

PARA AMPLIAR O HORIZONTE DO IMAGINÁRIO: A CONSTRUÇÃO INVENTIVA DA FICÇÃO DISTÓPICA

To broaden the horizon
of the imaginary: the inventive
construction of dystopian fiction

Antonio Diogo

Oliveira Herculano

Universidade Federal do Rio
de Janeiro. <https://orcid.org/0000-0001-6877-4860>

Lilian Balmant

Emerique

Universidade Federal do Rio
de Janeiro. <https://orcid.org/0000-0003-3944-3872>

RESUMO

Dispondo da interação entre a ficção distópica e o intérprete enquanto objeto de investigação, este artigo pretende, em um primeiro momento, propor uma reflexão em torno do papel do leitor na composição de sentido da obra literária. Sob os aportes de Iser a respeito do ato/processo de leitura, entende-se que uma participante atuação por parte do intérprete permite-lhe extrair toda a pulsão proporcionada pela ficção ao aguçar sua capacidade de se posicionar em relação à narrativa que ajuda a construir e à realidade que constantemente a acompanha. Realizando uma incursão no gênero das distopias, em um segundo momento, pretende-se compreender as razões por detrás da elevada popularidade que as narrativas distópicas alcançaram nos últimos anos. Argumenta-se que o crescimento de leitores, assim como a difusão das distopias para o âmbito das artes visuais, encontra indícios na capacidade que o gênero possui de mobilizar o imaginário crítico do intérprete ao permitir-lhe identificar questões que, invisibilizadas pela realidade que o cerca, afloram na ficção em virtude de sua capacidade de viabilizar novas perspectivas sobre problemas sociais que, de outra maneira, seriam considerados como naturais ou inevitáveis.

Palavras-chave: distopia; leitura; leitor.

Abstract

Displaying the interaction between dystopian fiction and the interpreter as an object of investigation, this article intends, at first, to propose a reflection on the role of the reader in the composition of the meaning of a literary work.



Under the contributions of Iser regarding the act/process of reading, it is understood that a participative acting on the part of the reader allows himself to extract all the strength provided by fiction by refining its ability to position itself concerning the narrative and the reality that constantly accompanies it. Making an incursion into the genre of dystopia, later, it is intended to understand the reasons behind the vast popularity that dystopian narratives have achieved in recent years. It is argued that the improvement in the number of readers, as well as the diffusion of dystopias to the scope of visual arts, finds evidence in the ability of the genre to mobilize the critical imagination of the interpreter by allowing himself to identify subjects that, invisible due to the reality that surrounds it, emerge in fiction as a result of its ability to enable new perspectives on social problems that would otherwise be considered as natural or inevitable.

Keywords: dystopia; reading; reader.

INTRODUÇÃO

Partindo da hipótese de que o leitor, em certa medida, constitui-se como parte componente da obra ficcional, Wolfgang Iser propõe uma alteração de paradigmas no âmbito da constituição de sentido da ficção: não mais haveria de entender-se, segundo o teórico, o texto enquanto objeto autônomo dotado de um significado único e original, sendo tão mais significativo, de outro modo, analisar-se o efeito decorrente do ato/processo da leitura, uma vez que o texto ficcional, enquanto objeto abstrato, padece de qualquer significação particular. Portanto, o referido teórico apresenta o seguinte questionamento: o que sucede ao leitor quando, com sua leitura, gera sentido ao texto ficcional?¹

Nesta dialética interação firmada entre texto e leitor, grande é a preocupação pela forma através da qual este último seria capaz de participar da constituição de sentido da ficção. Dispondo, nos termos do romancista Anthony Burgess, do texto enquanto uma espécie de “panorama simulado”², no âmbito do gênero literário das distopias, a possibilidade de uma atuação participativa por parte do leitor, motivada pelo caráter estimulante que este gênero e seus elementos o proporcionam, serviria como fundamento para, assim como

¹ Iser, 1996, p. 53.

² Burgess, 2012, p. 335.

entende Veronica Roth, justificar o elevado interesse de diferentes leitores por este tipo de ficção nos dias de hoje:

There are many reasons, I'm sure, but I think dystopian books are perfect for people who like to ask "What if?" questions played out in a world that has the same rules as our own (...) There is also something extremely interesting about looking at the world now, reading about a possible future world, and imagining the steps in between. It's imaginative, yet grounded in the real world³.

A conclusão alcançada pela romancista, a valer, assemelha-se a pergunta formulada por Cass R. Sunstein no título do livro por si organizado e denominado de *Can it happen here?* (2018), que, motivado pelas recentes experiências político-autoritárias dos Estados Unidos, reexamina o título do satírico romance distópico de Sinclair Lewis, *It can't happen here* (1935), ao pôr em dúvida a categórica e anedótica afirmação que nele se inscreve.

Na órbita das considerações acima apresentadas, através de uma revisão bibliográfica, o presente artigo procura refletir em torno da função atribuída ao leitor no âmbito de composição de sentido da obra literária. A partir do papel atribuído por Wolfgang Iser ao leitor e de sua capacidade de mobilizar distintos elementos na formulação de significação da obra, entende-se que as considerações do teórico permitem visualizar um leitor capaz de extrair toda a pulsão imaginativa proporcionada pela ficção ao aguçar sua capacidade de se posicionar em relação à narrativa que ajuda a construir e à realidade que constantemente a acompanha.

Em uma breve incursão no gênero literário das distopias, em um segundo momento, pretende-se compreender as razões por detrás da elevada popularidade que as narrativas distópicas alcançaram nos últimos anos. Entende-se que tal popularidade encontra indícios na capacidade que o gênero possui em mobilizar o imaginário crítico do intérprete ao permitir-lhe identificar questões que, invisibilizadas pela realidade que o cerca, afloram na ficção em virtude de sua capacidade de viabilizar novas perspectivas sobre problemas sociais e políticos que, de outra maneira, seriam considerados como naturais ou inevitáveis.

³ Roth, 2011, p. 05.

A INTERAÇÃO ENTRE TEXTO E LEITOR

Em ocasiões historicamente distantes entre si, Erich Fromm (1961), Ben Pimlott (1989) e Thomas Pynchom (2003)⁴, ao analisarem o célebre romance distópico de George Orwell, *1984*, muito embora coincidam sobre diversos aspectos da obra, o tom de suas singulares considerações fornece o substrato para uma compreensão da especial dimensão desta narrativa.

Fromm compreende o romance como expressão de um sentimento e, especialmente, como uma advertência. Esta última característica, segundo o psicanalista alemão, surge ante a possibilidade de surgir-se uma sociedade em que se desprezam os traços de individualidade considerados como característico à condição humana. Fundamental para tal conclusão, a rigor, seria a expressão desesperadora transmitida pelo livro acerca de uma desumanização do indivíduo, que, nas palavras de Fromm, contribuiria para o surgimento de uma era em que “homens são transformados em coisas e se tornam apêndices do processo de produção e consumo”⁵.

Pimlott, a seu passo, considera o romance como essencialmente subversivo; atribui o seu sucesso como obra-prima da escrita literária em virtude do pano de fundo que lhe compõe, o qual lhe permite que, travestindo-se de “ficção de horror cômica”, *1984* torne-se, em verdade, “um ensaio de não-ficção sobre o poder maligno”⁶.

Por fim, Pynchom, em um clássico exame sobre a gênese do processo de formação da obra, traça a trajetória do autor em distintos períodos de sua vida, cuidando, por vezes, em assemelhar o período histórico político do pós segunda guerra mundial com aquele concebido por Orwell em sua distopia. Sua finalidade tenciona, assim, a examinar o repertório sociopolítico e histórico de referências através dos quais surge *1984*, sem deixar, contudo, de considerar o texto tanto como concepção de um possível e imaginável futuro, e, de modo preventivo, como um alerta dos malefícios que um tal futuro poderia trazer consigo⁷.

⁴ As considerações formuladas pelos teóricos encontram-se reproduzidas no posfácio de *1984*, publicado pela editora Companhia das Letras (2009). As datas mencionadas em cada uma das análises dizem respeito ao período em que foram formuladas por cada um de seus autores.

⁵ Fromm, 1961, p. 378.

⁶ Pimlott, 1989, p. 385.

⁷ Pynchom, 2003.

Durante o processo de leitura, os elementos e perspectivas que colidem no texto, enquanto afins ou diferentes, exigem a participação do leitor para que eventual conexão ou impasse entre as perspectivas das personagens, por exemplo, não resolvida pela estrutura textual da narrativa, alcance, por fim, uma resolução.

Por intermédio das considerações acima formuladas, percebe-se que, conquanto o romance, substancial e objetivamente, tenha sido o mesmo, na medida em que romance nenhum se adapta aos leitores que o selecionam⁸, sua apreensão e constituição por parte dos críticos submerge sob diferentes formas.

Como destaca María Carcova, a operação de decodificação de uma mensagem por parte de um receptor, por exemplo, ou o estabelecimento de sentido acerca de palavras ou textos ficcionais, por parte do intérprete, não constituem operações de resultados únicos e necessariamente delineados; a ficção, *per se*, encerra em sua estrutura a potencialidade de significados e de diversas conclusões sem que, contudo, estes elementos reciprocamente se excluam. Daí se segue que a tarefa do leitor seria, na maior parte dos casos, não somente imprescindível como, sobretudo, constitutiva: o texto adquire sentido por intermédio do processo de leitura⁹.

No marco de suas considerações sobre o processo de leitura, Iser dispõe que a participação do leitor na organização dos elementos e perspectivas que compõem a trama só se torna possível em razão de indeterminações existentes no bojo de uma narrativa. De acordo com o teórico, constitui condição elementar da interação que dá luz a leitura os “locais/espacos vazios” do texto ficcional, lugares construídos pelas narrativas como estímulos à participação do leitor sem os quais não seria possível uma constituição de sentido da obra.

Durante o processo de leitura, os elementos e perspectivas que colidem no texto, enquanto afins ou diferentes, exigem a participação do leitor para que eventual conexão ou impasse entre as perspectivas das personagens, por exemplo, não resolvida pela estrutura textual da narrativa, alcance, por fim, uma resolução.

Semelhante proposição de espaços de indeterminação do texto ficcional foi anteriormente elaborada por Roman Ingarden, os quais, como reconhece Iser, contribuíram para chamar atenção para a estrutura que condiciona a recepção da ficção pelo leitor¹⁰.

⁸ Ainda que narrativas experimentais e performáticas, como *Rayuela* (1963), de Júlío Cortázar, permitam diferentes formas de construção da leitura, a construção textual da trama permanece a mesma – o que altera-se, essencialmente, é o processo de leitura, dinamizado pela forma através da qual o leitor opta por iniciar e finalizar o romance. Nos meios visuais, o filme *Black Mirror: Bandersnatch* (2018) surge com uma proposta de semelhante natureza. Sobre *Black Mirror* e sua relação com o Direito, cfr. Neuenschwander et al., 2018.

⁹ María Cárcova, 2008, p. 12.

¹⁰ Iser, 1999, p. 121.

Segundo indica Iser a respeito da proposta de Ingarden, a narrativa perfaz-se em uma estrutura contendo indeterminações a serem “adequadamente” preenchidas pela atividade interpretativa do leitor. Em que pese sua participação na constituição de sentido, contudo, o leitor limitar-se-ia a seguir as instruções da obra porquanto Ingarden inadmite a ideia de a ficção se concretizar de maneiras diferentes. De maneira distinta, Iser defende que o papel do leitor frente às indeterminações deve se efetivar de maneira participativa: participar não significa, a rigor, que o leitor incorpore as posições manifestas textualmente, mas sim que sobre estas posições atue ativamente¹¹.

Como mencionado, os espaços vazios presentes na narrativa atuam como estímulos para a participação do leitor no texto. Através de um exercício autorregulador, o que pela narrativa não é formulado impulsiona a imaginação receptiva de seu intérprete.

Na reflexão sobre os espaços vazios, Iser intenta estabelecer os aspectos e características desempenhados por tais indeterminações: em um primeiro momento, de acordo com o teórico, a qualidade estruturante da indeterminação do texto apresenta-se mediante a sua capacidade em organizar, em face de relações não-formuladas pela narrativa, um campo onde os segmentos das perspectivas textuais – sejam elas as do narrador, do protagonista, dos diferentes capítulos e parágrafos, etc. – confluem em um único local. Surge, assim, a base com a qual o leitor concentra diferentes perspectivas e/ou elementos. Enquanto mutuamente interagindo entre si por ocasião de suas confluências pelo leitor, tais perspectivas podem produzir afinidades e/ou dessemelhanças entre si.

Por si só, o ato de organizar as diferentes perspectivas e elementos presentes no texto justifica-se tão logo percebida a importância destes para a narrativa. Ora, se as diferentes perspectivas entre os capítulos, por exemplo, se relacionam com a construção do texto, daí se reconhecer a impossibilidade de quaisquer destas perspectivas, individualmente, representarem o texto¹², do que se infere a necessidade de construção daquilo que, enquanto separadas, são incapazes de construir.

Durante o processo de leitura, a junção das perspectivas presentes no texto constitui o que se entende como o ponto de vista alcançado pelo

¹¹ *ibid.*, p. 157.

¹² *ibid.*, p. 147.

Como mencionado, contudo, a confluência de diferentes perspectivas faz surgir, naturalmente, uma tensão que há de ser superada pelo leitor. Isto se dá pois os segmentos do texto, frequentemente, se estabelecem em contraste a outros segmentos anteriormente observados. Sendo assim, reivindica o processo de leitura a tarefa do intérprete de organizar as afinidades e diferenças que eventualmente surjam no decorrer de uma trama.

leitor. Como mencionado, contudo, a confluência de diferentes perspectivas faz surgir, naturalmente, uma tensão que há de ser superada pelo leitor. Isto se dá pois os segmentos do texto, frequentemente, se estabelecem em contraste a outros segmentos anteriormente observados. Sendo assim, reivindica o processo de leitura a tarefa do intérprete de organizar as afinidades e diferenças que eventualmente surjam no decorrer de uma trama.

A título de exemplificação, em um dos primeiros capítulos de *Laranja Mecânica*, sem motivo maior senão o de efetuarem o que o autor denominou de *ultraviolência*, o protagonista Alex DeLarge e seus companheiros agridem desmedidamente uma personagem que, para o seu azar, cruzara-lhes o caminho. Se, por um lado, considera-se que tal evento contribuiu para que o leitor desenvolva uma determinada posição em relação ao protagonista da obra, de igual maneira, por outro, o mesmo se dá em relação à personagem secundária vítima das intempéries.

Ocorre que, com o desenvolver da trama, o ponto de vista do leitor para com o protagonista adquire novas características em virtude de inúmeras adversidades que o acometem, adversidades estas que alcançam o seu ápice com a submissão do protagonista a um tratamento médico que lhe é administrado e que serve de *leitmotiv* para algumas das principais discussões que foram tecidas a respeito da célebre narrativa.

Na segunda parte do romance distópico, contudo, inusitada situação sobrevém ao encontro de Alex com sua anterior vítima, então ausente no desenrolar dos capítulos. Ao passo que da relação entre protagonista e leitor novos elementos contribuíram para uma modificação desta relação, em virtude do reaparecimento da personagem vítima das agressões do protagonista, novos elementos são acrescentados à trama: a personagem outrora agredida, com o auxílio de demais personagens, de igual maneira esmurra o protagonista da obra, incapaz de se defender.

Diante deste cenário, premente se torna que o intérprete organize, primeiramente, os segmentos das perspectivas empreendidas por Alex e por seu opositor. Daí advém o primeiro aspecto da função que o lugar vazio desempenha: “Na medida em que ele indica a relação necessária de dois segmentos, constitui-se o ponto de vista do leitor como campo, de modo que os segmentos se determinam reciprocamente”¹³.

¹³ Iser, 1999, p. 148.

Todavia, em razão do aparente confronto entre a primeira aparição da personagem, que, em um primeiro momento, é vítima de uma injusta agressão – e, neste contexto, desperta no leitor determinadas considerações em relação a sua condição na trama –, passando, posteriormente, para a segunda aparição, na posição de agressor, o texto faz surgir uma segunda oportunidade para o lugar vazio no ponto de vista do leitor. Este, agora, tem a possibilidade de produzir determinadas relações entre os diferentes segmentos apresentados. Desta maneira, percebe-se a fluidez do lugar vazio: ao que anteriormente organizou os diferentes segmentos do texto em uma projeção mútua, passa então a reclamar representações do leitor, de modo a exigir-lhe um posicionamento em face do não-formulado pela trama.

Sobre o ponto de vista do leitor, Iser faz surgir o que denominou de “estrutura de tema e horizonte” do enredo ficcional. Como exposto acima, durante a leitura, os diferentes elementos e perspectivas do texto devem frequentemente se entrecruzar em vista de suas afinidades, diferenças de conteúdo e importâncias para a narrativa. Surge, então, a necessidade de que o leitor os organize. Assim, por exemplo, ao deter-se momentaneamente para refletir sobre determinado aspecto do texto, o leitor constitui, para ele, o que há de se caracterizar como “tema”, que, neste específico momento da leitura, tratou de requerer sua atenção na medida em que lhe fora apresentado. Não obstante, considerando que o seu ponto de vista, durante o fluxo da leitura, desloca-se constantemente de uma posição para outra – dentre parágrafos, capítulos, narrativas de distintas personagens, etc. -, elementos que porventura se relacionam no texto não podem ser mantidos simultaneamente pelo leitor como tema de interesse, dado que o fluxo constante e sucessivo da leitura tão somente permite que o leitor focalize um tema por vez. O que restou tematizado, por seu turno, possui sua compreensão orientada por um “horizonte” de elementos que anteriormente ocuparam a posição de tema no decorrer da leitura, os quais, na medida de suas relevâncias para a trama, hão de condicionar retroativamente o ponto de vista do leitor, revestindo-o de atitudes prefiguradas pelo texto¹⁴.

Evidencia-se, neste contexto, outra característica particular à relação entre texto e leitor: o ponto de vista, enquanto tal, encontra-se em constante movimento. Dito mais precisamente, o leitor, durante

¹⁴ O exemplo anteriormente ilustrado de igual maneira contribui para a compreensão da dinâmica entre “tema” e “horizonte” proposta por Iser.

Sendo assim, no processo de leitura, inter-relacionam-se constantemente expectativas modificadas pelo texto e lembranças requalificadas pelo que se encontra em primeiro plano, as quais se iluminam recíproca e retroativamente, do que se entende pela constituição de uma enormidade de relações a se originar através de um ato intersubjetivamente desempenhado pelo leitor.

o processo da leitura, mobiliza-se constantemente dentro do campo de seu objeto, o que propicia o desenvolvimento da diversidade associativa das perspectivas textuais. Esta atividade, entretanto, já não nos é estranha. A valer, a transição de enfoque logra êxito ao expor a dessemelhança ou similaridade entre uma perspectiva textual e outra que lhe segue no decorrer da trama:

O horizonte empresta um contorno ao que está em primeiro plano, uma vez que o contorno é a condição determinante da forma. Com cada mudança do ponto de vista, começa a forma a perder outra vez sua diferenciação, no momento em que recua para o segundo plano, tornando-se, enquanto horizonte, contorno para uma nova forma, a qual, em consequência, é por ela condicionada¹⁵.

Nesta sucessão constante de atualizações, recorre-se à re-memoração como impulsora do processo de leitura, i.e., contribui o horizonte do anteriormente lido para com a expansão de complexidade da narrativa. Do mesmo modo, a superveniência do momentaneamente observado em primeiro plano modifica o segmento relegado à memória, o que, igualmente, contribuiu para a constituição de novas compreensões sobre as distintas relações entre os elementos de uma narrativa. Sendo assim, no processo de leitura, inter-relacionam-se constantemente expectativas modificadas pelo texto e lembranças requalificadas pelo que se encontra em primeiro plano, as quais se iluminam recíproca e retroativamente, do que se entende pela constituição de uma enormidade de relações a se originar através de um ato intersubjetivamente desempenhado pelo leitor.

A organização dos elementos e perspectivas que compõem a trama, como anteriormente dito, proporciona uma constelação de articulações à disposição do intérprete. Assim, para que a construção do objeto literário seja efetuada, é senão através desta atividade de articulação a ser desempenhada pelo intérprete que o texto indica a potencialidade do que há de se constituir, e, simultaneamente, evita uma construção de sentido de caráter arbitrário. Destarte, enquanto potencial de efeitos, o texto ficcional não se constitui como um objeto dado, mas sim como algo de caráter incompleto e abstrato¹⁶; um evento “estético-antropológico” de que fazem parte as

¹⁵ *ibid.*, p. 23.

¹⁶ Sartre, 1948, p. 49-50.

circunstâncias de sua produção e sua recepção por parte do leitor¹⁷, condição dos efeitos provocados pela obra.

Não somente no âmbito da ficção distópica, mas, aqui defende-se, especialmente neste gênero da ficção, definida por Veronica Roth como *imaginative, yet grounded in the real world*, o pano de fundo da narrativa guarda profunda semelhança com aquele da realidade vivenciada. Mormente os elementos socioculturais e históricos que mobilizam e que se fazem presentes neste gênero, tais narrativas encerram em seu bojo disposições comuns a da realidade, permitindo ao leitor refletir sobre determinados de seus aspectos. Se o repertório que a ficção trouxesse consigo limitasse-se, contudo, a reproduzir os elementos dominantes de determinada sociedade, não haveria o leitor de se recorrer a tal narrativa, eis que esta meramente repetiria referências de um contexto do qual o leitor poderia ter acesso por meios outros e diferentes da literatura. Deste modo, embora a literatura preste deferência aos contextos sócio-históricos nos quais esteja inserida, seu repertório, reativo a estes contextos, procura referir-se ao que por eles é frequentemente invisibilizado¹⁸, permitindo vislumbrar-se um contexto mais amplo sobre determinado fenômeno da realidade e igualmente viabilizando a compreensão sobre as condições que provocaram o surgimento de tal fenômeno¹⁹.

O texto possui o dever de compreender, em sua composição, todos os requisitos determinantes para que se proceda com o efeito estético que decorre sua interação com o intérprete. Tal importa dizer que, novamente, a narrativa não se limita a reproduzir os fenômenos sociais do mundo objetivo nem tampouco procura confirmar as disposições do leitor para com o texto; a construção de seu repertório se efetiva, em verdade, ao incorporar as disposições socioculturais e históricas do leitor, ordenando-as em um contexto que, embora similar, é distinto da realidade conhecida por ele.

Ao introduzir certas disposições extratextuais em seu repertório, harmonizando-as, a narrativa faz emergir desta integração uma específica relação: se, por um lado, o contexto original das normas sociais e históricas atua como pano de fundo, é tão só através desta

¹⁷ de Carvalho, 2013, p. 03.

¹⁸ Ou, como consideram Danowski e Viveiros de Castro ao tratar sobre um “futuro próximo”, de difícil previsibilidade ou imaginação (2019, p. 41).

¹⁹ Iser, 1996, p. 136-139.

Portanto, na medida em que a ficção se correlaciona ao pano de fundo da sociedade que a cerca, ela nos comunica algo sobre tal realidade, ora informando algo acerca de suas nuances, ora possibilitando uma reação crítica a ela. Incumbido destas possibilidades é que se fundamenta o objetivo da segunda parte do presente trabalho.

relação que submerge um novo ambiente capaz de liberar a característica associativa das disposições extratextuais que em seu velho contexto encontravam-se invisibilizadas.

O que importa para o texto ficcional em tal relação é, acima de tudo, o atributo negativo das realidades que, em certa medida, passaram a compor o seu repertório. Dito de outro modo, a ficção incorpora certos aspectos da realidade em seu repertório com o objetivo de se relacionar com o que por esta realidade é negado e/ou virtualizado²⁰, i.e., a ficção – e a leitura dela feita – desempenha o seu papel na medida em que desperta uma reação do leitor a fenômenos da realidade que o cercam e que por ela são negadas. Em sendo assim, surgem algumas consequências provenientes de tal relação. Primeiramente, ao relacionar uma determinada realidade sociocultural e histórica por intermédio dos fenômenos que por esta são negadas, a ficção possibilitaria, por meio de reações do leitor, uma maior compreensão acerca dos problemas que por esta realidade são ignorados. De igual modo, pois, ao se relacionar com o que foi virtualizado e negado, tornam-se perceptíveis os contornos relevantes de fenômenos aos quais, integrantes de seu repertório, o texto reage.

Portanto, na medida em que a ficção se correlaciona ao pano de fundo da sociedade que a cerca, ela nos comunica algo sobre tal realidade, ora informando algo acerca de suas nuances, ora possibilitando uma reação crítica a ela. Incumbido destas possibilidades é que se fundamenta o objetivo da segunda parte do presente trabalho.

A DESUMANIZAÇÃO DA LITERATURA A PARTIR DA REALIDADE

“O inexplicável horror de saber que esta vida é verdadeira”²¹.

Em *Fahrenheit 451*, seminal e, segundo muitos, a mais importante obra de Ray Bradbury, é apresentado ao leitor um futurístico e distópico cenário onde a leitura é considerada como uma atividade de caráter irrelevante para o indivíduo e, para aqueles poucos que nela se aventuram, essencialmente subversiva. Na trama, tais características

²⁰ *ibid.*, p. 134-135.

²¹ Reproduzimos, assim como faz Ignácio de Loyola Brandão em seu romance distópico *Não verás país nenhum* (1983), o trecho inicial do poema *O Horror de Conhecer*, presente em *Primeiro Fausto*, de Fernando Pessoa.

da leitura encontrariam correspondência no parco interesse que os indivíduos da fictícia sociedade desenvolveram pelos livros, os quais deixaram de ser úteis a partir do momento em que se percebera que a leitura em nada contribuiria para com a felicidade geral da sociedade. Segundo relata Beatty, bombeiro-chefe responsável por coordenar a queima de livros na trama, a princípio não houve sequer necessidade de qualquer disposição normativa direcionada à proibição dos livros, pois o indivíduo, em seu hedonismo, deixara de ler sem que houvessem quaisquer normas para assim lhe obrigar. Para aqueles indivíduos, contudo, que insistentemente se debruçavam sobre os livros, a falta de controle sobre o que poderia advir do ato da leitura serviu de substância para que um plano autoritário lhes opusesse recusa: sob o abrasivo calor das chamas, os livros e as inquietações que dele poderiam submergir encontraram um melancólico fim²².

A narrativa construída por Bradbury, embora observada por seu intérprete de uma cômoda distância, proporcionada pela ficção, possui a capacidade de incitar um *estranhamento* durante e após o processo de leitura da obra. Diz-se estranhamento na medida em que, despertada sob a extravagante trama de bombeiros que em vez de apagarem incêndios, os iniciam para erradicar a presença dos livros na sociedade, a familiaridade entre o cenário político e social que permeia a trama e aquele vivenciado pelo leitor indica que, uma vez retirados os rasgos ficcionais e as hipérboles da trama, a distância que separa ficção e realidade talvez não seja tão grande quanto supõe o leitor.

O efeito estético acima mencionado, proporcionado pelo gênero de ficção que se propõe a imaginar e descrever alternativas ao mundo objetivo, encontrou sua gênese com as narrativas utópicas, retratos inventivos caracterizados pela capacidade de mobilizar o imaginário do leitor a partir de uma postura otimista em relação à sociedade e suas formas de expressão, os quais procuram aliar à crítica de suas deficiências o exercício de se imaginar novos caminhos em sua condução²³:

²² Como defende Beatty: “A book is a loaded gun in the house next door. Burn it. Take the shot from the weapon. Breach man’s mind. Who knows who might be the target of the well-read man?” (Bradbury, 2013 [1953], p. 51).

²³ Embora receba seu nome da obra de Thomas Morus, *Utopia* (1516), cuja relevância desempenha grande influência sobre as obras que posteriormente lhe seguiram, o gênero estende os seus braços para períodos anteriores a este texto.

Considerada, portanto, não como o oposto ao sentido utópico, senão como sua outra face; mais próxima do indivíduo moderno do que as utopias, as distopias direcionaram o seu interesse às dimensões e tendências negativas operadas pela sociedade e por suas instituições.

Nous sommes ainsi placés face à une société radicalement diverse; mais cette différence devient opposition spéculaire: la structure négative de l'organisation humaine existante est superposée à la structure positive de la Ville nouvelle imaginée. De cette manière, l'utopiste cherche à dépasser la réalité contingente tout en proposant, comme alternative, une société parfaite car rationnellement fondée²⁴.

Seja por considerar as utopias como narrativas e projetos impossíveis ou irrealizáveis²⁵, o processo de desencantamento do indivíduo para com a sociedade moderna operou uma mudança significativa em seu imaginário²⁶. Transcorridos os horrores, em específico, das duas grandes guerras, ao otimismo que anteriormente depositou-se nas utopias e em sua capacidade de arquitetar novas alternativas ao presente arrogara-se o descrente e pessimista papel que as distopias direcionam ao futuro da sociedade e de suas instituições:

The nightmarish specters of Nazi Germany (...) and Stalinist Russia (...) provide haunting reminders of the potentially disastrous consequences of unchallenged authority under any system. These real-world dystopias, with their millions of real humans victims, also lend a poignancy and an urgency to the warnings of dystopian fiction²⁷.

Considerada, portanto, não como o oposto ao sentido utópico²⁸, senão como sua outra face; mais próxima do indivíduo moderno do que as utopias, as distopias direcionaram o seu interesse às dimensões e tendências negativas operadas pela sociedade e por suas instituições. Neste gênero, tais elementos negativos, ampliados pela ficção em cenários alegoricamente arquitetados, fornecem o material necessário à edificação de narrativas que possuem a capacidade de despertar no leitor um ceticismo em relação a distintos elementos da sociedade, como a realidade, o futuro e sua viabilidade. Como mencionado, contudo, não se trata de um exercício da imaginação de caráter aleatório. Assim como as utopias o fazem, os enredos distópicos, literários ou não, guardam profunda semelhança com o mundo objetivo,

²⁴ Berriel, 2006, p. 02.

²⁵ Sobre as razões antiutópicas, cfr. de Almeida, 2016.

²⁶ Faria; Catalan, 2020, p. 69.

²⁷ Booker, 1994, p. 17.

²⁸ Emprestando-se da pedagógica distinção que de Sousa Santos emprega para diferenciar as lutas sociais (2010, p. 55-57), a utopia caracterizar-se-ia enquanto processo imaginativo no qual o Estado e suas instituições desempenhariam parte da solução dos problemas da sociedade (lutas ofensivas), ao passo que, nas distopias, o mesmo Estado e suas instituições compõem, eles mesmos, os problemas a serem enfrentados pelos indivíduos (lutas defensivas).

proporcionando um lócus privilegiado para a sua contemplação: ao explorarem elementos que, na realidade, escondem-se ou travestem-se sob o manto da normalidade, as narrativas distópicas permitem a visibilização de um mal-estar a partir dos sintomas que a sociedade apresenta e que, não fosse por intermédio da arte, permaneceriam como parte de uma realidade naturalizada²⁹.

Destarte, ao dispor da capacidade de propor novas e diferentes perspectivas sobre a realidade do intérprete de uma obra ficcional, a distopia denota sua contribuição ao iluminar fenômenos sociais, jurídicos e políticos ao retirá-los da condição de inexistência, ocasionada por suas naturalizações, e apresentá-los, remodelados pela ficção, em contextos que, não obstante diferentes, profundamente se relacionam com a realidade a partir de uma posição criticamente situada.

CONCLUSÃO

“(…) Este pensador observó que todos los libros, por diversos que sean, constan de elementos iguales: el espacio, el punto, la coma, las veintidós letras del alfabeto. También alegó un hecho que todos los viajeros han confirmado: No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos.”³⁰

Ao término de um episódio da série televisiva *Black Mirror*, o efeito visual da tela escura espelhada, na qual se vê projetada a própria imagem do telespectador, inspira a sensação aterrorizante que norteia o seriado distópico³¹. Trata-se, como indicam Proner e Ricobom, da reconexão do indivíduo com a “realidade do aqui e agora”, notadamente, do “aqui” do nosso corpo e do “agora” do presente refletidos na escuridão do ecrã³².

Se, porquanto opacas, as páginas de um livro impossibilitam que se reproduza, em seus exatos termos, tal efeito visual durante a leitura, dita opacidade, enquanto sintoma do caráter estimulante que proporciona a literatura, atua de modo semelhante ao impelir o leitor a se localizar em meio as linhas e entrelinhas de uma narrativa literária; entre seus parágrafos, perspectivas e personagens; no interior de narrativas, capítulos e incontáveis relações não-formuladas que

²⁹ Realidade em que o futuro tornou-se um elemento do passado e que o presente constitui uma ameaça (Garcés, 2019, p. 16-17).

³⁰ Extrato retirado do conto *La biblioteca de Babel*, presente em *Ficciones* (2005 [1944]), de Jorge Luis Borges.

³¹ Proner; Ricobom, 2020, p. 15.

³² *ibid.*, p. 16.

Desta forma, esta breve investigação se propôs a refletir acerca da função desempenhada pelo polo da interação responsável por percorrer a ficção e extrair dele sua pulsão imaginativa, qual seja, o seu leitor/intérprete.

constantemente se estabelecem e que, durante e após o processo de leitura, submergem na “realidade do aqui e agora” do leitor sob formas diferentes das quais acostumara-se.

Na esteira de Herrera Flores, nesta dinâmica importa conhecer o que se constrói a partir da leitura³³, experiência através do qual o leitor dota de sentido único algo que sem a sua ativa participação limitar-se-ia a um objeto que, enquanto incompleto e abstrato, constitui tão somente um dos polos de uma interação comunicativa.

Desta forma, esta breve investigação se propôs a refletir acerca da função desempenhada pelo polo da interação responsável por percorrer a ficção e extrair dele sua pulsão imaginativa, qual seja, o seu leitor/intérprete. Sob os auspícios da produção teórica de Wolfgang Iser, destacou-se a capacidade que as narrativas possuem, por intermédio de suas texturas convidativas, de permitir ao intérprete se posicionar em relação aos acontecimentos narrados de maneira participativa e atuante. Durante o exercício da leitura, a comunicação entre texto e leitor se efetua por intermédio da estimulante estrutura arquitetada pela ficção e a correspondente atuação de seu intérprete, processo intermediado, a um só tempo, pela semelhança entre o pano de fundo da ficção e a realidade do mundo objetivo, bem como pelo comportamento social e o contexto sócio-histórico do leitor, fatores que possibilitam que uma mesma obra literária alcance distintas conclusões e significados em virtude dos diferentes leitores que sobre ela se detêm.

Partindo destas considerações, em um segundo momento, o artigo procurou compreender a considerável notoriedade que o gênero literário das distopias alcançou nos últimos anos. Sob a conclusão de que, assim como sucede com os demais textos ficcionais, porém com maior ênfase, as distopias permitem ao intérprete desobscurecer problemas sociais, jurídicos e políticos ao trazê-los para dentro de seus enredos, alcançando o seu estatuto relevante na literatura moderna, assim como nas demais artes visuais, como através do cinema e das séries televisivas, ao propor novas e distintas compreensões sobre a realidade e o entorno do leitor e/ou espectador. Como parte do exercício de uma atividade essencialmente criativa³⁴, a leitura, tal somente é possível ao destacar-se o caráter interpretativo que a ficção exige de seu interlocutor.

³³ Herrera Flores, 2007, p. 77.

³⁴ Herrera Flores, 2000, p. 27.

REFERÊNCIAS

- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Utopie, dystopie et histoire. *Morus-Utopia e Renascimento*, v. 3, 2006.
- BOOKER, M. Keith. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as social criticism*. Westport: Greenwood Press, 1994.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. 1. ed. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. New York: Simon & Schuster, 2013.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Não verás país nenhum*. São Paulo: Global Editora, 2012.
- BURGESS, Anthony. *Laranja Mecânica – 50 anos*. Trad. Fábio Fernandes, Henrique Szolnoky. São Paulo: Aleph, 2012.
- CÁRCOVA, Carlos María. *Derecho y Narración*. In: TRINDADE, André Karam; GUBERT, Roberta Magalhães; NETO, Alfredo Copetti (Orgs.). *Direito & literatura: ensaios críticos*. Porto Alegre: Livraria do Advogado Editora, 2008.
- CARELLI, Rodrigo de Lacerda (org.). *Black Mirror: Direito e sociedade – estudos a partir da série televisiva*. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2018.
- DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Los miedos y los fines... del mundo. *Nueva Sociedad*, n. 283, p. 37-46, set./out., 2019.
- DE ALMEIDA, Philippe Oliveira. *Crítica da razão antiutópica: inovação institucional na aurora do Estado Moderno*. 2016. Tese (Doutorado) – Curso de Direito, UFMG, Minas Gerais, 2016.
- DE CARVALHO, Maria Elvira Malaquias. Os pontos cegos da teoria de Wolfgang Iser. *Revista Investigações – Teoria da Literatura*, v. 26, n. 1, jan., 2013.
- DE SOUSA SANTOS, Boaventura. *Refundación del Estado en América Latina: Perspectivas desde una epistemología del Sur*. Lima: Instituto Internacional de Derecho y Sociedad, 2010.
- FARIA, Fernanda; CATALAN, Lucas. Entre a realidade e o assombro: as distopias literárias de Ignácio de Loyola Brandão. *Zanzalá – Revista Brasileira de Estudos sobre Gêneros Cinematográficos e Audiovisuais*, v. 5, n. 1, p. 68-80, 2020.
- GARCÉS, Marina. Condición póstuma, o el tiempo del «todo se acaba». *Nueva Sociedad*, n. 283, p. 16-27, set./out., 2019.
- HERRERA FLORES, Joaquín. *O nome do Riso: breve tratado sobre arte e dignidade*. Trad. Nilo Kaway Junior. Porto Alegre: Movimento, 2007.

HERRERA FLORES, Joaquín. Hacia una visión compleja de los derechos humanos. In: *El vuelo de Anteo*. Derechos Humanos y Crítica de la Razón Liberal. Bilbao: Desclée de Brouwer, 2000.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, vol. 1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura*, vol. 2. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ORWELL, George. 1984. Trad. Alexandre Hubner, Heloísa Jahn. Posfácios: Erich Fromm, Ben Pimlott, Thomas Pynchom. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PRONER, Carol; RICOBOM, Gisele. *Black Mirror e o solipsismo da tecnologia*. In: NEUENSCHWANDER MAGALHÃES, Juliana et. al. (orgs.). *Black Mirror: O direito em tempos de neoliberalismo*. 1. ed. Petrópolis: Gisele Ricobom, 2020.

ROTH, Veronica. *The World of Veronica Roth's Divergent Series*. New York: Katherine Tegen Books, 2011.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?*. Paris: Éditions Gallimard, 1948.

QUALIFICAÇÃO

Antonio Diogo Oliveira Herculano – Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGD/UFRJ). Integrante do Laboratório INPODDERALES (PPGD/UFRJ). Bolsista do Programa de Excelência Acadêmica (PROEX) da CAPES. <https://orcid.org/0000-0001-6877-4860>

Lilian Balmant Emerique – Doutorado em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestrado em Direito pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Mestrado em Ciência Política e Relações Internacionais pela Universidade Nova de Lisboa. Coordenadora do Laboratório INPODDERALES. Professora Associada da Faculdade Nacional de Direito da Universidade Federal do Rio de Janeiro.