso* (Allen, 2016, p. 198), refere-se ao progresso como ferramenta de impedir catástrofes. Tendo como referência os acontecimentos de Auschwitz, a ideia de uma teoria negativa do progresso envolve ressaltar determinado evento histórico para que esse seja evitado, um progresso capaz de retrair-se mediante o resultado de experiências anteriores. A teoria negativa do progresso pode ser entrelaçada com a ideia dos pontos de não-retorno apresentada no primeiro capítulo, incrementando outra parte à frase de Kellner, *mapeando o futuro, iluminando o presente*

(Kellner, 2001, p. 383) com a ideia de “para evitar o passado”, reconstruindo a reciprocidade entre o passado, o presente e o futuro.

Para tal, seria necessário tornar as ficções distópicas ferramentas concretas de emancipação, produzidas e direcionadas para tal, oficializando-as como ferramentas na construção de um futuro utópico, um pessimismo militante. Entretanto, essa objetivação do caráter utópico das distopias enquanto instrumentos de transformação social teria de projetar movimentos dialéticos intermináveis, mencionados anteriormente, de tal forma que o progresso retroceda, encerrando-o e transformando-o em outro conceito, diferente das ficções científicas de outras áreas, sem contar com conexões diretas entre seus respectivos cientistas em produções cinematográficas como consultores. A permeabilidade de tais ciências é facilitada, sendo possível uma maior dinâmica de interação entre departamentos universitários de tais áreas e os estúdios, mesmo que no âmbito da hierarquia cinematográfica tenham pouco poder de decisão (Kirby, 2014). Os exemplos de cientistas das humanidades trabalhando como consultores em produções cinematográficas são escassos, mas menciono dois em específico: *2001: Uma Odisseia no Espaço* (Kirby, 2014, p. 17), que contou com a consultoria de antropólogos, e *Filhos da Esperança*, como já indicado. Sem um projeto específico para a permeabilidade das ciências humanas à estrutura de sentimento por meio da indústria cultural, de forma similar ao que ocorre com as ciências exatas e biológicas, ainda que também sejam relações com seus respectivos entraves, tais aberturas ou projetos concretos, tal cenário será moroso e dependente de um acúmulo de situações e combinações complexas. E, ainda assim, talvez traga somente oportunidades abertas no vazio.

### **3.3 Estruturas de oportunidade política abertas no vazio**

Uma possível explicação para o porquê de o subgênero das distopias engendrar tais estruturas de oportunidade política, ao passo que outros gêneros e subgêneros não possuem o mesmo efeito, está na já apresentada relação histórica com a utopia e com a ficção científica, retornando ao entrelaçamento desses três elementos mencionado no primeiro capítulo. Na medida em que a utopia e a ficção científica têm suas origens confundidas, somando-se ao debate do campo literário de que uma teria engendrado a outra, suas semelhanças se manifestam no ato de imaginar, na capacidade de *novuns* e estranhamentos cognitivos. Quando ganham distinções mais perceptíveis, ao longo de seus processos de teorização por meio das estruturas de sentimento, desembocam no capitalismo tardio ainda entrelaçadas. Enquanto o gênero ficção científica como um todo se amalgama com o pós-modernismo em um processo semelhante ao da afinidade eletiva, por conta do espetáculo visual que apresenta em seu potencial criativo e por representar triunfos do capitalismo enquanto avanço de seus meios midiáticos e veículos de propagação ideológica, as

ficções distópicas, contendo ideais utópicos cristalizados em seus núcleos, são puxadas nesse amálgama e ganham resqúícios dos investimentos dado às ficções científicas.

Na medida em que as distopias se transformam e agregam elementos críticos, passam a carregar perspectivas diferentes sobre os contrastes e antinomias dos fazeres utópicos e das consequências distópicas, a massificação dessas diferentes vozes, que antes não tinham tais vias de disseminação e contato, funciona como estranhamentos cognitivos em massa. Curioso notar que a força do monomito enquanto o grande atrator de elementos culturais à lógica ocidental e, conseqüentemente, à lógica do capital, engendra desdobramentos contraproducentes à lógica colonialista do capital. Como já mencionado anteriormente, há um predomínio da língua inglesa nas produções distópicas, majoritariamente do inglês estadunidense e do inglês da Inglaterra, tornando a similaridade entre *Jogos Vorazes* e *Battle Royale* não somente um evento isolado, mas parte de um processo de tradução colonialista das vozes silenciadas que agora ecoam por meio dessas pequenas aberturas. Se há uma centralidade ao delimitar o que são as distopias ou o que são medos distópicos, torna-se chamativo notar que distopias de outros contextos geográficos e culturais, como *Battle Royale*, mesmo com adaptações para diversas mídias, têm seu enredo traduzido, em idioma e cultura, e assim, quando agraciado pela indústria cultural estadunidense, engatilha estranhamentos cognitivos em massa.

Similar ao que argumenta Amy Allen em relação a decolonizar o conceito de progresso, assim como é igualmente necessário decolonizar o conceito de esclarecimento trabalhado pelas gerações dos círculos internos da teoria crítica, para assim possibilitar o nascimento de um novo progresso (Allen, 2016), Fraser argumenta que um novo está à espera de nascer, na delonga do esfacular de suas amarras, simultâneo à morte do velho, mas que ainda existem impedimentos e disputas para tal surgimento (Fraser, 2021). Para pressupor um novo, necessita-se de um velho, e para abrir estruturas de oportunidades políticas no velho, há de se desembocar em algum novo espaço, vazio o suficiente para que coisas novas possam florescer.

A capacidade específica de as distopias estéticas engendrarem estruturas de oportunidade política são, como já mencionado, difusas. Visto a ausência de pautas políticas concisas, tais estruturas são subaproveitadas por movimentos sociais sem objetivos concretos e que, em parte significativa de quando ocorrem, são cooptadas pelo sistema. Parte disso se dá pela abstração alcançada pelo *atlas mnemosyne* obscuro que nubla a capacidade de apontar diretamente aqueles responsáveis pelos eventos que são mostrados em forma de ficção, o que dificulta que o movimento tome uma forma específica, organizada e politizada, para ter ações efetivas contra o sistema vigente. Todavia, tal mobilização é parte de um todo, é um estranhamento cognitivo específico voltado a determinado recorte da cultura de massa que se massifica ainda mais graças ao advento de novas

plataformas midiáticas, mas como apontado anteriormente, a indústria cultural é financiada e planejada por outras indústrias localizadas mais a fundo na infraestrutura.

Enquanto força que tensiona a lógica cultural do capitalismo tardio graças à junção de fatores endógenos, todo o processo de teorização do conceito de distopias, e de fatores exógenos, graças à abstração do conceito de tempo e sua impossibilidade de reificação, somente uma adaptação ao espaço, forma uma única frente ao mar de opressões, explorações e violências que se configuram no mundo contemporâneo. Pela dominação das mais diversas esferas da existência, seriam necessários, em cada uma delas, diferentes frentes de batalhada contra o mesmo inimigo, assim como a clara noção de que essa face inimiga é humana, não uma entidade abstrata tal qual o tempo (Fraser, 2021). Tal ponto se caracteriza como uma complicação e até retira das ficções distópicas a parcela de esperança utópica que carregam desde a utopia escrita por Mercier, já que outras esferas da vida possuem complexidades específicas para se correlacionar com os estranhamentos cognitivos e incorporar o pessimismo militante. É possível, ainda, questionar a força da esfera da cultura em – mediante o universo de outras esferas – ser a ponta de lança de uma revolução.

Esperar que o velho e sua ideologia dominante não reajam a qualquer risco de abalar sua hegemonia é, no mínimo, ingenuidade. A possibilidade de um novo surgir dessa estrutura de oportunidade política aberta pelos próprios movimentos do capitalismo tardio e de suas ferramentas é igual à possibilidade de tal sistema, famoso por subsumir aquilo que o ameaça, preencher essas aberturas com uma nova forma que dê a ilusão de que conquistas estão desenrolando o progresso social, enquanto apenas mantém o movimento anterior.

Servindo-se das forças progressistas da sociedade civil, eles difundiram um ethos de reconhecimento superficialmente igualitário e emancipatório. No “empoderamento” das mulheres, direitos LGBTQ+, pós-racialismo, multiculturalismo e ambientalismo. Esses ideais foram interpretados de uma maneira específica e limitada, totalmente compatíveis com a economia dos EUA: proteger o meio ambiente significava monetizar o comércio de carbono. Promover a propriedade da casa própria significava agrupar o empréstimo *subprime* e revendê-los como títulos de garantia hipotecária. Igualdade significava meritocracia. A redução da igualdade à meritocracia foi especialmente fatídica. O programa neoliberal progressista para uma ordem “mais justa” não visava abolir a hierarquia social, mas “diversificá-la”, “empoderar”, mulheres “talentosas”, pessoas de cor e minorias sexuais para que chegassem ao topo. Esse ideal é inerentemente específico a uma classe, voltado para garantir que indivíduos “merecedores” de “grupos sub-representados” possam alcançar posições e estar em pé de igualdade com os homens brancos e heterossexuais de sua própria classe, [...] Focados em “fazer acontecer”, e “quebrar o teto de vidro”, seus principais beneficiários só poderiam ser aqueles que já possuísem o necessário capital social, cultural e econômico. Todos os outros continuariam presos no porão (Fraser, 2021, p. 41-42 – aspas no original).

Ao encontro de tal ponto, menciono o grupo conhecido como *anonymous*. O documentário *We Are Legion* (2012) conta brevemente a história do grupo e associa a sua participação a outros eventos, como a assim denominada Primavera Árabe. Por meio de um fórum virtual chamado *4chan*, organizaram e marcaram protestos em frente a templos da Cientologia. Em decorrência do forte *lobby* político de tal instituição, aqueles que aderiram às manifestações decidiram por utilizar máscaras para a própria proteção. Para a surpresa até dos próprios manifestantes, grande parte dos manifestantes utilizaram a máscara do personagem V, do filme *V de vingança* (2012). *Anonymous*, a partir desse episódio com a cientologia, passou a fazer uma série de protestos *online*, desde hackear sites de grandes empresas, páginas oficiais de governos, perfis de celebridades a, em 2011, auxiliar a retomada do acesso à internet pelos egípcios durante a Primavera Árabe (Coleman, 2014). O grupo agia de forma imprecisa, ora tomando decisões com base em um mero humor juvenil da internet, o que a antropóloga Gabriella Coleman denomina de *lulz* (Coleman, 2014, p. 10), ora de forma a interferir diretamente em assuntos geopolíticos em nome da liberdade, o que os fez se tornarem interesse da *Canadian Security Intelligence Service* (CSIS), uma agência canadense equivalente à CIA dos EUA, que contactou Gabriella Coleman para responder determinadas perguntas referentes ao grupo (Coleman, 2014, p. 16). O interesse de CSIS era saber onde *Anonymous* figurava na tênue linha entre adolescentes arruaceiros com acesso à internet, radicalistas de movimentos sociais que utilizavam da internet como plataforma para seus ativismos ou algo completamente novo (Coleman, 2014, p. 16).

Os desdobramentos das participações do grupo pareciam, naquele momento, um tipo de apropriação de novas plataformas digitais para ocupar as estruturas de oportunidade política abertas, tendo como referência o personagem V, que tanto no quadrinho (2005), quanto no filme (2006), incita uma revolta populacional contra o governo ditatorial que governa uma Inglaterra distópica. Apontando ações individuais como parcialmente culpadas por acreditar nas doces palavras de déspotas que prometem abrigo em meio ao caos, ao passo que também aclama a iniciativa individual coordenada como a grande solução para os problemas políticos e sociais que os afligem, V transforma tal máscara em um símbolo de resistência e rebeldia. Em uma cena emblemática do filme, uma multidão homogênea, portando a mesma máscara de Guy Fawkes e uma capa preta, caminha unida em direção ao prédio do parlamento britânico, atravessando bloqueios militares no trajeto, para assistir à explosão do prédio. Como em um ato de sacrificar a individualidade para, naquele momento, dar vida à face do coletivo que retoma as vias democráticas para cumprir a promessa do anti-herói. Não é mera coincidência o grupo se chamar *anonymous* e utilizar tal máscara como símbolo.



O que se coloca é a promessa de que esse sacrifício do individual em nome do coletivo figura como retomada da democracia e da liberdade, pontuando sempre que tal sacrifício permeia a escolha individual como a se afastar do coletivismo hayekiano que paira como uma ameaça. Conforme as ideias do grupo foram se espalhando para outros lados do mundo e criando ramos cibernéticos nesses locais, até mesmo o Brasil possui uma versão do grupo, que foi ativa nas manifestações de 2013 (Cammaerts; Jiménez-Martínez, 2014).

Entretanto, tais mobilizações tiveram desdobramentos divergentes das ideias propostas, direcionando determinadas atitudes do grupo, em sua versão brasileira, a se mobilizar mais alinhado ao espectro político da direita que, anos depois, subiria ao poder por meio de um golpe, assim como os desdobramentos da dita Primavera Árabe também não foram a saída de uma distopia que o grupo parecia ajudar. Na tentativa de alcançar a utópica neutralidade, tomando somente o conceito de liberdade e justiça como mote e a mobilização coletiva de indivíduos como método de organização, afastando-se de agendas políticas mais incisivas e diretamente posicionadas, vários dos movimentos do *Anonymous* se tornaram atalhos para a extrema-direita se infiltrar em tais aberturas.

É possível, ainda, associar essa infiltração da extrema-direita ao argumento de Fraser acerca da maneira como as identidades são cooptadas pelo neoliberalismo sob a forma da promessa de um sistema mais acessível, em que não se trata de uma mudança concreta, somente de uma aparência, à ideia de que tais políticas neoliberais não funcionam, ou não têm o efeito desejado pelas classes dominantes, na economia (Gandeha, 2017, p. 132). Isso se torna um ponto crucial na interpretação de quem e como essas estruturas de oportunidades são exploradas e ocupadas, na medida em que delimitar do inimigo, o “outro” de uma forma contemporânea, buscará respaldos atuais na tentativa de deslocar a referência a algo que, ainda não seja um pastiche já preenchido pelas próprias características do capitalismo, como o conceito de totalitarismo e os consequentes totalitarismos genéricos. Delimita-se, assim, outro “outro”:

os indivíduos participam, ativamente e afetivamente, através das emoções poderosas do amor e do ódio, através das formas em que estabelecem sua relação com a alteridade e reproduzem as condições de sua própria dominação, e como sustentam uma orientação que vai contra seus próprios interesses materiais (Gandeha, 2017, p. 133).

Aqui se enfatiza que, principalmente na transição de mídias, as ficções distópicas incorporam teorias políticas de cunhos progressistas e que de fato há determinado efeito, mas não são necessariamente anticapitalistas. Pelo contrário, por vezes reforçam-no ao negá-lo. O espectro dos totalitarismos genéricos aparece, por exemplo, no governo japonês em *Battle Royale*, descrito como um governo comunista de medidas stalinistas e que escapar a esse totalitarismo é fugir para os

EUA, ou no posicionamento fascista, muito similar à estética nazista, do partido que comanda o governo totalitário de *V de Vingança*, ambos diluídos ideologicamente, embora não em violência explícita, em seus longa-metragens de grande sucesso. Até mesmo a referência clara da letra V no centro de um círculo, todo em vermelho, referenciando quase que diretamente o símbolo anarquista da letra A, também dentro de um círculo, todo em vermelho, que nos quadrinhos é uma referência explícita à ideologia anarquista e intuito do protagonista, no filme é deixado de lado para uma percepção coletiva que denota um retorno esclarecido à democracia. A chave argumentativa dos conceitos está na transformação pela qual o subgênero passa após a primeira metade do século XX, incorporando novos discursos, silenciados nas distopias clássicas, mas agregados às distopias críticas. O desdobramento dessas inclusões, que de certa forma operam como aberturas a discursos anteriormente silenciados, recharacteriza as distopias como espaços abstratos, e claramente contraditórios, de inclusão, engendrados na percepção também contraditória criada da interpretação de que, quanto maior a reprodução ou as exposições em tela, maior será a produção de seus contrapontos.

Tal movimento no âmbito da estrutura de sentimento do capitalismo tardio como um todo se intensifica, como já dito anteriormente, na atual forma de interpretar e representar esses terrores e quais os interesses básicos de indústrias fundamentais do capitalismo em gerar produtos que veiculem e escancarem suas próprias contradições. Interpretá-las como críticas profundas e isentas de interesses do próprio capitalismo tardio, enquanto produtos enraizados nesse sistema, pode acarretar a inocente interpretação de que de fato suas autoras e autores possuem intenções, além de progressistas, até mesmo revolucionárias, posicionando erroneamente as ficções distópicas como manifestos audiovisuais. Novamente, tendo em vista que há uma espetacularização dos elementos ali apresentados, por mais próximos da realidade que possam tomar como intenção, uma ficção distópica tem o intuito, em seu caráter de mercadoria, de relacionar-se com o espectador, interagindo com o seu mundo e a forma como sua realidade é percebida. Enquanto mercadorias engendradas e reprodutoras do capitalismo tardio, também agem como veículos ideológicos mesmo que adornados como críticas ao próprio sistema capitalista. No entanto, também enquanto formas de críticas ao próprio sistema em que são produzidas, as distopias como veículos de propagação de futuros imaginados em tom pessimista, ainda abrigam outras questões ideológicas de o que essas imaginações carregam e como tais futuros são interpretados.

Em vista da ambivalência que fora apresentada de inúmeras formas em todos os capítulos desta dissertação, caracterizando as distopias enquanto portadoras de diferentes ideologias e maneiras de instrumentalização, é possível apontá-las como aporias, e como o próprio termo expressa, suas contradições e ambivalências não são desatáveis. Aponto que tal estado de aporia é

sua relação intrínseca ao tempo e o jogo complexo que se insere quanto imaginação de futuro que é capaz de interagir com diferentes sociedades e regiões, justamente em decorrência da forma que, ao mobilizarem elementos historiofóticos do *atlas mnemosyne* obscuro, assim como suas associações, proporcionam um estranhamento cognitivo em massa do capitalismo tardio olhando para a própria imagem. Na dúvida colocação de sob a faceta de qual interpretação ideológica tal enfrentamento é mediado, as ficções distópicas, como frutos do capitalismo tardio que carregam sementes utópicas anteriores a tal etapa do sistema capitalista, atravessam a pós-modernidade e a colcha de retalhos historiofótica de uma forma específica por meio das catacreses, possibilitando que tal caráter dúbio seja ardiloso no sentido de fazer um prognóstico sobre suas interações e desdobramentos enquanto peças da indústria cultural.

Há um gancho nesse argumento que permite uma breve proposta utópica. Retomo para tanto a proposta aceleracionista de Fisher (2017) de cooptar elementos da cultura *pop*, principalmente de uma “indústria cultural contemporânea”, como ferramentas as quais, paulatinamente, radicalizam a interferência ideológica de ideias contrassistêmicas em instrumentos de dominação capitalista. Nos exemplos mencionados acerca de como filmes de ficção científica, em diferentes décadas, foram capazes de impulsionar diferentes alertas à população envolvendo algum tema específico, como o monitoramento de corpos celestes, medidas e protocolos de segurança em usinas nucleares, mudanças climáticas drásticas causadas por interferências humanas, etc., os cientistas que participaram dessas produções comentam que tentaram exercer a pouca força que tinham como consultores em vários momentos da produção, manobrando as dinâmicas hierárquicas de tais produções para que avisos, mesmo que mínimos, fossem inseridos no roteiro e no conjunto das cenas, alertando possíveis telespectadores sobre algo que já está em curso (Kirby, 2014).

Propor que sociólogos, historiadores, antropólogos, cientistas políticos, filósofos tomem como exemplo tal dinâmica entre as ciências naturais e a indústria cultural é propor uma afinidade eletiva no afastamento eletivo anteriormente indicado. Não obstante, uma afinidade eletiva com efeitos de afastamento eletivo. Tal proposta, ainda, teria de ser específica aos meios de funcionamento das humanidades, tal qual a divisão entre os métodos científicos, de um lado, e as ficções científicas e as utopias e distopias, de outro, bem como a possibilidade de que as estruturas de oportunidades políticas abertas sejam ocupadas e preenchidas por elementos contraproducentes ao progresso social. Entretanto, isso não modifica o que fora amplamente discutido neste capítulo e nos anteriores, a saber: que as ficções distópicas abriram novas possibilidades e, enquanto aporias, manterão tais possibilidades abertas até que seu processo de teorização tome rumos obscuros e fatalistas. Até este momento, o pessimismo militante é, contraditoriamente, uma ferramenta de esperança.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE AINDA RESTA NA CAIXA DE PANDORA

Da mesma forma que More recua de seu presente para imaginar sua utopia como um braço do espaço-tempo perdido do mundo greco-romano, apresentando um progresso social diferente quando comparado ao seu respectivo presente por meio de sua forma de imaginar o espaço, mais avançado, permito-me fazer uma breve metáfora mobilizando o mito da caixa de Pandora. Na ambígua narrativa de que Pandora, ao abrir uma caixa, liberou todas as pragas que assombram a humanidade, mas a fechou a tempo de que apenas uma não escapasse, a esperança, o resultado da curiosidade de Pandora, pode ser analisada a partir de dois vieses: de um lado a esperança, tal qual outras pragas, é nociva e corrosiva, criando expectativas contraproducentes; de outro, os males, a esperança é aquele mal necessário, que há de restar para que outros males sejam enfrentáveis. Na perspectiva de que a esperança pode ser vista como uma praga que assombra a humanidade e por isso, quase como que por um acaso, foi uma das criaturas que não escapou da caixa de Pandora, instiga interpretações que proporcionam determinadas considerações aos rumos que as ficções distópicas, enquanto portadoras de fragmentos de esperança cristalizados dentro de seu núcleo, podem engendrar. Como proposto ao longo desta pesquisa, a especificidade das ficções distópicas, por serem não somente um componente da indústria cultural, mas gerados pela mesma estrutura de sentimento que o oximoro nomeado por Adorno e Horkheimer, figura-se como uma aporia. Na medida em que o capital avança em seus meios sofisticados e complexos de reificação, no intuito de alcançar uma totalização que se vende como não totalizante, a aporia distópica também se intensifica, engendrando novas antinomias que não necessariamente trazem o esclarecimento daqueles que se conectam com tais ficções, mas também não são necessariamente iguais após entrar em contato com tais futuros pessimistas imaginados.

Levando em conta que o próprio significado de aporia remete a uma contradição que não pode ser solucionada ou respondida, o caráter das ficções distópicas se torna ambíguo de forma homóloga à esperança que resta na caixa de Pandora. Apesar de carregar fragmentos de um mundo moderno em uma estrutura de sentimento pós-moderna, ainda é fruto de tal etapa do sistema de produção capitalista. É capaz de engendrar estruturas de oportunidades políticas, mas tais novos espaços são ocupados de forma difusa, possibilitando um reforço ideológico ainda maior ao que ocasiona o sofrimento que movimentou indivíduos, a primeiro momento. Um de seus grandes marcos, *1984*, é frequentemente utilizado como referencial de como detectar regimes totalitários, operado como mecanismo de *soft power* que reforça a profecia autorealizada de que a única opção

viável ante os totalitarismos genéricos é um sistema de produção que também almeja esse processo de totalização, ao passo que tal instrumentalização leva os próprios referenciais exibidos massivamente em filmes e seriados distópicos a serem, aos poucos, o próprio capitalismo tardio. Simultâneo à fragmentação de distopias individualizadas, que podem indicar certa reificação de identidades e vozes, que por meio de tais plataformas e subgêneros ganharam certo espaço, essas demonstram determinado efeito que não engatilha a liberdade ou mesmo revela o direcionamento que os sentimentos de revolta devem tomar, mas revela que há correntes que prendem cada indivíduo, e que tal estado não é desejado.

Reunindo todas as informações coletadas, mobilizadas e associadas nesta pesquisa, o debate sobre as ficções distópicas percorre caminhos multifacetados que se expandem e atravessam áreas correlatas e distantes e ecoam por esses espaços recém conquistados, assim como mobiliza fenômenos sociais e outros que vão além da natureza humana, tal qual o tempo. Narrando parte da trajetória do processo de teorização do conceito de distopias, que sem uma origem exata, se entrelaça diretamente com o conceito de utopias, é notável a característica de se atrelar aos meios midiáticos, sem se estender a manifestos políticos de forma direta, mantendo e reafirmando sua identidade de ficção, principalmente no que tange seu caráter de entretenimento. Partindo de tal identidade, esta pesquisa reforça que os estudos utópicos, assim como seus subgêneros, são fortemente relacionados aos estudos literários, e posteriormente aos estudos cinematográficos. Habitando o trajeto e seus respectivos interstícios entre essas duas áreas, também recorri a ferramentas que existem no limiar entre a teoria e a ficção, interagindo com diferentes questões que tocam a arte, o autor e, principalmente, o contexto histórico-social desse último. De mídias físicas, obras literárias, às mídias digitais, como filmes, seriados e jogos, as ficções distópicas encontraram no universo das ficções científicas, em especial quando essas interagem com a indústria cultural em uma afinidade eletiva que acarreta um afastamento eletivo, um meio de valorização dos seus conteúdos, como também das vozes silenciadas que encontraram, no mesmo campo, um espaço para expressar suas perspectivas do real.

Com base nisso, na medida em que há uma inversão da esperança ao medo, que se comporta correlatamente ao desencantamento da modernidade que o movimento pós-moderno fortalece, tal evento ilustra pontos que circundam a estrutura de sentimento do capitalismo tardio, o pós-modernismo, o que torna a persistência da esperança algo que a própria ideia pessimista trazida pelo período pós-moderno torna difícil de visualizar. O que resta dentro da caixa de Pandora, nesta perspectiva, é somente um sentimento de ludibriação, uma esperança traiçoeira que, quando alimentada, corrói suas vítimas e as estagna no mesmo ponto. Entretanto, não somente o que aqui fora colocado como o medo que circunda as ficções distópicas enquanto horizontes a serem

evitados, o que nomeio de pessimismo militante e impulso distópico nasce desse movimento de negar o lugar no espaço-tempo em que podemos nos aproximar. Da forma em que ficções científicas tocam a realidade, como exemplificado pelos filmes que contratam acadêmicos das ciências biológicas e exatas como consultores de produções cinematográficas, as distopias também proporcionam algo similar, ao passo que não possuem tal envolvimento direto de acadêmicos das humanidades em tais produções.

No ponto em que as utopias e as distopias são as ficções científicas das ciências humanas e articulam elementos de tais ciências, incluindo perspectivas de minorias políticas e de teorias que são rejeitadas pelas abordagens mais clássicas ou pelos cânones, é de se presumir que exista alguma forma de absorção dessas pautas, sendo possível concluir que elas adentraram a estrutura de sentimento vigente. Necessitam mimetizar o efeito de realidade que possuem os filmes das outras ciências, buscando, na linha esfumada entre a realidade e a narrativa fílmica da realidade, que frequentemente é confundida, um equilíbrio entre o caráter de mercadoria e o potencial emancipatório dormente das ficções distópicas de alta popularidade.

Em reação, é interessante notar a forma por meio da qual os desdobramentos do capitalismo em momentos de crises severas cerceiam o progresso social para manter a perenidade de si próprio. A abertura de novas narrativas é condicionada ao limite imaginário de subsunção do sistema, a partir do momento em que essas iniciam movimentos de reificação que sejam contraproducentes ao capitalismo, de modo que suas próprias respostas tendem aos totalitarismos que identifica no “outro”, semelhante àqueles que projeta em tela, ocasionando a instrumentalização das distopias, como ferramentas de *soft power*, eventos abstraídos de seus agentes e que se direcionam a conter essas novas interações sistêmicas e perpetuar a ilusão de liberdade e escolha, antagonizando com o outro e mantendo a máxima “a única escolha possível”. Tal ponto permite ressaltar a já conhecida capacidade plástica da ideologia capitalista de subsumir contradições e antinomias, ao passo que também instiga a problematizar até que ponto tal capacidade se estende, e se em sua própria crítica imanente, o sistema capitalista é capaz de mensurar tal ponto, pairando a ideia de que algum coeficiente de absorção para tais historiofotias reificadas possa existir.

Tendo isso em vista, a representação teórica dos dois eixos, apresentada no segundo capítulo, tem por objetivo sustentar tal intensificação enquanto movimento global de expansão e manutenção, enquanto atravessa o fluxo do tempo e tenta, também, manter a estrutura de sentimento do capitalismo tardio, a pós-modernidade, como uma estrutura de sentimento também perene. Entretanto, a quantidade e intensidade de antinomias geradas pelo que nomeio de *atlas mnemosyne* obscuro, fenômeno de captação, reificação e distorção dos contextos históricos de eventos históricos

cristalizados em seus acontecimentos traumáticos, é diretamente proporcional à expansão, assim como às possibilidades de interações de cada *frame* historiofótico.

Se existe tal coeficiente, uma proposta de dar o tiro final em um sistema de produção, que como um zumbi, está morto, mas que ainda caminha sob a terra, como compara Mark Fisher (2017, p. 142), seria intensificar essas contradições e antinomias para que o próprio sistema colapse. Entretanto, a própria resposta do sistema pode ser tornar as distopias um tipo de manual de instruções, invertendo e incorporando a imaginação de futuro apresentada por essas ficções como um negativo da teoria negativa do progresso, ou seja, uma utopia para os intentos dos “distopistas”.

O rumo para o qual a proposta de Fisher se direciona acaba por enfrentar um dilema de referencial, pois acelerar exatamente ao que? E qual a extensão do colapso por seus próprios movimentos? Poderia o ecossistema do planeta sobreviver ao acelerar do capitalismo tardio para que esse chegue ao seu fim? Em outras palavras, há alguma forma específica de imaginar o fim do capitalismo sem que esse leve ao fim do mundo, à medida que a própria existência e continuidade de tal sistema parecem fazer desse fim uma profecia autorealizada, tornando sua perenidade algo paulatinamente inóspito, inviável de esperar a promessa de que a crise definitiva, autogerada, ocorra.

Os impulsos distópicos que engendram o pessimismo militante, baseado nos dados colhidos e tratados nesses capítulos, aparentam objetivar um efeito bem diferente à aceleração. Retomando à teoria negativa do progresso, que na proposta de Adorno tem como referência Auschwitz para sinalizar o que deve ser evitado, o mecanismo de ficção de criar um ponto de não-retorno pode ser facilmente entrelaçado a tal proposta, engendrando um jogo específico que mobiliza passados e futuros, abarcando horizontes de experiências e aplicando seu *frame* historiofótico aos horizontes de expectativas. O que torna tal movimento singular é o que aponto como descompasso da relação homóloga entre tais eixos. Ao delimitar um ponto de não-retorno, há a necessidade intrínseca de basear essa *frame* de forma que seu peso histórico seja corretamente invocado e assim temido. Como referência específica, destruir e reconstruir esse *frame* dessacralizará o contexto e o horizonte de expectativas que fora construído.

O que fica como questionamento a ser trabalhado em outros momentos oportunos é se as distopias, na analogia com a caixa de Pandora, são meios de propagação de silêncios que lhes possibilita serem ouvidos e, principalmente, incorporados à percepção de mundo dos telespectadores dessas obras, tornando o estranhamento cognitivo uma ferramenta valiosa na proposta da conquista de um progresso social que saiba identificar os pontos de não-retorno do sistema socioeconômico vigente, ou se a abertura de estruturas de oportunidade política gerada por

elas são meramente imprevistos e que, agora percebidas, essas são aproveitadas pelo próprio sistema para, enfim, intensificar seu processo de totalização.

Entretanto, para não somente sinalizar a aporia distópica como o principal fruto desta pesquisa, semelhante ao que o enredo de *Filhos da Esperança* apresenta, são pontos de não-retorno que, concatenadamente, são evitados mediante o sacrifício de cada personagem que levam o indivíduo seguinte a estar mais perto da incerta, difusa e inalcançável utopia. De ação a ação, indivíduos não lutam pela concretude da solução, mas sim pela promessa de esperança, mesmo sem a certeza de que essa se concretize, mas na percepção de que talvez a abstração do coletivo social e o outro possam, em algum momento, alcançar o inalcançável. Como uma moeda jogada aos céus na expectativa de que caia um lado ou o outro, na probabilidade do caos que não pode ser definitivamente prevista, cada personagem investe sua segurança em prol da possível sobrevivência da humanidade, mesmo que sequer veja o resultado, a face salvadora ou a face condenadora. Em um diacronismo sincrônico, a esperança ainda se mantém, buscando refúgio no jogo entre o passado, o presente e o futuro, manifestando-se em sua sombra para que seja, mais uma vez, a lógica da imaginação de futuro.



## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

- 1984.** Direção: Michael Redford. Produção: Simon Perry. Reino Unido: Virgin Films, 1984. 1 DVD (1h50min)
- 2001:** Uma odisseia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. Produção: Stanley Kubrick. Estados Unidos; Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. 1 DVD (2h29min)
- ALPHAVILLE.** Direção Jean-Luc Godard. Produção: André Michelin. França: Athos Films, 1965. 1 DVD (1h39min)
- BATTLE Royale.** Direção: Kinji Fukasaku. Produção: Masao Sato; Masumi Okada; Teruo Kamaya; Tetsu Kamaya.. Toei: Japão, 2000. 1 DVD (1h53min)
- BIG Brother** [reality show]. Criação: John de Mol Jr. Direção: Tom Six, et al. Distribuição: Endemol. Amsterdam, Netherlands, 1999. Acervo digital via streaming.
- DE Volta para o Futuro 2.** Direção: Robert Zemeckis. Produção: Bob Gale; Neil Canton; Steve Starkey. Estados Unidos: Universal Pictures, 1989. 1 DVD (1h48min)
- FILHOS Da Esperança.** Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Alex Rodríguez; Alfonso Cuarón. Estados Unidos; Japão; Reino Unido: Universal Pictures; United International Pictures, 2006. 1 DVD (1h49min)
- INTERESTELAR.** Direção: Christopher Nolan. Produção: Christopher Nolan; Emma Thomas; Lynda Obst. Estados Unidos; Reino Unido: Paramount Pictures; Warner Bros. Pictures, 2014. 1 DVD (2h49min)
- JOGOS Vorazes.** Direção: Gary Ross. Produção: Nina Jacobson; Jon Kilik. Estados Unidos: Lionsgate, 2012. 1 DVD (2h22min)
- PREDADOR.** Direção: John Mctiernan. Produção: 20th Century Fox. Distribuição: 20th Century Fox. Estados Unidos, 1987. 1 DVD (1h47min)
- SALÓ:** Os 120 Dias De Sodoma. Direção: Pier Paolo Pasolini. Produção: Produzioni Europee Associati. Itália: United Artists, 1975. 1 DVD (1h57min)
- SQUID Game** [Seriado]. Direção: Hwang Dong-hyuk. Produção: Hwang Dong-hyuk. Coréia do Sul: Netflix, 2021. Acervo digital via streaming (8h25min)

**SEVERANCE** [Seriado]. Criação: Dan Erickson. Produção: Patricia Arquette Gerry Robert Byrne; Aoife McArdle; Amanda Overton; Adam Scott. Estados Unidos: Apple TV+, 2022. Acervo digital via streaming (7h15min)

**STAR Wars: Episódio IV – Uma Nova Esperança**. Direção: George Lucas. Roteiro: George Lucas. Produção: Lucasfilm Ltd. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1977. 1 DVD (2h01min)

**THE GIVER**. Direção: Phillip Noyce. Produção: Nikki Silver, Jeff Bridges e Neil Koenigsberg. Estados Unidos: The Weinstein Company, 2014. 1 DVD (1h37min)

**THE HANDMAID’S Tale** [Seriado]. Criação: Bruce Miller. Produção: Marissa Jo Cerar; Nina Fiore ; John Herrera; Kim Todd; Joseph Boccia; Lisa Clapperton; Margaret Atwood. EUA: HULU, 2017. Acervo digital via streaming (54h03min)

**THE POSSIBILITY Of Hope**. Direção: Alfonso Cuarón. Produção: Alex Rodríguez; Alfonso Cuarón. Estados Unidos; Japão; Reino Unido: Universal Pictures; United International Pictures, 2006. 1 DVD (35min)

**V de Vingança**. Direção: James McTeigue. Produção: Silver Pictures; Virtual Studios; Studio Babelsberg; DC Vertigo Comics; Anarcho Productions Inc.. EUA: Warner Bros, Pictures, 2006. 1 DVD (2h12min)

**WE Are Legion: The Story of the Hacktivists**. Direção: Brian Knappenberger. Produção: Luminant Media. Estados Unidos: FilmBuff, 2012. 1 DVD (1h33min)

**WE Happy Few**. Montreal: Compulsion Games, 2018. Cópia Digital.

**ZARDOZ**. Direção: John Boorman. Produção: John Boorman Productions Ltd. Estados Unidos; Irlanda; Reino Unido: 20th Century Fox, 1974. 1 DVD (1h45min)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006 [1969].

AGUIRRE, Katixa. **El nuevo Hollywood y la posmodernidad: entre la subversión y el neoconservadurismo**. Palabra Clave Vol.17, N° 3,2014 645-671. Disponível em:<<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64931834003>>

ALLARDICE, Lisa. **Margaret Atwood: ‘I’m not a prophet. Science fiction is about now**. The Guardian, Reino Unido, 28 de janeiro de 2018. Disponível em:<<https://www.theguardian.com/books/2018/jan/20/margaret-atwood-i-am-not-a-prophet-science-fiction-is-about-now>>. Acesso: 8 de novembro de 2020.

**ALAN Moore comenta máscara de ‘V de Vingança’ em protestos**. O Globo, Rio de Janeiro, 28 de Novembro de 2011, atualizado em 2 de fevereiro de 2015. Disponível em:<https://oglobo.globo.com/cultura/alan-moore-comenta-mascara-de-de-vinganca-em-protestos3339498> Acesso: 08 de novembro de 2020.

ALLEN, Amy. **The end of progress: Decolonizing the normative foundations of critical theory**. New York: Columbia University Press, 2016.

AMORIM, Thomas Edson de Jesus Theodoro. **O Espectro da História: Elementos Ficcionalis da Imaginação Histórica no Capitalismo Avançado**. 2016, 128 folhas. Dissertação de mestrado em Sociologia. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

AMORIM, Thomas Edson de Jesus Theodoro. **Fredric Jameson: dialética após o “fim da história”**. Revista Limiar: Vol°4, N° 7, 2017, pp. 207-223. Disponível em:<<https://periodicos.unifesp.br/index.php/limiar/article/view/9220>>

ARANTES, Paulo. **O Novo Tempo do Mundo**. Rio de Janeiro: Boitempo, 2014.

ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. São Paulo: Rocco, 2006 [1985].

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. **Dark Horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003.

BACCOLINI, Raffaella. **The Persistence of Hope in Dystopian Science Fiction**. Vol. 119, No. 3, Special Topic: Science Fiction and Literary Studies: The Next Millennium, Maio 2004, p. 518-521.

BARREIRA, Marcos Rodrigues Alvez; BOTELHO, Maurilio Lima. **Utopia a Contrapelo**. Revista Em Pauta: Rio de Janeiro, Vol.º 10, Nº 29, 2012, pp. 171-180. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistaempauta/article/view/3899/2731>>

BASSALO, José Maria Filardo; CARUSO, Francisco; OGURI, Vitor. **A quarta dimensão: da sua natureza espacial na geometria euclidiana à componente tipo tempo de variedades não euclidianas**. Revista Brasileira de Ensino de Física, vol. 43, e20210034 (2021). Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/1806-9126-RBEF-2021-0034>>.

BELLAMY, Edward. **Looking Backward: 2000–1887. Massachusetts**: Harvard University Press, 1967.

BENHABIB, Seyla. A Crítica da Razão Instrumental. In: ZIZEK, Slavoj (org). **Um Mapa da Ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013 [1994].

BEST, Steve. KELLNER, Douglas. **Postmodern Theory: Critical Interrogations**. London: Macmillan, 1991.

BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança vol.1**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2005 [1954].

CAVALCANTI, Ildney. The Writing of Utopia and the Feminist Critical Dystopia: Suzy Mckee Charnas's Holdfast Series. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. **Dark Horizons: science fiction and the dystopian imagination**. New York: Routledge, 2003. p. 47-58.

CAMPBELL, Joseph. **The Hero With a Thousand Faces**. New Jersey: Princeton University Press, 1973.

CLAEYS, Gregory. **Dystopia: A Natural History**. Oxford: Oxford University Press, 2017.

CLAEYS, Gregory (org). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University, 2010.

CLAEYS, Gregory. Dystopia. In: MARKS, Peter; WAGNER-LAWLOR, Jennifer A.; VIEIRA, Fátima. **The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures**. Cham: Palgrave Macmillan, 2022.

COLEMAN, Gabriella. **Hacker, Hoaxer, Whistleblower, Spy: The Many Faces of Anonymous**. London: Verso, 2014.

COHN, Gabriel. **Esclarecimento e Ofuscação: Adorno&Horkheimer Hoje**. Revista Lua

Nova: Vol.º 43, Nº 97, 1998, pp.5-25. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/ln/a/TqBcGqpb7PmSKRQwyfP7t6j/?format=pdf&lang=pt>>

COLQUHOUN, Matt. No More Miserable Monday Mornings. In: FISHER, Mark. **Post Capitalist Desire: Mark Fisher, The Final Lectures**. London: Repeater, 2020.

DIANI, Mario; DELLA PORTA, Donatella. **Social Movements: An Introduction**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006 [1999].

DOMINGO, Andreu. “**Demidystopias**”: **Prospects of Demographic Hell**. Population and Development Review. Vol. 34, No. 4, dez. 2008, p. 725-745.

ENGELS, Friedric; MARX, Karl. **A Ideologia Alemã**. São Paulo: Editora Boitempo, 2007 [1932].

FERNANDES, Eduardo Georjão. **Desafios contemporâneos para o estudo dos movimentos sociais: entrevista com Donatella della Porta**. Rev. psicol. polít., São Paulo ,v. 19, n. 45, p. 382-390, ago.2019. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1519-549X2019000200017&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-549X2019000200017&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 05 fev. 2023.

Feyerabend, Paul. **Against method: Outline of an anarchistic theory of knowledge**. London: Verso Books, 2010.

FILMER, Paul. **A Estrutura do Sentimento e das Formações Socio-culturais: O Sentido da Literatura e de Experiência Para a Sociologia da Cultura de Raymond Williams**. Estudos de Sociologia, Araraquara, v.14, n.27, pp. 371-396, 2009 [2003].

FITTING, Peter. **The Concept of Utopia in the Work of Fredric Jameson**. Utopian Studies, Vol. 9, No. 2, 1998, pp. 8-17. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/20719758?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/20719758?seq=1#page_scan_tab_contents)

FITTING, Peter. Utopia, Dystopia and Science Fiction.In: **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 135-153.

FISHER, Mark. **Realismo Capitalista**. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FISHER, Mark. Una Revolución Social y Psíquica de Magnitud Casi Inconcebible: Los Interrumpidos Sueños Aceleracionistas de la Cultura Popular. In: **Aceleracionismos: Estrategias Para Una Transición Hacia El Postcapitalismo**. Buenos Aires: Caja Negra, 2021 [2017], p. 153-165.

FRASER, Nancy. **O Que é Crítico na Teoria Crítica? O Argumento de Habermas e o gênero. Feminismo Como Crítica da Modernidade.** Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, p. 38-65, 1987.

FRASER, Nancy. **O Velho Está Morto e o Novo Não Pode Nascer.** São Paulo: Editora Autonomia Literária, 2019.

GANDESHA, Samir. **De La Personalidad Autoritaria a La Personalidad Neoliberal.** Estudios Políticos, n. 41, mayo/agosto 2017, pp. 127-155.

GOLDSTEIN, Philip. **Orwell as a (Neo) Conservative: The Reception of 1984.** The Journal of the Midwest Modern Language Association, Vol. 33, No. 1, pp. 44-57, 2000. Disponível em:<<http://www.jstor.org/stable/1315117>>

HABERMAS, Jürgen. **Teoria de la Acción Comunicativa I - Racionalidad de la Acción y Racionalización Social.** Madri: Taurus, 1987.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade.** Rio de Janeiro: Editora DP&A, 2006. [1992]

HALL, Stuart. Encoding—Decoding. In: **Crime and Media.** Routledge, 2019. p. 44-55.

HALSALL, Alison. **Playing with Space with Suzanne Collins's *The Hunger Games* Trilogy and Koushun Takami's *Battle Royale: Remastered.*** The Journal of Popular Culture, Vol.52, N°1, 2019. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jpcu.12762>>

HAZLITT, Henry. **The Great Idea.** New York: Appleton Century Crofts , 1951.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Fenomenologia do espírito.** Petrópolis: Vozes, 2014 [1807].

HOBSBAWM, Eric. **A Era dos Extremos: o breve século XXI.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HONNETH, Axel. **Luta Por Reconhecimento.** São Paulo: Editora 34, 2003 [1992]

HORKHEIMER, Max. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: **Os pensadores.** São Paulo: Nova Cultural, 1996 [1937].

HUXLEY, Aldous. **Admirável Mundo Novo.** São Paulo: Abril, 1980 [1932].

JACOBY, Russel. **The End of Utopia: Politics and Culture in an Age of Apathy.** New York: Basic Books, 1991.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio.** São Paulo: Ática, 1997 [1991].

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of The Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions**. London: Verso, 2005.

JAMESON, Fredric. **Reificação e Utopia na Cultura de Massas**. Revista Crítica de Ciências Sociais nº 4/5, outubro. 1980, p. 17-46.

JAMESON, Fredric. **The Politics of Utopia** . New Left Review, n ° 25, Outubro, p. 35-54. 2004. Disponível em: <https://newleftreview.org/II/25/fredric-jameson-the-politics-of-utopia>

JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma**. São Paulo: Hucitec, 1985.

KALLAS, Christina. **Na Sala de Roteiristas**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2016 [2014].

KARP, David. **One: A Novel**. London: Victor Gollancz, 1954.

KELLNER, Douglas. **A Cultura da Mídia**. Bauru: EDUSC, 2001 [1995].

KELLNER, Douglas. **Media Culture**. Londres: Routledge, 2020.

KOSELLECK, Reinhart. História dos Conceitos e História Social. In: **Futuro Passado: Contribuição à Semântica dos Tempos Históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006, pp. 97-118.

KOSELLECK, Reinhart. **The Practice of Conceptual History: timing history, spacing concepts**. Stanford: Stanford University Press, 2002.

KOSELLECK, Reinhart. **Uma História Dos Conceitos: Problemas Teóricos e Práticos**. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, pp. 136-146, 1992.

LOWRY, Lois. **The Giver**. United States: Houghton Mifflin Harcourt, 1993.

MARQUES, Marília. **Mulheres usam roupas de ‘O Conto da Aia’ em ato pela descriminalização do aborto, em Brasília**. G1, 3 de agosto de 2018. Disponível em: <<https://g1.globo.com/df/distrito-federal/noticia/2018/08/03/mulheres-usam-roupas-de-o-conto-da-aia-em-ato-pela-descriminalizacao-do-aborto-em-brasilia.ghtml>>. Acesso: 15 de março de 2024.

MARX, Karl. **O Capital vol. 1**. São Paulo: Editora Boitempo, 2013 [1867].

MARX, Karl. **Crítica da Filosofia do Direito de Hegel**. São Paulo: Boitempo, 2010 [1843].

MARTEL, Frédéric. **Mainstream: A guerra global das mídias e das culturas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MATTHEWS, Ronald. **Red Sky At Night**. London: Hollis & Carter, 1951.

- MERCIER, Louis-Sébastien. **L'An Deux Mille Quatre Cent Quarante: Reve lil en jut jamais**. Bordeaux: Editora R. Trousson, 1971.
- MILNER, Andrew. **Utopia and Science Fiction in Raymond Williams**. Science Fiction Studies. Vol. 30, No. 2, Social Science Fiction, 2003, pp. 199-216.
- MOORE, Alan; LLOYD, David. **V for Vendetta**. Nova Iorque: Vertigo, 2005.
- MORUS, Thomas. **A Utopia**. Saraiva de Bolso: São Paulo, 2011 [1518].
- NOBRE, Marcos. **Curso Livre de Teoria Crítica**. Campinas: Papirus, 2008.
- ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1949].
- ORWELL, George. **A Revolução dos Bichos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [1945].
- POHL, Nicole. Utopianism after More. In: **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 51-75.
- POPPER, Karl R. **A lógica da pesquisa científica**. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.
- QUINLEY, Caleb. **Three-finger salute: Hunger Games symbol adopted by Myanmar protesters**. The Guardian, Londres, 8 de fevereiro de 2021. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2021/feb/08/three-finger-salute-hunger-games-symbol-adopted-by-myanmars-protesters>>. Acesso: 3 de março de 2024.
- RISCAL, Sandra Aparecida. **Notas Sobre o Conceito de Afinidades Eletivas e sua Articulação Com Processo de Racionalização na Obra de Max Weber**. Em Tese, Florianópolis, v. 18, n. 01, p. 394-419, jan./jun., 2021. Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/download/74399/45443/288444>>
- ROBERTS, Adam. **The History of Science Fiction**. London: Palgrave, 2016.
- ROSEMBERG, Alyssa. **Distopias ensinam a não desprezar o inesperado, mesmo que seja Trump** Folha de São Paulo, São Paulo, 12 de setembro de 2017. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/09/1917576-distopias-ensinam-a-naodesprezar-o-inesperado-mesmo-que-seja-trump.shtml> .Acesso em: 8 de novembro de 2020.
- ROTH, Veronica. **Divergent**. New York: Harper Collins Publishers, 2012.
- SADE, Donatien Aphonse François de. **Os 120 dias de Sodoma, ou, A Escola da Libertinagem**. São Paulo: Iluminuras, 2006 [1785].



SAMAIN, Etienne. **As “Mnemosynes” de Aby Warburg: Entre Antropologias, Imagens e Arte.** Revista Poiésis, n 17, p. 29-51, Jul. de 2011. Disponível em:<[http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis\\_17\\_EDI\\_Mnemosyne.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_EDI_Mnemosyne.pdf)>

SANTIAGO JUNIOR, Francisco das C.F. **Historiofotia, tropologia e história: além das noções de imagem nos escritos de Hayden White.** História (São Paulo) v.33, n.2, p. 489-513, jul./dez. 2014. Disponível em:<<https://www.scielo.br/j/his/a/XBcBCWcfDxLd95DyBDJrQpk/?format=pdf&lang=pt>>

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema.** Campinas: Papirus, 2013 [2000].

STAM, Robert. **World Literature, Transnational Cinema, and Global Media: Towards Transartistic Commons.** New York: Routledge, 2019.

SILVA, A. R.. **Mnemosyne e Lethe: a interpretação heideggeriana da verdade.** Archain. 13, jul – dez de 2014, p. 71-84. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/download/8485/7072/14694>>

SUVIN, Darko. **Um Breve Tratado Sobre Distopia 2001.** Revista MORUS – Utopia e Renascimento, nº 10, 2015 [2003].

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction on the Poetics and History of a Literary Genre.** New Haven: Yale University, 1979.

TAKAMI, Koushun. **Battle Royale.** São Paulo: Editora Globo, 2014 [1999]

TAKAMI, Koushun. **Battle Royale.** São Paulo: Editora Clamp, 2006 – 2011.

SWIFT, Jonathan. **As Viagens de Gulliver.** São Paulo: Companhia das Letras, 2010 [1726].

VIEIRA, Fátima. The Concept of Utopia. In: **The Cambridge Companion to Utopian Literature.** Cambridge: Cambridge University, 2010, pp. 3-21.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: estrutura mítica para escritores.** São Paulo: Editora Aleph, 2015.

VARSAM, Maria. Concrete Dystopia: Slavery and Its Others. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. **Dark Horizons: science fiction and the dystopian imagination.** New York: Routledge, 2003.

WARBURG, Aby. **Bilderatlas Mnemosyne: The Original.** London: The Walburg Institute, 2020.

- WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo Companhia das Letras, 2004.
- WEBER, Max. **A ‘Objetividade’ do Conhecimento nas Ciências Sociais**. São Paulo: Editor Ática, 2006.
- WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford Paperbacks, 1977.
- WILLIAMS, Raymond. **Science Fiction**. Science Fiction Studies. Vol. 15, No. 3, 1988, pp. 356-360.
- WILLIAMS, Raymond. **Utopia e Ficção Científica**. in: **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Unesp, 2005.
- WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society: 1780 - 1950**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1983 [1958].
- WHITE, Hayden. **Historiography and Historiophoty**. The American Historical Review, Vol. 93, No. 5 (Dec., 1988), pp. 1193-1199. Disponível em:< <http://www.jstor.org/stable/1873534>>
- WHITE, Hayden. **Metahistory: The Historical Imagination in 19th Century Europe**. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014 [1973].
- ZAMIÁTIN, Ievguêni. **Nós**. São Paulo: Aleph, 2017 [1931].