



DOSSIÊ

## 2 *Por uma interpretação distópica do presente*

*(For a dystopian interpretation of the presente)*

*(Para una interpretación distópica del presente)*

*Igor Motta Gil*<sup>1</sup>

1. Mestre em Sociologia, vinculado à linha de Teoria Social, pela Universidade de Brasília (UnB). Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) com ênfase em Sociologia, Ciência Política.e Ciências Sociais - Geral. Ingresso em 2013 e egresso em 2017. Licenciado pela mesma universidade (UNICAMP), egresso em 2018. Atua na área de Sociologia, nas ênfases de Teoria Crítica e Estudos Culturais. ID Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8276689762313121>. ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-4512-235X>

**Resumo** – Este artigo analisa como a distopia, subgênero das utopias que imagina futuros socialmente pessimistas e totalitários, atravessa um processo de teorização que engatilha sua popularização, reverberando-a e colocando-a como aporias engendradas pela estrutura de sentimento do capitalismo tardio. Específicas de tal etapa, são ficções que agregam diversidades sociais em suas narrativas, incorporando tais elementos diletantes na indústria cultural e demais progressivas formas de massificação, junto à homogeneização da lógica cultural do capital, expandindo a dominação ideológica desse. Reificando e recontextualizando narrativas historiográficas e historiofólicas, as distopias desdobram-se em ferramentas de soft power na percepção generalizada de totalitarismos, figurando o capitalismo como única a opção frente à ameaça do total. Entretanto, inseridas à estrutura de sentimento vigente, também propagam antinomias que geram descompassos na reciprocidade entre dimensões temporais, autoreferenciando e exibindo os movimentos totalizantes do capitalismo em seus próprios meios de dominação.

**Palavras-chave:** Capitalismo Tardio; Estrutura de Sentimento; Indústria Cultural, Utopias; Distopias.

**Abstract** - This article analyzes how dystopia, a subgenre of utopias that imagines socially pessimistic and totalitarian futures, goes through a process of theorization that triggers its popularization, reverberating it and placing it as aporias engendered by the structure of sentiment of late capitalism. Specific to this stage, these are fictions that aggregate social diversities in their narratives, incorporating such dilettante elements into the cultural industry and other progressive forms of massification, together with the homogenization of the cultural logic of capital, expanding its ideological domination. Reifying and recontextualizing historiographical and historiophotic narratives, dystopias unfold into soft power tools in the widespread perception of totalitarianisms, figuring capitalism as the only option in the face of the threat of the total. However, inserted into the current structure of feeling, they also propagate antinomies that generate imbalances in the reciprocity between temporal dimensions, self-referencing and displaying the totalizing movements of capitalism in its own means of domination.

**Keywords:** Late Capitalism; Structure of Feeling; Cultural Industry, Utopias; Dystopias.

**Resumen** – Este artículo analiza cómo la distopía, un subgénero de utopías que imagina futuros socialmente pesimistas y totalitarios, atraviesa un proceso de teorización que desencadena su popularización, re-verberándola y presentándola como aporías engendradas por la estructura de sentimiento del capitalismo tardío. Específicas de esta etapa, se trata de ficciones que agregan diversidades sociales en sus narrativas, incorporando estos elementos diletantes a la industria cultural y otras formas progresivas de masificación, junto con la homogeneización de la lógica cultural del capital, expandiendo su dominio ideológico. Al reificar y recontextualizar las narrativas historiográficas e historiofólicas, las distopías se despliegan como herramientas de poder blando en la percepción generalizada de los totalitarismos, configurando el capitalismo como la única opción ante la amenaza de la totalidad. Sin embargo, insertos en la estructura actual del sentimiento, también propagan antinomias que generan desequilibrios en la reciprocidad entre las dimensiones temporales, autorreferenciando y exhibiendo los movimientos totalizadores del capitalismo en sus propios medios de dominación.

**Palabras clave:** Capitalismo tardío; Estructura del sentimiento; Industria cultural; Utopías; Distopías.

## Introdução

Tanto na ficção quanto nas teorias sociológicas e filosóficas, é notório como visões negativas sobre o futuro têm dominado a maneira como enxergamos os próximos passos da humanidade. Predomina-se a sensação de que estamos em um trem sem freio, rumando para o abismo do desconhecido, fortalecendo a fatídica ideia de que o projeto de esclarecimento fracassou e que, agora, estamos condenados a enfrentar as consequências das nossas próprias escolhas e avanços. Pensar em utopias, no atual estágio do capitalismo, soa como ingenuidade de uma época em que ainda havia espaço para esperanças. A visão que predomina hoje é a de que estamos à beira do fim. Seja pelo colapso do capitalismo, seja pelo impacto da crise climática, que já não é mais uma previsão distante, mas algo que nos afeta diretamente, as perspectivas futuras parecem cada vez mais sombrias. Se a perspectiva de que nossos confortos seriam progressivamente aprimorados e eternamente sustentados, enfrentamos agora a revelação da natureza ilusória dessa conjectura, dando um sentido quase profético à famosa frase, atribuída a Jameson e Žižek, amplamente explorada por Mark Fisher (2017) “*É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?*” (Fisher, 2017, p.6).

Esse pessimismo se infiltrou de terminada maneira no imaginário coletivo que alimenta narrativas apocalípticas, pós-apocalípticas e distópicas que, em certa medida, parecem menos ficção e mais prognóstico. Não há mais espaço, nem tempo, para alternativas ao capitalismo, e isso gera a impressão de que chegamos a um ponto sem retorno. O avanço do tempo, nesse cenário, parece direcionado a um único destino inevitável. Isso nos leva a questionar: o que aconteceu com os projetos de emancipação e esclarecimento? Onde estão as utopias que já foram faróis de esperança em épocas passadas? Nas últimas décadas, temos visto uma explosão de produções audiovisuais que dão forma a esses futuros sombrios. Elas aparecem como entretenimento dentro da lógica da indústria cultural (Adorno; Horkheimer, 2006) em cenários de desastres nucleares, meteoros devastadores, invasões alienígenas e pandemias que transformam humanos em hordas de mortos-vivos comedores de carne, essas narrativas incorporam e ecoam as consequências das nossas próprias trajetórias como sociedade. Elas refletem as atuais estruturas de poder, controle e segregação, levando essas características ao extremo para revelar, ao presente, aquilo que muitas vezes permanece invisível no dia a dia.

As distopias, em especial, têm uma força específica. Tais ficções são expressões dos medos políticos e sociais da nossa época em um jogo criativo que vai *mapeando o futuro e iluminando o presente* (Kellner, 2001, p.383). Elas projetam elementos do nosso presente para futuros imaginados, transformando medos e preocupações em símbolos poderosos que dialogam diretamente com os espectadores. Em um mundo onde a cultura é amplamente massificada e reproduzida, as distopias conseguem criar conexões sensíveis que poucos outros gêneros são capazes.

Um exemplo é o impacto cultural das máscaras de Guy Fawkes, popularizadas pelo filme *V de Vingança* (2011). Embora essas máscaras já existissem como símbolo folclórico, foi após o lançamento do filme que elas se tornaram ícones de protesto, aparecendo em manifestações ao redor do mundo. De forma semelhante, o gesto dos três dedos cruzados, inspirado na saga *Jogos Vorazes* (2011) (Quinley, 2021), ou as vestes vermelhas de *O Conto da Aia*, usadas em protestos por direitos das mulheres sob seus próprios corpos, de Brasília (Marques, 2018) a Washington D.C (Rosenberg, 2017), demonstram como essas narrativas escapam das telas e são mobilizadas no mundo material. Muitas dessas distopias são adaptações de obras literárias, mas por meio

do audiovisual que ganharam a força para mobilizar movimentos sociais e culturais em escala global, criando conexões emocionais de forma mais acelerada, símbolos compartilhados que ultrapassam barreiras geográficas e culturais. Essa relação entre ficção e realidade é carregada de contradições. As distopias são, ao mesmo tempo, produtos do *capitalismo tardio* (Jameson, 1990) e críticas a ele, direta ou indiretamente. Elas são moldadas e disseminadas pela lógica da indústria cultural, mas também geram movimentos e reflexões que desafiam essa mesma lógica. É nesse paradoxo que as distopias se tornam tão fascinantes e importantes para o debate contemporâneo. Ainda que sua origem remonte a um contexto folclórico e aos quadrinhos lançados em 1989 (Lloyd, Moore), foi a versão cinematográfica de 2006 que deu a elas um novo significado político e social. O filme inspirou manifestações em diferentes partes do mundo, incluindo as jornadas de junho de 2013 no Brasil, que começaram como protestos contra o aumento das tarifas de transporte público e se transformaram em um movimento nacional de pautas difusas, sendo também cooptado pelas partes mais à direita do espectro político. (Cammaerts; Jiménez-Martínez, 2014, p. 49).

Esses exemplos mostram como as distopias



audiovisuais engendraram promessas de transcenderem suas origens mercadológicas e se tornarem ferramentas de resistência e reflexão, ao passo que essa mesma força das distopias está envolta de contradições. Ainda, carregam elementos utópicos que são resquícios restantes de movimentos intensos de destruição e reconstrução (Best; Kellner, 1991), após longos e constantes *processos de teorização* (Koselleck, 1992, p.136), mas que também ocorrem na estrutura de sentimento do *capitalismo tardio* (Jame-son, 1990), que massifica e mercantiliza tudo aquilo que compõe o universo social.

Este artigo explora essas tensões, utilizando a sociologia como fio condutor para conectar debates sobre indústria cultural, mercantilização estética e materialismo cultural, compreendendo como as distopias não apenas interpretam e proporcionam outras concepções de nosso presente, mas também moldam nossa imaginação de futuro.

### O que é uma distopia?

Para analisar e compreender como tal subgênero é capaz de engendrar eventos específicos nas sociedades contemporâneas, como *estruturas de opor-*

*tunidades políticas* (Della Porta; Diani, 2006, p.9)), é salutar apresentar uma definição, como também características, sobre tal subgênero que aqui é mobilizado. Entretanto, é igualmente importante salientar que o *processo de teorização* (Koselleck, 1992, p.193) também é mobilizado e posicionado como matriz de interpretação, pois um dos argumentos-chave apresentados aqui centra na incorporação de características ao longo de tal processo que dá forma e aplicabilidade ao conceito de distopias, sendo aqui identificado como a estrutura de sentimento do capitalismo tardio. Para tal, como também para evitar determinadas armadilhas conceituais que possam aprisionar o subgênero em uma jaula formal que somente concede uma chancela de pertencimento, a definição a seguir tem como objetivo delinear um formato de narrativas distópicas que engendram determinadas tendências e estilos, diferenciando-as, por exemplo, de outras ficções científicas que não tendem às mesmas características e não engendram os mesmos eventos.

Todavia, não há a possibilidade de explicar ou analisar o que é uma ficção distópica sem mencionar e estipular as específicas relações aos estudos utópicos; como também, não há possibilidade apresentar o conceito de distopia sem utilizar de suas ficções, já

que, ao contrário das utopias que possuem toda uma gama de ramificações que tomaram a forma de manifestos para criar uma teoria utópica de concretização, as distopias somente habitam os universos de suas narrativas. Assim mencionado, apresento uma definição de distopia que se porta mais como uma concepção, e que será desdobrada e desenvolvida ao longo dos argumentos apresentados para pontuar como essas, sendo frutos do capitalismo tardio por conta da subsunção de outras esferas da vida, como a arte, e outras expressões culturais oriundas de diferentes regiões do planeta, cooptadas pela expansão da lógica neoliberal, transformam-se em contradições com determinado grau de singularidade na atual conjuntura da cultura globalizada.

Uma distopia é uma narrativa ficcional que apresenta uma sociedade futurista, ou até mesmo um sistema mundial futurista, dominado por um governo totalitário que submete os indivíduos que nela habita a vidas controladas e delimitadas por instituições sociais, não havendo a menor possibilidade de confronto ou modificação dessa estrutura social rígida, ações essas sempre respondidas por meio da violência. Partindo dessa característica mais nuclear, é possível pontuar outras que tendem a se manifestar e a se desdobrar nessas ficções (Gil, 2024).

A presença de um *novum* (Suvin, 1979, p.5) é constante que, por meio da inovação e transformação que engendra, possibilita tais governos totalitários a alcançarem tal posição de domínio; esses *novums* podem ser tanto um evento natural que abale as estruturas do planeta, tal qual a infertilidade repentina da humanidade em *Filhos da Esperança* (2006), como também um evento provocado pela humanidade, tal qual em *V de Vingança* (2006) em que o partido fascista *Dedo* alcança o poder por meio de armas biológicas e atentados terroristas. Independente da alternativa, o *novum* é instrumentalizado na instauração e perpetuação do domínio político-social. De tal maneira, as regras sociais de tal mundo são restritivas, coercitivas e agressivas, tensionando os indivíduos que ali integram a seguirem tais normas de modo que não exista nenhuma forma de subversão ou transformação contraproducente ao sistema vigente, uma característica fundamental e a recorrente de tais enredos.

Assim sendo, as ficções distópicas necessariamente se passam em estruturas sociais verticalmente desiguais e perenes, pois já alcançaram o horizonte utópico da totalidade (Jameson, 2004). Suas continuidades e rompimentos concatenados ao gênero utópico expõem essa totalidade como uma caracte-

rística importante para o entendimento da passagem das utopias às distopias, já que remetem diretamente ao caráter irreversível da utopia (Jameson, 2005, p.4), que contém custos e sacrifícios que se tornam latentes ao atravessar de tá horizonte. Se na obra de More (1518), a ilha de Utopia é apresentada como um conceito espacial que fora imaginado como um lugar alternativo ao ambiente do autor, sendo que em tal lugar já estão solucionados todos os problemas sociais que More vivencia em sua sociedade, é possível traçar um lá e o aqui nas narrativas utópicas, como também nos demais conceitos engendrados pelas utopias. Todavia, visto que o exercício de imaginação é voltado ao espaço, o elemento que entrelaça às utopias ao conceito de tempo somente ocorrerá mais de dois séculos depois, com as chamadas *eucronias* (Vieira, 2010, p.4), em específico a obra *Memórias do Ano 2440* (Mercier, 2014 [1771]). Na narrativa da obra, o protagonista adormece no tempo presente do autor, 1771, e acorda em 2440, vislumbrando algo semelhante à Utopia de More: uma sociedade em que os problemas do respectivo presente de Mercier estão solucionado, mas o ponto chave de tal obra está na mudança do espaço ao tempo, no percurso que tal sociedade trilhara até o futuro vivenciado pelo protagonista e narrado pelo autor (Koselleck,

2002, p.85). Por meio de *Memórias do Ano 2440*, as utopias incorporaram tal tendência, centralizando o exercício de imaginar “o lá e o aqui” em “o futuro e o presente”. Isso implica uma série de mudanças na perspectiva de transformar a utopia em um projeto, tal qual vislumbrar o trajeto até o horizonte totalizado, como também o anseio de olhar tais caminhos como profecias, brincar com futurologias em escalas geométrica. Nas diferentes ramificações geradas pelas utopias, somado às antinomias engendradas e multiplicadas pela mudança de perspectiva do espaço ao tempo, a questão do que é imaginado ao futuro se torna uma fardo a ser concretizado, uma profecia inevitável, que mediante os sacrifícios feitos para torná-la real, passam a revelar desdobramentos e possibilidades indesejáveis de um destino que já está em curso. (Fitting, 2010)

As ficções distópicas adentram nessa lógica como uma aparente forma de ilustrar o que sucedeu depois da travessia desse horizonte utópico corrompido. Nesse sentido, as distopias são utopias que deram errado (Jameson, 2004, p.41), pois carregaram características obscuras e desvirtuadas dentro e que não desapareceram enquanto passavam pelo ponto de não-retorno, tornando-se eternas. Um ponto de não-retorno é a impossibilidade de retornar ou des-

viar de determinado destino, uma característica que aparecerá em inúmeras ficções distópicas, sendo possível considerar os *novuns* que sustentam uma sociedade distópica como pontos de não-retorno, estipulando-os como cortes profundos na teleologia desses tempos imaginados em que, após ultrapassados, não há mais como retroceder, desviar ou mesmo avançar para algo depois do horizonte alcançado (Gil, 2024), reforçando o movimento dialético da irreversibilidade utópica quando distópica e transformando-os em tautologias.

Em confluência com o ponto anteriormente citado, é recorrente em ficções distópicas a perspectiva de uma personagem, geralmente a personagem principal, vivenciando a realidade desse universo totalitário de forma que suas ações sejam completamente nulificadas pela estrutura, tornando os indivíduos em componentes descartáveis e substituíveis perante à força coercitiva e delineadora do todo (Jacobs, 2003). A aporia da ação e estrutura que atravessa séculos de estudos nas ciências humanas é resolvida, violentamente, nas distopias, de modo que a estrutura se sobressai e drena toda forma de agência contraproducente à manutenção da estrutura político-social daquele futuro imaginado (Jacobs, 2003, p. 92). Para tal, todo o sistema social é sustentado por vio-

lentas formas de coerção social, radicalizando as diversas desigualdades sociais enfrentadas por aqueles indivíduos que não se enquadram nas regras sociais explícitas e implícitas. Dito isso, a linha de raciocínio que melhor descreve o centro dessas ficções é a de que as ficções utópicas e distópicas são as ficções científicas das ciências humanas (Roberts, 2016, p. X) e que mobilizam elementos dessas ciências, maximizados, para compor o trajeto que leva ao horizonte de realização de suas totalidades, mas direcionado ao modo como conhecimentos fundamentados nos seres humanos, seus comportamentos e tendências, podem ser instrumentalizados e administrados, impondo consequências na racionalização progressiva das ciências humanas.

Tendo em vista como o subgênero das distopias mobiliza elementos sociais e tecnológicos para compor a construção de futuros imaginados, os *novuns* são aqui categorizados por meio de elementos de *progressos sociais e políticos* e *progressos técnicos e científicos* (Allen, 2016) a fim de melhor ilustrar como esses podem ser instrumentalizados como formas de dominação. O científico da ficção científica é fortemente embasado progresso técnico derivado do método científico popperiano, impulsionado principalmente pela racionalização do processo

científico (Popper, 2004), indo ao encontro da razão instrumental. Entretanto, as ficções utópicas e distópicas, enquanto subgênero das ficções científicas, tendem mais ao método científico feyerabendiano (Feyerabend, 2010) 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 ignorá-las e generificar tais gêneros. Ou seja, embora tenha uma relação próxima com a ficção científica, o centro dessas ficções distópicas não está nas tecnologias avançadas, mesmo que essas venham a possibilitar a totalização social, mas sim na forma como essa totalização é subsumida pelo social, por meio ou apesar de eventos naturais, avanços tecnológicos ou comportamentos coletivos. Essa categorização permite interpretar que diferentes tipos de progresso não são diretamente proporcionais, podendo apresentar até mesmo comportamentos inversamente proporcionais (Allen, 2016).

Uma última característica apresentada é a pre-

sença de um líder. Tendo inspirações na figura de Adolph Hitler e Joseph Stalin, uma figura de liderança em um universo distópico é invocada como um redentor de tal meio ontológico, um profeta da ordem social vigente que, vivo ou morto, tem sua imagem e mensagens mediadas por todo mecanismo de dominação vigente. Do *Grande Irmão* (Orwell, 2006) a *Ford* (Huxley, 1980), de *Sutler* (2006) à figura divina louvada por Gilead (Atwood, 2006), figuras de liderança são utilizadas como norte moral das diferentes formas de violência propagadas, utilizando-as como figuras onipresentes, amplamente disseminadas por todas as formas de mídia.

### **Movimentos Catacréticos em uma reciprocidade temporal**

Visto as características anteriores, será descrito nesta seção uma interpretação que descreva o que aqui é mobilizado como infraestrutura, superestrutura e imaginação de futuro se relacionam, e como se configuraria essa rede de sentimentos em uma complexa trama de reproduções cada vez mais derivativas e imperfeitas, os *pastiches* (Jameson, 1991, p. 16), nesse jogo de reflexos que reflete suas próprias imagens, aparece como a continuidade e a ampliação que



2. Semelhante ao método weberiano de tipo ideias (Weber, 2006), a delineação das distopias é aqui proposta como uma ferramenta de análise que permita visualizar os elementos que fluem por tais ficções, tendo em mente suas aproximações e afastamentos com o mundo material.

3. Estudos dos monstros

## IGOR MOTTA GIL

melhor simboliza a ideia de versões deformadas que funcionam como receptáculos capazes de ocultar, no labirinto de imagens digitais, vivências enquanto indivíduos que também transitam por essa estrutura. Essas imagens absorvem contradições como um processo de preservação da matriz das cópias imperfeitas, funcionando como a lógica própria do capitalismo. São dinâmicas de expansão, manutenção e perpetuação que, no plano simbólico, operam como forças centralizadoras em termos ideológicos, expansivas na medida que incorporam e reificam eventos históricos, por meio das *historiofotias* (White, 1988, p. 1193) reificadas, construindo-se uma colcha de retalhos que captura as narrativas históricas do todo, direcionando e influenciando a imaginação do futuro. Além disso, elas aceleram geometricamente esse movimento, reformulando a relação entre as a infraestrutura, a superestrutura e a imaginação de futuro, engendrando devidas periodização para melhor recortar e tecer análises que estejam alinhadas ao que o objeto em voga expressa. A exemplo, da mesma forma que não é possível argumentar que todo lugar imaginado, perfeito, é uma utopia, nem todo pessimismo imaginado é uma distopia, assim como nem toda narrativa de pós-apocalipse também não é uma distopia, como já dito anteriormente. A unici-

dade do subgênero distópico é relevante na medida em que esse se aproxima e se afasta de diferentes elementos, e a confluência de fatores que caracterizam uma distopia como uma distopia é importante para o argumento aqui apresentado de qual o período específico que engendrou esse subgênero e porque tal contexto tensiona e engendra interpretações massificadas que se desalinham com a narrativa do sistema vigente<sup>2</sup>.

Tendo isso como base, o modo como as distopias mobilizam medos e terrores, das mais longínquas eras da humanidade até à contemporaneidade, se caracteriza como um sintoma da expansão global do capitalismo; o que, entretanto, vai de encontro ao que propõe outras interpretações da imaginação distópica que defendem a distopia como um conceito intrínseco ao inconsciente e ao imaginário coletivo. O historiador Gregory Claeys argumenta que tal conceito invoca medos e temores de passados longínquos da humanidade, desde o surgimento das primeiras civilizações, também argumentando que a forma como essas invocações ocorrem indicam que essas são alegorias de uma imaginação distópica no seu protótipo, algo que tange elementos antropológicos por meio das teratologias<sup>3</sup>. (Claeys, 2017, p. 57). A maneira em que a distopia é aqui centraliza-



da no modo de produção capitalista se distancia de tal visão antropológica por meio de suas fases mais contemporâneas na medida em que são mobilizadas, pelo imaginário coletivo, como referências a compreender determinados eventos do futuro; se surgissem em outro contexto, as distopias não teriam os mesmos desdobramentos, pois interagem especificamente com o capitalismo tardio por serem frutos desse. A constante invocação do Grande Irmão, figura de adoração de servência que ronda o universo de 1984 (Orwell, 2009), aproxima-se facilmente, de forma generalizadora, à figuras políticas que transcendem uma percepção racional de indivíduo em uma alta patente institucional, mas dificilmente são mobilizadas para compreender a figura de um senhor feudal, durante a Idade Média, como também a de um faraó do Antigo Egito. As instituições, em suas estruturas e falhas, são projetadas em expressões e lógicas de funcionamento nas estruturas do capitalismo, em específico em suas fases mais recentes.

Nesse sentido, a maneira como as distopias operam enquanto exercícios de imaginar o futuro é semelhante à catacrese, pois buscam interpretações, conseqüentemente, representações de elementos e eventos que no presente não possuem significados ou explicações palpáveis (Cavalcanti, 2003, p. 50).

Assim sendo, em tal exercício, ocorre uma jornada hermenêutica do presente ao futuro e do futuro ao presente, que atribui significado a fenômenos de grandes proporções, ou até mesmo rotineiro e supérfluos, gerando *estranhamentos cognitivos* (Suvin, 1979, p. VIII) pela tensão dessa informação quando projetada em uma linha temporal, caracterizada como outra realidade. Tal argumento é importante para compreender o jogo de referências e interpretações que existe na dinâmica entre os atores e instituições envolvidas, como também a influência do tempo presente na percepção do passado e na imaginação de futuro, que igualmente se altera conforme a marcha do tempo na medida em que *a dimensão temporal do passado entra em relação de reciprocidade com a dimensão temporal do futuro* (Koselleck, 2006, p. 15).

Ao atravessar a estrutura de sentimento que cobre o presente como um véu ideológico, a imaginação de futuro incorpora referências do presente e as maximiza, tensionando-as ao retornar ao presente. Na mesma medida, aqueles que consomem essas obras, seja em mídias físicas ou em mídias audiovisuais, incorporam essas referências, gerando outras tensões que se tensionam com as características do presente. A relação de homologia, entre infra

e superestrutura (Williams, 2005, p. 213) junto da imaginação de futuro é essencial para compreender como essas são capazes de se tornarem referências a diferentes indivíduos, em diferentes sociedades, e na medida que a própria ideia de criar e predizer o futuro flerta com criação de ficções, o que possibilita, também, remodelar as interpretações que temos de elementos do passado, na medida em que associados ao presente.

Pegando emprestado um conceito das teorias da história, na mesma medida em que há um arcabouço teórico para analisar documentos e mídias físicas, a historiografia, também torna-se necessário mecanismos de análise para documentos em imagens, as *historiofotias* (White, 1988, p. 1193), pois da mesma forma em que uma narrativa, ficcional ou historiográfica, é sempre orquestrada de forma a ter um começo, um meio e um fim, que por meio de *emplotments* (White, 1973), conecta o fazer historiográfico ao imaginário, o que ocorre igualmente com o fazer historiográfico por imagens. Nesse sentido, das narrativas mais ficcionais às narrativas que buscam uma *neutralidade axiológica* (Weber, 2006), todas possuem determinado grau de *emplotment*, e as *historiofotias* incorporam elementos e os adicionam à narrativa, como cores, imagens, performance, mo-

vimentos, sons e o ponto de vista narrado que dilui o narrador. Tendo isso em conta, é presumível associar as *historiofotias* à indústria cultural. Em uma analogia a um *software* de edição de vídeo, em que cada *frame* pode ser selecionado, recortado do corpo do vídeo e associado a outro, a *historiofotia* permite que determinados eventos históricos, mesmo que de núcleos perenes, possam ser associados a contextos e narrativas diferentes (Gil, 2024). A exemplo, associar toda e qualquer organização social e governamental, que não esteja inserida na lógica do capitalismo, ao nazi-fascismo, fortalecendo a ideia de que a única opção possível ao totalitarismo, generalizado, seja o capitalismo.

Torna-se possível, baseando-se nessas interpretações, de generalizar o conceito de totalitarismo de forma a instrumentalizá-lo e entrelaçá-lo, quando alinhado ao interesse do sistema de produção capitalista, a todo e qualquer movimento político-social distinto ao capitalismo (Gil, 2024). Uma narrativa antitotalização que caracteriza e nega movimentos totalizantes, ao passo que pratica, em si, movimentos totalizantes (Gil, 2024)

### Distopias clássicas e críticas

Ao passo que não há um ponto de origem, tal qual as utopias, o conceito de distopias, por estar diretamente atrelado às suas ficções, pode ser mapeado por meio das formas como essas imaginações de futuro negativas são projetadas. Seu processo de teorização pode ser contextualizado na mobilização de certas obras, acompanhando os futuros pessimistas projetados. Em tal relação, a reciprocidade entre o passado, o presente e o futuro (Koselleck, 2006) se torna mais latente, pautada no argumento de que o presente é cerceado pelo *horizonte de experiências* (Koselleck, 2002) e *horizonte de expectativas* (Koselleck, 2002) e na medida em que tais horizontes se desenvolvem no e pelo presente, a percepção temporal das dimensões temporais é alterada, pois, como mencionado na seção anterior, na relação de reciprocidade entre as dimensões temporais, o presente molda a forma como percebemos o passado e o futuro. Tal ponto é crucial para conciliar o conceito de *estrutura de sentimento* (Williams, 1977, p.32) com o engendramento das distopias e quais são os conteúdos por elas projetados.

O que aqui se compreende como estrutura de sentimento, está relação homóloga entre a infraes-

trutura e a superestrutura (Williams, 2005), caracterizando a estrutura de sentimento no movimento e na incorporação de elementos da superestrutura. De outra forma, estrutura de sentimento está no movimento e incorporação da superestrutura, uma forma de interpretá-la enquanto uma abstração dinâmica que se modifica, é influenciada e influencia a infraestrutura conforme a marcha do tempo (Gil, 2024), dentro de um sincronismo que se comporta de forma diacrônica (Koselleck, 1992, p. 136). Visto o que fora colocado no período anterior, o método tomado fora o de periodicizar os processos de teorização do conceito de distopias, elencando ficções que se adéquam ao período centralizado no argumento desta pesquisa, assim como as respectivas consequências que tangem a lógica de produção e socialização, traçando uma relação concatenada entre tais períodos e delineando quais são as características do período em que a abertura de estruturas de oportunidades políticas ocorrem.

Assim, esta seção se direciona aos diferentes momentos gerados pelo processo de teorização no conceito de distopia, tendo em vista, também, a capacidade de engendrar estruturas de oportunidades políticas. Mas na medida e que estipular todos os elos entre as ramificações de conceitos engendrados pelo



processo de teorização do conceito de utopia, e de distopia, é tão extenso e inviável quanto o de mapear todas as formas de imaginação de futuro citada anteriormente. De tal modo, quatro momentos do processo de teorização das distopias serão elencados, sendo eles as *protodistopias* (Varsam, 2005, p.211), *distopias clássicas* (Baccolini, 2004, p.521), *distopias críticas* (Baccolini, 2004, p. 520) e as *distopias estéticas* (Gil, 2024, p.79). Tais etapas, seus engendramentos e movimentos de teorização do conceito em voga, portando, tem seus conteúdos advindos das características da estrutura de sentimento.

A ideia de *protodistopias* segue nas condições da tipificação do *novum* apresentada anteriormente, principalmente nos debates sociais mobilizados e centralizados pelas ficções distópicas como gatilhos de *estranhamentos cognitivos* (Suvin, 1979, p. VIII) naqueles que consomem essas obras. A ideia de *estranhamentos cognitivos* explica um efeito específico entre as ficções científicas e o público que a consome, na medida em que os leitores ou telespectadores reconhecem suas próprias realidades naquilo que é apresentado, de forma alterada pelos *novuns* (Suvin, 1979, p.5). Em específico no caso das *protodistopias*, o estranhamento cognitivo toma um caráter educativo na medida em que tal efeito se torna algo objeti-

vado, direcionado a mostrar alguma realidade silenciada a pessoas que estão alheias aos acontecimentos de um determinado lugar ou comunidade (Varsam, 2005). Varsam exemplifica as *protodistopias* com as *Slave Narratives* (1985), relatos de ex-escravizados no sul dos Estados Unidos que durante a Guerra Civil Estadunidense, entre 1891 a 1865, tiveram seus relatos impressos como uma forma de escancarar as crueldades que resistiram aos indivíduos do norte e do sul do país que ainda não tinham uma opinião definitiva sobre essa questão (2005, p. 211). Nesse caso, o prefixo “proto” é adicionado para ilustrar elementos do que hoje seriam considerados como ficções distópicas, críticas sociais embasadas em acontecimentos do presente material daquele que escreve, como também na relação entre essas críticas e as situações desumanas que ocorrem a diferentes indivíduos inseridos no sistema capitalista de produção. A exposição de problemas especificamente sociais, mesmo que tangenciem elementos ambientais e progressos técnicos, torna-se uma forma quase pedagógica de incitar determinadas reflexões nos públicos dessas obras (Varsam, 2005). Todavia, a forma como tais produções estão e são inseridas nas respectivas estruturas de sentimento, como também aderem ou tensionam as ideologias dominantes, influencia dire-

tamente no viés que essas incitações reflexivas engatilham.

No mesmo ponto, essa função pedagógica não pode ser apontada como uma característica intrínseca ao subgênero, visto que deslocaria o argumento para um funcionalismo distópico, como também implicaria em uma unicidade holística ideológica de como essas ficções são produzidas e instrumentalizadas. Todavia, se é possível argumentar que em toda utopia há uma parcela de transformação social, em todo o movimento de teorização pelo qual o conceito de utopia atravessa, tal resquício ainda pode ser identificado, de diferentes formas e intensidades (Baccolini, 2005). O atravessar de diferentes estruturas de sentimento, superestruturas atreladas, homologicamente (Williams, 2005) a diferentes infraestruturas de diferentes etapas do sistema capitalista de produção, não implica na extinção dos conceitos anteriores, menos ainda que seus impactos socioculturais tenham sido anulados, mas em um movimento de desconstrução e reconstrução de narrativas, simultâneo ao modo como o capitalismo tardio subsume elementos e fenômenos diversos à sua lógica (Best; Kellner, 1991). Na medida em que a lógica do capital se insere em outras esferas e dimensões da vida social humana, tal qual a cultura, e o estopim

das grandes guerras mundias, permite-se ilustrar como o pessimismo e o medo que rondam essas ficções ganham força. De tal modo, as distopias surgem de forma mais cristalizada no capitalismo de estado (Adorno; Horkheimer, 2006) e ganham sua notoriedade e do capitalismo tardio (Jameson, 1990). Mediante a relação entre a lógica do capital e a lógica cultural, um entrelaço distinto entre a imaginação pessimista do futuro e a massificação cultural, retoma a indagação de qual o viés ideológico tomado pelos estranhamentos cognitivos engatilhados nessas ficções, principalmente quando atreladas à indústria cultural, característica crucial das etapas mais contemporâneas do capital.

Trazendo duas categorias de análise da teórica literária Rafella Baccolini, as *distopias clássicas* (2005, p.521) e as *distopias críticas* (2005, p.521), o que aqui é delimitado na periodização de tal conceito é circundado por aquilo que tais ficções incluem em suas maximizações de problemas do presente, no futuro, e nas vozes silenciadas ou aumentadas em tais dimensões temporais. A categoria de distopias clássicas remete às distopias que são centradas em um ponto de vista masculino, branco e eurocêntrico, tendo inspiração direta e indiretamente nas duas guerras mundias e da Guerra Fria, recorte que pode



ser associado à *Era da Catástrofe* (Hobsbawm, 1995, p. 11). Os conflitos de grandes escalas, a utilização de armas de destruição em massa, como a bomba atômica, e a disputa ideológica que dará palco à uma complexa guerra de narrativas, serão incorporados por ficções como *1984* (Orwell, 2009[1949]), *Admirável Mundo Novo* (Huxley, 1980 [1932]) e *Nós* (Zamiatin, 2017[1931]) incorporam os terrores de uma sociedade em intensa escala de globalização, ideologicamente dividida e em uma instabilidade bélica sem precedentes. Todavia, como já listado neste parágrafo, são narrativas que incorporam óticas centralizadas e excludentes ao que não afeta o escopo narrado. Em nenhum momento isso exclui ou suaviza a violência narrada em tais romances, sendo esses livros, inclusive, referências presentes na contemporaneidade, em qualquer debate que envolva o subgênero distópico, por justamente terem a capacidade de exprimir medos e temores de vários dos seus leitores. Entretanto, uma centralização de perspectiva desses sentimentos ocorre em tal visão pessimista do futuro, silenciando vozes no próprio presente que tal ficção distópica se inspira. Elementos como gênero, raça, sexualidade e etnia são abordados superficialmente, ou sequer abordados, refletindo como esses debates eram inseridos em tal época.

As distopias clássicas também são o apogeu do pessimismo desesperançoso para com o futuro que a humanidade caminha em direção. São raras as ficções distópicas de tal recorte que apresentam alguma saída, ou mesmo resistência, ao mundo narrado, o que reforça uma das características anteriormente mencionadas sobre a impossibilidade de retorno de um horizonte distópico. A falta de esperança, a extinção de toda e qualquer estrutura de oportunidade política é uma das críticas feitas às ficções mais populares do gênero (Milner, 2003). Ainda, o tom da crítica, embora voltado às mazelas sociais, não era necessariamente direcionado a criticar o sistema de produção que as causavam, quanto menos aqueles que se beneficiam dessas desigualdades. Esses pontos permitem que as distopias sejam reificadas como ferramentas de *soft power* (Nye Junior, 1990, p. 166), junto das ficções científicas, fortalecendo os movimentos totalizantes da narrativa antitotalizante capitalista

Por sua vez, os grandes estúdios são atraídos, gerando um vínculo direto entre o financiamento dessas produções e uma tendência à censura ou apagamento de pautas mais incisivas e combativas, especialmente aquelas oriundas de movimentos contraculturais e círculos acadêmicos cinemato-

gráficos mencionados anteriormente. Paralelamente, o cinema, enquanto indústria, particularmente sob o paradigma industrial estadunidense, privilegia formatos predefinidos e com reduzida margem para experimentações criativas, na medida em que o “novo” somente se legitima se puder assegurar retorno financeiro (Adorno; Horkheimer, 2006). Para garantir que os investimentos realizados sejam recuperados, estabelece-se a lógica de homogeneização e mercantilização que reforça o mosaico ideológico que restringe a imaginação de futuros alternativos. Essa dinâmica é aprofundada pelas operações financeiras de larga escala que transformaram os estúdios de Hollywood em conglomerados industriais abrangentes, inseridos em todas as esferas da indústria do entretenimento e além, moldando o que se convencionou chamar de *nova Hollywood* (Aguirre, 2014, p. 657).

No desdobramento do cinema fundamentando em transações financeiras, emerge uma relação de *afinidade eletiva* (Weber, 2004), entre a ficção científica — incluindo suas vertentes distópicas — e a indústria cultural, representando o capitalismo tardio, evocando um fenômeno que não é meramente causal, pois expressa uma racionalidade intrínseca que, por meio de uma perspectiva teleológica, converge

em um mesmo contexto sociocultural. Nesse cenário, a associação beneficia mutuamente as partes em voga: o capitalismo tardio utiliza o gênero como vitrine para exibir seus progressos técnicos e disseminar peças ideológicas que reforçam sua hegemonia como a única escolha viável, ao mesmo tempo que constrói uma contraposição ao “outro”; por outro lado, a ficção científica, enquanto narrativa transmídia, atrai diferentes públicos e legitima o espaço de seus criadores, conferindo-lhes reconhecimento e prestígio (Gil, 2024). Esses elementos, oriundos de esferas inicialmente distintas, aceleram seus respectivos desenvolvimentos em uma relação de complementaridade inscrita na mesma estrutura de sentimento, permitindo a perpetuação lucrativa desse vínculo. Desse modo, é possível delinear um processo de reificação da imaginação do futuro e de abstrações cada vez mais sofisticadas. Em suma, a ficção científica e a indústria cultural, outrora distintas em sua essência, agora convergem e se sustentam mutuamente, estabelecendo uma relação que ultrapassa os limites narrativos e econômicos, infiltrando-se também na teoria. Essa interação nutre a “nova Hollywood”, com suas bases industriais, temáticas estruturantes e os recortes sociodemográficos de sua audiência, em uma perpetuação contínua que reflete os interesses

hegemônicos de nossa era (Aguirre, 2014, p. 657).

Nesse contexto, as ficções científicas, incluindo as distópicas, são instrumentalizadas e mobilizadas em conflitos que visam dominação e expansão ideológica (Nye Junior, 1990, p.164). *Soft power* conceitua essas formas de poder que se baseia em elementos que utilizam da cultura e da ideologia como dispositivos de dominação (Nye Junior, 1990). A possibilidade que se abre com a relação entre a indústria cultural e as ficções científicas como um todo, está, de um lado, na instrumentalização dessas como ferramentas de *soft power* no contexto da Guerra Fria, utilizando de produções altamente massificadas e internacionalmente distribuídas, e do outro, do interesse de criadores de ficções científicas em serem financiados e suas obras disseminadas o máximo possível. O que sustenta tal afinidade eletiva como ferramenta de *soft power* pode ser exemplificado pelas ações do órgão estadunidense MPAA (Motion Pictures Association of America) quando passa a atuar em território estrangeiro por meio de unidades, em países como o Brasil, para representar estúdios estadunidenses e os interesses desses ao competir com as produções audiovisuais locais, alterando a reserva de salas para filmes nacionais e estrangeiros (Martell, 2014).

As distopias críticas, criadas das décadas mais polarizadas da Guerra Fria em diante, incorporam elementos de diferentes projetos de culturas e contraculturas que circundam os desdobramentos sociais de tal recorte na literatura. Também marcam um maior fluxo de adaptações dessas obras ao audiovisual. Tais espaços foram ocupados por diferentes narrativas, umas progressistas e outras alinhadas com o sistema capitalista. Isso se dá pela expansão e subsunção de diferentes elementos culturais pelo capitalismo (Adorno; Horkheimer, 2006), em um projeto global de subsunção (Jameson, 1991), o que também se alastra por elementos culturais de diferentes passados, incluindo a própria Utopia (Morris, 2011 [1518]), uma música de Mozart ou o último blockbuster lançado. Simultaneamente, um projeto ideológico de revitalizar a lógica e o pensamento neoliberal na Europa pós-Segunda Guerra, sendo um dos grandes articuladores o pensador Hayek, que presidiu a Sociedade Mont Pèlerin por quatorze anos (Ganem, 2009, p.269); como também, movimentos ideológicos e estéticos inclinados à esquerda, nos campos acadêmicos do cinema e da literatura, que buscavam incorporar novas vozes, e formas de narrar, dentro de tais campos, fomentando elementos decoloniais, feministas, multiraciais entre outros,



surgiram em departamentos universitários e em produções independentes nos contextos dos anos 60, tal qual o *Cinema Novo* do Brasil, a *New Wave* francesa e a *Nueva Hola* no México (Stam, 2019, p.59). Tal simultaneidade gera uma *luta de dois fronts* (Stam, 2019, p.59) em um contexto já tensionado pelo conflito ideológico e armamentista da Guerra Fria, torna propícia a busca pela expansão de poderios bélicos e ideológicos para travar diferentes batalhas.

A categoria de distopias críticas é apresentada por Baccolini (2005) como uma etapa subsequente do desenvolvimento conceitual dessas ficções, exemplificada por obras como *O Conto da Aia* (Atwood, 2006) e *A Parábola do Semeador* (Butler, 1993), por incluírem perspectivas distintas das distopias clássicas, ilustrando o que já há de distópico no presente, sem expandir ou projetar a narrativa para o futuro como forma de aviso, mas sim como percepção do já normalizado. Dois aspectos também se mostram fundamentais na redefinição do conceito: (i) o impacto da pós-modernidade e (ii) os dispositivos narrativos utilizados para finalizar tais histórias. No que concerne à pós-modernidade, enquanto fenômeno que gera transformações e novas nuances ao conceito, a ideia de múltiplas identidades e suas visões particulares de mundo assume um papel central na

construção de futuros alternativos com conotações sombrias, dando formas e diferentes perspectivas a pesadelos sociais (Best; Kellner, 1991). As antinomias anteriormente mencionadas se evidenciam à medida que, para dar corpo a esses pesadelos sociais, as tensões entre perspectivas utópicas e distópicas, intensificadas pela uniformização cultural, tornam-se tão explícitas que vozes historicamente marginalizadas pelas distopias do “período clássico” passam a exigir e conquistar espaços nesse mercado cultural para representar seus temores por meio da ficção, mesmo que isso signifique, simultaneamente, a mercantilização dessas identidades (Gil, 2024).

As distopias críticas ampliam o escopo temático ao incorporar os silêncios marginalizados que eram característicos da fase anterior do gênero, abrindo novas possibilidades antinômicas e diacrônicas. Temas identitários e marginalizados assumem maior centralidade, permitindo que autorias oriundas de grupos historicamente marginalizados possam expressar seus próprios pesadelos sociais. Baccolini ressalta o papel da literatura e da teoria feminista na formulação dessas narrativas, enfatizando a importância de representações antes negligenciadas e que agora emergem nas novas gerações, mantendo viva a esperança nas ficções científicas distópicas (2005).



Disseminando novos pontos de vista anteriormente ignorados, expandem o estranhamento cognitivo para públicos que não vivenciam ou reconhecem tais silêncios em suas realidades. A homogeneização cultural e pastichização do capitalismo globalizado, acessa *frames* de períodos históricos e localizações diversas, reifica e mercantilizando esses dados em um *sistema de equivalência geral* (Fisher, 2017, p. 12), de modo que sejam associados em contextos diversos, mesmo que anacrônicos, para administrar uma narrativa preferível ao sistema dominante, alinhando outras narrativas à tal propósito, ao passo que as concedem espaços de exibição e propagação. Sob essa ótica, o progresso técnico desponta como elemento fundamental para desdobrar o que se tornou possível no domínio da projeção e interpretação de abstrações concebidas pela imaginação, concretizadas através de recursos visuais, sonoros, manipulações cromáticas e interpretações cênicas, o que desemboca nas historiofotias, quando reificadas. Esses avanços, em muitos casos, estão intrinsecamente associados às ficções científicas, já que materialização dessas narrativas requer investimentos expressivos de capital ou a engenhosidade criativa dos coletivos de produção — idealmente, uma fusão entre ambos —, consolidando a ficção científica como um gênero

que se traduz em espetáculo visual (Roberts, 2016, p. 383).

Quanto aos tropos narrativos que concluem as ficções distópicas, as distopias críticas introduzem novos desfechos ao incluir vozes diversificadas, o que inclui a possibilidade de escapar do tautologia sistêmica de um universo, mas não necessariamente repará-lo. Por meio da homogeneização de narrativas fragmentadas, novas formas de encerrar tais histórias passam a existir. Diferentemente das distopias clássicas, onde os protagonistas frequentemente não sobrevivem e revoluções são inexistentes, o fatalismo dá lugar à abertura de possibilidades. Nas distopias críticas, os finais, em alguns casos, preservam a possibilidade de revolução, mesmo que projetada para gerações futuras, quebrando, mesmo que paulatinamente, o horizonte distópico. rompendo com a irreversibilidade característica das clássicas, permitindo uma leve esperança de transformação, mesmo que em ambientes igualmente violentos..

### **Distopias estéticas**

As distopias estéticas são apresentadas na forma que a tônica dos enredos distópicos é apenas

uma estética, um adereço que tensiona uma trama de romance, de aventura ou uma exploração espacial que tangencia o totalitarismo. As expressões das distopias estéticas apontar que o caráter mercadoria que essas possuem não é dissolvido pelas críticas, veladas ou não, das etapas anteriores, em especial das distopias críticas, o que a fundamenta como mercadoria é constantemente mobilizado e reificado como ferramentas de acúmulo de capital e *soft power*.

De forma processual, a transição das distopias críticas para as estéticas é marcada pela predominância da adaptação de obras literárias para os meios audiovisuais, como também determinadas obras que são diretamente produzidas para o cinema. Enquanto as distopias clássicas se diferenciam das críticas pela maneira como capturam e interpretam o conteúdo narrado, a terceira fase da teorização do conceito de distopia (Gil, 2024, 79), as distopias estéticas, abrangem tanto esses momentos anteriores quanto uma abordagem que amplia estilos e referências para cativar públicos diferentes, como as adaptações audiovisuais de *Battle Royale* (1999) e *Jogos Vorazes* (2011). Elas dialogam com tais temas como produtos massificados e repetitivos, reduzindo suas escalas de complexidade, esvaziando pautas políticas e sociais por meio de uma generalização dos

contextos nos quais surgem, reproduzindo pastiches que serão a base para a criação de outros futuros pastiches, ampliando o público-alvo dessas mercadorias culturais. Como narrativas que foram fragmentadas e reconstituídas por uma antimetanarrativa totalizante dos próprios movimentos totalitários do capital, essas são potencializadas pela distribuição através do cinema, da televisão e de outras plataformas contemporâneas como os video jogos. Embora a linha que separa as distopias críticas das estéticas seja mais tênue do que nas fases anteriores, concentrando-se mais na mídia de massa e na pasteurização do conteúdo, a popularização das distopias enquanto produtos culturais de massa aumentou exponencialmente, contribuindo para sua reificação, mas também para o fortalecimento de sua função “crítica” da fase anterior.

Simultaneamente, essa massificação ajuda a fomentar uma esperança utópica que se encontra, paradoxalmente, nos próprios pesadelos contemporâneos que essas narrativas constroem, e na medida que as historiofotias reificadas, como *frames*, interagem reciprocamente entre passado, presente e futuro, em fases posteriores do processo de teorização distópica, a relação homóloga de catacrese hermenêutica entre infraestrutura e imaginação de futuro



apresenta descompassos.

As imaginações de futuro, ao utilizarem da superestrutura para, por meio da catacrese entre presente/futuro e futuro/presente, proporcionarem referências interpretativas aqueles que acessam tais narrativas no presente, no cenário das distopias críticas, essa lacuna se intensifica, e na medida que a conexão entre as analogias do futuro e o presente é mediada por pastiches dos pastiches de referências que um dia foram diretamente associadas a eventos e contextos concretos, mas que tais pesadelos pastichizados são difundidos em uma escalada específica da contemporaneidade, o capitalismo se torna, ele mesmo, o ponto central de referência, articulado de acordo com sua lógica reprodutiva, de si e para si (Gil, 2024).

Na transição para as distopias estéticas, evidencia-se que esse movimento incessante adere a traços inéditos que, ainda que tensionem ou confrontem aqueles já sedimentados, acabam por coexistir e se estratificar em camadas de sentido sempre em expansão. Desse modo, a premissa de que a esperança cristalizada no conceito de utopia, transposta à abstração temporal na obra *Memórias do ano 2500* (Mercier, 2014 [1771]), e atravessando os desdobra-

mentos e impactos da pós-modernidade — que, mesmo diante da fragmentação das grandes narrativas, transicionou ao cinema e à televisão — encontra fundamento na síntese acumulativa de todo o percurso de teorização das utopias e seus desdobramentos. De tal modo, na impossibilidade das características mercadológicas diluírem as características utópicas das distopias, assim como o inverso, o conceito de distopia, reproduzido em suas ficções, caracteriza-se como uma aporia, que irremediavelmente mobilizará suas antinomias quando for evocada. Esse movimento é ainda amplificado pela natureza colaborativa do audiovisual enquanto expressão artística, bem como por sua capacidade de conjugar percepção, interpretação e imaginação e ressignificação de tempos históricos por meio das historiofotias

É tal aporia que pavimenta a possibilidade de determinadas distopias audiovisuais engendrarem *estruturas de oportunidades políticas*. *V de Vingança* (2006), *O Conto da Aia* (2017-), *Jogos Vorazes* (2011) possuem em comum a grandiosa popularidade alcançada globalmente, como também alguns de seus símbolos, discursivos ou imagéticos, serem mobilizados em manifestações de rua e cibernéticas ao redor do globo. A distopia *Filhos da Esperança* (2006), embora fortemente embasada em diferen-



tes ramos das ciências humanas e rica em repertório teórico para criar o universo distópico apresentado pelo filme, 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, com as cenas que expressam as 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., o filme retornou à atenção do público consumidor de cinema.

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. Tal interação só alcança essas possibilidades de tensionamento quando são mercadorias de sucesso, literais *blockbusters*. Outras distopias, embora com menor fundamento conceitual, obtiveram tal sucesso de bilheteria e engendraram essas estruturas como *Jogos Vorazes* e *V de Vingança*.

### Afastamentos e afinidades

Propor um coeficiente de estruturas de oportunidades políticas com base no sucesso de bilheteria do filme não é uma correlação segura, assim como abre margem para deduções infundadas na tentativa de criar uma possível fórmula para supor qual filme alcançaria tal capacidade. Para um debate mais complexo que explique porque uma distopia incite mobi-



lizações para além das ficções, enquanto outra não o faz, é necessário algo que envolva referenciais que operem adentro de sua lógica. 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, podem ocorrer e se espalhar ainda de forma incalculável.

Em parte, tal situação pode ser relacionada com o dilema de como imagens cinematográficas podem, ou não, representar o real. Como mencionado anteriormente, tratando-se de historiofotias, necessita-se atenção ao que as imagens excluem e, principalmente, adicionam; 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 e 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 his-

toriofotias reificadas auxiliam nos estranhamentos cognitivos mediados que, oriundos de imaginações de futuro, ainda somados aos elementos colaborativos de tal mídia enquanto recursos narrativos, parecem 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 *afastamento eletivo* (Riscal, 2021, p. 409).

A ideia de descompasso e afastamento é aqui aproximada às categorias de progresso técnico e científico e um progresso social e político (Allen, 2016). Enquanto a afinidade eletiva 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 de generalizar o conceito de totalitarismo, ao passo que encobre os próprios movimentos totalitários do modo de produção capitalista e reafirma a profecia

autodelimitada. 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 da superestrutura do presente à imaginação de futuro, mas e deixa de haver mais uma homologia simultânea e verossímil, acarreta 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 ilustrar o científico, enquanto melhor cooptado pelo capitalismo, como tendo maior afinidade com tal sistema, 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. Consequentemente, 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, ocultos 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 possí-



vel 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. Isso, de certa forma, tem o resultado esperado, até que outros pesadelos nasçam, outras vozes silenciadas ganhem espaço para narrarem 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. Embora haja essa força racional de afastamento eletivo, entrelaçada ao descompasso, as resistências difusas geradas por essas 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 subsumi-

das 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 (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. 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 que só se concretiza quando evitado, um pessimismo militante (Gil, 2024, p.99). Entretanto, essa objetivação do caráter utópico das distopias enquanto instrumentos de transformação social teria de projetar movimentos dialéticos intermináveis de tal forma que o progresso retroceda, encerrando-o e transformando-o em outro conceito, uma afinidade eletiva com efeitos de afastamento eletivo. Tal proposição, ainda, deveria ser precisa pedagógica na ocupação das estruturas de oportunidades políticas abertas, rejeitando elementos prejudiciais ao avanço social. Ainda que tal dificuldade possa aproximar as considerações aqui feitas de uma narrativa utópica, contudo, isso não altera que as ficções distópicas abriram novas possibilidades e, enquanto aporias, manterão tais possibilidades abertas até que seu processo de teorização tome rumos sombrios e fatalistas. Até este ponto, o pessimismo militante é, paradoxalmente, uma ferramenta de esperança.

### Considerações Finais

Enquanto persistir um sistema que distorça a percepção da realidade e concretize uma profecia autolimitada, que sustente a crença de que não há outra

de existir em sociedade, de fato, não haverá alternativa. A dinâmica de conceitos temporais aqui mobilizados é intencional para indicar que as conceituações não simplesmente nascem e morrem em seus contextos históricos, mas entrelaçam-se em uma teia de passados, presentes e futuros, os quais ajudam a definir nossos horizontes de expectativas.

Embora o atual estágio do capitalismo tardio apareça gerar características específicas que restrinjam o universo de sociedades e culturas interconectadas, as consequências crescentes das ações passadas do sistema capitalista retomam e devastam nossas concepções e estruturas de civilizações, enquanto se entrelaçam com percepções genéricas e reificadas de totalitarismo e fascismo, englobando aqueles que transitam pelos domínios deste novo mundo tardio. O que, contudo, parece refletir a dominação dessa estrutura emocional através dos caminhos demarcados, é a incerteza e o pessimismo quanto às abstrações do futuro. As perspectivas do que virá depois, ou mesmo se haverá algo após o abismo do presente, são volúveis e frágeis. As distopias, assim, podem ser analisadas como reflexos do horizonte que habitam e, portanto, do horizonte que projetam. Elas não são reflexos simétricos de seu conceito antecessor, a

utopia, tampouco aparentam, inicialmente, carregar uma perspectiva única e desconectada de seus ascendentes teóricos e demais ontologias. A posição dessas como produtos de seu tempo leva o pensamento social a um patamar de possível emancipação como um “impulso distópico”, mas, ao mesmo tempo, parecem caminhar para uma reificação absoluta do ser, instrumentalizando e mercantilizando a imaginação de futuro.

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 mencionados nas primeiras seções. Na medida em que a utopia e a ficção científica se manifestam no ato de imaginar, na capacidade de *novuns* e estranhamentos cognitivos, ao longo de seus processos de teorização por meio das estruturas de sentimento, desembocam no capitalismo tardio. 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 en-

quanto 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 resquícios 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. A capacidade específica das distopias estéticas engendram estruturas de oportunidade política são 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 sistêmica 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. 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; 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. Tal ponto se caracteriza como uma complicação e até retira das ficções distópicas a parcela de esperança utópica que carregam desde inversão do espaço ao tempo, já que outras esferas da vida possuem complexidades específicas, questionando a força da esfera da cultura, se povoada por estranhamentos cognitivos engatilhados por distopias – mediante o universo de outras esferas – ser a ponta de lança de uma revolução.

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.

Na dúvida colocação de sob a faceta de qual interpretação ideológica tal enfrentamento é media-

do, as ficções distópicas, como frutos do capitalismo tardio que carregam sementes utópicas anteriores a tal etapa do sistema capitalista, atravessam a pós-modernidade 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. Todavia, há um gancho nesse argumento que permite uma breve proposta utópica, cooptando 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. 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 artigo e nos a saber: que as ficções distópicas abriam novas possibilidades e, enquanto aporias, manterão tais possi-



**IGOR MOTTA GIL**

bilidades abertas até que seu processo de teorização tome rumos obscuros e fatalistas. Até este momento, o pessimismo militante é, contraditoriamente, uma ferramenta de esperança.



## Referências

**1984.** Direção: Michael Redford. Produção: Simon Perry. Reino Unido: Virgin Films, 1984. 1 DVD (1h50min)

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>>

**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.

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

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.

**BATTLE Royale**. Direção: Kinji Fukasaku. Produção: Masao Sato; Masumi Okada; Teruo Kamaya; Tetsu Kamaya.. Toei: Japão, 2000. 1 DVD (1h53min)

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

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.

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

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

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

**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)



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. 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.

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.

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

GIL, Igor Motta. **Entre Utopias e Distopias: A Imaginação de Futuro sob a Lógica do Capitalismo Tardio**. 2024, 123 folhas. Dissertação de mestrado em Sociologia. Universidade de Brasília, Brasília, 2024.

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. **The Politics of Utopia**. New Left Review, n.º 25, Outubro, p. 35-54.

2004. Disponível em: <https://newleftreview.org/II/25/fredric-jameson-the-politics-of-utopia>

**JOGOS Vorazes**. Direção: Gary Ross. Produção: Nina Jacobson; Jon Kilik. Estados Unidos: Lionsgate, 2012. 1 DVD (2h22min)

KIRBY, David A. **Lab coats in Hollywood: Science, scientists, and cinema**. Massachusetts: MIT Press, 2011.

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

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.



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.

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

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].

ORWELL, George. **1984.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1949].

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.

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

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

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

**THE HANDMAID’S Tale** [Seriado]. Criação: Bruce Miller. Produção: Marissa Jo Cerar; Nina Fiore ; John Herrera; Kim Todd;



## IGOR MOTTA GIL

Joseph Boccia; Lisa Clapperton; Margaret Atwood. EUA: HULU, 2017. Acervo digital via streaming (54h03min)

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)

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

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.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, Raymond. **Marxism and Literature**. Oxford: Oxford Paperbacks, 1977.

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].

