



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA**

ÂNGELA MASTELLA CORADINI

IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES NO AMPLO PRESENTE

CUIABÁ-MT

2018

ÂNGELA MASTELLA CORADINI

IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES NO AMPLO PRESENTE

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso, como requisito para a obtenção de Doutorado em Cultura Contemporânea.

Área de concentração: Interdisciplinar

Linha de pesquisa: Epistemes Contemporâneas

Orientadora: Dolores Galindo

Co-orientadora PDSE (Capes): Ana Isabel Soares

CUIABÁ-MT

2018

M423i CORADINI, ÂNGELA MASTELLA.
IMAGENS ESPECTRO DE FUTURIDADES NO AMPLO PRESENTE /
ÂNGELA MASTELLA CORADINI. -- 2018
117 f. : il. color. ; 30 cm.

Orientadora: DOLORES CRISTINA GOMES GALINDO.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Mato Grosso, Faculdade de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Cuiabá, 2018.

Inclui bibliografia.

1. TEMPO PRESENTE. 2. HANS CUMBRECHT. 3. FUTURO. 4. SÉRIE DE TV. 5. CINEMA. I. Título.



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
 UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO
 PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA CONTEMPORÂNEA
 Avenida Fernando Corrêa da Costa, 2367, - Boa Esperança - Cep: 78060900 - CUIABÁ/MT
 Tel : (65) 3615-8428 - Email : eccosuporte@ufmt.br

FOLHA DE APROVAÇÃO

TÍTULO : "Imagens-espectro de futuridades no Amplo Presente"

AUTORA: Doutoranda **ÂNGELA MASTELLA CORADINI**

Tese de Doutorado defendida e aprovada em 18/04/2018.

Composição da Banca Examinadora

Presidente Banca/Orientadora
 Instituição:

Dolores Cristina Gomes Galindo
 Profa. Dra. Dolores Cristina Gomes Galindo
 Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Examinador Interno
 Instituição

Márcio Francisco de Sant'Ana Barros
 Prof. Dr. Márcio Francisco de Sant'Ana Barros
 Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Examinador Interno
 Instituição

Diego Baraldi de Lima
 Prof. Dr. Diego Baraldi de Lima
 Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT)

Examinadora Externa
 Instituição

Mariana Lage Miranda
 Profa. Dra. Mariana Lage Miranda
 Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Examinadora Externa
 Instituição

Ana Isabel Soares
 Profa. Dra. Ana Isabel Soares
 Universidade do Algarve (Portugal)

CUIABÁ, 18/04/2018.

Aos futuros nunca acontecidos e seus fantasmas que nunca descansarão.

fu-tu-ro

1ª pess. sing. pres. ind. de futurar

[futura]

substantivo masculino

1. O tempo que há de vir.

2. O porvir.

3. Destino.

4. O resto da vida.

5. Vindouros.

6. Noivo.

7. [Gramática] Tempo verbal que indica ação futura.

adjetivo

8. Que há de ser.

(Priberam)

RESUMO

A partir da fissura na temporalidade moderna, e tendo a descrição e designação do tempo presente como Amplo Presente, este ensaio propõe que as imagens produzidas pela ficção audiovisual de filmes e séries sejam a presentificação dos futuros ausentes. Ao versarem sobre ideias de futuro, são imagens de “futuridades”, ao presentificarem o que é ausente, devido ao fechamento do horizonte de expectativa moderno, ganham uma potência “espectral”, sendo nomeadas de imagens-espectro de futuridades.

Palavras-chaves: amplo presente; Hans Gumbrecht; futuridades; filmes e series de tv.

ABSTRACT

Starting from the fissure in modern temporality and taking the description and designation of the present time as Broad Present, this essay proposes that the images produced by the audiovisual fiction of films and series on ideas of futures constitute the presentification of absent futures. When dealing with ideas of the future, these images become 'futures'; by identifying what is absent due to the closure of the horizon of modern expectations, they gain a 'spectral' power, which can be named as spectral-images of futures.

Keywords: Broad Present; Hans Gumbrecht; futures; films and TV series.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1.....	83
Figura 2.....	84
Figura 3.....	85
Figura 4.....	86
Figura 5.....	88
Figura 6.....	89
Figura 7.....	90
Figura 8.....	91
Figura 9.....	92
Figura 10.....	93

SUMÁRIO

1 O QUE CRIA/ALIMENTA AS IMAGENS DE FUTURIDADE? A FICÇÃO AUDIOVISUAL DE FUTURIDADE E O FECHAMENTO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVA	17
1.1 A FICÇÃO AUDIOVISUAL DE FUTURIDADE	19
1.2 FECHAMENTO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVA COMO MOBILIZAÇÃO DA PRODUÇÃO AUDIOVISUAL DE FUTURIDADES	26
1.2.1 <i>Crítica ao progresso</i>	31
1.2.2 <i>Um horizonte de expectativa (catastrófico)</i>	34
2 QUAIS TEMÁTICAS INFUNDEM NAS IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES? UMA PROPOSTA DE LISTA DE FUTURIDADES.....	37
2.1 UMA LISTA DE FUTURIDADES PARA UMA CURADORIA DE MUSEU DE FUTUROS OU UMA CURADORIA DE MUSEU DE FUTUROS PARA UMA LISTA DE FUTURIDADES?	39
2.1.1 <i>Viagens no tempo</i>	41
2.1.2 <i>O espaço de vivência</i>	42
2.1.3 <i>O corpo</i>	47
2.1.4 <i>Instâncias de poder</i>	50
2.1.5 <i>Processos de subjetivação</i>	54
3 ONDE HABITAM AS IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES? DESCRIÇÃO DO TEMPO PRESENTE.....	57
3.1 TEMPO PRESENTE	59
3.2 DESCRIÇÃO E DESIGNAÇÃO DO TEMPO PRESENTE COMO AMPLO PRESENTE.....	63
3.2.1 <i>O que já não é</i>	66
3.2.2 <i>Depois de 1945: uma origem para congestão e simultaneidades</i>	67
3.2.3 <i>Oscilação</i>	69
3.2.4 <i>Produção de presença: a relação com as coisas do mundo</i>	70
4 SOB A SOMBRA DO AMÁLGAMA DE IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES	78
4.1 COMO FIXAM-SE AS IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES?.....	80
4.1.1 <i>3% (Série): mundo devastado e polarizado/ violência pelo poder de seleção exclusivíssima</i>	82
4.1.2 <i>The Handmaid's Tale (Série): imposição à vida privada/ cerceamento pela vigia militarizada</i>	85
4.1.3 <i>Be Right Back (Episódio de série): potencialidade da tecnologia na vida humana/ desejo de presença</i>	87
4.1.4 <i>Advantageous (Filme): intensificando do capitalismo encaminhando a uma opulência estética/ modos de prolongamento da juventude</i>	89
4.1.5 <i>Travelers (Série): volta no tempo como solução dos problemas / tecnologia como meio potencializador que se transforma em dominação</i>	91
4.2 COMO PODEM SER DESCRITAS AS IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES?	94
4.2.1 <i>A imagem-espectro de futuridades é fluída entre image/picture</i>	95
4.2.2 <i>A imagem-espectro de futuridade é uma presença</i>	96
4.2.3 <i>A imagem-espectro de futuridade como desejante</i>	97
4.2.4 <i>A imagem-espectro de futuridade e temporalidade</i>	97
4.2.5 <i>A imagem-espectro de futuridade e sua espectralidade</i>	98
4.2.6 <i>A imagem-espectro de futuridade: características</i>	100
4.3 O AMÁLGAMA DE IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES	100
4.3.1 <i>Mas o que causam as imagens-espectro de futuridades em/no contemporâneo?</i>	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	108
APÊNDICE A – LISTA DE FUTURIDADES	116

INTRODUÇÃO

Alguns séculos no futuro, a *Traveler 3569* se desfaz da máscara de oxigênio, senta-se ofegante na cadeira e olha para as cinzas e para a escuridão através da janela do Abrigo 21. O sorriso de meia curva nos lábios, daquele homem centenário de cabeça raspada à sua frente, afaga seu medo: “– O século XXI te espera, faça valer o Grande Plano”. Dor. A consciência da *Traveler 3569* substitui a consciência existente no corpo de Marcy, em algum lugar entre Canadá e Estados Unidos, séculos no passado. Outros viajantes também chegam de um futuro findado pelos eventos humanos iniciados no século XXI.

June Osborne acorda numa sala imensa com teto cinza. Aos lados, inúmeras camas brancas abrigam corpos femininos vestidos com longas capas vermelhas. Levanta com lentidão tentando lembrar os últimos três anos de sua vida e, simultaneamente, ecoam em sua mente os gritos da filha de sete anos levada dela. Uma dor eletrizante percorre seu corpo, um choque, um rosto, uma boca raivosa: “– Você agora é Offred, cumpra seu papel”. Imobilização. June observa agora uma pintura intrigante no teto de um quarto luxuoso. A imagem é bloqueada por um rosto feminino que surge logo acima do seu rosto. June sente a cama macia sob ela, e percebe-se deitada entre as pernas de uma mulher. Enquanto as mãos da mulher prendem com determinação os punhos de June, outras duas mãos percorrem suas pernas, afastando-as. São mãos masculinas, acompanhadas de um rosto altivo e inexpressivo que se põe em pé entre os joelhos de June. Ela é penetrada pelo homem em frente à esposa. À medida que o rosto do homem tenta calar o gozo, as mulheres prendem o desespero.

Martha hesita em frente ao grande embrulho. Ash-programa fala com ela pelo smartphone: “– Abra-o e prepare o banho”. Martha toca a barriga ainda pequena e olha a foto de Ash-homem sobre a lareira. Ela enche a banheira, põe os eletrodos e o corpo *cyborg* na água. Ash-programa se despede, pede que ela espere na sala e reinicia. Martha caminha de um lado para outro, olha as horas. Um corpo idêntico ao de Ash-homem morto desce nu pelas escadas. Ash-programa, agora Ash-cyborg, encara-a: “– O que achou?”. Anos depois, Ash-cyborg é um objeto deixado no porão, como um amontoado de memórias póstumas digitais.

Michele e Bruna são interrogadas por Ágata: aquela que pertence à “Causa” tem de identificar-se, senão morrem ambas. Michele convence Bruna a atacar, mas no momento não o faz. Bruna é morta. Michele volta ao grande salão, com milhares de outros jovens de 20 anos, para a próxima prova: ano 104 do Processo depois da superpopulação da Terra. Restam agora apenas 3% dos jovens que são levados ao ritual de purificação: “– Não tenham medo”, diz um

cidadão antigo: “– A esterilização impede a herdabilidade, substituindo-a completamente pelo mérito”. Os jovens atravessam para o “lado de lá” rumo ao Maralto, o paraíso merecido aos poucos que conseguem sair do Continente e passar pelo Processo.

Gwen e a filha Jules observam atentas o corpo jovem e inerte estendido sobre a maca. “– Você se sentiria à vontade vivendo com ela, filha?”. Jules se mantém em silêncio. Gwen senta-se delicadamente na cadeira e deixa que uma engenhoca tecnológica lhe absorva a consciência. Acorda em outro corpo, décadas mais jovem. Retoma seu emprego de porta-voz da tecnologia que usa, mas não encontra dentro de si o amor de antes pela filha.

Traveler 3569, June, Martha, Michele e Gwen. Cinco personagens, cinco futuridades diferentes dentre as 112 obras audiovisuais catalogadas nesta obra ou, ainda, cinco dentre tantas outras possibilidades que virão, ou não, a fazer parte de nosso rol de vivências de futuridade.

Catalogar, assistir, descrever, rever tantas produções audiovisuais dão tom a um tipo estranho de curadoria de uma espécie de Museu de Futuros. Maratonas de filmes catastróficos e distópicos sobre futuros depois, a experiência pela recorrência e provocação dessas ideias de futuros acabaram por suscitar questões como: o que cria/alimenta as imagens de futuridade? Quais temáticas abordam? Onde habitam? Como podem ser descritas essas imagens? Como se fixam como imagens de futuridade? Como afetam os corpos? O que causam no contemporâneo? Essas questões foram encontrando referências e conceitos operadores que auxiliaram a desenvolver a ideia da presença de **Imagens-espectro de futuridades no Amplo Presente**, localizada pelo título desta tese, e que entrelaça as três grandes temáticas envolvidas nele: tempo presente, imagens audiovisuais de futuridade e dimensão de presença.

A tese sugere que a fissura na temporalidade moderna, ao mesmo tempo em que impulsiona e fornece conteúdos, os quais a produção ficcional audiovisual dá visualidade através de imagens-espectro de futuridades, proporciona uma conjuntura de presente para a existência e vivência dessas imagens-espectro de futuridades. É nesse contemporâneo de congestão e simultaneidades, instauradora de uma disposição mais próxima a uma dimensão de presença, que as imagens-espectro de futuridades pairam como imagens fluídas, de temporalidade complexa, espectrais, interpelantes e propulsoras de toque, estabelecendo com nossos corpos relações mais pautadas pela presença, provocando experiências corporais, momentos de intensidade, que dão a essas imagens trânsito entre as telas negras, as memórias e o espaço de experiência do presente. Assim, no contemporâneo, já abarrotado, paira um amálgama de imagens-espectro de futuridades que assombra (um estar sob à sombra de) o espaço do presente. Porém, um amálgama, que não se moveu/move como uma tormenta ligeira,

forma-se desde não se sabe exatamente quando e continua a crescer, ao seu passo e ininterruptamente.

Esta pesquisa, metodologicamente, depois da maratona de obras audiovisuais e das questões acima relatadas, passou por alguns encontros teóricos em seu decorrer. No primeiro encontro, a descrição e designação do tempo presente, como *Amplio Presente*, de Hans Ulrich Gumbrecht (2014), dão subsídio para localizar a situação epistemológica e cultural contemporânea, sombreada pela crise da consciência histórica do século XIX, no qual se desenrola essas questões. O segundo encontro, decorrente do primeiro, apropria-se das argumentações de Koselleck (2006) sobre a temporalidade moderna, e, conseqüentemente, de outros autores que investigam e estabelecem críticas com os postulados e efeitos da construção sociomaterial do tempo moderno. Nessas críticas, há uma possibilidade de conteúdos que parecem alimentar as produções audiovisuais de ficção em filmes e séries. O terceiro encontro é múltiplo e tece as tramas das imagens-espectro de futuridades por meio de vários autores que investigam e estabelecem relações com a imagem dentro de uma perspectiva que não limita a imagem àquilo atribuído pelo indivíduo.

Estruturalmente, as quatro partes da tese apresentam primeiro um trecho ficcional que reúne, de forma especulativa e extrapolada, os conceitos, noções e intuito que são apresentados naquela porção de texto. Esses trechos ficcionais também podem ser lidos sequencialmente, como se fizessem parte de um diário de bordo de uma garota que, na medida que não compreendia o que acontecia, precisou registrar. A sequência, em que foram colocadas as quatro partes, é intencional e procura trabalhar os conteúdos teóricos progressivamente, de modo que deem corpo ao texto. Essa característica, acreditamos, acompanha de alguma maneira os estudos de tempo presente que, à proporção que investigam “o que o presente é agora”, pautam-se por “o que o presente já não é mais”.

Na parte 1, procura-se responder à questão: por que são produzidas essas imagens? A busca por essa resposta parte da consciência de que inúmeras ideias sobre “o fim” sempre figuraram nos futuros das populações, alimentando crenças e formas de conduta, pois que a ficção, com seu papel de extrapolação, sempre tomou as referências do presente para criar mundos de “futuridade”. Já que a impressão de que as obras audiovisuais sobre futuridade são cada vez mais numerosas e expressivas, essa parte 1 tenciona expor a ideia de que, frente ao saldo negativo entre horizonte de expectativa e experiência, as críticas aos prognósticos modernos não alcançados acabam por infundir nas imagens-espectro de futuridades de filmes e séries, sendo que essas imagens dão visualidade/presentificam os futuros ausentes.

Aqui fica esclarecida a preferência pela expressão “futuridade”, em vez “de futuro”, porque futuridade (*futuro + dade*) forma um substantivo que remete à ideia de estado ou situação, ou seja, imagens de futuridade correspondem a imagens com caráter daquilo que está por vir, salientando a relação com o futuro e também formando uma expressão mais coesa: “imagens-espectro de futuridades”. Com o horizonte da teleologia do progresso interrompido presente nas imagens ficcionais de filmes e séries, a perspectiva de um trabalho que aborde a dimensão de presença do contemporâneo possibilita, já que não se tem acesso “às coisas” do futuro, uma dedicação às imagens.

Na parte 2, a orientação se dá a partir da questão: o que cria/alimenta as imagens de futuridade? Se, do início dos registros antropológicos até a contemporaneidade, as produções sobre “fim” passam por diferentes fontes, no século XXI, o que se delineia diante dos olhos humanos são imagens de alterações climáticas, esgotamento de recursos naturais, superpopulação, quebras de mercado, fusões humano-tecnológicas, imposições drásticas ao corpo e à vida, supervírus, sociedades distópicas, saídas para o espaço, entre outras, frequentemente construindo um contexto amedrontador. A exemplo, você, leitor, dedique-se a um exercício rápido: relacione algumas produções audiovisuais de futuridade em que o contexto do enredo não é pessimista?!

É nessa segunda parte que há a proposição de uma curadoria de obras audiovisuais para compor o Museu de Futuros e, ao mesmo tempo, uma lista de temáticas de futuridades. Na curadoria das obras, a listagem segue os parâmetros de temporalidade de produção (obras a partir de 1980) e cronologia da ambientação (obras que versam sobre ideias de futuros). Na lista, as 19 (dezenove) temáticas de futuridade propostas levam em conta as críticas aos pressupostos e efeitos da teleologia do progresso, e estão organizadas em 4 (quatro) grandes temas que consideram as dimensões da vida humana: espaço de vivência, corpo, poder e processos de subjetivação.

Ainda, é essencial ressaltar que esta obra não é sobre o cinema de catástrofe, nem séries pós-apocalípticas, mas os inclui, porque há nesses “gêneros”, quer obras ambientadas no agora, em casos que a catástrofe irrompe o presente, quer obras que procuram uma ambientação no futuro. E são as imagens de futuridade dessas obras que interessam (independentemente de serem obras audiovisuais mais existencialistas, abordando as escolhas individuais frente ao fim e à derrocada social, ou de serem obras espetaculosas, procurando uma estetização do aniquilamento em massa e uma beleza no horror da devastação dos corpos e do ambiente de vivência). Há consciência também de que, condizente ao retorno financeiro, a produção de filmes e séries sobre catástrofe tem suas justificativas, mas esse elemento mercadológico não

nega ou apaga as mudanças epistêmicas das bases sobre as quais esta obra pensa, mesmo porque a preocupação sobre o fim, apesar de ser mais recorrente nas obras da grande indústria, transpassa igualmente as produções que não compartilham desse mesmo meio.

A parte 3 traz a descrição e designação do tempo presente como Amplo Presente, configurada por uma fissura na construção social do tempo (ao qual esta tese adiciona “material” à expressão: sociomaterial) de concepção historicista com a entrada de uma de simultaneidade, marcando a amplificação e alargamento do presente (GUMBRECHT, 2015). Essa mudança ocorre pela interrupção do movimento para frente (progresso/aceleração) e pela erosão da conjuntura que, anteriormente, figurava mais próxima às dinâmicas de sentido, onde agora reemergem as dinâmicas de presença, ativando a espacialidade, corporalidade e materialidade. Apresenta-se, buscando esmiuçar o que é o Amplo Presente, “onde habitam essas imagens?”, e a partir da ideia de uma invasão das coisas do passado no contemporâneo (*Idem*), propõe-se uma possível extensão à descrição, sugerindo que o presente alargado também seja superpovoado de imagens-espectro de futuridades que estão numa relação de presença com os corpos.

Para que esta sugestão de extensão funcione, na parte 4, é construída uma descrição das **imagens-espectro de futuridades**, que articula autores como Willian Mitchell (2014), Erick Felinto (2008), Warburg (2015), Didi-Humberman (2013) e Hans Gumbrecht (2010), em que essas imagens concentram fluidez, temporalidade complexa, espectralidade, interpelação e propulsão de toque, além de proporcionarem momentos de intensidade nos corpos aos quais se dão. Assim, responde-se às questões de: “Como podem ser descritas essas imagens?”, “Como afetam os corpos?” e “O que causam no contemporâneo?”.

Cinco obras audiovisuais são descritas na quarta parte (as séries *3%*, *The Handmaid's Tale* e *Travelers*; o episódio *Be right back*, da série *Black Mirror*; e o filme *Advantageous*), de modo que irrompam, como *fantasmata*, as ideias de futuros principais de cada uma. Sobre essas produções é importante que sejam feitas algumas observações. Primeiro, a intenção não é fazer uma análise audiovisual, seja fílmica ou seriada, assim como não é o propósito abordar, e nem mesmo diferenciar, a experiência entre cinema e televisão. Segundo, o tipo de vinculação com as imagens-espectro de futuridades se dará enquanto “imagem” (um quadro ou frame), sem considerar-se o movimento, o som e uma análise de cena. Tratam-se de escolhas feitas durante a condução dessa pesquisa.

Ainda nesta quarta parte, propõe-se um tipo de experiência dessas imagens. Se até aqui o esforço teórico estava em argumentar e descrever uma ontologia para as imagens-espectro de futuridades, a experiência por meio dos momentos de intensidade vem trazer elementos para se

entender como, talvez, esse amálgama de imagens-espectro de futuridades poderia afetar os corpos dos indivíduos. O texto se fecha com a proposição de abarrotamento e assombramento do presente por essas imagens-espectro de futuridades.

Pelas escolhas feitas, as questões sobre futuridades, ao decorrer da pesquisa, não ocupam apenas o pensamento, mas também os olhos, ouvidos, pele, tempo, espaço, seja pelas muitas horas em frente à tela da *smartv*, assistindo aos três dígitos de obras catalogadas, seja pelas conversas incansáveis com amigos, professores e colegas. E, quando a catalogação só mostrava enredos de catástrofe, “aquela pulga atrás da orelha” fez com que uma pergunta fosse feita a todos que cruzavam nosso caminho: “quando você lista filmes e séries sobre o futuro, em quantos você vê ideias não catastróficas?”. Há muita gratidão, neste projeto, pela paciência de cada uma dessas pessoas que procuraram explicar o porquê de, para elas, uma obra não era catastrófica, quando tudo dizia que sim. Mas o saldo foi discrepante. As imagens dessas obras deixavam, e deixam, cada vez mais evidente, uma relação de grandezas referentes, que os autores Danowski e Viveiros de Castro (2014), ativistas e teóricos, apontam em seus escritos: quanto maior a duração do nosso atual sistema tecnoeconômico dominante, maior será a dimensão da barbárie por vir. Dentre tantos, o momento que vem à mente no final da redação dessa apresentação é a de um episódio da animação *The Simpsons*¹, no qual a personagem Lisa pergunta a um inventor: “Sr. Inventor, antes de ir, existe algo que você possa fazer para dar esperança a uma garotinha de que o mundo do futuro não é tão sombrio quanto todos os filmes da atualidade mostram?” (SIMPSONS, 2014, s/p). Por alguma razão, a televisão se desliga antes que o Sr. Inventor responda.

¹ Animação para televisão produzida pela Fox Television: temporada 26, episódio 12.

1 O QUE CRIA/ALIMENTA AS IMAGENS DE FUTURIDADE? A FICÇÃO AUDIOVISUAL DE FUTURIDADE E O FECHAMENTO DO HORIZONTE DE EXPECTATIVA

O despertador tocou apavorado. Era muito cedo, mas ouvi o disparo já arregalada, fitando o teto. A insistência do segundo alarme, quinze minutos depois, transformou ansiedade em tremedeira. Precisei estacar e concentrar-me duas ou três vezes para lembrar-me de pegar apenas o que fora pedido: nada. Porta de casa, rua, estação. Adentrei o trem, eu e mais tantos outros, que rumou para o oeste por todo um dia. No ponto de chegada, uma cidade toda quadradinha: ruas paralelas, casas padronizadas, árvores podadas, sujeira nas lixeiras, tons de branco... Cada uma das três centenas de pessoas tomou uma das casas, dispostas na cidade como peças colocadas num jogo de dama. As prescrições feitas na bula oral deviam ser seguidas. Dentro de cada uma das casas, três objetos eram essenciais, dizia o anúncio na porta de entrada: um calendário de sete dias, um pote de pílulas e óculos de sol. O convite para a experiência, recebido, uma semana antes, em um envelope bem recheado de “faz-me rir”, parecia com um ingresso de resort de verão. Agora tudo aparentava menos festivo. Um ruído estrondoso soou da direção das minhas costas, atrás da porta de entrada. Corri. Já em frente à minha nova casa, tive tempo de ver um imenso espelho movimentar-se, lentamente, no céu azul e limpo de quaisquer vestígios. Um espelho refletindo outro no nível do espaço ou, seja lá como chamam esse lugar tão acima de mim. Paralisada, como todos os tantos outros, fitava o sol se pôr no horizonte, com suas linhas multicores, ao mesmo tempo em que o espelho projetava sobre nossos rostos minúsculos feixes luminosos. Nos minutos que se seguiram, ao invés do lusco-fusco, tudo ao meu redor ficou ainda mais claro.

O espelho jorrava sobre nós as luzes de um outro lugar. Um espelho atemporal em algum lugar do espaço. Uma voz, sem qualquer cerimônia ou boas-vindas, dava o veredito pelos alto-falantes, que, só agora eu percebia, substituía as lâmpadas nos postes: “– Sete dias sem noite, sete pílulas para não dormir, sete tarefas a serem marcadas no calendário, óculos de sol de brinde”. Aqueles raios luminosos espaciais começaram a aquecer minha pele, quase parecia que a arranhavam. Pensei sobre que tipo de gente maluca não quer à noite, ou o sono, ou o descanso? Lembrei-me imediatamente de um documentário antigo, assistido, tantos anos atrás, sobre um pássaro usado em pesquisas militares: o Pardal de Coroa Branca é capaz de manter-se setes dias voando sem parar do norte ao sul da América, sempre rumando ao seu objetivo. Estremeci pelo que poderia vir.

Essa é uma daquelas histórias que lembra outra história já vista numa tela em casa ou no cinema. É também uma daquelas histórias que, quando lidas, contadas ou assistidas, causam aquela sensação de: “Nossa! Você está exagerando...”. Sim! É o papel dessas histórias fazerem exatamente o que elas fazem: extrapolar.

Úrsula Le Guin comenta exatamente esta relação na introdução de seu clássico *A mão esquerda da escuridão*: sobre a ficção. Principalmente a científica, que extrapola. Extrapolar é o que faz por excelência. “Espera-se que o escritor de ficção científica tome uma tendência ou fenômeno do presente, purifique-o e intensifique-o para efeito dramático e estenda-o para o futuro” (LE GUIN, 2014, p. 7). O papel do ficcionista, desde Aristóteles, é o de dizer o que poderá acontecer, o que seria possível suceder dentro de um território de verossimilhança. É o que ocorre no trecho ficcional, do início desta primeira parte, no qual, por meio da utilização de uma narrativa, conta-se, a partir do ponto de vista da personagem (Ava, 22 anos), como ela embarca numa aventura após receber um convite desconhecido. Esse enredo dá estrutura ao desenvolvimento de uma ideia de cidade distópica onde o sol não se põe, e – apesar de Ava não continuar a contar quais as intenções dessa cidade onde o sol não mais se porá – as sete tarefas,

em tempo contínuo, podem dar uma pista da ideia por trás do experimento que coloca os indivíduos em uma produção ininterrupta.

Se nesse trecho são usadas as palavras, em obras de ficção audiovisual, as imagens são um simulacro da realidade que o espectador percebe como tal (AUMONT, 2012), impresso no esforço do autor/diretor de fazer-creer em algo, e, neste sentido, a narrativa de uma obra ficcional sempre está mais comprometida em mobilizar o público. Mesmo que as questões que impulsionam a criação – exibidas seja nas telas ou nas páginas de um livro – sejam cotidianas, a ficção é uma arte da ilusão. Uma ilusão que proporciona vivências daquilo que não está, factualmente e cotidianamente, disponível, mas que, em alguns casos, por estarem ligadas a visões de “realidade”, podem oferecer alguns retratos estilizados, no caso do trecho ficcional, e ainda, no que tange toda o desenvolvimento dessa obra, retratos de futuros.

1.1 A ficção audiovisual de futuridade

Ser uma máquina de expressão de medos vigentes é uma função, certa maneira, difundida e consolidada do audiovisual, pois, frequentemente, as obras dão imagens a situações históricas e presentes de crises sociais e/ou ecológicas, disfunções em estados políticos e instabilidades em pesquisas militares/científicas. A produção audiovisual, por exemplo, nos anos 50, é testemunha do pós-guerra com muitas narrativas de alegoria política que aludiam à situação do mundo e exorcizavam os medos (NOGUEIRA, 2010). A exemplo, se anteriormente eram as histórias de horror e de sobrenatural que tinham mais espaço no audiovisual, naquele momento, a preocupação mundial com potência nuclear de Estados Unidos e da União Soviética, frente às possibilidades de catástrofe que colocavam, toma o protagonismo e a ficção científica, como gênero, é a responsável por dar visualidade a isso (PRIMATI, 2018). Crises econômicas, como a dos anos de 1960 e 1970, também foram representadas por obras de desastre e fantasia (KELLNER e RYAN, 1988), enquanto que os filmes produzidos nos anos 2000 por Hollywood ofereciam imagens de processos de ansiedade sobre o governo e as políticas de ação de Bush-Cheney (KELLNER, 2016)².

Porém, o audiovisual produzido em cada época não apenas oferecia narrativas que contavam ou defendiam um posicionamento histórico crítico do passado e do presente, suas

² São exemplos citados pelo autor: *O Dia Depois de Amanhã* (2006) e *Colapso no Ártico* (2006), que abordam as consequências de não se levar a sério as mudanças climáticas; a franquia *Resident Evil* (2002, 2004 e 2007) e *Extermínio* (2002 e 2007) sobre a perda de controle sobre a ciência e tecnologia; e *Filhos da Esperança* (2007) sobre o militarismo entre outros.

imagens também sempre foram (e são) uma forma de conjurar as ideias sobre o amanhã e expressar a preocupação com o futuro. Se a tentativa contínua de prospectar o amanhã, como uma constante antropológica (NOGUEIRA, 2010) tão inalienável aos medos humanos, foi conduzida, ao longo dos tempos, pela religião, pelo misticismo e pela ciência, o audiovisual também quisera beber desse impulso. Um impulso que, apesar de saber que o futuro é esse espaço sempre a fugir no instante seguinte, e que suas coisas e informações não estão disponíveis, nunca desistiu de criar imagens sobre ele. É por isso que, se não se pode acessar o futuro, a produção ficcional audiovisual de filmes e séries nos fornece presenças dessas futuridades. É nesse ponto que a ficção audiovisual, para esta pesquisa, torna presentes as ideias de futuros por meio de imagens-espectro de futuridades, imagens que oferecem uma forma de viver outros tempos que não o presente.

Nessa função de esperar o futuro, a ficção audiovisual utiliza uma miscelânea de referências discursivas do presente e do passado, que abordam diversas dimensões de crítica à teleologia do progresso moderno e os efeitos (esperados e não esperados) desse progresso no futuro. Tomadas pelos ficcionistas de futuros, essas críticas são costuradas, hibridizadas e refeitas, segundo gêneros, ideais e públicos. Elas passam a falar (e trabalhar) sobre o futuro como um tipo de laboratório, pois, segundo Úrsula Le Guin, o que fazem os ficcionistas assemelha-se ao que faz o cientista com seus ratos experimentais:

[...] cientista que alimenta ratos com grandes doses de suplementos purificados e concentrados, a fim de prever o que pode acontecer às pessoas que comem aquilo em pequenas doses e por um longo período. O resultado parece ser quase sempre, inevitavelmente, câncer. Assim se dá com o resultado da extrapolação. Obras de ficção científica estritamente de extrapolação em geral chegam (...) em algum ponto entre a extinção gradual da liberdade humana e a extinção total da vida na Terra (LE GUIN, 2014, p. 7).

Se o comentário da ficcionista, a princípio, quer exemplificar o processo de escrita na ficção científica literária, essa potencialidade da criação de mundos futuros também alcança outras singularidades artísticas. Na música, por exemplo, há álbuns conceituais que versam sobre ideias de futuro, como *The Rise and fall of ziggy stardust and the spiders from mars*, de David Bowie, que narra os cinco dias finais antes do fim catatônico e proeminente da Terra. Em *A-Lex* (2009), álbum da banda brasileira Sepultura, as músicas recriam a obra *Laranja Mecânica*, de Anthony Burgess (1962), que descreve de forma distópica a sociedade inglesa de um futuro próximo; assim como o álbum *Machine Messiah* (2017), da mesma banda, que denuncia a robotização da sociedade e o advento do fim por meio dessa robotização.

Mas é na produção ficcional de filmes e séries que as obras ambientadas em proposições de tempo futuro ganham seu apogeu, isso se deve à própria natureza do audiovisual, que dá à ficção uma sensação de compartilhamento do espaço físico onde se existe, visto que, ao reproduzir duração, movimento e som, proporciona-se certo grau de realidade mais acentuado que as outras representações artísticas (AUMONT, 1983). Essas imagens postas a circular estão baseadas em referenciais de dados e especulações científicas e prognósticos catastróficos (superpopulação, alterações climáticas, esgotamento dos recursos, desorganização social, tecnologia exacerbada entre outras), dados que, se já alarmantes nos redutos técnicos e teóricos que surgem, ao serem tomados pela ficção cinematográfica, enquanto experimentos narrativos ficcionais, são extrapolados e ganham o espetáculo.

O trabalho de quem produz ficção, seja audiovisual ou literária, é fabular: como grandes fazedores de mundos, que, é claro, no caso dos filmes e séries de futuridade, quanto mais verossimilhança (aspecto de verdade) possuem, melhor. O que não quer dizer que sejam fiéis a fatos únicos, pois as obras audiovisuais de ficção de futuridade constroem universos e mesclam referências, intermediadas pela suspensão da descrença dos espectadores³ e por um terreno de verossimilhança⁴ que busca fornecer uma lógica com o real, mesmo que hiperbolizada. Essa ideia de contrato entre quem assiste e quem cria o universo é um elemento presente em todas as ficções visuais, seja na literatura, no cinema/televisão ou no teatro, e já aparece na introdução da obra *Uma história verdadeira*, de Luciano de Samósata, no ano de 120, primeiro autor a reconhecer e inaugurar esse gênero “ficção”, num romance que parodia relatos de viagens (SAMOSATA, 2012).

No caso dos filmes sobre futuros que confluem ficções ambientalmente catastróficas, cibernéticas e distópicas, pinceladas ora pela fantasia ora pelo realismo, o contrato entre público e criador parece visar e proporcionar a possibilidade de viver no/sobreviver ao fim do mundo. Desejar e consumir tão acentuadamente essas imagens sobre nossos futuros é a imersão numa espécie de fascínio irresistível, que desperta a sensação de uma manipulação temporal e forneça a vivência do início, meio e fim desses mundos inacessíveis, possibilitando a vitória ou a derrota, ou seja, a oportunidade de testemunhar e depois deixar para trás esses futuros. Mais quais seriam os gêneros audiovisuais que forneceriam essas imagens-espectro de futuridades?

Apontar e delimitar obras em gêneros específicos sempre gera discordância. A palavra gênero (*latim* “categoria, agrupamento”) desde o século XVII vem designando, para as várias artes, um agrupamento de obras que possuem elementos em comum, mas, na cultura

³ Termo registrado pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, em 1817.

⁴ O conceito remete à obra *Poética*, de Aristóteles, escrito nos anos 335 a.C. e 323 a.C.

cinematográfica, as delimitações parecem mais complexas. Os gêneros audiovisuais beberam tanto dos gêneros literários quanto dos gêneros pictóricos, estabelecendo uma extensa herança, moldada tanto de um ponto de vista analítico e crítico – que busca identificar características, delimitações, evoluções, derivações, hierarquias e desaparecimentos – como de um ponto de vista criativo e cultural quando os gêneros passam a consolidar-se como modelos e fórmulas reconhecíveis, partilháveis e imitáveis (NOGUEIRA, 2010). Para Aumont (2012, p. 142), o gênero no audiovisual estaria mais ligado à “estrutura econômica e institucional da produção”. Já, para Nogueira (2010, p. 3), tem a ver com “afinidades de diversas ordens” que comumente dizem respeito à narrativa ou à temática, e que podem estar em contínua mutação e hibridação. É por isso que Stam (2013) considera que um estudo de gêneros soa com frequência um tanto taxonômico, quando quer incluir e retirar elementos de maneira, às vezes, rígida.

Apesar dessa flutuação e dissensos, por recorrência, há alguns gêneros cinematográficos mais consolidados, partindo de uma classificação clássica, dentre esses, estariam dois dos maiores produtores de imagens-espectro de futuridades: o “catastrofismo”, que também podem ser designado como “filme catástrofe”, e a “ficção científica” (FC), ou a possibilidade do distopismo, às vezes apresentado como gênero, ou mesmo subgênero da ficção científica. Em muitas obras audiovisuais, também vemos a nomenclatura “ficção especulativa”, a qual abrigaria, de modo geral, tanto o catastrofismo quanto a FC. Quanto à temporalidade, esses gêneros podem ter obras com ambientação em data futura como narrar também eventos que irrompem o cotidiano (principalmente aqueles de catástrofes ambientais).

O catastrofismo tem exemplares desde o começo do século XX, como *The Last Days of Pompeii* (1913) e *The Hurricane* (1937), passando por uma acentuação datada dos anos 1970, de *Airport* (1970) até *Titanic* (1997). Com estética baseada no prazer da contemplação do desastre, segundo Sontang (1987)⁵, o cinema-desastre, também chamado de *disaster movie*, surge nos filmes “lado B” da ficção científica, a partir da década de 50, com enredos que ameaçavam a destruição da Terra, principalmente por criaturas, tendo seu apogeu em *The War of the Worlds* (1953)⁶, nesse sentido, segundo Sontang, o desastre seria a verdadeira essência desses filmes e não a ficção científica. Nesse contexto, foi fortemente usado pela indústria de *Hollywood* misturando enredos dramáticos, muita ação, desastres naturais e/ou apocalípticos,

⁵ O termo é cunhado no texto *The imagination of disaster*, publicado originalmente em 1965, onde o autor aponta que a partir dos anos 1950, após a Primeira e Segunda Guerra, na então Guerra Fria, consolida-se essa produção de imagens como uma estética e como gênero de cinema da catástrofe. Os filmes eram reflexos da corrida atômica e da questão política central dos Estados Unidos que instaurava a propagação do medo do comunismo.

⁶ Adaptação da obra de H. G. Wells, realizada em 1953, por Byron Haskin, com remake em 2005, por Steven Spielberg.

relacionados a efeitos da atuação humana na tecnologia/ciência/meio ambiente ou a uma força externa e maligna, visando à sobrevivência do protagonista ao final da narrativa. Esses medos em imagens são tessituras dos dramas sociais que, para Zizek (2009), não só traduzem o estado de desespero, mas, ao abordarem situações limites, impondo uma cooperação social que elimina as tensões na busca de um propósito, talvez sejam a última possibilidade de realização de uma utopia.

O gênero de ficção científica é uma fábrica de imagens-espectro de futuridades que, ao associar a estranheza e a verossimilhança, tem sua potência na junção de imaginar o desconhecido dentro do que é plausível e dilatar o real, mantendo o respeito pelas evidências e leis (RODRIGUES, 2012). Suas narrativas trazem hipóteses e premissas sustentadas no conhecimento científico e, associando-se a outros gêneros e categorias, produzem descobertas tecnológicas e projeções de mundos futuros. Essas prospecções podem ocorrer em diferentes ambientações (disfunções sociopolíticas, expansões espaciais, monstros de outros mundos, ambientes cibernéticos, ou mesmo, situações pós-apocalípticas como consequência negativa de alguma aplicação científica), acumulando diferentes fases e gerando diferentes subgêneros. Na FC, também há escolhas narrativas que ocorrem por questões de produção: aquelas que priorizam os efeitos espetaculares (contando com grandes orçamentos), e as produções que focam na especulação, aproveitando-se mais de grandes ideias do que de orçamentos, chamadas de FC *lo-fi* (SUPPIA, 2016).

A FC se inicia com criações de mundos tecnoutópicos e espaciais, e invasores não humanos e extraterrestres. Com o pós-guerra e o ceticismo com as utopias, os inimigos deixam de ser externos e os temas se voltam à existência filosófica e sobrevivência humana: a chamada *new wave* da FC. Sob a influência da *new wave*, surge o *cyberpunk*, subgênero caracterizado por visão pessimista dos mundos tecnológicos (*High tech, Low life*), “alta tecnologia/baixa vida” (BERGAN, 2011, p. 118), ou seja, mescla as tecnologias de informação e a cibernética a contextos de desintegração ou mudança radical no sistema civil vigente. Essa desintegração, por sua vez, pode ou não ter a ciência como acontecimento de *start*, que ocasiona situações de caos e tiranias sociais, fazendo com que as distopias, em algumas classificações, sejam consideradas obras de subgênero, ou categorias, da FC.

O distopismo, em grande parte, tem obras ambientadas num futuro incerto, sob regimes repressivos com imagens de pesadelos e referências baseadas na sociedade contemporânea, procurando advertir sobre as consequências de nossas ações no presente, mas, os enredos, apesar de se apoiarem no pessimismo, podem apresentar possibilidades de redenção. O foco dessas narrativas é a sociedade e o controle dessas distopias pode se dar a

partir de diferentes perspectivas: alienígenas, governo autoritário, grupo de poder, máquinas ou pela ausência de um poder central. A primeira⁷ obra de cinema distópica pode ser considerada *Metropolis* (1927), passando por *Brazil* (1985) até *The Matrix* (1999-2003). Para Bergan (2011, p. 88), uma das mobilizações do distopismo é responder às obras de “utopismo”⁸ produzidas pela “fábrica dos sonhos” de *Hollywood* até os anos 50, quando sociedades perfeitas de colaboração enfrentavam intempéries, mas conquistavam seu *happy end*. Já, em Robert McKee (2015, p. 89), não encontramos a nomenclatura distopia, sendo enquadrada no que o autor chama de “dramas sociais”, que desvelam problemas sociais e propõem uma “cura”, desenvolvendo os subgêneros drama político, drama médico e ecodrama.

Distopismos podem ainda ser pré ou pós-apocalípticos. Nesse sentido, o pós-apocalíptico também não costuma ser considerado como um gênero, sendo mais uma temática. Narrativas de apocalipse são antigüíssimas, existindo desde os primeiros textos religiosos e míticos, pois, em todas as sociedades humanas, a ideia de um evento cataclísmico, que dê fim a tudo, sempre persistiu. O advento da ciência moderna, ao invés de derrubar essas ideias apocalípticas, colocou ainda mais possibilidades em suas teias: primeiro, comprovando que o planeta Terra, em seus milhões de anos, já teria passado por alguns fins de mundo; depois, colocando em funcionamento várias criações promissoras em ocasionar fins, como armas químicas, energia nuclear, superpopulações, supervírus de laboratórios etc. Contextos de pós-apocalipse são sobre os sobreviventes e como esses indivíduos lidam com as situações que restam desses eventos apocalípticos, muitas vezes letais. Há algumas obras que abordam o contexto pré-apocalipse, como o filme *Doomsdays* (2014) no qual dois jovens, acreditando na iminência do fim do mundo, invadem mansões de veraneio vazias e consomem produtos que, com certeza, iriam perder-se. Assim, essa temática se multiplica nas obras audiovisuais, podendo surgir tanto em obras de catastrofismo, de FC ou de “ficção fantástica”.

De fato, o desejo de prever o amanhã (como uma condição antropológica quase irreprimível) possui, tanto na ciência quanto na magia, modos para conjurar o “desconhecido e o imprevisível” (WAIZBORT, 2015, p. 17). Enquanto a FC usufrui da ciência, o gênero ficção fantástica produz mundos mágicos e míticos, sem levar em conta a verossimilhança. O fantástico quer produzir o efeito do inexplicável ou ainda de hesitação entre interpretações, fazendo disjunções com o espaço, o tempo e o corpo e as leis da natureza, alcançando o sobrenatural (AUMONT, 2012; MCKEE, 2015). Esse efeito, em grande parte das vezes, acaba retirando esse gênero de ser produtor de nossas imagens-espectro de futuridades, já que a

⁷ Suas primeiras obras são do início do século XX, mas seu apogeu dá-se a partir de 1960.

⁸ Exemplos são *Feira de Ilusões* (1933) e *A felicidade não se compra* (1946).

verossimilhança é o elemento narrativo, que, como vimos, dá à ficção efeito de ilusão da realidade, gerando a ideia de que uma situação futura poderia acontecer, como um prolongamento ou progressão que seguiria determinado limite de lógica.

Após essa apresentação, é possível perceber obras sobre nossos futuros transitando por diferentes gêneros audiovisuais, assim, ao invés de nos apoiarmos num gênero específico, esta pesquisa propõe o termo “futuridade” para nomear e reunir todas as obras ambientadas em data futura, ou seja, obras que versam sobre futuridades e abordam acontecimentos ainda-não-conhecidos, mas que possuem certa verossimilhança com o presente a partir do qual são projetadas. Aqui, o termo futuridade é o elemento comum a todas as obras enquanto ao desvio temporal na ambientação, estabelecendo uma curadoria de obras que comporiam o Museu de Futuros.

É fato que, se muitas dessas produções de prospecção, medo, desastre e fim, circulando por diferentes gêneros audiovisuais, foram ou ainda são sucessos estrondosos, uma de suas potencialidades esteja naquilo que Stam (2003) aponta como proporcionar a sensação de compartilhamento das inseguranças internas com a tela, porque essas imagens:

[...] dão forma material aos nossos temores, lembrando-nos de que não estamos sozinhos. Não estamos loucos ao sentir esse tipo de ansiedade, parecem dizer-nos esses filmes, uma vez que nossos medos estão presentes de forma tão palpável na tela, inscritos em imagens e sons, reconhecidos e sentidos também por outros espectadores (STAM, 2003, 189).

Se preocupação e medo com o futuro (como constâncias humanas) produziram, ao longo dos séculos, hipóteses míticas, religiosas e científicas, nem mesmo essas (ciência e técnica, que prometiam arquitetar um mundo novo e melhor) parecem ter dado alguma segurança e respostas definitivas em relação às anteriores. Tomadas pelas narrativas ficcionais, as hipóteses de futuros são presentificadas em imagens (que se acumulam) de apocalipses zumbi, ecológicos ou tecnológicos, de explosões megalomaníacas, contextos distópicos etc. E aqui poderíamos perguntar: a produção acentuada de imagens-espectro de futuridades daria visualidade a algum sintoma da situação contemporânea?

Este trabalho acredita que as imagens da produção sobre futuridades vêm sendo, subterraneamente, conduzida por uma força motriz ocasionada pela mudança na condição e apreensão sociomaterial do tempo. Essas obras dão visualidade a uma crise instaurada: a percepção progressiva de que não é mais possível aos indivíduos escolherem as melhores possibilidades para o futuro a partir de sua atuação no presente, resultado da instabilidade entre

os conceitos de experiência e expectativa (KOSELLECK, 2006), que desenhavam a crença no progresso e num melhoramento do futuro.

Diante do fim da crença em mudanças efetivas dentro dos sistemas em que os indivíduos estão inseridos, é mais fácil dar cabo às coisas (fim do mundo/fim do capitalismo/apocalipse) do que encontrar uma solução, algo como a frase de Fredric Jameson, na qual sugere que seria mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo (JAMESON, 2013). Assim, se as obras audiovisuais ficcionais extrapolam sobre futuros, buscando verossimilhança, há também em proporções inversas obras científicas especulativas, como o livro *Four Futures: life after capitalism*, de Peter Frase, que, usando análise sociológica do tempo presente associada à ferramenta ficcional de futuro, escreve especulativamente sobre quais seriam nossos possíveis futuros depois do capitalismo (HILLANI, 2017)⁹.

Parece que, no que diz respeito ao contemporâneo, à medida que a plausibilidade das promessas do progresso e dos desenhos de futuro otimizado se desfazem, com mais êxito se interpõe a curiosidade e necessidade de especular e compartilhar fisicamente o “fim”, fazendo avolumarem-se os números de exemplares e a expressividade de público. Assim, antes da curadoria das obras que compõe um tipo de Museu de Futuros, é necessário dedicar-se a entender essa mudança na condição e apreensão do contemporâneo, seus movimentos e instabilidades.

1.2 Fechamento do horizonte de expectativa como mobilização da produção audiovisual de futuridades

Nós os últimos remanescentes, juramos desfazer os erros dos nossos ancestrais para tornar a terra plena, achar o que foi perdido, arriscando nosso próprio nascimento (TRAVELERS, 2016, s/p).

Os futuros, segundo a produção ficcional audiovisual, delineiam-se em constatações catastróficas de superpopulação, alterações climáticas, esgotamento dos recursos, distopias, dominação extraterrestre entre outros. Nada de bom parece aguardar a humanidade. Apesar dessa informação, é fato que o medo e o risco (RODRIGUES, 2014)¹⁰ sempre ganharam

⁹ Em *Four futures: life after capitalism*, livro publicado em 2016, pela Verso Books, em Londres, ainda sem tradução para o português.

¹⁰ Para uma abordagem completa do risco na produção audiovisual, ver a tese *Risco, Comunicação e Cinema: o documentário de risco como potência narrativa*, Daniela Rodrigues (2014).

visibilidade nas telas ao longo de toda a história do audiovisual, mas a concentração dessa produção nas últimas décadas, a partir da extrapolação do presente, sugere que a “mão do progresso” foi perdida na construção dos ideais de futuros. No terreno do cotidiano, as experiências do presente estão distantes de confirmar as expectativas que existiam, o horizonte parece fechado. Mas nem sempre foi assim.

A noção que apresentava o futuro, a partir do presente e do passado, como cheio de possibilidades a serem escolhidas, é a que toma forma no final do século XVIII: a construção sociomaterial do tempo moderno de “tempo histórico” (GUMBRECHT, 2015) que se estrutura, principalmente no final desse século, como uma concepção de temporalidade que se diferencia polarmente do que antes era entendido como Idade Média, e tem vigência até aproximadamente o início da década de 1970 do século XX. Um dos autores que se dedicaram aos estudos desse conceito¹¹, realizando a historização do tempo histórico, foi Reinhart Koselleck¹², um dos principais historiadores alemães do pós-guerra e o principal teórico da história dos conceitos. Para Koselleck, a construção sociomaterial de tempo histórico, enquanto temporalidade do progresso, foi sobremaneira difundida e instaurada, já que, antes de ser historicizada, era confundida com o próprio tempo e o conceito de História¹³. As observações do autor apontam que a curiosidade teórica despertada no Renascimento (meados do século XIV e fim do século XVI) e as dinâmicas na política, economia e cultura, desde já, são mobilizadas e acentuadas pela energia impulsiva do progresso, sempre direcionada à inovação. Esse longo processo entendido como Idade Moderna, para Gumbrecht (1998), acumula quatro diferentes momentos como cascatas de modernização¹⁴: enquanto a primeira e a segunda cascatas estruturam e dão forma ao tempo histórico, a terceira e quarta cascatas de modernidade o criticam e fissuram.

Mas qual era a estrutura que vigorava antes da Idade Moderna? Baseada na experiência, a História e os exemplos do passado eram considerados como uma escola, comprovando a constância da natureza humana e sendo a fonte de instrumentos que chancelavam doutrinas jurídicas, morais, teológicas e políticas. Essa constância de premissas e pressupostos também tornavam os eventos semelhantes, as transformações, quando ocorriam, eram em longo prazo e se davam lentamente, o que ainda validava os exemplos do passado. O

¹¹ Constrói o conceito em sua obra de 1979, *Vergangene Zukunft – Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*.

¹² Dentre os professores que mais influenciaram a sua formação acadêmica, encontram-se nomes como os de Martin Heidegger, Carl Schmitt, Karl Löwith, Hans-Georg Gadamer, Werner Conze, Alfred Weber, Ernst Forsthoff e Viktor Freiherr von Weizsäcker.

¹³ Aborda a história intelectual da Europa ocidental do século XVIII, os período pós-guerra, até o final da década de 1970.

¹⁴ Nomenclatura que utiliza a figura de pensamento de cascatas, quer como uma queda d'água, quer como um circuito através do qual passe a corrente em cada parte.

conhecimento tinha como base a revelação de “argumentos de autoridade”, pessoas usadas especificamente para validar um argumento. A ideologia teocêntrica era expressa no pensamento escolástico que buscava, por meio de inferências, conciliar a fé e a razão, e o futuro ficava a cargo das profecias que levavam ao fim. O indivíduo se entendia como parte da criação, responsável pela conservação do conhecimento do mundo revelado por Deus, por intermédio da pregação, participante desse mundo pela realização dos sacramentos, e a expectativa do futuro estava limitada pelas profecias (*Profectus*) da doutrina cristã dos últimos dias (KOSELLECK, 2006). A exemplo disso, para além do livro do *Apocalipse*¹⁵ (revelação) da *Bíblia* cristã, em que há a previsão dos últimos acontecimentos antes, durante e após o retorno do Messias de Deus, pode-se mencionar o livro *História do Futuro*, do pregador jesuíta Antônio Vieira, em meados do século XVII, que previa o futuro com a chegada do reino de mil anos de Cristo na Terra, durante a quinta e última monarquia mundial, do rei português dom João IV. Peter Burke (2004) brinca com essas ideias passadas de futuro, dizendo que, com as mudanças de visões sobre o futuro, ao longo dos tempos, o futuro teria um tipo de passado.

A significativa mudança ocorre com a primeira cascata de modernização¹⁶, chamada de Início da Modernidade, com a concepção de um sujeito excêntrico e retirado do mundo, e a produção de conhecimento (não mais a revelação e as profecias) inaugurando o modelo de subjetividade ocidental (um observador de primeira ordem que produz conhecimento/verdade ao observar o mundo), tendo como marcos representacionais a descoberta do Novo Mundo e a invenção da imprensa. Para Gumbrecht (1998, p. 12), essa polarização entre sujeito e objeto, superfície e profundidade, dá forma a um “campo hermenêutico”¹⁷ e coloca o sujeito no centro do que vem a projetar-se no futuro. Mas é de fato na Modernidade Epistemológica, segunda cascata (no “período sela”, entre os anos de 1780 a 1830), que são reunidas as características para a institucionalização da construção sociomaterial de tempo histórico: a emergência do observador reflexivo, ou de segunda ordem, o qual insere em sua observação do mundo uma auto-observação, dando potência à ideia de ação e construção de futuros. Em outras palavras: a) o indivíduo tem noção da interferência da sua posição para a multiplicidade de produção de representações, percepções e experiências; b) ativa e introduz nessa reflexão o corpo material, o gênero e as superfícies materiais e problematiza a relação entre “[...] percepção como ato

¹⁵ Também chamado de Apocalipse de João, é o último da seleção do Cânon bíblico, sendo escrito por João, na Ilha Patmos, e ditado por Jesus. Um "apocalipse" é a revelação divina de coisas que, até então, permaneciam secretas. Mas a expressão passou a ser usada como sinônimo de "fim do mundo".

¹⁶ Data do princípio do século XVI, quando são dados os primeiros passos para a diferenciação polar para o que se convencionou de Idade Média para Idade Moderna.

¹⁷ Gumbrecht sugere que, apesar de o campo hermenêutico surgir, a subdisciplina da filosofia chamada Hermenêutica só foi institucionalizada no início do século XIX.

físico e mundo material como seu objeto” (GUMBRECHT, 1998, p. 14) com experiências baseadas em conceitos – o que ainda é um problema, em nosso contemporâneo; e, ainda, c) produz uma modalização do tempo, em que, pelo entendimento do tempo como absoluto agente de mudança, o presente passa a uma dimensão instantânea da ação do sujeito – uma “inter-relação em tempo e ação” que dá à “[...] humanidade a ideia de que é capaz de fazer a própria história” (GUMBRECHT, 1998, p. 16)¹⁸.

Esse fazer da história é dado pela dinâmica da “experiência” e “expectativa”, as quais Koselleck (2006) alude como categorias de conhecimento estruturadoras da História e essenciais ao tempo histórico, sendo equivalentes, respectivamente, a espaço e tempo. A experiência, que é o “passado presente” composto de elaboração racional e formas inconscientes de comportamento, está ligada ao espacial: “[...] porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes [...] cria uma continuidade no sentido de uma elaboração aditiva do passado” (KOSELLECK, 2006, p. 311). Já a expectativa é o “futuro presente”, composto de “[...] esperança, medo, desejo, inquietude, análise racional, visão receptiva ou curiosidade” (KOSELLECK, 2006, p. 312), estando associada ao tempo, pois a expectativa, como experiência futura, pode conter uma enormidade de momentos temporais. Não há expectativa sem experiência e experiência sem expectativa, ou seja, elas não são conceitos alternativos, mas compõem a dinâmica, entrelaçando “passado e futuro” (KOSELLECK, 2006, p. 308)¹⁹, e a tensão entre experiência e expectativa que suscita novas soluções, dando origem ao tempo histórico (KOSELLECK, 2006).

A diferença frequente entre espaço de experiência e horizonte de expectativa é acentuada: “[...] o horizonte de expectativa passa a incluir um coeficiente de mudança que se desenvolve com o tempo” e cada vez mais rápido (KOSELLECK, 2006, p. 317). Então, surgem as noções de “aceleração” e “progresso”, a partir da experiência da história e da adição de mudanças (como a descoberta das proporções do globo terrestre), que proporcionam a contextos diferentes serem comparados entre critérios mais avançados e menos avançados²⁰: o “[...] conhecimento do anacrônico em um tempo cronologicamente idêntico” acaba formulando o

¹⁸ Se, antes, o tempo era a forma em que todas as histórias se desenrolam, a partir desse período, o tempo, propriamente dito, “[...] adquire uma qualidade histórica”, passando a ser “história em si” (KOSELLECK, 2006, p. 283).

¹⁹ Para Koselleck, experiência e expectativa remetem à temporalidade do homem, ou seja, a uma meta-história, assim o autor utiliza uma explicação meta-histórica (de leis que regem os fatos históricos) da história, ou seja, uma explicação antropológica das categorias de experiência e expectativa.

²⁰ Há uma compreensão cumulativa de que existiam diferentes níveis de “desenvolvimento” entre os humanos conhecidos e não conhecidos, e esse “desnível” era considerado como uma autorização para que o “acima” interferisse no “abaixo” e o aperfeiçoasse.

postulado da aceleração, e, com ele, a experiência de “progresso” (KOSELLECK, 2006, p. 285) pela intereferência e aperfeiçoamento.

Esse aperfeiçoamento torna-se, por conseguinte, possível, porque o horizonte de expectativa deixa de ser controlado pelo *Profectus* (espiritual), em que a perfeição a ser alcançada só era possível no além mundo, passando a ser substituído pelo *Progressus* (mundano), ou seja, a doutrina dos fins do cristianismo é ultrapassada, o objetivo é o melhoramento da existência terrena, visando sempre à perfeição infinita: o aperfeiçoamento contínuo é “[...] a temporalização da doutrina da perfeição” (KOSELLECK, 2006, p. 316).

Em outras palavras, nessa estrutura de tempo moderna, não é o tempo que passa pela humanidade, mas o homem que realiza seu percurso sobre um tempo linear, é esse movimento que o transforma, assim como os fenômenos. Nesse percurso, deixa-se o passado para trás, tendo-se à frente um futuro aberto de alternativas a serem moldadas no presente. Esse presente é um espaço de experiência estreito, onde pela ação (*Handeln*, núcleo da existência humana), modificando e relacionando as experiências do passado com as condições do presente, o homem escolhe as melhores possibilidades para o futuro.

Com o horizonte de expectativa aberto para o futuro, após a inserção da noção de progresso (a variável entre experiência e expectativa), as mudanças tornaram-se cada vez mais abruptas, a ciência e a técnica se alojaram como as arquitetas de um mundo completamente novo e melhor (modificação qualitativa, desenhada pelas expectativas prometidas pelo Iluminismo, pois “[...] a esperança escapa à experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 321)). O prognóstico programático de futuro possível é substituído pela expectativa em longo prazo para um futuro novo, numa diferença que só se conserva, porque é modificada continuamente. O futuro tem duas características: a aceleração e o desconhecido. Essa moderna filosofia da história permitia que os indivíduos criassem suas perspectivas de futuro, pois não queriam mais esperar que se realizassem e desejavam acelerá-las, para que tivessem e vivessem o melhor antes de morrerem (KOSELLECK, 2006), assim as visões de futuro se alteram.

Os efeitos desse futuro fluido, instável, aberto às possibilidades e passível de ser “construtível” já ocupam seu espaço na produção ficcional ainda durante o período sela. Em 1771, o jornalista Sébastien Mercier descreve, na obra *L’An 2440* (O ano de 2440), como seria o contexto de vida 670 anos no futuro, no que pode ter sido a primeira obra literária de ficção (e científica) do mundo. A epígrafe do livro apresenta uma frase do filósofo Gottfried Leibniz, que diz algo como “O tempo presente está grávido do futuro”, defendendo a ideia de que muito do que poderia encontrar-se em 2440 seria algo progredido do presente. O livro analisa o mundo

contemporâneo do autor junto a ideias e sugestões de correções a serem feitas para que o futuro, a ser alcançado, fosse desejado (NOVAES, 2016).

A presença da ideologia do progresso, por meio da aceleração, então se fez presente em todas as variáveis da vida humana e, mesmo que nas áreas científicas e técnicas sua influência tenha parecido sempre maior, também mobilizou a moral e a política. Exemplo dado por Koselleck (2006), para explicar essa inserção da aceleração e do movimento nessas duas últimas áreas, são os conceitos que nomeiam as ações políticas (republicanismo, democratismo, liberalismo, socialismo, comunismo, fascismo) como expressões que, quando criadas, possuíam em sua semântica muito mais expectativa que experiência.

Assim, em função de uma história vista e experimentada como única, totalidade sempre aberta para um futuro, instaurou-se a fórmula da estrutura temporal da modernidade “(...) quanto menor a experiência tanto maior a expectativa” (KOSELLECK, 2006, p. 326), mas essa atuação conceitualizada pelo progresso sempre foi acompanhada por diversos posicionamentos críticos.

1.2.1 Crítica ao progresso

[...] a humanidade ela própria é uma catástrofe, um evento súbito e devastador na história do planeta, e que desaparecerá muito mais rapidamente que as mudanças que terá suscitado no regime termodinâmico e no equilíbrio biológico da Terra (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 27).

Os resultados do progresso, acompanhando seu próprio desenvolvimento, sempre alimentaram uma larga crítica, de diferentes autores²¹ e escolas das humanidades, que teriam se estruturado em torno de sua paradigmática na sociedade ocidental e da catástrofe como algo anunciado. Se os indivíduos, ao longo de sua trajetória, sempre se organizaram de maneira a enfrentar os perigos que presenciavam, porém, apresenta-se um momento em que os próprios passam a ser causadores de intempéries: o dominante torna-se autor e promotor das catástrofes. Um exemplo desse movimento pode ser visto a partir das cidades, onde a espécie humana, ao diferenciar-se de seu entorno natural, transformou-se no homem urbano (*homo urbanus*), pelo entendimento de que o fora era desconhecido, amedrontador e inseguro, e o dentro

²¹ Benjamin (2013), James Lovelock (2010), Chakrabarty (2013), Viveiros de Castro e Danowski (2014), Lowy (2013), Stengers (2015), Jonathan Crary (2014), Han (2015) entre outros.

compreensível, seguro e mais humano. Mas com o progresso infinito, o *homo urbanus* deu lugar ao *homo calamitatem* (homem desastre), pois, ao passo que originava defesas, criava, “no dentro”, novos riscos, sem de fato eliminar os perigos “do fora” (ASCENCIO & AMARAL, 2015). Paradoxalmente, esse humano desastre, propulsor e, ao mesmo tempo, vítima de suas ações, atualmente tem nas suas grandes cidades suas áreas de maiores riscos: a grande concentração de indivíduos fornece uma situação potencial para a dimensão dos desastres naturais (mesmo que, quando mencionamos forças naturais, já sabemos que essas forças não são independentes do homem, como antes), além de desastres biológicos e desastres político-militares.

Como na contemporaneidade, a decadência da grande narrativa moderna é tocável (quer pelos desastres cada vez mais difíceis de identificar, controlar e recuperar, quer pela própria resistência em seguir para um futuro completamente imprevisível), a crítica à teleologia do progresso infinito reside em argumentações de diferentes dimensões, com autores que, ao olhar para essa teleologia, viam/veem à frente a ruína. Walter Benjamin²² estendeu, por toda a sua obra, argumentação crítica a toda a civilização capitalista industrial moderna, focada na tendência positivista de entender a condução do progresso humano como capaz de justificar toda a barbárie empreendida por ele, ou seja, sua crítica é de ferrenha oposição, com premonições e prognósticos das ameaças causadas por esse progresso desmedido. Benjamin aponta um “alarme contra incêndio” (*Feuermelder*) – expressão que dá nome a um verbete do livro *Rua de Mão Única* (2013): “É preciso cortar o rastilho antes que a centelha chegue à dinamite” (BENJAMIN, 2013, p. 42) – ou “aviso de incêndio”, expressão inspirada que dá nome ao livro em que Lowy (2013) comenta a obra do autor. Se, como visto, a ideia de progresso embasa tanto as estruturas do capitalismo quanto as do comunismo, Benjamin contraria esse postulado, vislumbrando ruptura completa com a ideia de progresso²³ (LOWY, 2013, p. 23): “[...] não concebe a revolução como resultado ‘natural’ ou ‘inevitável’ do progresso econômico e técnico, mas como a interrupção de uma evolução histórica que leva à catástrofe”. Em suas teses sobre a história, Benjamin defende que aquela é aberta, o futuro não é conhecido e o novo é possível, desse modo, o autor organiza suas argumentações, de sorte a catástrofe não ser inevitável, mas evitá-la esteja condicionado a mudanças:

²² Atuante desde a década de 1920, o autor dedica-se a uma gama de diferentes temáticas, mas sua obra tem como tronco comum um pensamento que nega completamente a ideologia de progresso, trazendo e desenvolvendo referências do messianismo, romantismo e marxismo (este último, fonte e ligação como “círculo de fora” da Escola de Frankfurt) e articulando essas referências com guinadas e rupturas em diversas direções.

²³ É inclusive por essa leitura de ruptura que, apesar de marxista, ele diferencia-se de outros leitores do marxismo contemporâneo, segundo Lowy (2013).

Benjamin utiliza a alegoria do trem, mas para invertê-la dialeticamente: o trem da história avança em direção ao abismo, a revolução é a interrupção dessa viagem rumo à catástrofe. Em sua concepção aberta de história, diferentes saídas são possíveis [...] (LOWY, 2013, p. 155).

Em sua nona tese sobre a história, Benjamin comenta um quadro de Paul Klee, chamado *Angelus Novus*, e usa a imagem para tratar da relação entre história e progresso. Esse texto, o mais conhecido e comentado de Benjamin, tem crítica enfática ao progresso, comparando a cadeia de acontecimentos históricos catastróficos a escombros, os quais, por mais que se acumulem, não alteram a força natural, irresistível e inevitável, que soprando sobre o presente arrasta em direção ao futuro:

Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos seus fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval (BENJAMIN, 2013, p. 10).

Essa visão pessimista de Benjamin, segundo Ana Soares (2003, p. 18), tem interpretação “do tempo como catástrofe, do progresso como uma tempestade e do anjo como o ser aflito e impotente perante o amontoado de ruínas e despojos que o tempo vai deixando aos seus pés”, uma crítica que acabou prevendo alguns desastres monstruosos que ocorrem em, e entre, as duas grandes guerras. Se alguns leitores de Benjamin apontam que a conjuntura do autor, (pós) Primeira Guerra e (pré) Segunda Guerra, teria trazido uma carga trágica em demasia para sua obra, a qual estaria agora ultrapassada, Lowy (2013) defende que a realidade social e histórica atual conferem atualidade aos problemas abordados por Benjamin (guerras, conflitos étnicos, racismo, xenofobia etc.), ainda soma-se a ela uma acumulação, no contemporâneo atual, de outros horizontes de catástrofes (ambientais) que se acentuaram, desde as previsões do autor, e de novas barbáries.

Se o progresso mobilizado pelo indivíduo, por meio da transformação ativa deste mundo, ao desvincular as expectativas de futuro das experiências antigas, prometia um futuro sempre diferente do passado, sempre melhor, as novas experiências não parecem assemelhar-se àquelas expectativas, mas, sim, aproximaram-se dos avisos de incêndio divulgados em toda

a obra de Benjamin: “[...] sino que repica e busca chamar a atenção sobre os perigos iminentes”, que já os ameaçavam, e as novas catástrofes que se perfilavam no horizonte (LOWY, 2013, p. 32).

1.2.2 Um horizonte de expectativa (catastrófico)

Duas noções de horizonte de expectativa foram apresentadas: anterior à modernidade, quando a profecia apocalíptica se alimentava do tempo que ela mesma destruía, projetando imagens que cancelavam as próprias profecias, sem que houvesse um tempo limite para que acontecessem; e do tempo histórico da modernidade, quando se separou a história sacra da história humana e da história natural, e o fim dos tempos instaurou-se como uma data cósmica: um problema dos cálculos astronômicos e matemáticos. Mas agora, subsumida, progressivamente, a ideia de progresso benéfico, o horizonte que se concretiza é aquele do prognóstico de Benjamin. Se o anjo de Benjamin fitava atordoado o amontoado de ruínas e despojos do passado, em nossa contemporaneidade, parece que o que o aterrorizaria são as imagens-espectro de futuridades, restos do movimento de um vendaval, agora sem direção. O contemporâneo possui três séculos de imperativo do progresso esbarrando numa crise autoinflingida, que não é apenas ecológica, antropológica, político-econômica ou tecnológica, mas também ontológica, o positivismo não pode solucionar os problemas que têm relação com seu próprio modo de existência e, ao mesmo tempo, não pode mais orientar em direção a um futuro sobre o qual não sabe responder.

Por volta da década de 1980, Gumbrecht (2015) enfatiza que a crítica às grandes narrativas, que já existia, no que concerne à sustentação da consciência histórica, tornou-se mais enfática, e todo o sistema do tempo histórico moderno, baseado na diferença potencial entre experiência e expectativa, tendo o sujeito de ação como transformador do mundo, desestruturou-se: o presente, como esse espaço de ação, perde a aceleração, e o horizonte de expectativa fecha-se²⁴. Nas palavras de Koselleck (2006, p. 327), as “[...] expectativas se desgastam nas novas experiências [...] para além de qualquer ênfase, ter-se-ia, então, alcançado o final da modernidade, no sentido de progresso otimizador” e uma fissura no tempo histórico.

Assim, em resumo, uma vez que a regra vigente era de um sujeito de ação que via no presente um espaço onde era possível alinhar experiência do passado com condições do presente e do futuro, escolhendo as melhores alternativas (KOSELLECK, 2006), no tempo

²⁴ Marco é a obra *A condição pós-moderna*, de Lyotard (1979).

presente, essa “ação” não teria mais espaço: as escolhas de futuro e as expectativas, se ainda acredita-se ser possível fazê-las e tê-las, parecem a cada dia mais amorfas. Com a teleologia moderna do progresso interrompida, a reação, em face das possibilidades imprevisíveis que se perfilam, é de resistência (GUMBRECHT, 2015), resiste-se a seguir em direção ao futuro que se apresenta sob tantas constatações catastróficas (superpopulação, alterações climáticas, esgotamento dos recursos), permanecendo num presente que, ao invés de soluções (e as poucas que surgem parecem não surtir qualquer efeito), só oferece medidas que adiam a completa barbárie um pouco mais. Isto é, com as novas experiências distantes de confirmar as expectativas, visto que os saberes estabelecidos aparentam não dar conta das contingências e nem possuem medidas de prevenção efetivas, o horizonte parece fechar-se (GUMBRECHT, 2015), nesse presente congestionado e estagnado, cabem inúmeras imagens de futuridades.

Pode-se dizer que as ideias do jesuíta Antônio Vieira, prevendo a chegada do reino de mil anos de Cristo na Terra, assim como a ficção de Mercier, sobre a França de 2440, descrita na perfeição de Paris com a purificação de excessos e problemas, são capítulos do passado do futuro (um paraíso e uma utopia): a primeira ideia é uma visão de revelação e profetização, a segunda acompanha o sonho do progresso. Já a cidade, onde se encontra Ava, em que o sol não mais se porá, responde a uma visão crítica do progresso, aproximando-se de visões de distopia, possíveis catastrofismos e eminência de derrocada do capitalismo. Esse seria apenas mais um capítulo da história do futuro, ou o fim do futuro?

Os futuros distópicos são ideias e suspeitas que começaram a se “espalhar” mesmo no início do século XX, quando já se produziam narrativas literárias. *Quinzinzinzili*, de Régis Messac, publicado em 1935, é um romance de ficção pós-apocalíptica sobre sobreviventes prostrados e desiludidos com a essência humana. O clássico *Brave New World* (Admirável Mundo Novo), escrito por Aldous Huxley, em 1932, que mostra a tecnológica Londres de 2540, com métodos genéticos e de controle psicológico e social visando prover felicidade geral. Há também narrativas do século XIX, como *The Last Man*, 1826, de Mary Shelley, romance de ficção científica apocalíptica que narra um mundo devastado por uma praga, ou *Flatland: A Romance of Many Dimensions*, de 1884, escrito por Edwin Abbott Abbott, que traz um mundo ficcional de duas dimensões, no qual é possível se ter uma visão hierárquica da cultura vitoriana da época. Mas, em ambos os exemplos, ainda não há a construção crítica aos rumos da ideia imperativa de progresso.

As especulações sobre um mundo *pós-fim-do-mundo*, um mundo *pós-homem*, um mundo *pós-capitalismo* continuam a ser narradas, e continuarão mesmo que um novo capítulo se abra (um “algo outro” que forneça um outro advir, assim como o progresso um dia tirou as

profecias do domínio do futuro). Nesse sentido, essas narrativas das últimas décadas são presentificações, testemunhas do sintoma contemporâneo: o horizonte, como futuro de otimismo do projeto positivista de hegemonia humana dos três últimos séculos, agora está delineado por um conjunto de perigos iminentes. As críticas à teleologia do progresso, medos e especulações transpassam temas ambientais, sociais, político-econômicos e tecnológicos. Se para Chakrabarty (2013, p. 13), esses medos são fruto “[...]de futuros que não conseguimos visualizar”, aqui, para além de crises e ansiedades, são ausências presentificadas, insistentemente, nas imagens-espectro de futuridades da ficção audiovisual.

2 QUAIS TEMÁTICAS INFUNDEM NAS IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES? UMA PROPOSTA DE LISTA DE FUTURIDADES

“Não sabemos donde nos levam. E não demonstramos curiosidade sobre isso...”²⁵. Essa era a frase da entrevista de José Saramago que, pacientemente e em pé na fila, eu lia quando fui interrompida pela escuridão repentina. Senti os segundos daquele silêncio maquínico que cresce enquanto os motores desaceleram em milésimos de segundos... “Um, dois, três...” é o tempo de blackout entre a troca de energia do fornecimento público para a do gerador da empresa. “Um, dois, três...” é o tempo para a troca do fornecimento pelo gerador para o público. Rápido sempre. “Um, dois, três...” contei adestradamente, assim que as luzes desligaram, mas nada. O silêncio maquínico foi imediatamente substituído pelo murmúrio de centenas de consumidores presos naquela imensa construção de venda colorida. O murmúrio daqueles que também, assim como eu, não tiveram a passividade, frente aos três segundos de escuridão, recompensados com a luz! Foram, então, as luzes de emergência que se acenderam. Através dos vidros travados, tudo descansava sob a absoluta escuridão lá fora: luzes públicas, semáforos, janelas de prédios. Ao lado de dentro, o hipermercado lotado, com filas imensas, em plena noite de Black Friday. (Blackout?!) Um, dois, três... desenhos de minutos. Impaciência nas filas. Pensei, levada talvez por um resquício de instinto de sobrevivência, quanto tempo essas luzes de emergência acessas podem durar? “Foram criadas para não serem usadas”, acabei falando baixinho. Alguém ao lado me olhou com o cenho fechado. Abstive-me de revidar a olhadela. “Um dia acaba o sol e pronto. O universo nunca saberá que existimos”,

²⁵ Entrevista com José Saramago, 2003.

dizia Saramago, quando voltei os olhos para o livro que ainda mantinha aberto nas mãos. Melhor parar com esse texto, pensei, fechando o livro com força. O impacto me carregou a memória daquela terrível experiência com os sete dias de sol. “Agora essa escuridão”, acabei murmurando de novo. Coincidência? Não, hoje em dia tudo é sarcasmo. Olhei para os lados: a grande maioria dos presentes tinha o olhar fixo em seus smartphones com as baterias quase esgotadas. Cai o mundo e não cai o sinal 3G, não é? Mais “um, dois, três...” minutos e as imensas portas de metal do hipermercado se fecharam com força. Aquele barulho estalou alguma coisa dentro de mim. Larguei tudo que carregava e andei ligeiramente em direção às outras janelas e portas tentando forçá-las. Fiz isso, no início, tentando disfarçar, mas, conforme meu sucesso fracassava, ficou impossível esconder o desespero. Comecei a desejar martelar aquelas paredes até que meus olhos deram novamente no mundo lá fora, que agora parecia se desmanchar na escuridão. “Ei, alguém pode se importar?”, pedi como quem roga pela esmola, enquanto a escuridão parecia tornar-se a própria cor das janelas. Ninguém movia mais que o pescoço para rir com o canto da boca: “doida”. Eu quase sentia o pavor vazar pelos meus olhos. Imaginava se aquelas portas não tinham sido travadas pelas máquinas dominando tudo: aqui vai uma pequena vingança pelas centenas de anos de serviços prestados sem remuneração, diriam elas. No truque final, a água nasceu, como corredeira, de uma escada. E, agora, era a água ensopando os sapatos o motivo da irritação, mas consumidores sempre esperam em fila. Esperavam o caixa voltar. Esperavam o maldito responsável pela energia restabelecê-la, e, logo, à sua normalidade para que, então, pudessem todos eles dar continuidade ao que faziam antes do apagão, antes da água: as compras.

O texto acima poderia ser de diferentes formas e ter diversas funções. Uma narrativa contada do ponto de vista de quem vê o que outros não veem. Uma experiência de imersão em tecnologia de simulação. Uma descrição especulativa. Um experimento de imaginação enquanto se espera numa fila de mercado. Um apagão real no contemporâneo. Não se sabe. Certo é que esse texto, no contemporâneo, parece-se com algumas, dentre as inúmeras, ideias que figuram sobre o final dos futuros.

É claro que as ideias de futuros e fins não foram sempre as mesmas. Essas produções, alimentando crenças e formas de conduta, passaram por diferentes fontes desde o início de seus registros até nosso presente atual. Anteriormente ao século XV, figuravam alguns tipos de profecia e previsões apocalípticas, e, fossem políticas, religiosas ou astrológicas, eram inevitáveis. Com o surgimento do Estado autônomo e absoluto, essas produções de saberes sofreram veemente oposição, e o Estado toma para si o domínio solitário das visões de futuro. O modo de previsão por meio das profecias é substituído pelo modo da previsão racional e a filosofia da história, e com a crença de que o presente pode ser organizado e operado a partir dos futuros sobre os quais escolher, o futuro passa a portar um potencial utópico e positivo. Já agora, no século XXI, o futuro tem um horizonte de expectativa fechado (KOSELLECK, 2006), delineando, diante de nossos passos contidos, imagens que não parecem exibir qualquer boa notícia.

2.1 Uma lista de futuridades para uma curadoria de Museu de Futuros ou uma curadoria de Museu de Futuros para uma lista de futuridades?

Se o texto do início desta parte tivesse de ser colocado em uma temática de futuridade, em qual estaria? Espera-se conseguir responder essa questão ao final. E é exatamente esse o exercício: ao mesmo tempo que se propõe temáticas para uma **lista de futuridades**, é feita uma **curadoria de obras audiovisuais** de filmes e séries a comporem o **Museu de Futuros**. Esse processo se deu de forma um tanto caótica: assistir a obras, fazer listas, enumerar seus temas, observar a recorrência, rever as obras... Assim, a lista de obras e os temas foram surgindo simultaneamente.

No que se chama de curadoria das obras de “futuridade” para compor o “Museu de Futuros”, a palavra *museu*, do latim *museum*, do grego *mouseîon*, performa, nesse texto, seus significados iniciais: “lugar destinado ao estudo das ciências e das artes”; “lugar onde se reúnem curiosidades de qualquer espécie ou exemplares científicos, artísticos etc.”; “ou coleção de

coisas várias” (PRIBERAM, 2003). E a palavra curadoria, vinda de “curador”²⁶, no campo artístico, designa a função de organização de conteúdos a serem exibidos, pautada por agrupamentos e articulações por semelhanças ou diferenças, sejam visuais, conceituais etc., ou seja, a curadoria tem um fio condutor e uma metodologia a ser elaborada pelo próprio curador, que, ao ser seguida, obtém uma unidade que dialogue, componha e problematize seu próprio fio condutor. Algo como uma estrutura e uma semântica que aproxime obras e o destino de exibição como uma espécie de "passarela" (OBRIST, 2010, p. 219). O fio condutor dessa curadoria de “futuridade” é o desvio temporal na ambientação dessas obras, sempre alocadas em dias por virem: “num futuro distante”, “num futuro próximo”, “num futuro imediato”... Aceito esse fio condutor, essa reunião de obras de futuridades que usa fatos, medos, especulações, descobertas e teorias, extrapolando o presente para produzir descrições sobre futuros possíveis, quase sempre catastróficos, coaduna diferentes gêneros audiovisuais e temas de discussão para compor o Museu de Futuros.

A metodologia dessa curadoria teve alguns parâmetros: a) as obras deveriam constar como realizadas a partir de 1980, tendo como referência, para o que veio a denominar-se de pós-moderno, a obra *A condição Pós-moderna*, de Jean-François Lyotard (1979); b) o critério de datação também vale para *remakes* e adaptações de outras linguagens, que não poderiam ter sido efetivadas ou criadas anteriormente a 1980; c) e, ainda, as obras deveriam ter enredos ambientados em data cronológica posterior ao contemporâneo de sua realização, mesmo que fossem apenas dois anos ou mil anos. Estabelece-se esse limiar de data, apesar de reconhecer que muitas obras anteriores aos anos 1980 antecipam várias críticas, principalmente na produção de ficções distópicas, adaptações de obras de ficção científica literárias numerosas nos 1950 e 1960²⁷.

Na lista, segue-se a ideia de que as discussões e a produção teórica sobre os fins, a partir de diferentes dimensões de análise, de diferentes autores e de diversas escolas e áreas de atuação científica e de ensino, infundem na produção de obras de futuridades, presentificando em imagens-espectro de futuridades, pela extrapolação da ficção, algumas situações do presente, críticas ao progresso e as diferenças entre a experiência e a expectativa moderna.

²⁶ Curador tem uso sobremaneira na área do direito, “o que administra bens alheios por encargo judicial” (PRIBERAM, 2013, s/p), mas aqui é usado em seu sentido ligado à arte.

²⁷ Filmes como *Atlas Shrugged: Part I* (2011), *Atlas Shrugged: Part II* (2012) e *Atlas Shrugged: Part III* (2014) são adaptações de livros escritos nos anos de 1950. *Logan's Run* (1976) é baseado na ficção científica de William F. Nolan e George Clayton Johnson, publicado originalmente em 1967. *Blade Runner* (1982) é adaptação de *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, de Philip Dick, de 1968; assim como a série *Electric Dreams* (2017), adaptações de contos escritos por Philip Dick, nos anos de 1950; e *Total Recall* (1990) baseado em livro do mesmo autor.

Assim, após uma longa variação e mudanças, as obras foram organizadas primeiro em cinco grandes temas: o ambiente de vivência, o corpo, as instâncias de poder, a subjetivação e a variação temporal. Dentro desses grandes temas, surgem as temáticas localizadas e nomeadas por discussões teóricas vigentes, consultadas durante o período de pesquisa e redação desta tese.

Começa-se pelo fim, ou seja, pela temática que, nas obras audiovisuais de filmes e séries, é usada como a última solução: as viagens no tempo, isto é, a possibilidade de mover-se nas duas direções entre diferentes pontos na linha do tempo, de forma análoga à mobilidade pelo espaço, ou ainda, através de realidades paralelas.

2.1.1 Viagens no tempo

Essa temática, apesar de não possuir subtemas, transpassa várias obras das outras dezoito temáticas que são trabalhadas. Enquanto discussões teóricas, não há possibilidade de comprovação das **viagens no tempo** (temática-1) e as especulações acompanham, por exemplo, as discussões da Teoria Geral da Relatividade, de Albert Einstein, e dos buracos de minhoca, de Stephen Hawking; já na ficção, primeiro na literária, o deslocamento entre diferentes pontos da temporalidade foi abordado pela primeira vez na obra de ficção científica, de Herbert George Wells²⁸, *The Time Machine* (1895).²⁹

Nas obras audiovisuais de futuridades trazidas à pesquisa, as viagens no tempo aparecem como a última forma de solucionar (no passado) problemas insolucionáveis no presente e no futuro. Nesse caso, a ideia do retorno no tempo é impedir que esses problemas, ou suas causas, aconteçam. Desse modo, constrói-se a ideia de que a ação moderna perdeu seu potencial de resolução, isto é, a dinâmica que ainda reproduz a flecha do tempo, por meio da permanência de uma forma de pensamento que só considera a consciência, é trazida como “a causa” dos acontecimentos catastróficos e irreparáveis, ficcionados nas imagens audiovisuais de filmes e séries ligados às dimensões da vida humana.

Nas obras audiovisuais de ficção, a aceitação de que as várias dimensões da vida possuem limites e, então, uma efetiva mudança na maneira de atuação, só ocorre após a concretização das catástrofes, sejam ambientais, corpo-biológicas, econômico-sociais etc. Isso se deve à própria incapacidade da estrutura econômico-social-ideológica, na qual estamos

²⁸ Escritor britânico (1866-1946), produziu o que se chamou de "romance científico", que, mais tarde, ganharia a nomenclatura de "ficção científica".

²⁹ Em português, *A máquina do tempo*, com várias traduções e publicações.

inseridos e somos parte, de resolver “automaticamente” (ZIZEK, 2007, s/p)³⁰ os problemas que ela mesmo apresenta. Assim, entre alardes, teóricos e prognósticos, a esperança que resta reside nos buracos negros e nas fórmulas quânticas, com suas distorções no espaço e no tempo.

O mais conhecido exemplo é a franquia *Terminator* (1984-1991-2003-2009-2015), na qual ciborgues, do ano de 2029, retornam no tempo para eliminar os focos de resistência humana à dominação pelas máquinas. As séries *New Earth* (2011) e *Travelers* (2016), por exemplo, apresentam a devoção à ciência levando a humanidade à beira da destruição. Algo como o que aponta Lovelock (2010), na dimensão da degradação do espaço de vivência sobre a influência de bilhões de corpos imersos num sistema econômico de consumo e descarte incansável, o entendimento tardio de que a renovação está aquém daquilo que é retirado (LOVELOCK, 2010). Em ambas as séries, não há a possibilidade de sobrevivência humana nas condições que o planeta apresenta no futuro e, se essa condição é resultado das tecnologias que levaram a humanidade à beira da destruição, a tecnologia final é o conhecimento para as viagens no tempo. Nesse sentido, o progresso da tecnologia tem sua redenção final.

Enquanto, em *New Earth*, a viagem no tempo é chamada de fratura no *continuum* espaço-temporal e utiliza esse portal para enviar pessoas selecionadas à Terra pré-histórica de 150 milhões de anos no passado; em *Travelers*, viaja-se ao passado por meio de uma fórmula quântica, em que consciências do futuro utilizam o corpo de uma pessoa hospedeira do século XXI, no intuito de desfazer eventos que levaram a um futuro sombrio. Ambas as séries trabalham com a estrutura temporal do tempo histórico, de uma linha única no qual o indivíduo desliza sobre a história, em que as ações constituem os futuros possíveis e essas modificações, ao lidarem com as contingências, podem gerar resultados positivos ou negativos em relação à intenção inicial. No filme *Twelve Monkeys* (1995), como na série homônima, de 2014, essa volta no tempo serve na mesma perspectiva de corrigir ações no passado e modificar o futuro, no caso, encontrar informação sobre um vírus que dizimará a população mundial. Outro exemplo, o filme brasileiro *Branco sai, preto fica* (2014) usa a viagem no tempo como uma forma de solucionar o crime coletivo de motivação racista no passado.

2.1.2 O espaço de vivência

³⁰ Em sua palestra *Ecologia sem natureza* (texto editado a partir de palestra de Slavoj Žižek realizada no dia 3 de outubro de 2007, na Universidade Athens Panteion), o autor apresenta quatro problemas antagônicos na situação global que não são passíveis de serem resolvidos “automaticamente”, ou seja, pela própria estrutura capitalista da democracia liberal, dentro dessa estrutura: problemas ecológicos são vistos como novas oportunidades de investimento; avanços biogenéticos e dessubstancialização da natureza; lucro da propriedade intelectual privada e *commons*; e as novas forma de *apartheid*.

A quantidade de filmes e séries que abordam a temática da Terra, ou do espaço de vivência, numa perspectiva de futuro, é de número maior, dividindo o pódio com aquelas que abordam as relações do corpo com as tecnologias digitais. Muitos dos fenômenos e acontecimentos relacionados ao espaço de vivência, que produzem a desconfiguração sociomaterial vigente e a formação de distopias nessas ficções, parecem emprestar preocupações das críticas teóricas que transitam a largo do termo Antropoceno³¹. Usado para nomear as proporções da agência antropogênica sobre o planeta como capazes de modificar estruturalmente a Terra, o Antropoceno marca uma alteração nas condições biogeofísicas e biogeoquímicas que estavam constantes nos últimos doze milênios. Dentre vários teóricos, o historiador indiano Dipesh Chakrabarty³² é um dos autores que utiliza essa nomenclatura e, em *O clima da história: quatro teses*³³, traça uma comparação³⁴ entre as discussões filosóficas sobre liberdade e a emissão de CO² pelo início da queima de combustíveis fósseis: ambas datadas do mesmo período (1750 d.C.), ou seja, grande parte da liberdade da razão iluminista sempre consumiu muita energia, liberando muito resíduo. Dessa perspectiva, o início do Antropoceno estaria localizado junto à Revolução Industrial, passando por uma intensificação exponencial, ao longo dos anos, com efeitos nocivos já percebidos. Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014), em *Há mundo por vir? Ensaio sobre o medo e os fins*, tomam discursos sobre o fim do mundo como exemplos da virada antropológica ocidental para o declínio, descrevendo e alertando sobre esses processos, como a ultrapassagem dos limites de segurança em relação à perda da biodiversidade, interferência no ciclo de nitrogênio e mudanças climáticas; a aproximação ao limiar estipulado como perigoso em relação ao consumo da água doce, uso da terra e acidificação dos oceanos; e, ainda, a crescente emissão de CO², tão acentuada que os valores de referência se tornaram obsoletos (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 20). Apesar de haver dissensos quanto aos rumos e intensidades que possam tomar esses processos (por exemplo, a alteração climática), há um consenso de que essas alterações têm como fundo a ação humana (CHAKRABARTY, 2013). Nesse sentido, como, em relação ao planeta, o Antropoceno é um período geológico, com respeito à espécie

³¹ Designação cunhada pelo biólogo americano Eugene Stoermer e popularizada pelo químico holandês Paul Crutzen.

³² Historiador e físico indiano, Dipesh Chakrabarty, professor na Universidade de Chicago (EUA), representante do movimento teórico do Grupo de Estudos Subalternos sul-asiáticos, que se organizou, nos anos 1970, e especializado em estudos pós-coloniais – conjunto de teoria que busca analisar os efeitos deixados, nos países sob o colonialismo, na filosofia, política, arte e literatura, desde os anos 1950.

³³ Publicada originalmente em 2009, no número 35 da revista *Critical Inquiry*.

³⁴ Discussão que apresenta na segunda tese de seu texto.

(humana), “[...] aponta para o fim da epocalidade” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 16), porque seu início, a despeito de ter sido “posto em movimento” pelos humanos, continuará para além da humanidade: “Caracterizar-nos como agentes geológicos é atribuir-nos uma força de escala igual àquela liberada nas vezes em que houve extinção em massa das espécies” (CHAKRABARTY, 2013, p. 10). Partindo da relevância dessas discussões, algumas temáticas levam em sua descrição o termo Antropoceno, variando com **superpopulações** (temática-3); **esgotamento dos recursos naturais** (temática-4); **resíduos humanos, poluição exacerbada, radiatividade entre outros** (temática-5).

As projeções de superpovoamento do planeta (temática-3) são trabalhadas nas séries *3%* (2016) e *New Earth* (2011), nas quais essa superpopulação configura situações-limite à sobrevivência humana. Essas situações-limite podem dizer respeito à escassez de recursos essenciais (temática-4) diferentes, em *Interstellar* (2014) e *Delicatessen* (1991), a escassez é de alimento, que já não supre a totalidade da população, sendo usado como moeda de troca ou suscitando a busca por outros planetas como casa. Em filmes como *Young Ones* (2015) e *Uma história de amor e fúria* (2013), a falta de água ocasiona êxodos e conflitos. Já, em filmes como *ARQ* (2016) e a *Mad Max II* (1981), o esgotamento do petróleo são promotores de conflito. O ambiente de vivência também se degrada pela acumulação de resíduos humanos, poluição exacerbada, radiatividade, entre outros (temática-5), ambientando obras como a animação *Wall E* (2008), que aborda a excessiva industrialização e o consumismo que estocaram mais sucatas e restos do que o mundo poderia absorver. Em *The 100* (2014), *The Book of Eli* (2010) e *Total Recall* (2012), os focos são a contaminação química com a guerra e a devastação radioativa.

Já algumas obras fazem parte de **uma desorganização sistêmica da Terra/Cosmos** (temática-2) ou, em outras palavras, desastres que não têm como causa a ação humana, como nos filmes *2012* (2008), *Sunshine* (2007), *Hell* (2011) e *Last Night* (1997). Os três primeiros são eventos naturais causados por uma variação solar: o primeiro, um excesso de neutrinos emitidos pelo Sol, acontecimento que coincide com o fim do calendário do povo maia que previa o fim do mundo, pela explosão da estrela, no ano de 2012; o segundo, ambientado em 2057, mostra a estrela perdendo sua força e, por isso, impossibilitando a continuidade da vida; e o terceiro, explosões solares aquecem o planeta Terra, tornando-o inabitável em alguns locais. O quarto, no entanto, não enfoca um problema ambiental, mas um findar do mundo, na passagem do século XX para o XXI. São obras que retiram a interferência humana sobre o planeta e abordam a catástrofe que leva ao fim como agente externo.

Mas também há obras em que os acontecimentos catastróficos retêm a ideia de Antropoceno e seus efeitos, apresentando-se como uma reação do espaço de vivência à ação

dos indivíduos. Essa ideia de reação é uma crítica ao progresso que considera tanto a dimensão do ambiente como a dos corpos humanos, pois a humanidade tornou-se uma força geofísica sobre a Terra (o mapa noturno do globo, com seus trilhões de pontos de luz, é uma evidência dessa nova condição planetária). James Lovelock, pesquisador independente e ambientalista, autor do livro *Gaia: Alerta Final*, faz uso da expressão Gaia como nomenclatura da Terra, enquanto biosfera que “[...] se comporta como se fosse um único organismo” (LOVELOCK, 2010, p. 11). O autor sugere a hipótese de Gaia para explicar o comportamento sistêmico do planeta Terra e, ao concebê-la como um superorganismo, aponta a própria impossibilidade de restabelecimento das condições da Terra, frente às proporções da população e o modo operativo. Lovelock é referência para a obra *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*, da filósofa Isabelle Stengers³⁵ (apesar dos autores seguirem caminhos teóricos específicos), no qual a autora fala de um efeito-rebote à atuação humana, nomeando a barbárie por vir como consequência da “intrusão de Gaia”. Em seu livro, Stengers quer intervir, fazer pensar, sentir e imaginar as consequências de uma mobilização orientada pela flecha do tempo (STENGERS, 2015). Gaia, enquanto um agenciamento de processos materiais, ao fazer a intrusão, ativa uma reação com desproporcionalidade entre os efeitos que essa intrusão (já iniciada) produz/produzirá e a ação humana que a causou. Nessa intrusão, todos estão suscetíveis e, em primeiro lugar, aqueles em condições sociais mais degradadas com poucos ou nenhum recurso e estrutura para proteção e remediação.

Algumas obras audiovisuais parecem criar visualidade a partir desse entendimento de **intrusão de Gaia** (temática-6). Filmes como *A.I. Artificial Intelligence* (2001), *Waterworld* (1995) e *Snowpiercer* (2015) trazem exemplos de incidentes ambientais que corresponderiam a uma reação viva à ação humana. No primeiro, parte do planeta está inundado pela elevação do nível dos mares; no segundo, o derretimento das calotas polares imergiu completamente a terra firme do planeta; e, no terceiro, uma nova era glacial se instaura a partir da falha de um experimento que tentava corrigir o aquecimento global. Nessa perspectiva, para Lovelock (2010, p. 235), o único futuro restante à humanidade é a “[...] fusão dela (Terra) com nossos descendentes”.

Nessa temática sobre o espaço de vivência, poderiam ser comentadas muitas outras obras consultadas, as quais abordam igualmente a perspectiva de reação da Terra, mesmo que

³⁵ Isabelle Stengers é belga, nascida em 1949. Filósofa e historiadora da ciência, leciona na Universidade Livre de Bruxelas.

inconscientemente, mas não puderam compor a seleção para esta tese, pois o ano de ambientação das obras correspondia ao tempo presente³⁶.

Mesmo conduzindo à catástrofe inevitável, essa forma de agir, aparentemente, continua a ser a única solução conhecida para resolver os problemas da situação contemporânea. A mesma receita (excesso de razão e progresso) que justamente nos trouxe para a situação é aquela procurada para resolver. Como pontua o filósofo alemão Peter Sloterdijk (2004), é uma situação de hipermovimento (que o autor considera já fracassada) que nos lança sempre rumo à catástrofe, por meio da “utopia cinética” da modernidade³⁷. Exemplo dessa utopia cinética é o movimento teórico dos Singularitanos, que acreditam que a tecnologia encaminhará a humanidade a um melhoramento e a problemática ambiental não deve ser uma preocupação, pois a perda do mundo deve ser encarada com otimismo, sendo que o destino dos humanos está no arrebatamento tecnológico. A saída para o espaço é uma das formas desse arrebatamento tecnológico: **o espaço como abrigo** (temática-7).

Algumas obras já citadas neste texto (*Interestelar*, *Uma história de amor e fúria*, *Blade Runner*, *Elysium*, *The 100* e *Wall E*) têm o espaço figurando como “casa” alternativa frente a um planeta hostil à vida humana. Na série *The Expanse* (2015) e no filme *Dune* (1984), no entanto, a saída para o espaço assume “também” (muito mais) uma possibilidade de vivência, visto que localiza a humanidade como uma colonizadora do sistema solar (no caso da primeira) e do universo (no caso da segunda). Em *Event Horizon* (1997) e *Supernova* (2000), a saída visa à mineração em outros planetas e estrelas, devido ao esgotamento na Terra, e no recentíssimo *The Cloverfield Paradox* (2018), a motivação é a crise energética.

Mas a saída para o espaço nunca é tranquilizadora, pois há as **especulações sobre esse espaço** e o medo do **domínio da Terra por agentes extraterrestres** (temática-8). Talvez essa temática possa ser observada como um resquício da era espacial, mas ainda diz respeito a problemas no espaço de vivência. Em *Le Cinquième élément* (1997), a vivência na Terra é impedida ou ameaçada por forças e seres externos e, em *Defiance* (2013), há uma miscigenação entre seres extraterrestres e humanos, após sete anos de guerra, apesar de o contato ter sido iniciado de forma amistosa. Em *Bird Box* (2018) e *The 5th wave* (2016) são abordados os efeitos da possível presença de seres alienígenas na Terra, tanto efeitos sobre a natureza em *The 5th wave*, como efeitos sobre a própria psique, levando ao suicídio, em *Bird Box*. Já a série *Mars* (2016), uma mistura de ficção com documentário, não aborda um domínio por seres extra-

³⁷ O autor se dedica a uma filosofia que quer pensar a hipercomplexidade da atualidade, de forma ecológica e global.

terrenos, mas tem uma visão da saída para o espaço como opção de busca por nova “casa”, frente a uma possível desorganização sistêmica da Terra/Cosmos, por exemplo, a colisão de algum meteoro.

2.1.3 O corpo

Na temática que considera o corpo, algumas obras audiovisuais dão espaço às discussões sobre até que ponto a teleologia moderna desvela uma obsolescência progressiva do corpo e a entrega do cuidado desse corpo a terceiros. A comunicação e a biotecnologia associadas convocam questões sobre como a hipercomunicação altera as nossas noções de espaço e proximidade corporal, ainda, a própria composição de nosso corpo e as possibilidades que se abrem a ele. Para o crítico e ensaísta estadunidense Jonathan Crary, há uma ilusão difundida por aquelas ideias que não veem problema no pioramento das condições de sobrevivência e da aniquilação da biosfera, pois a possibilidade de dissociação do corpo e da mente, por meio da transfusão de nossas mentes (apenas consciência) para o poderio maquínico, parece palpável, ou seja, o intuito final seria transferir “[...] à mecanosfera do capitalismo global as relações de interdependência” (CRARY, 2014, p. 110). Cabem aqui tanto a temática que traz experimentos biotecnológicos de **fusão do corpo com a tecnologia** (temática-10), como aquela que aborda as **relações dos corpos – humanos – com corpos não humanos** (temática-11).

Os filmes *EXistenZ* (1999) e o Episódio 3.2: *Playtest*, de *Black Mirror* (2016) mostram a fusão de corpo e mente com a tecnologia nos *games* de imersão completa, desenvolvendo até mesmo uma confusão de realidades. Nesses games, o *software* se orienta pelos gostos e medos presentes no cérebro ao qual a tecnologia está conectada, construindo o universo de imersão. No primeiro filme, várias camadas do *game* são sobrepostas e o desafio é jogado coletivamente, com pessoas que, estando fisicamente presentes na mesma sala, são conectadas ao mesmo tempo ao jogo; já, no segundo, o *game* proporciona uma imersão de medo tão profunda que os voluntários morrem em poucos segundos.

A fusão mente/corpo com a tecnologia igualmente pode assumir um papel de migração (aqui, a mente/consciência migra para a tecnologia). Em *Le Congrès* (2013), é trabalhada a obsolescência do corpo-carne que é digitalizado, transformando-se num corpo-digital que não envelhece e atua indefinidamente. No Episódio 3.4: *San Junipero*, de *Black Mirror* (2016), depois do corpo morto, a consciência é inserida num mundo virtual para viver eternamente. E, em *Transcendence* (2014), o mapa de conexões mentais de uma mente humana sadia migra para uma máquina, após seu corpo adoecer. Ainda seguindo essa obsolescência do corpo, os

filmes *Mr. Nobody* (2009) e *Gattaca* (1997) seguem o desejo pela eternidade, o qual não pode ser alcançado com o corpo: no primeiro, uma nova espécie humana ascende e ninguém mais pode morrer, enquanto, no segundo, essa busca é realizada por meio da modificação genética e da criação de pessoas em laboratórios, onde é possível acentuar as características positivas e anular as negativas, antes que se forme o corpo.

A **relação dos corpos humanos com corpos não humanos** (temática-11) aborda tanto uma interação em dimensão física quanto com consciências digitais. No caso de *Her* (2014), um homem se apaixona por um sistema operacional e, em *Be Right Back*, de *Black Mirror* (2013), as relações sentimentais se dão entre um humano e um sistema operacional que se organiza a partir de referências informacionais póstumas. A diferença entre esses dois últimos, aparentemente, está na consciência e personalidade desenvolvidas pelo sistema operacional; o que ocorre no primeiro filme, e não acontece no segundo. Já em *Bicentennial Man* (1999), *Ghost in the Shell* (2017) e nas séries *Real Humans* (2012) e *Westworld* (2016), os corpos sintéticos são portadores de inteligência e consciência, ultrapassando um sistema operacional, o que complexifica as relações e estabelece uma necessidade e perda de controle dos humanos frente a essas consciências.

Outro ponto salutar das interferências biotecnológicas, cada vez mais presentes na fisiologia de nossos corpos, é a experimentação de itens originados de manipulações genéticas, as quais acabam por resultar, negativamente, em **infecções virais e mutações genéticas com efeitos** (temática-12). Há muitas versões para futuros de catástrofe que envolvem o corpo em infecções virais e mutações genéticas, resultando em mortos-vivos ou extinguindo a espécie humana. Nas séries *Daybreakers* (2009) e *Z-Nation* (2014), um vírus transforma grande parte da população em vampiros (no primeiro) e em zumbis (no segundo). No filme *Twelve Monkeys* (1995) e na série produzida com base neste, um vírus mortal mata cinco bilhões de pessoas e, em *The Last Man on Earth* (2015), o extermínio acomete a todos no mundo, menos um. Na série *The 100* (2014), as mutações genéticas são resultado da exposição à radioatividade. Em grande parte dos filmes, essas fontes são resultado de manipulações de entidades ou órgãos governamentais/privados, que saem do controle e afetam as populações.

Em *Incorporated* (2016), as experimentações em humanos, antes proibidas, são liberadas por um governo comandado por grandes corporações, com os corpos modificados, os indivíduos são impelidos a lutar em jogos perigosos e mortais. Essa segunda característica mostra uma **reativação da dimensão corpórea** (temática-13) de forma negativa, visto que visa a uma violência imposta pelo outro, assim como no filme *Rolerball* (2002), em que, num futuro

próximo, a necessidade do público por atrações mais fortes e violentas faz surgir um novo tipo de esporte.

Apesar de apresentar-se assim nessas obras, a questão da reativação da dimensão corpórea na vida, num viés de crítica teórica, é tomada de forma “agradável”, como um desejo de presença, frente ao consolidado distanciamento da dimensão física (GUMBRECHT, 2010), pelo impulso da separação da mente do corpo operados por sistemas como a hipercomunicação e a globalização, por exemplo, o que ocorre em *Nosedive*, episódio de *Black Mirror* (2016), em que a hipercomunicação instaura certa hiperdisponibilidade (pelo modo *online*) e vigília constante atingindo seu ápice e ditando a condição socioeconômica através da observação contínua da vida privada e das classificações qualitativas de *likes*. Se a ideia parece absurda na ficção, no cotidiano, a China pretende lançar um sistema³⁸ extremamente parecido como esse até o ano de 2020.

Em *Be Right Back* (2013), mais um episódio de *Black Mirror*, a tecnologia, que oportuniza um contato antes impossível, esbarra no desejo de presença (o desejo do atrito do corpo) que se interpõe na relação. Já, em *The Giver* (2014) e *Equilibrium* (2002), esse desejo de presença se “desvela”, não em razão de uma obsolescência do corpo, mas de uma dormência imposta ao corpo, por uma estrutura de sociedade que limita as relações físicas-emocionais.

Esses cerceamentos do corpo impostos estão ligados a **imposições à organização da vida privada** (temática-9), aqui, cabem obras audiovisuais com inúmeras arbitrariedades em relação ao corpo: controle de natalidade, uniformidade estética, cerceamento de identidade de gênero etc. Obras como *The Lobster* (2015), *2081* (2009) e a série filmica *Divergent* (2014-2015-2016) são exemplos de sociedades em que os indivíduos sofrem imposições em seus modos e escolhas de vida. No primeiro filme, sempre que solteiras, as pessoas são enviadas a um hotel, onde têm 45 dias para arrumarem um parceiro, senão são transformadas em animais. No segundo, todas são obrigados a ser iguais, por meio de interferências artificiais em suas características físicas e intelectuais, com o intuito de impedir a competição e o conflito. Já, no terceiro, a população é impelida a viver em grupos separados por qualidades humanas, sem relação e tendo de oprimir possíveis manifestações de outras características. Em geral, essas narrativas de filme extrapolam a ideia de um cuidado excessivo das instituições de poder, que

³⁸ O Projeto chama-se *Planning Outline for the Construction of a Social Credit System* (Esquema de Planejamento para a Construção de um Sistema de Crédito Social), uma pontuação de confiança nacional que avalia suas diversas atividades diárias para dizer que tipo de cidadão você é, monitorando compras, lugares, amigos, o que assiste e quanto tempo, impostos etc. (BOTSMAN, 2017).

retiram a autonomia sobre o corpo e a vida privada, ou mesmo, estabelecem nos indivíduos a normalidade da entrega do cuidado de seu corpo a outro/outrem (GUMBRECHT, 2015).

2.1.4 Instâncias de poder

O hipermovimento da “utopia cinética” da modernidade, que, como lembra Sloterdijk (2004), remete sempre rumo à catástrofe, alcança também as temáticas ligadas às instâncias de poder, produzindo uma criativa lista de distopias sociais nas obras audiovisuais de filmes e séries. Aqui, poder deve ser localizado como uma violência que não é realizada de imediato, mas está suspensa e pronta a acontecer, caso seja necessário³⁹. É nas temáticas que se enquadram no tema de poder que se pode encontrar a grande parte das “distopias”⁴⁰.

Se a utopia é a perfeição (paraíso) desejada, a distopia é a perfeição (paraíso) perdida. “Utopia” (*ou* “não” + *topos*, “lugar”), um não-lugar⁴¹, por sua não existência, mas que concentra os desejos de uma sociedade organizada de uma forma superior e perfeita, nesse sentido, a utopia é um sistema ou plano que parece irrealizável (fantasia, quimera, sonho). Distopia⁴² é, então, sobremaneira, uma utopia não realizada, ou, ainda, supomos, as distopias são o resultado das ideias utópicas sob a força do progresso. A divisão de Claeys (2013) do pensamento⁴³ utópico, em mítico, religioso e positivista, dialoga com essa ideia, pois, enquanto, no mítico e religioso, opera a imaginação do impossível que localiza as utopias no “passado” ou no “futuro”, no positivista, a utopia é “criada” como apogeu na modernidade por meio da exploração do “espaço entre o possível e o impossível” (CLAEYS, 2013, p. 10). Esse impulso utópico que pode ser: a) orientado a formar sociedades e, então, mantê-las “puras”; b) orientado pela negação dos desejos, promovendo a simplicidade ou pela satisfação de desejos promovendo a extravagância; e c) orientado à hierarquia ou igualdade. Assim, as distopias acabam bebendo dos percalços ou das consequências do impulso utópico, na literatura, as

³⁹ Nossa ideia de poder acompanhar as palavras de Gumbrecht (2015, p. 136), o poder é a violência entendida como “[...] corpos humanos que, ao bloquear ou ocupar espaço, resistem a outros corpos” – que “[...] passou da esfera da ação e do efeito imediatos para o reino potencial bruto.”, ou ainda, “[...] violência que perde a imediatividade e existe em reserva”, fazendo parte dos processos históricos e civilizatórios.

⁴⁰ O termo distopia tem um largo desenvolvimento na obra de Gregory Claeys (2013), que pontua a contraposição entre utopia e distopia em sua obra *Utopia: a história de uma ideia*.

⁴¹ Livro de Thomas Moore, de 1515. *A Utopia* descreve um “não-lugar”, criticando a Inglaterra e descrevendo como seria uma sociedade ideal.

⁴² O filósofo John Stuart Mill, em 1868, cria o termo antídoto para a quimera da utopia, distopia, a partir de um termo médico que designa a localização anômala de um órgão.

⁴³ Muitas utopias entendem a sociedade perfeita como uma estrutura primitiva perdida, nesse sentido, Claeys aponta que “‘Utopia, portanto, era algum lugar antes de ser ‘lugar nenhum’, uma entidade real antes de se tornar fictícia’” (2013, p. 80).

descrições de distopia passam por pragas destruidoras em livros como *The Last Man*⁴⁴, 1986, de Mary Shelley; pela sociedade de aparência perfeita, mas opressora em *Mbl/Mii*⁴⁵, 1921, de Yevgeny Zamyatin; até indivíduos ociosos e obcecados pela boa forma, como em *The republic of the Future*⁴⁶, 1887, de Anna Bowman Dodd. Assim sendo, as distopias podem ser apocalípticas, pós-apocalípticas ou não, mas sempre têm em comum o fato de serem uma antiutopia.

Após a literatura, o cinema e a televisão têm feito um proveito muito grande das distopias, que, em nossa lista, podem ser descritas por um poder que **acentua ou leva à falência o capitalismo** (temática-14) e/ou **acentua ou leva à falência as leis (gerando militarização ou desmilitarização)** (temática-15), por um poder instaurado pela **tecnologia como meio potencializador (mais poder de controle)** (temática-16) e pelo poder manifesto numa **violência autoinfligida, por modos de prolongamento da juventude** (temática-17).

No que tange a primeira temática, o economista suíço Hans Christoph Binswager (2011), ao discutir⁴⁷ o papel dos processos econômicos na definição do que conhecemos como era moderna (apontando que Carlos V teria sido o primeiro a estruturar um domínio propositalmente sobre os princípios da economia moderna, como um lugar no qual “o Sol jamais se punha”), assevera que essa utopia cinética opera, reinventa-se e continua ao longo dos séculos. Atualmente, alguns movimentos, apesar de certa autocrítica, são exemplos da continuidade dessa estrutura, como a filosofia da gratidão e os Aceleracionistas. Os primeiros trocam o pessimismo pela gratidão das necessidades materiais satisfeitas e acreditam que a solução não está na restrição, mas em “mais” produção, mais inovação, mais crescimento, mais prosperidade, para, assim, “[...] fazer crescer o bolo para, então, dividi-lo, e é mesmo preciso fazer crescer aceleradamente” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 68); já os Aceleracionistas, por estarem ciente da capacidade do capitalismo de apropriar-se de qualquer resistência, propõem uma quebra por dentro, uma autodestruição do capitalismo pelo seu aceleração total, ou seja, algum excesso de razão e progresso, e a reaplicação da mesma receita para resolver a situação, a qual a própria receita causou. A série *Incorporated* (2016) é um exemplo dessa discussão, após os governos quebrarem a sociedade, ela passa a ser comandada por grandes corporações capitalistas e rachada em extremos de pobreza e luxo, assim como o

⁴⁴ Publicado em português sob o título *O último homem*, pela Editora Landmark, em 2007, com tradução de Marcella Furtado.

⁴⁵ Publicado em português sob o título *Nós*, pela Editora Aleph, em 2017, com tradução de de Gabriela Soares.

⁴⁶ Sem tradução para o português.

⁴⁷ No livro *Dinheiro e Magia*, o autor apresenta uma crítica à economia moderna por meio da literatura e da alquimia, à luz da obra *Fausto*, de Goethe.

filme *Arès* (2016), em que é dominada por empresas de biomedicina. Ainda o filme *Cosmópolis* (2012), no qual um jovem milionário especula sobre o futuro do capitalismo em fase terminal de dentro de sua limusine.

Mas esse caminho que se caracteriza pelo impulso de sempre ir adiante, desde o Renascimento, e de onde seguiu-se a construção de um ideal de mundo, presente em todas as dimensões da vida, seja da político-econômica ou da técnico-científica, junto à acentuação progressiva do poderio do capital, quase sempre associa uma acentuação ou dissolução das leis (temática-15), visto que, quanto maior a discrepância econômica, maior a violência a ser combatida pelos detentores do capital. No filme *In Time* (2011), título que recebe uma tradução sugestiva para o português (*O preço do amanhã*), por exemplo, o tempo é a moeda corrente: ninguém mais envelhece após os 25 anos. A ambientação do filme é de extrema acentuação do poder do capital (temática-14), já que na ausência de dinheiro-tempo no relógio biológico, os indivíduos caem mortos. Além disso, a separação social se dá por imensas barreiras militares (temática-15), que separam os que possuem muito tempo dos que vivem trabalhando no hoje para ganhar tempo de sobreviver no amanhã. Já *V for Vendetta* (2005) é uma distopia que reúne todas as tradicionais guerras militares, pandemias, regimes fascistas e campos de concentração.

Outros filmes são exemplares de uma supressão da violência, mas sem anular o poder, como *Minority Report* (2002), em que os crimes são impedidos por três videntes antes de acontecerem. Em *The Purge* (2013), há o paradoxo de uma sociedade com índices quase ausentes de violência, perante a liberação de uma noite de violência sem repressão, permitida para aliviar as tensões. E, em *Anon* (2018), filme ainda não lançado oficialmente, a criminalidade é erradicada pelo controle/ausência da privacidade, algo que nos lembra *Esparta*⁴⁸ na construção de uma utopia que requer “o sacrifício da individualidade” (CLAEYS, 2013, p. 47).

Outra perspectiva da busca por crescimento contínuo está em adquirir um caráter de intocabilidade que a deixa quase sagrada (BISWANGER, 2011), ou seja, se o sistema tecnoeconômico do capitalismo foi/é a forma mais compatível à irrefutável ideologia do progresso, faz surgirem novos deuses tecnológicos ou mesmo detentores desse manancial, configurando uma relação quase religiosa⁴⁹. Esse efeito é apresentado de forma similar na série

⁴⁸ Cidade-Estado (*Pólis*) da Grécia Antiga que surge como entidade política no século X a.C. e detêm o poder terrestre militar.

⁴⁹ No texto de 1921, *Capitalismo como religião*, Benjamin propõe que o capitalismo é uma religião, não apenas um aporte para a religião, pois possui uma estrutura religiosa, uma liturgia (LOWY, 2013). O capitalismo é uma religião cultural: os adoradores praticam seu culto religioso, sem trégua, desde o nascimento até o túmulo, em diferentes situações: na bolsa de valores, nas fábricas, nos bancos, na compra e venda etc. Esse culto é

Altered Carbon (2018), em que os indivíduos detentores do poder capital prolongam suas vidas por centenas de anos, transferindo sua consciência para clones deles mesmos, concentrando uma grande renda, obras de arte e influência, até o ponto de se considerarem deuses e construírem suas casas acima das nuvens. São a materialização do sucesso e do apogeu, denominando-se “matusas”, sendo venerados por parte da população que tem neles seu objetivo vida e figura sagrada. Na série de televisão *3%* (2016), as benesses do progresso econômico (concretizadas no Maralto, pelo casal criador, pessoas objeto de culto) não são divididas com todos, apenas uma pequena parcela pode viver a glória, tendo a busca por esse fim como algo a ser realizado todos os dias.

Essa busca desenfreada, como certeza de um bem final, também guia o poder tecnológico sobre os corpos e ambiente, com uma “[...]exigência de progresso e mutação tecnológica que adquiriu nas sociedades pós-industriais a forma da convicção religiosa” (FELINTO, 2011, p. 49). No horizonte do mundo moderno, a tecnologia figura como protagonista para superar todos os problemas, mas que, na contramão, são problemas causados pelo próprio progresso: um “cavar a própria cova”, como Biswanger (2011) assegura ter feito o personagem Fausto⁵⁰. História que, para o autor, representa toda a humanidade (BISWANGER, 2011, p. 107-109).

Uma tecnologia em que está depositado o poder de potencializar (temática-16), seja por meio de uma biotecnologia ou de uma tecnologia maquinica. Muitos filmes e séries já citados até agora são transpassados por essas discussões, como *Surrogates* (2009), no qual androides cumprem os afazeres do dia a dia; *The Island* (2005), em que a biotecnologia possibilita a criação de clones humanos que funcionam como apólices de seguro de seus donos; ou mesmo *Repo Men* (2010), onde aqueles que não conseguem pagar pelos órgãos clonados são caçados. Ainda o recente *Marjorie Prime* (2017), no qual indivíduos que perdem alguém querido podem, por meio de um holograma da pessoa perdida, compartilhar o espaço e conversar, a fim de que essa relação seja terapêutica. Em alguns casos, essa influência da tecnologia alcança o limite e é revertida, perde-se o poder e passa-se a ser dominado pela tecnologia, como em *Matrix* (1999, 2002 e 2003), em que a tecnologia de simulação interativa neural mantém todos os corpos numa realidade forjada e dominada pelas máquinas.

culpabilizador (em alemão, “culpa” e “dívida” são a mesma palavra: uma conjunção diabólica), pois o capitalista que está endividado com seu capital é culpado porque fracassou.

⁵⁰ Fausto é o personagem de uma peça teatral de Goethe, que também dá nome ao livro. O personagem da peça é baseado numa popular lenda alemã de pacto com o demônio e inspirado no médico, mago e alquimista alemão Dr. Johannes Georg Faust (1480-1540).

O poder também pode ser autoinfligido sobre os corpos: uma imposição a si mesmo, por exemplo, a de sempre estarem em excelente forma física, realizando modificações corporais e impondo-se dor, como pelos modos de prolongamento da juventude (temática-17). Biswagner (2011, p. 111) lembra que, desde seus sinais mais iniciais do querer, “[...] a morte é a pedra de tropeço da vida humana, a qual o homem nunca está verdadeiramente preparado para aceitar: a ferida dolorosa que ele tenta curar com todos os remédios”. Algumas obras audiovisuais expõem essa crítica, como *Brazil* (1985), no qual a plástica como atenuação do envelhecimento assume formas bizarras, uma autoviolência que corresponde à mobilização padronizadora. Jonathan Crary (2014) discute a priorização da juventude e da alta produção contemporânea, em que os processos naturais da vida (como envelhecimento) são indesejados e, em face da sua inevitabilidade, adiados a qualquer custo, como podemos ver em *Advantageous* (2015) e *Self/Less* (2015), nos quais a tecnologia permite a transfusão da consciência para um corpo mais jovem.

2.1.5 Processos de subjetivação

Relacionando-se com essa temática, há uma produção teórica que traz críticas apontando os danos de um volume de informações disponíveis, estímulos e impulsos, vertiginosamente crescente, assim como a seletividade informacional, que configura certo pensar não capaz de fixar-se em objetos, saltando por assuntos diferentes, e não possui uma variação de perspectivas críticas. A ausência do silêncio e do ócio configura indivíduos impelidos à multitarefa e à hiperatenção. Porém, a multitarefa estaria na contramão do que se acredita representar um “avanço”, pois é uma característica essencial à sobrevivência da vida selvagem, desprotegida. Foi só quando, não mais ameaçados pela vida selvagem, os indivíduos puderam entrar em imersão focada e dedicar-se a processos, como os criativos que precisam do ócio e do tédio: “[...] se o sono perfaz o ponto alto do descanso físico, o tédio profundo constitui o ponto alto do descanso espiritual” (HAN, 2015, p. 33 e 34)⁵¹, assim, estados de hiperatenção ou de limpeza informacional, propiciam **imersão com ausência de questionamento** (temática-18), que tende à alienação e prejudica e impede uma **críticidade** (temática-19). Esse estado de hiperatenção e seletividade informacional é favorecido pelo acoplamento incessante às tecnologias, principalmente as de comunicação, e pelo longo tempo passado em frente às telas de computador.

⁵¹ Byung-Chul Han, teórico cultural nascido na Coreia do Sul e atuante na Alemanha, autor de *A sociedade do cansaço*.

As duas temáticas citadas são muito abordadas por *Black Mirror* (2013), uma série que atualiza o pessimismo do distopismo *cyber punk* com o futuro da humanidade. A série explora contextos de atravessamento das tecnologias de comunicação e um pensar que não dá espaço para a fixação de objetos, algo como, lembra Gumbrecht, a respeito dos fenômenos da globalização e da hipercomunicação, operam a ideia de autorreferência moderna (“penso logo existo”), esticando-a para um “[...] produzo, faço circular e recebo informação, logo existo” (GUMBRECHT, 2015, p. 43).

Essa imersão com ausência de criticidade (temática-18) é trazida pelo filme *Idiocracy* (2006), ambientado numa sociedade descrita como uniformemente estúpida e desprovida de curiosidade intelectual; assim como *Chrysalis* (2008), em que as pessoas se submetem à manipulação seletiva de suas memórias, eliminando aquelas que são fontes de perturbação e que fundamentam o questionamento. E em *The running man* (1987), apresentando um estado policial mantido por meio da censura da atividade cultural.

Já nas obras que apresentam o retorno da criticidade (temática-19), essa reflexão se apresenta ou nasce na contramão da temática anterior, como um estado de despertar. O filme *The giver* (2014) apresenta inicialmente uma comunidade milimetricamente regrada e padronizada para não suscitar a inveja pela diferença e impedir, assim, as guerras, erradicando conteúdos como memória histórica, cores, música e emoções, por intermédio de uma vacina diária, mas esse contexto é quebrado pela emergência desses conteúdos que inspiram a criticidade. O processo ocorre de forma parecida em *Equilibrium* (2002), enredo que narra o despertar de um censurado dentro de uma sociedade que proíbe o uso de livros, arte, música e emoções. Em ambos os filmes, existe a metáfora do “alto/superior” (as comunidades que buscam a utopia estão alocadas no alto, em *The Giver* nas montanhas) e “baixo/inferior” (a resistência está no subterrâneo, logo abaixo da sociedade controlada, em *Equilibrium*).

Já, em *Le Dernier Combat* (1983), a ambientação critica a alienação diante do consumismo e materialismo dos anos 1980, em que a comunicação era reduzida a desejos primitivos e a sofisticação urbana de Paris às ruínas de uma distopia. E, em *The Age of Stupid* (2009), que, quando documentário, interroga os humanos sobre o estado de alienação contemporâneo e, ao ser ficção, mostra o estado do mundo na metade do século XXI.

De fato, até aqui, estão apresentadas 19 (dezenove) temáticas, reunidas em 5 (cinco) grandes temas que dão visualidade a proposições sobre futuros possíveis (sistematizadas num quadro como apêndice desta tese). Agora, arrisca-se a responder, qual seriam as temáticas que transpassam o trecho ficcional do início dessa segunda parte, considerando que esse trecho fosse uma obra audiovisual? Não é fácil escolher apenas uma temática, mas talvez os efeitos do

Antropoceno fiquem evidentes na descrição quanto aos fenômenos que são mostrados do lado externo da janela como uma intrusão de Gaia (temática-6); também poderíamos apontar uma acentuação do poderio do capitalismo (temática-15), no que condiz à imersão dos indivíduos no consumo, em uma alienação com ausência de questionamentos (temática-18) diante da situação que se delinea, tanto dentro do hipermercado, como fora dele. Ainda, as relações entre tecnologia e indivíduos (temática-11) ou a tecnologia como meio potencializador (temática-16), que possibilitaram o desenvolvimento até o domínio das “máquinas” sobre os homens (isso se as desconfianças de Ava sobre o travamento das portas estiverem corretas).

Em suma, apresentou-se as temáticas que são presentificadas nas imagens da produção ficcional de filmes e séries, ou seja, as imagens-espectro de futuridades que dão visualidade à quebra do potencial dos futuros esperados, produzindo futuros hipotéticos que inundam o presente. Mas, por que será que essas são as imagens que, na maior parte das vezes, são referidas quando alguém interroga outro sobre quais serão os futuros? Acredita-se que a configuração do tempo presente, além de ter seus conteúdos infundidos nas imagens de futuridade produzidas pelo audiovisual de ficção, também proporciona um *status* sobremaneira especial à imagem, algo como um contexto que potencializa os já presentes “efeitos de presença” (AUMONT, 2012) da obra audiovisual nos corpos dispostos a ela.

É nesse sentido que a próxima parte deste texto detalha a descrição de Amplo Presente (GUMBRECHT, 2015), suas origens e configurações que o delimitam como construção sociomaterial de nosso contemporâneo. Elucidações essenciais ao trânsito para a quarta parte desta tese, visto que na ontologia, que esta obra acredita ter, a imagem nesse contemporâneo é transpassada pela configuração do presente como Amplo Presente.

3 ONDE HABITAM AS IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES? DESCRIÇÃO DO TEMPO PRESENTE

Desde a última vez que nos vimos, não fui mais a hipermercados, muito menos a experimentos. Aquelas duas vivências de (quase) fim do mundo foram fortes demais. Tenho preferido os livros, os museus e as guerras antigas. Tudo já realizado e disponível. Semanas atrás comprei um pacote de viagem: “observação do ato de pintura da Monalisa com Leonardo Da Vinci; com escala de cinco dias no palácio de concubinas do Império Mongol, durante o governo de Kublai Khan; e destino final na derrubada do Muro de Berlim”. O agente de viagem pediu que eu reconsiderasse as escolhas, pois teria dificuldades em encontrar um guia para três experiências tão diversificadas e intensas. Mas eu não quis abrir mão de uma delas, afinal, acabaria deixando mais um destino em aberto na minha lista de tempos passados a se conhecer, e a lista só vem crescendo. A primeira parte da excursão foi tranquila: eu trouxe um clone da Monalisa para casa e dois vídeos do Leonardo pintando. Depois que subi os vídeos para a nuvem, percebi outros vídeos antigos que nunca havia revisto. O primeiro era de Magritte pintando “Os Amantes” e “Espelho Falso”. Arrependi-me de ter aberto aquela pasta: os hologramas vazaram pela tela e tomaram o meu quarto, custei a organizá-los de volta na nuvem. A segunda parte do pacote foi mais cansativa. Insistiram que eu pegasse uma versão mais realista da aventura e me colocaram no mesmo cavalo que Marco Polo. Penso que alguma confusão aconteceu, porque Marco Polo não lutava exatamente nada, bem diferente do trailer que exibiram na propaganda do pacote. Ao contrário, o moço quase morreu algumas vezes, e, por pouco, não tive de assumir as malditas rédeas do

cavalo e pagar por um upgrade daquela habilidade. Sobre a última parte do pacote, já não tenho muito que falar: trouxe um pedaço de muro. Um pedacinho de pedra, melhor dizendo, quase igual àqueles vendidos pela Igreja Universal, importados para a construção do tal Templo de Salomão. Arrependi-me do terceiro destino. De fato, eu queria espiar o Holocausto, mas o vendedor da agência disse que não se convém remexer no que todos querem esquecer. Pensei que a magnitude dessa experiência não deveria ser muito diferente de uma excursão que fiz, do contrário dessas muito visitadas e querida por todos, o Descobrimento do Brasil. Atrativo: muita morte e sangue. Mas deixem tudo isso pra lá. Estou aqui mesmo é para reclamar de uma frase chata que vem se repetindo em todos os meus canais de comunicação: “Um dia virá o dia em que o dia não virá.”⁵² – Remetente: o hipermercado (sim, aquele hipermercado que vocês já conheceram). Depois de duas experiências de futuro traumáticas, bloqueei todos os envios dessas publicidades, mas essa mensagem continua a chegar. Mas não pensem que minha decisão do bloqueio foi por simples rudeza. Eu estava mesmo tentando evitar, além daquelas experiências, as confusões que ocorreram aqui em casa na semana passada quando um holograma de androide do século 57, pulou da propaganda, e entrou desavisado no quarto de visitas e se apaixonou pelo clone da Monalisa que vive aqui em casa. Como se não bastasse, o gif do Marco Polo que eu trouxe do pacote do Império Mongol ficou com ciúmes e quase quis ir embora na nave envelopada com a imagem fabulosa da Quellcris Falconer. A mesma nave onde o holograma do Takeshi Kovacs chegou depois de convencer meu clone da cozinha que ele era da assistência técnica da

⁵² VIRILIO, 1998, p. 19.

Netflix. Nunca sei como administrar esses pedaços de outros tempos.

Leituras depois, o trecho ainda pode soar meio absurdo. Coisas que passaram, ideias por vir, tecnologias e sentimentalismo. Que confusão! Só mais um texto cômico, “sem pé nem cabeça”? Só um texto pretensioso para extrapolar o contemporâneo estendido e congestionado numa ficção? Ambos. Porém, ainda um texto que ajuda a dialogar com as descrições de tempo presente e as possibilidades de interação que esse contemporâneo proporciona aos seus muitos “moradores”: as coisas do passado, os corpos dos indivíduos, as imagens-espectro do futuro, um conglomerado afetando-se mutuamente etc. *Monalisa*, *Marco Polo*, *Ava* (a usuária dos pacotes de viagens), o holograma do androide... todos moradores do mesmo lugar (usar “moradores” é referir-se a espaço, pois é só numa dimensão de espaço que podem dar-se relações de presença). Mas se *Ava*, uma usuária de pacotes turísticos de passado que lida com os hologramas do futuro, é uma moradora do presente, que presente é esse no qual vive? O que tornou possível esse presente que exhibe uma conjuntura, que ativa o protagonismo da dimensão do espaço e da presença?

Para este estudo, a alteração da conjuntura do presente tem sua origem no mesmo processo que alimenta e infunde na produção de imagens-espectro de futuridades: o fechamento do horizonte de expectativa. Se o horizonte, vestido de progresso, como um bom guardador de promessas, abrigava tudo que ainda não era possível, agora, com a relação entre expectativa e experiência desfeita, passou a se parecer mais com o horizonte de mundo: “[...] aquele horizonte não está lá, não há borda, o horizonte é só mais uma ilusão” (COSMO, 1980, s/p)⁵³. Com o progresso envelhecido, sem sustentar as promessas de frequente ascensão, o que era um horizonte de promessas utópicas se adensou com imagens ameaçadoras de catástrofes ambientais/sociais/tecnológicas humanamente produzidas. E se o horizonte em nada é atrativo, ele não é almejado e, por isso, não se afasta, então, a configuração do presente é de desaceleração e não-movimento para frente. Deixa-se a ideia de tempo histórico, o qual pressupunha uma linha contínua da experiência humana entre passado, presente e futuro, adentra-se uma configuração de presente amplificado, coabitado das coisas do passado, e também de futuros, por meio de suas futuridades não atrativas.

3.1 Tempo presente

⁵³ Carl Sagan, na série televisiva *Cosmo* (1980).

Antropoceno, Intrusão de Gaia, dismantelamentos dos sistemas econômico, social, político e vida individual, e incapacidade dos sistemas estruturados sobre a concepção de progresso darem conta das novas situações que se apresentam, são partes de um conjunto de ideias e situações que dizem respeito às fissuras na construção social do tempo moderno. Há modificações ecológicas, ontológicas e epistemológicas (COSTA, 2014) que não dizem respeito só às mudanças no ambiente de vivência, mas à própria investigação teórica do ser e às formas como os indivíduos se relacionam com o mundo que os cerca. Em outras palavras, a concepção ontológica dualista (homem *versus* natureza), implicada pelo positivismo, como já apresentado, está a desfazer-se, e, frente a sua incapacidade de resolver a situação que essa própria concepção põe em curso, é solicitada a interposição de outras formas de interação com o mundo e dos indivíduos com outros indivíduos. Os “parênteses” colocados na dimensão de presença, após a emergência da construção sociomaterial do tempo historicista, estão sendo removido, assim certa atenção a essa dimensão é novamente possível (GUMBRECHT, 2016).

Vários autores⁵⁴ apontam (cada um deles com bases em leituras e contextos teóricos específicos) mudanças no contemporâneo que, não obstante suas peculiaridades, convergem sobre a forma de relação dos seres com outros seres e com o mundo. Em outras palavras, apesar do contexto de crítica e desenvolvimentos teóricos diferentes, as observações postas por esses autores descrevem o esfacelamento do conjunto de mobilizações e composições de uma teleologia moderna.

Em *O clima da história: quatro teses*, o historiador indiano Dipesh Chakrabarty, ao pontuar a ideia de Antropoceno (em sua primeira tese), comenta o fim da distinção entre história humana e história natural, e toma explicações antropogênicas para as mudanças climáticas: se, para a historiografia, as mudanças no ambiente, de tão lentas, não chegavam a influenciar a história humana, para a história ambiental (surgida no século XX), o homem considerado como agente biológico na proporção da ação no número de bilhões transforma a humanidade numa força capaz de transmutar a geologia do planeta. Com efeito, não apenas atua como agente geológico, mas anda sob a mesma superfície que ameaça aniquilá-lo: o horizonte de expectativa aberto e positivo se fecha, e, com ele, o movimento para frente se desfaz.

Em *Há um mundo por vir?*, Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014) mencionam uma vigente alteração da experiência histórica humana caracterizada por certa “[...] continuidade ou convergência crítica entre os ritmos da natureza e da cultura”, que precisam

⁵⁴ A exemplo dos citados, como Dipesh Chakrabarty (2013), Isabelle Stengers, James Lovelock (2014), Débora Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2015), James Lovelock (2010) e Hans Gumbrecht (2010).

ser reconhecidos como “o advento de uma outra continuidade por vir do presente moderno com o passado não-moderno – uma continuidade mitológica, ou, em outras palavras, cosmopolítica” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, p. 30). Nesse sentido, o tempo histórico parece entrar em ressonância com o tempo ecológico ou meteorológico, apesar de frisarem que os ritmos não são mais aqueles, mas os ritmos cataclísmicos, dedicando-se à problemática ambiental planetária por vir:

Assim o tempo histórico parece a ponto de voltar a entrar em ressonância com o tempo meteorológico ou ecológico (Evans-Pritchard 1939), – mas agora não mais nos termos arcaicos dos ritmos sazonais, e sim nos da disrupção dos ciclos e na irrupção de cataclismos. O espaço psicológico se vai tornando coextensivo ao espaço ecológico –, mas agora não mais como controle mágico do ambiente, e sim como “o pânico frio” (Stengers) suscitado pela enorme distância entre o conhecimento científico e a impotência política, isto é, entre a nossa capacidade (científica) de imaginar o fim do mundo e nossa incapacidade (política) de imaginar o fim do capitalismo, para evocarmos a tão citada *boutade* de Jameson. Aparentemente, então, não apenas estamos à beira do retorno a uma “condição pré-moderna”, como nos veremos ainda mais desamparados, diante do choque com Gaia, do que se via o assim chamado “homem primitivo” diante da Natureza... (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 31).

O indivíduo, que antes pairava desencarnado do mundo, modificando-o, e via sempre a sua frente uma gama de possibilidades infinitas e inevitáveis, agora, com o rasgo do véu do tempo histórico, vê-se forçosamente reencarnado ao mundo. O entendimento de Chakrabarty da humanidade, como espécie,⁵⁵ tem a todos como uma única espécie que depende de outras e das condições para sobreviver, como “[...] um universal que surge como uma sensação compartilhada de catástrofe” (CHAKRABARTY, 2013, p. 22), visto que todos sofrem a potência brusca dos efeitos. No livro *No tempo das catástrofes*, Isabelle Stengers (2015), ao tomar o termo “Gaia”, dá abordagem de intervenção, de chamamento à atenção ao novo contexto que se oferece, de uma mudança de postura em relação ao cuidado do mundo e das ideias que regem a ação dos indivíduos. A autora nomeia essa mudança de relação com o mundo de um “honrar Gaia”, isto é, considerar severamente as situações que se colocam frente a uma iminente “Intrusão de Gaia”, pedindo uma mudança no modo de vida, de outras formas de relação que conjuguem o pensar, sentir e agir juntos, os quais foram destruídos, formas que sejam desintoxicadas das narrativas que viam e usaram a Terra como se esta estivesse ao seu

⁵⁵ O autor deixa claro que “[...] entender-se como espécie não retiraria o peso do ocidente capitalista como grande propulsor, por exemplo, na emissão de gases”.

dispor⁵⁶. Contudo, ainda frisa que todas as respostas à intrusão de Gaia são vulneráveis, porque “[...] o tempo das certezas acabou” (STENGERS, 2015, p. 148). Assim, propostas⁵⁷, respostas e dinâmicas devem levar em conta as circunstâncias e potencializar cadeias criativas em suas variantes, e não se transformarem em globais aplicáveis⁵⁸.

Segundo Lowy (2013), Benjamin, ainda no início do século XX, já apontava as preocupações com o progresso moderno, mencionando que, talvez, o retorno a um “passado comunitário” e às concepções vigentes anteriormente ao surgimento da modernidade pudessem possibilitar a construção de uma outra coisa, não de um futuro, pois esse nome nem serviria mais, no entanto, uma construção que se estabelecesse pela harmonia entre a natureza e o social, abolindo a exploração de ambos, recursos naturais e indivíduos:

Para Benjamin, só uma revolução podia interromper a marcha da sociedade burguesa rumo ao abismo, mas ele dava respeito da revolução uma definição nova: Marx havia dito que as revoluções são a locomotiva da história mundial. Mas talvez as coisas se apresentem de maneira completamente diferente. É possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência (LOWY, 2013, p. 19).

Nos moldes do pensamento romântico revolucionário de Benjamin (e antes mesmo que as grandes catástrofes do século XX se realizassem), as formas sociais anteriores ao progresso ainda se apresentavam como alternativa à barbárie que o filósofo apontava por vir. Para Gumbrecht (2010), essa fissura moderna traz o elemento de presença, que estava ativo naquela cultura que vigorou na Idade Média, e que traria, como parte, uma reinserção do homem na cosmologia do mundo pelo efeito reimersão da dimensão de presença. Já para Lovelock, nosso tempo e nosso mundo não teria “cura”, estando marcado pela impossibilidade de correção nos sistemas da Terra com a presença humana, a única posição que restaria é a “[...] fusão dela (terra) com nossos descendentes” (LOVELOCK, 2010, p. 235), (com essa fala de Lovelock

⁵⁶ Stengers (2015) faz o que ela chama de uma “intervenção”, pontuando o fim que instaura o modo de vida do indivíduo moderno, da livre Empresa, que conquistou o direito de não ter cuidado, e do Estado que passou a gerir os riscos.

⁵⁷ A autora ainda sublinha a necessidade de “[...] parar de compor com o capitalismo e lutar contra ele”, pois não se pode lutar contra Gaia, mas se deve, sim, compor com ela (STENGERS, 2015): um compor de pensamento e mundos que considere o localizado, e não generalidades: compor é “[...] caso a caso, região por região”, dando espaço aos “saberes das populações interessadas”, ou seja, às conexões são construídas e não tomadas ou adquiridas de outrem (STENGERS, 2015, p. 122).

⁵⁸ Os estudos multiespécies – só um dos muitos exemplos de orientações que buscam outras formas de relação com o mundo – quer prestar atenção a diversos modos de vida que constituem mundos, reunindo questões sobre os tipos e suas multiplicidades, sobre variedades de abordagens, para conhecer e compreender outros, engajando e colocando em colaborações indivíduos de várias áreas de atuação (DOOREN; KIRSKEY; MUNSTER, 2016). Em outras palavras, a busca por formular uma episteme que traga a multiplicidade de um agir encarnado nos seres e no mundo.

podemos lembrar de quase todas as temáticas sobre o espaço de vivência descritas na segunda parte desta tese).

Nessa perda de direção do trem moderno em direção ao futuro, o esfacelamento da concepção dualista (homem *versus* natureza), implicada pela teleologia do progresso e a fissura na construção sociomaterial moderna de tempo histórico, abre espaço à uma configuração de temporalidade contemporânea sem contornos precisos. Um tempo presente que solicita, ou melhor, impõe relações com o mundo e com os indivíduos que reativam a espacialidade, corporalidade e materialidade, atenuando o excesso de razão e sentido.

3.2 Descrição e designação do tempo presente como Amplo Presente

Diferentes descrições, nomenclaturas e análises críticas do mundo contemporâneo são um esforço acadêmico despendido por textos-teses de diferentes autores, os quais apresentam leitura e nomenclatura para designar o tempo presente (seja como pós-modernidade, modernidade líquida, supermodernidade, hipermodernidade, sociedade de controle, sociedade de risco entre outras designações), discutindo o destino da modernidade, que pode estar em acentuação, ainda em incompletude ou fim. Talvez seja esta última, o fim, dentre as visões possíveis a respeito da modernidade, aquela que acompanharia a descrição do contemporâneo como Amplo Presente.

“Amplo Presente” (GUMBRECHT, 2015) tem como hipótese uma outra apreensão do tempo, outra construção sociomaterial do tempo (e, aqui, a inclusão do material na expressão fica por conta desta obra, pois acredita-se que a nomenclatura, construção sociomaterial do tempo, corresponda mais à própria proposta do autor, visto que a materialidade do mundo ocupa, progressivamente, mais as formas de relação, chegando a promover mudanças ontológicas e cosmológicas no contemporâneo). Essa configuração de Amplo Presente, ainda sem contornos precisos, marca um esfacelamento da construção sociomaterial histórica moderna e vem se instaurando, intensificando, ao portar a possibilidade de interação simultânea em uma dimensão de sentido e de presença.

Essa descrição tem como referência duas cadeias de reflexão diferentes (as quais tivemos acesso na primeira parte da tese): uma que considera a “estrutura epistemológica da cultura ocidental”, desde o século XIX, e que tem como centro o pensamento autorreflexivo, pela emergência do observador de segunda ordem⁵⁹ (KOSELLECK, 2014; GUMBRECHT, 1998); e outra que tem ressonância na tradição da crítica cultural, que analisava a instauração

⁵⁹ Inspirada e dialogando com Michel Foucault, Niklas Luhmann e Reinhart Koselleck.

de uma fundação transcendental na consciência humana – a **crítica ao imperativo do progresso**, por exemplo, em Walter Benjamin (LOWY, 2005):

Uma estrutura intelectual para analisar o presente resulta no ponto em que a história da epistemologia decorrente da emergência da observação de segunda ordem se cruza com a crítica de teor melancólico (GUMBRECHT, 2015, p. 14).

A partir da fissura na construção sociomaterial do tempo da modernidade, Gumbrecht trabalha as noções de horizonte, movimento e espaço, apontando as diferenças entre a temporalidade moderna e a outra, em advento. Na temporalidade moderna, o sujeito de ação (*Handeln*) se entende como sempre em movimento para frente, tendo o presente como um espaço onde é/era possível alinhar as esferas de experiências do passado com as condições do presente, escolhendo os melhores caminhos/alternativas para o futuro. Já, na nova construção sociomaterial do tempo, essa “ação” não teria espaço e não haveria abrigo para esse sujeito cartesiano, fato visível nas discussões decorridas desde o final do século XX, sobre novas concepções de autorreferência⁶⁰, na necessidade de pensar sobre nomenclaturas como pós-modernidade frente à modernidade. A perspectiva “[...] historicista do movimento humano através do tempo se deslocou para o terreno do êxtase temporal e da simultaneidade” (GUMBRECHT, 2015, p. 66)⁶¹.

O deslocamento da concepção historicista para de simultaneidade advém da resistência em seguir para o futuro, face à impossibilidade de prevê-lo com algum grau de certeza, como já vimos. Temos sempre à frente a ameaça das imagens de constatações/prognósticos catastróficos, como superpopulação, alterações climáticas, esgotamento dos recursos, em que se parece possível medidas que as adiem um pouco mais (GUMBRECHT, 2015). Há uma mudança no horizonte: um futuro que apresenta tantas possibilidades de catástrofes não incita com o mesmo furor o movimento para frente (progresso), o que estimula o desfazimento da, antes, acentuada assimetria qualitativa entre passado e futuro. Sem a assimetria que estimulava a ação de deixar para trás e agir visando ao que está à frente como melhor, o movimento cessa. É nesse sentido que, ao propor um presente estendido, Gumbrecht reduz a força da dimensão

⁶⁰ Gumbrecht menciona uma coleção de ensaios organizada por Joshua Landy e Michael Saller.

⁶¹ Apesar de seus apontamentos sobre o contemporâneo, o autor prefere manter distância em apontar “sugestões” sobre como enfrentar e mudar a atual situação, visto que há convicção, em suas elaborações, da impossibilidade em fazer essas sugestões, já que a situação a qual tenta descrever é parte de um percurso estabelecido pelos meios culturais da evolução humana, e é por esse motivo que não há possibilidade de sermos capazes de controlá-la (GUMBRECHT, 2015).

de sentido, para expressar a expansão de uma dimensão de presença (e noções como corpo, materialidades, coisas e presença são essenciais para essa configuração do presente); e, se há resistência em entrar no futuro, o espaço de tempo do presente deixa de ser um instante, então, alarga-se e **congestiona**, e essa ampliação do presente não condiz com a sensação de que os indivíduos possam usufruir de mais tempo.

Em relação ao movimento, se, na temporalidade moderna, o que era realizado pelo indivíduo era a passagem (do passado para o futuro) orientada pela flecha do tempo, o presente dessa temporalidade contemporânea, coabitado por simultaneidades, potencializa outro tipo de movimento: a **oscilação** (GUMBRECHT, 2015), um movimento de pêndulo. Assim, as **simultaneidades** proporcionam a formação de um campo de tensão com dinâmicas que impulsionam em direções opostas: uma que continua a direcionar, a partir do projeto de modernização, a abstração do espaço, do corpo e do contato sensorial com as coisas-do-mundo (**dimensão de sentido**), ainda resultante e motriz da antiga construção sociomaterial do tempo; e outra dinâmica, a qual insiste na concretude, na corporalidade e na presença na vida humana (**dimensão de presença**) (Idem), e que parece reaver progressivamente mais força, sendo central na nova construção sociomaterial do tempo⁶². Para descrever essas dinâmicas polares, Gumbrecht tenta agrupá-las em quatro temáticas (terra, corpo, poder e pensar), onde cada uma delas envolve “n” fenômenos, que podem estar mais próximos ao polo de sentido ou ao polo de presença. Nesse contexto, a oscilação é, para o autor, uma figura de pensamento que aponta a possibilidade de liberdade de mudança de movimento das intenções dos indivíduos entre as posições polares, ou seja, a possibilidade de transitar livremente de um polo a outro dessas dinâmicas. Para além da liberdade, a oscilação não apontaria igualmente contrariedade entre os movimentos: em outras palavras, o interesse, ora por um fenômeno que se aproxime de uma dimensão de presença ora de uma dimensão de sentido, não é contraditório e nem mesmo neutralizador.

Assim, algumas noções dão embasamento e corpo à designação do contemporâneo, como Amplo Presente. Enquanto tempo histórico e cascatas de modernização abordam a construção e a fissura do que veio a entender-se como modernidade (já apresentado na primeira parte da tese), congestão e simultaneidade descrevem a condição do tempo presente, e dimensão de sentido, dimensão de presença e oscilação tentam dar conta dos fenômenos e do movimento operado pelos indivíduos, desse tempo presente, inseridos nessa condição.

⁶² Conceitos trabalhados no livro *Produção de Presença* (2010).

3.2.1 O que já não é

Para propor sua descrição do Amplo Presente, Gumbrecht recorre a sistematizações sobre a temporalidade da modernidade, descrevendo aquilo que acredita não mais configurar o tempo presente. O conceito de “tempo histórico”⁶³ e a noção de cascatas de modernização, ao longo de sua obra, acabam por encaminhá-lo à uma visão da construção sociomaterial da temporalidade contemporânea. De forma a retomar um panorama⁶⁴ dos processos ocorridos como cascatas de modernização, o texto principia com a composição inicial do campo hermenêutico e o observador de primeira ordem, passando pela ascensão da narrativa histórica (historicismo)⁶⁵ do mundo, como solução para a crise do perspectivismo que advém com o observador de segunda ordem, apontando que, há algumas décadas de nosso presente, instaurou-se a crise do próprio historicismo e a estagnação das Humanidades, devido ao esvaziamento da fonte que alimentava ambos: a consciência histórica como núcleo da existência humana (GUMBRECHT, 2015). Essas críticas surgem como uma **terceira cascata de modernização** chamada Alta Modernidade (ou Baixa Modernidade como a intitula Gumbrecht), reagindo artisticamente à Modernidade Epistemológica, e conjugavam manifestações da crise de representatividade, chegando ao seu apogeu com as vanguardas artísticas (como futuristas, dadaístas, criacionistas, surrealistas) nas duas primeiras décadas do século XX, que intentavam romper com a representação; ademais, movimentos artísticos de países periféricos, que, ao invés de romper com a representação, acionavam a resistência irônica ao imperativo das vanguardas de inovar (GUMBRECHT, 2015, p. 19-20).

Apenas com a **quarta cascata** de modernização, ocorrem os fenômenos conceituais de destemporalização, dessubjetivação e desreferencialização como abordagens não hermenêuticas. A destemporalização marca os efeitos de mudança, quando o tempo já não vigora como agente absoluto de mudança, e o indivíduo, enquanto aquele que age no presente visando ao futuro, enfraquece a potência de seu papel de ação (uma dessubjetivação)⁶⁶ e, conseqüentemente, das distinções conceituais primordiais como representação e referente, superfície e profundidade, materialidade e sentido, percepção e experiência, o que pode ser resumido em uma tendência epistemológica atual de desreferencialização (GUMBRECHT,

⁶³ *Modernização dos sentidos* (1998); *Em 1926: Vivendo no Limite do Tempo* (1999), *Produção de Presença* (2010) e *Amplo Presente* (2015).

⁶⁴ Ver a obra *Produção de Presença* (2010), principalmente a partir da página 61.

⁶⁵ Segundo Gumbrecht, “[...] os discursos narrativos permitem sintetizar representações múltiplas como objetos idênticos, dispondo-os em sequência e fazendo com que pareçam ser, enquanto momentos de transformação, os inevitáveis efeitos do tempo” (GUMBRECHT, 2015, p. 64).

⁶⁶ Apesar disso, não há uma perda de complexidade e sofisticação, pois o sujeito, ao observar o mundo, ainda confere toda sua potência (GUMBRECHT, 1998, p. 24).

1998, p. 24). Desse modo, dessubjetivação, desreferencialização e destemporalização (ao estarem acopladas à partícula “des”, exprimem a noção de negação, separação ou cessação da modernidade) causam o desfazimento ou a neutralização daquilo que projetavam, algo que Gumbrecht pontua como resultado da própria obsessão da modernidade em superar-se, movida pela construção sociomaterial do tempo histórico. Porém, ao mesmo tempo em que o autor utiliza a expressão “quarta cascata”, menciona que a pós-modernidade não seria uma cascata, pois não dá continuidade à teleologia do progresso, por ser uma cascata que anula e neutraliza as consequências das modernidades anteriores. Já a nomenclatura desse período, que se inicia após as décadas de 1970 e 1980 (período ao qual se dedicou Lyotard em *A condição pós-moderna*), é tratada por Gumbrecht como pós-modernidade. É só nas obras como *Depois de 1945* (2014b) e *Nosso Amplo Presente* (2015) que o autor passa a denominar o contemporâneo como Amplo Presente, sem pontuar uma data de início, mas mencionando que essa configuração do presente seria herdeira de uma atmosfera de latência pós-guerra (GUMBRECHT, 2014a). Apesar disso, a noção de um presente congestionado e repleto já estava presente em obras anteriores, como *Em 1926* (1999). Mas, como surgem as características de congestão e simultaneidade?

3.2.2 Depois de 1945: uma origem para congestão e simultaneidades

Para essa situação de congestão e simultaneidade no Amplo Presente, Gumbrecht possui uma longa digressão, encontrada na obra *Depois de 1945: latência como origem do presente* (2014), na qual localiza fenômenos e configurações, dos quais acredita o tom do contemporâneo ser herdeiro. Alargamento e congestão seriam frutos da não assimetria entre experiência e expectativa nas décadas subsequentes à Segunda Grande Guerra, resultado da atmosfera de latência pós-1945. Essa atmosfera reunia a sensação de que algo estava escondido e um dia viria à tona, e, ao mesmo tempo, a de uma congestão tensionada com a prontidão em seguir adiante. E são essas configurações, em um estado de latência⁶⁷, ou, para usar uma metáfora do autor, um “passageiro clandestino” (GUMBRECHT, 2014a, p. 40)⁶⁸, que ocupa

⁶⁷ Ao optar por essa expressão, recusa termos como “repressão” e “olvido”, usados por outros autores para descrever o momento pós-guerra. Latência é uma expressão utilizada e desenvolvida por Eelco Runia, em artigo da coletânea *Latenz – blinde passagiere in den Geisteswissenschaften*, com edição de Hans Gumbrecht e Florian Klinger.

⁶⁸ Esse passageiro clandestino ocupa espaço, deixa traços, e do qual tem-se certeza da existência, mesmo que não seja possível afirmar de onde venha. Um passageiro que não se revela, não se deixa agarrar, muda e envelhece durante o tempo oculto, mas não se sabe se um dia ele se revelará ou se será esquecido, e, ainda mais, visto que sua identidade não foi de antemão conhecida, mesmo se um dia venha a revelar-se, não sabe-se se poderá ser reconhecido.

espaço, mas não é identificável, sendo ainda propulsor de afetação, que influencia, como disposição geral, as relações desde a década posterior à Segunda Guerra Mundial até o final dos anos 1980. Essa disposição geral, apesar de transformar-se durante décadas:

[...] preservou seus traços básicos até hoje – o legado cinzento de um passado que encontramos a todo momento, mesmo se não vemos de modo muito claro. Em outras palavras: esse legado parece ter baixado sobre o nosso presente, mas também faz parte desse presente; ele é motivo de nossa obsessão apesar de – ou precisamente porque – só vagamente podemos experienciar a forma que ele assumiu, e quase nunca de maneira direta (GUMBRECHT, 2014a, p. 248).

Essa disposição geral é descrita como um aglomerado muito homogêneo de “[...] desafios, preocupações, tentativas de soluções”⁶⁹ (GUMBRECHT, 2014a, p. 248), ou seja, uma aparente calma perpassada por um violento nervosismo (GUMBRECHT, 2014a, p. 40-41), instaurando ao mesmo tempo uma prontidão em seguir para o futuro, tensionada antes por uma congestão. Enquanto na prontidão residia uma capacidade acentuada de distanciar-se da experiência da guerra, a **congestão** resultava de uma circularidade entre as opções de configurações culturais⁷⁰, presentes naquele momento, que não ofereciam vetores de fuga, já que uma levava a outra:

Um caso assim – em que “sem saída e sem entrada” e má-fé e interrogatórios” ocorrem conjuntamente – gerava uma sensação de congestão e de circularidade; “descarrilamento”, por outro lado, parece ser uma reação a, ou uma interpretação desta mesma sensação – e a ânsia por “contentores” significa o sonho de redenção desse estado de coisas (GUMBRECHT, 2014a, p. 253).

⁶⁹ Os quais eram partilhados tanto por vencedores como derrotados e, também, por aqueles países que estiveram pouco introduzidos no conflito; e, embora tenha característica global, essa situação também incluía muitos elementos locais e particulares, em diferentes lugares.

⁷⁰ De maneira resumida, a configuração “sem saída e sem entrada” nomeia a sensação de que nada podia ser deixado para trás, no tempo, o que impedia a possibilidade de ocorrência de eventos. Assim, sem transcendência, sem eventos e sem poder confiar no conhecimento advindo dos séculos passados, os indivíduos voltariam sua atenção à superfície do planeta (às coisas do mundo); e ainda com a impossibilidade de se fixar as “verdades”, as capacidades cognitivas humanas deveriam ser revistas (GUMBRECHT, 2014a, p. 250). Essa falta de confiança no conhecimento e capacidade cognitiva humana é identificada como “má-fé”, que teve nos gêneros de “interrogatório” e nas abordagens empíricas tentativas de estabilizar o conhecimento, mas que, falhando, acabaram sendo substituídos pela tendência de superar o paradigma sujeito-objeto: e “[...] deixar que os fenômenos se revelassem por si” (GUMBRECHT, 2014a, p. 252). Nenhuma dessas posições epistemológicas forneceu conforto, permanecendo a impressão de que a história tinha descarrilhado e que necessitava de vasos contentores para uma “[...] intensificada insegurança existencial” (GUMBRECHT, 2014a, p. 252), o que marca a configuração “descarrilamentos e contentores”. Essa última configuração, por sua vez, exigia que, para seguir em frente, era preciso deixar o passado para trás e encontrar um espaço de proteção existencial, necessidades que não eram possíveis devido à configuração “sem saída e sem entrada”. Nessa perspectiva, as três configurações, ao invés de uma junção organizada de correntes, formaram um labirinto sem objetivos tangíveis e claros, estabelecendo um movimento viciosamente circular.

Isto é, a prontidão de seguir em frente, deixando tudo para trás, movida pela energia moderna, esbarrava na congestão, resultado da incapacidade dos repertórios daquela cultura de sentido, dessa mesma energia moderna, em responder ou dar orientações a questões contingentes que se desdobravam. Com a presença mútua das “[...] sensações de fácil movimento para frente e de congestão” (GUMBRECHT, 2014a, p. 255), cria-se a esfera de **simultaneidades**.

Assim, o tempo presente seria resultado de uma longa influência dessa atmosfera pós-guerra, que concentrava simultaneamente a prontidão do fluxo moderno e a congestão ocasionada pela circularidade de suas orientações incapazes, produzindo situação cada vez mais significativa para a reemergência da **dimensão de presença** com característica do Amplo Presente. Com a mutualidade da dimensão, tal como a presença e a dimensão de sentido, possível porque essas culturas não são excludentes e nem neutralizáveis, a **oscilação** opera como movimento, possibilitando as relações dos indivíduos em ambas as dimensões.

3.2.3 Oscilação

Enquanto *movimento de pêndulo*, a oscilação é usada como figura de pensamento para descrever a possibilidade de interações e de interesses no Amplo Presente, contexto que reúne dinâmicas polares. Por meio da oscilação, está implicada, e dada, a liberdade de mudança de movimento das intenções dos indivíduos entre as posições polares. Isto é, há a possibilidade de transitar livremente de um polo a outro das dinâmicas de presença e das dinâmicas de sentido. Porém, essas oscilações podem nem sempre ser frutos de uma escolha intencional, nem sempre portarem certa permanência ou realização e as mudanças de posição entre esses polos, isso não significa que os interesses não sejam genuínos, mas sim que, mesmo ao estar em um dos polos, não seria possível esquecer ou “resistir ao apelo” do outro (GUMBRECHT, 2015, p. 132). E é justamente essa impossibilidade de esquecer ou resistir ao apelo do outro polo que poderia ser um dos desencadeadores da mobilização em carrossel (termo com base na mobilização geral de Lyotard [GUMBRECHT, 1998]) que, no presente, “[...] ameaça nos esmagar e que, em geral, força a linearidade de nossos projetos e ações a ganhar a ineficaz forma de circularidade” (GUMBRECHT, 2015, p. 132), como se nunca fosse possível sair do lugar.

Os diferentes fenômenos, coisas e conteúdos que mobilizariam as intenções individuais, estão reunidos em quatro grandes áreas da vida humana referentes ao espaço de vivência, corpos, poder e pensar (GUMBRECHT, 2015). Essas áreas portariam dinâmicas

remetendo a posições opostas: uma que continua a apontar em direção à abstração do espaço, do corpo e do contato sensorial, prática em ressonância com o projeto moderno (dimensão de sentido); e outra que concentra forças que insistem na/ou reintroduzem a concretude, o corpo e a presença, formas de relações relegadas pelo paradigma cartesiano e centrais no Amplo Presente (mais pautado numa dimensão de presença). Apesar disso, lembram que o indivíduo, independentemente de estar mais imerso em uma dessas duas dimensões, não é totalitário, relacionando-se com o mundo de ambas as maneiras, em maior ou menor intensidade, tendo seus interesses e interações variando de polos por meio da oscilação.

Enquanto as dinâmicas que apontam para o polo de prática, em ressonância com o projeto moderno, ainda sob a égide do núcleo da consciência/tempo histórico, vêm perdendo força, aquelas que focalizam o polo de formas de relações, sempre relegadas pelo paradigma cartesiano pela concretude, corpo e presença (dimensão de presença), apresentam acentuação progressiva⁷¹. E, se a forma de relação pelo sentido, na hermenêutica, já é familiar, como seriam as relações com as coisas do mundo e os corpos dos outros indivíduos, numa dimensão de presença?

3.2.4 Produção de presença: a relação com as coisas do mundo

As dinâmicas da dimensão de presença seriam manifestações de um “desejo de presença”, o qual Gumbrecht (2010) descreve como um querer as coisas do mundo próximas à pele, um processo reativo ao excesso de sentido que se imbricou no mundo, ou seja, a experiência e os processos de interação não são só aquilo que ocorre na manifestação dos conteúdos ou significados (CARDOSO FILHO; MARTINS, 2010). O desejo de presença teria se manifestado, em potencial, pela perda do corpo, uma “[...] sensação de que já não estamos em contato com as coisas do mundo” e um impulso em direção a um desejo de “ultrapassar a metafísica” (GUMBRECHT, 2010, p. 73), instaurada no tempo histórico, um desejo de presença reativo a uma cultura imersa excessivamente em sentido⁷².

É importante observar que, através da história da cultura, houve contextos culturais nos quais era mais forte o tema da materialidade e da presença, enquanto, em outros, era intensa a questão do sentido e da imaterialidade (FELINTO, 2012), possibilitando vigência mais ativa

⁷¹ No livro *Produção de Presença* (2010), Gumbrecht faz uma apresentação pormenorizada dessas duas culturas e, também, sobre a acentuação da “de presença” sobre a paradigmática “de sentido”.

⁷² Para sistematização completa, em tipologia binária de 10 definições de Gumbrecht, ver Dissertação de Ângela Coradini, *Leituras para a dimensão material e Stimmung: uma noite nos shows de Heavy Metal* Cristiano, 2013.

em cada um desses momentos, de diferentes formas de apropriação do mundo⁷³. Nenhuma cultura foi só de presença nem apenas só de sentido, porém, em um determinado tempo histórico, uma dessas vertentes predominou. Como exemplo, temos a dimensão de presença bastante acentuada na Idade Média, com cosmologia medieval encarnada no mundo (chamada de cultura de presença). Já, a partir do século XV, com o início do paradigma sujeito/objeto, campo hermenêutico e estruturação do tempo histórico, o indivíduo desencarna do mundo (chamada cultura de sentido).

A exemplo, tem-se os debates parlamentares como rituais adequados às culturas de sentido, porque são efetivados a partir da qualidade intelectual do argumento e de visões em confronto, e a Eucaristia (na teologia católica) como ritual de cultura de presença, um ritual de magia, pois torna o corpo de Cristo fisicamente presente. A cultura medieval tendo, então, mais ativa sua dimensão de presença foi progressivamente suplantada pela cultura de sentido de todo o processo da modernidade, relegando e imergindo a dimensão de presença das relações. Assim, quando se aponta a fissura na temporalidade moderna no tempo presente, a dissolução progressiva do tempo histórico (como visto nas partes anteriores da tese), também se aponta a reemergência significativa da dimensão de presença no contemporâneo que passa a portar relações nas duas dimensões: presença e sentido. E quais seriam as diferenças entre as dinâmicas dessas diferentes dimensões?

De forma simplificada, enquanto na dimensão de sentido, a autorreferência humana é o pensamento (consciência) e seres se entendem como excêntricos ao mundo, na dimensão de presença, o “corpo” e os seres sentem-se “parte do mundo” (espacial e físico): as coisas do mundo “são materiais” e têm algo “inerente”, não apenas o que lhes é dado por meio da interpretação. Na dimensão de sentido, o sujeito produz conhecimento ao interpretar o mundo, tendo o “tempo” como dimensão primordial, pois, é no tempo que acontecem as relações entre humanos e mundo. Na dimensão de presença, o conhecimento é revelado e não depende de uma intenção do sujeito⁷⁴, tendo o “espaço” como dimensão que se constitui ao redor dos corpos, onde se dão as relações entre os diferentes seres humanos e a relação destes com o mundo (GUMBRECHT, 2010).

⁷³ Para sistematização completa, em tipologia das formas de apropriação do mundo de Gumbrecht, ver Dissertação de Ângela Coradini, *Leituras para a dimensão material e Stimmung: uma noite nos shows de Heavy Metal Cristão*, 2013.

⁷⁴ “[...] é conhecimento revelado pelo(s) deus(es) ou por outras variedades daquilo que se poderá descrever como ‘eventos de autorrevelação do mundo’, [...] o conhecimento revelado”. Ver Heidegger, *A origem da obra de arte* (1977) e *Ser e Tempo* (1927).

Assim, se a produção de sentido ocorre para os elementos de uma dimensão de sentido, os indivíduos experimentam o mundo, suas coisas e corporalidade por meio de uma “produção de presença”, visto que a dimensão de presença do mundo estabelece com o corpo relações de presença. A fórmula do conceito “produção de presença” (GUMBRECHT, 2010) parte do significado etimológico de “produção” (*producere*) como “empurrar para frente”, “trazer para adiante”, e de “presença” como uma referência espacial, como aquilo que “está à frente, ao alcance e tangível para os corpos”. Produção de presença⁷⁵, então:

[...] sublinharia que o efeito de tangibilidade que surge com as materialidades de comunicação é também um efeito em movimento permanente. Em outras palavras, falar de “produção de presença” implicaria que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade (GUMBRECHT, 2010, p. 39).

Todavia, quais seriam essas materialidades/coisas do mundo que estabelecem relações de presença com os corpos? O som de um instrumento musical, as cores de um quadro, as linhas de uma imagem, um golpe de boxeador, os efeitos de presença da rima, da aliteração, do verso e da estrofe, o vento entre outras:

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

Quer dizer, uma presença afeta corporalmente os indivíduos, despertando sensações físicas: o vento, a luz, uma imagem, a música, apesar de não serem “agarráveis”, têm sua materialidade afetando a pele, os olhos, os ouvidos. A exemplo da luz do sol, mesmo que não seja possível pegá-la com as mãos, é uma presença que toca a pele: na luz branca do sol estão

⁷⁵ Nas áreas de pesquisa, a produção de presença pode ser operacionalizada em estética (nas obras *O elogio da beleza atlética* (2007) e *Graciosidade e Estagnação* (2012), como um conjunto de relações como momentos de intensidade), pedagogia (em *The powers of philology* (2003) como pensamento de risco) e história. Todas essas áreas com práticas alternativas que tentam escapar ao vício intelectual de autorreflexividade. São contribuições como uma abordagem materialista dos problemas das ciências humanas e uma “alternativa às perspectivas construtivistas das teorias contemporâneas dominantes” (FELINTO; ANDRADE, 2005, p. 81). Ana Soares (2015) aponta que a argumentação de Gumbrecht é um “[...] baralhar dos patamares biográfico e crítico/literário”, o que confere uma estrutura de “[...] arranjo total de volume, área, lado e alto, de que se constitui o sólido pensar gumbrechtiano” (SOARES, 2015, p. 6-7). Essa estrutura, de certo modo, afastada da forma padrão acadêmica de operar, evidencia, principalmente, a defesa do autor de que a principal função dos humanistas (e privilégio) é trazer complexidade, através da prática de um pensamento de risco, confrontando aquilo que nos é dado como simples normalidade.

“escondidas”⁷⁶ outras cores, inclusive, um tipo de luz que está logo abaixo da luz vermelha, o “infravermelho”, que é invisível, mas que os corpos sentem como calor.

Mas, estando num Amplo Presente, marcado pela congestão que permite acumulações em uma esfera de simultaneidades, essas repletas também de passados que se acumulam em no presente, como lidar com esse passado numa perspectiva de produção de presença? A “presentificação” seria o modo de relacionar-se com o passado, de forma a se ter a sensação de que esses mundos fossem novamente tangíveis⁷⁷. Essa forma de relação estaria concentrada em experienciar as “coisas do passado”, não mais no intuito de aprender com o passado⁷⁸, já que se instaurou a falência da narrativa histórica (historicismo) do mundo, retirando o abrigo do sujeito cartesiano que lidava com o passado de forma interpretativa. Se “a autorreferência dos indivíduos encontra-se mais solidamente enraizada no corpo e no espaço” (GUMBRECHT, 2015, p. 17), numa dimensão de presença, a relação com esses mundos passados é de “experimentação”, ou seja, a presentificação corresponderia a uma ânsia humana em direção a um tempo não vivenciado, um desejo de:

[...] preencher o sempre crescente presente com artefatos do passado pouco tem a ver – se é que tem algo a ver – com o projeto de interpretar (ou seja, de reconceitualizar) o nosso conhecimento sobre o passado ou como o objetivo de “aprender com a história”. Pelo contrário, o modo como certos museus organizam suas peças faz lembrar os espetáculos de *son et lumière* que alguns lugares históricos da França começaram a mostrar na década de 1950, bem como *O nome da rosa* ou filmes como *Radio days*, *Amadeus* ou *Titanic*. Há aí um desejo de presentificação e eu não tenho quaisquer objeções quanto a isso. Já que não podemos sempre tocar, ouvir ou cheirar o passado, tratamos com carinho as ilusões de tais percepções (GUMBRECHT, 2010, p. 151).

Essa atenção⁷⁹ às coisas do passado pode ser exemplificada no crescimento do número de espaços históricos revitalizados e de museus, na importância, cada vez mais; no uso da figura

⁷⁶ Segundo Carl Sagan, na série *Cosmos* (1980), Isaac Newton batizou as faixas de cores presentes na luz do sol de “espectro”, que, proveniente do latim, significa “fantasma”, “aparição”, pois essas faixas estavam escondidas na luz branca do sol e apareciam no contato com as superfícies.

⁷⁷ Desenvolve as argumentações principalmente em *Em 1926: vivendo no limite do tempo* (1999).

⁷⁸ Gumbrecht traz elucidações sobre a Filosofia da História e o Novo Historicismo, mas afirma que o “[...] paradigma filosófico-histórico perdeu muito da sua credibilidade na situação contemporânea, e o Novo Historicismo [...] se entregou às tentações da subjetividade poético-heróica” (GUMBRECHT, 1999, p. 466).

⁷⁹ A abordagem desse fenômeno não é novidade, sendo também apontada por outros autores – Andreas Huyssen, François Hartog e Hermann Lübbe – que também têm a obra de Koselleck (2006) como ponto de partida, apesar de desenvolverem em outras direções suas argumentações. O teórico literário Andreas Huyssen (2000) assinala sintomas, como a restauração histórica de cidades, a ascensão de itens de uso retrô, a literatura histórica e biográfica, a produção audiovisual dedicada à história, tanto em documentários como em ficção, obras acadêmicas ligadas ao trauma histórico etc., como fenômenos que ressaltam, em face da indústria cultural/memória, o passado como fonte de lucro e conforto frente à imprecisão do presente. François Hartog (2014), historiador francês, ao discutir as questões de passado no mundo contemporâneo, aborda usos e apropriações do mundo antigo pela modernidade, tomando, para isso, a expressividade dos museus na atualidade,

do curador de obras; nas discussões sobre a memória histórica; nas dificuldades de autorização e nos embates para a remoção de edificações históricas; na republicação de clássicos⁸⁰; na atenção à subdisciplina da arqueologia; e proliferação de filmes e séries de época.

Diz-nos respeito aos espaços históricos, as capitais mundiais e brasileiras vêm transformando antigos edifícios, já disfuncionais, em espaço de arte, lazer e encontro. Bancos e antigas sedes de instituições governamentais são transformados em museus e centros culturais (como o caso dos centros culturais do Banco do Brasil, Caixa e outros, nas capitais do Rio de Janeiro e São Paulo) e igrejas reutilizadas como cafés, livrarias e casa de shows (como a igreja do século XIX de Amsterdã, que tornou-se a casa de shows *Paradiso*, na Holanda). Esses espaços, revitalizados e restaurados, proporcionam imersão pela estética arquitetônica, cores, musical etc. Como forma de experimentar esses passados, o turismo em áreas históricas cresce, como se esses lugares fossem museus a céu aberto, como o atual cobiçado destino turístico da América Latina, de Macchu Picchu, ruínas do Império Inca, no Peru.

Já, na ficção audiovisual, a busca é por uma produção que explore recursos estéticos detalhados na criação de uma atmosfera de mundo passado, a fim de oferecer uma vivência, um tipo de experiência de presentificação. As séries de TV, atualmente, adentram igualmente o universo de produção épico-histórica, principalmente pelas plataformas de vídeo por demanda, como a *Netflix*, com obras como *Spartacus* (2010-2013), *The Tudors* (2007-2010), *Reign* (2013-atualmente), *Downtown Abbey* (2010-atualmente), *Vikings* (2013-atualmente) e *Marco Polo* (2014-atualmente). Esta última, ao abordar a cultura mongol, pouco conhecida do mundo ocidental, traz o personagem histórico Marco Polo como âncora, explorando as mesclas entre as culturas mongol, turca e chinesa, reunidas no império mongol, entre os séculos XIII e XIV.

Além do audiovisual, a literatura também seria um caminho para presentificar mundos passados, como realiza Gumbrecht (1999) em seu livro-experimento *Em 1926: vivendo no limite do tempo*, construindo estrutura e linguagem textual que façam, nem que seja por alguns

descrevendo esse interesse, a partir dos monumentos franceses, como uma musealização. Musealização também é um termo usado pelo filósofo alemão Hermann Lübbe, para descrever o fenômeno de manutenção do passado, desde os anos 1980, desencadeado em várias práticas culturais, não apenas nos museus. Entretanto, apesar das diferentes abordagens, a singularidade na forma de abordagem dessa relação com o passado, na obra de Gumbrecht (2010), está na produção de presença que apresenta como principal a dimensão do espaço.

⁸⁰ Num primeiro exemplo, a relação que se estabelece no presente com os chamados clássicos – aquelas obras que têm um poder imediato e permanente de falar com os leitores (definição de Hans-Georg Gadamer, usada por Gumbrecht) parece estar mais agudo, o que, segundo Gumbrecht (2015), seria devido a uma aura que algumas figuras (autoridades) intelectuais possuem: esse interesse é exemplificável no entusiasmo com novas e comentadas edições, tributos, afeição de jovens por palestras e livros. Enquanto, no tempo histórico, a relação com os clássicos era mais institucional, agora aparenta ser mais descontraída, ou seja, a leitura desses clássicos é menos política, sem ater-se às características da sociedade, mas mais a existência – uma vivência do texto, relacionando-o aos desafios da vida individual – um apreço pela opção de fazer reviver intensidades, ao invés de responder a questões (GUMBRECHT, 2015).

instantes, os leitores esquecerem que não estão vivendo no ano de 1926⁸¹. Assim, pode-se dizer que o interesse por essas obras enraizadas no passado é um fascínio alimentado pelo desejo de presença do passado, uma vez que, por meio desses filmes, livros, séries, tem-se a sensação de relação de presença com as coisas do passado: já que não é possível “[...] tocar, ouvir ou cheirar o passado”, trataria-se com afeto “[...] a ilusão dessas percepções” (GUMBRECHT, 2010, p. 151), marcando um desejo de superar o tempo em direção ao nascimento. Nesse sentido, faz daquele que lida com a história por essa perspectiva, um ilusionista conjurador de cenários, “alguém que opera como que um congelamento dos tempos e traz para a sincronicidade do presente (...) elementos aparentemente contraditórios e de convivência difícil”, numa experiência de passado sedutora (SOARES, 2003, p. 9).

A ideia de que uma relação física com as coisas do passado presentificaria os mundos passados tem movimento no que chamamos de “conjurar o passado”⁸², operado pelas coisas do passado: literatura, música, objetos, museus, construções etc. As coisas do passado, segundo Gumbrecht (2014c), são capazes desse movimento, porque são disfuncionais no presente, essa disfuncionalidade produz uma aura, que não tem ação prognóstica, no sentido de aprender com o passado, porém, possui potência para tornar presente um pretérito, ao fazer “um convite à imaginação”, a qual é apontada na perspectiva de uma atividade corporal, em que imaginar situações faz com que se tenha reações corporais:

A imaginação ajuda a estar lá, com seu corpo. Isso seria a contribuição de conjurar o passado. Aqueles objetos desnudos, que têm aura, ativam a imaginação e a imaginação nos dá possibilidade de estar no passado (GUMBRECHT, 2014b, s/p).

Apesar das memórias pessoais, epistemológica e cotidianamente estarem atreladas a nossa noção de passado, a proposta aponta uma relação física e espacial com as coisas do passado, no sentido de que esses mundos sejam novamente tangíveis. Relação que faz parte de uma dimensão intensiva, movida pelo desejo e pelo fascínio, que estaria projetando, na busca

⁸¹ Nesse experimento, poderíamos afirmar que, ao optar pelo *viver em 1926*, colocando seu corpo disponível para que as materialidades dos mundos de 1926 afetem/toquem seu corpo, Gumbrecht tem nesse processo de disponibilidade uma experimentação do tempo (de passados) como presença, experimentação que pode ser realizada, principalmente, se não unicamente, por estar inserido num presente de simultaneidades, e que tem vigente um desejo de presença, desejo reativo ao excesso de sentido imbricado no mundo pelo projeto moderno.

⁸² É importante pontuar que “conjurar o passado” é uma expressão proferida por Gumbrecht unicamente durante a conferência de abertura do Seminário Brasileiro de História da Historiografia “Variedade do Discurso Histórico”, em 2014. Em outros momentos, o autor vai referir-se ao mesmo processo com as palavras “invocar” e “presentificação”.

de conhecer o passado, não mais uma necessidade prática e pedagógica, mas uma vontade de experimentá-la, de vivenciar essas porções de mundo:

O desejo de presença nos leva a imaginar como teríamos nos relacionado intelectualmente, e os nossos corpos, com determinados objetos (em vez de perguntar o que esses objetos “querem dizer”) se tivéssemos encontrado com eles nos seus mundos cotidianos históricos. Quando sentimos que esse jogo da nossa imaginação histórica pode ser sedutor e contagioso, quando seduzimos outras pessoas para o mesmo processo intelectual, teremos produzido a mesma situação a que nos referimos quando dizemos que alguém é capaz de “invocar o passado” (GUMBRECHT, 2010, p. 155).

Aqui, pode-se observar que as obras (principalmente os filmes e séries) que procuram o efeito de invocar o passado, distanciando-se da questão de aprender algo com esse passado, não podem ser consideradas menos válidas: são desenvolvidas para atender ao desejo de passado (desejo de eternidade em direção a uma época não vivida) e não devem ser tomadas como inferiores, ou menos complicadas, na contramão daquelas que se preocupam em levar a aprender com a história (GUMBRECHT, 2010), justamente porque as técnicas que tentam resolver o desejo de presença não devem ser tidas como mais rudimentares: são apenas outras técnicas. E, aqui, pode-se entender que as obras audiovisuais que trabalham com as ideias de futuros também não devem ser consideradas menos válidas, porque servem ao desejo de relacionar-se presencialmente com esses futuros, sobre os quais se pode apenas especular.

Em suma, esta terceira parte apresenta um Amplo Presente configurado pela congestão, num movimento progressivo de desfazimento da relação de assimetria entre passado e futuro, causando um alargamento do presente com a acumulação excessiva no espaço contemporâneo de “coisas do passado”, coisas que, devido à configuração do presente mais pautado numa dimensão de presença, têm na forma de relação a produção de presença. Se as coisas do passado, em uma relação de presentificação, dariam vislumbre da vivência desses passados, poderia-se vivenciar os mundos futuros pelas imagens de futuridade. Isto é, as imagens-espectro de futuridades, enquanto presenças, também são disfuncionais no presente, pois não há uma ação prognóstica dessas imagens e, já que o prognóstico não é mais possível no Amplo Presente, essas tornariam os futuros ausentes presentes.

É nesse sentido que seguimos com a proposta desta obra: o presente não reúne apenas coisas do passado, mas também concentra imagens-espectro de futuridades que possuem características singulares (como será visto na quarta parte da tese). Em outras palavras, se Gumbrecht descreve uma simultaneidade de coisas presentes nesse contemporâneo alargado, a proposta desta tese adiciona, às coisas do passado citadas por ele, as imagens-espectro de

futuridades como moradoras do tempo presente que, numa disposição epistemológica de presença, relacionam-se por produção de presença com os indivíduos. Versando sobre “futuridades”, um desvio temporal de ambientação, as obras de filmes e séries produzem visualidade em perspectiva de “futuro distante”, “futuro próximo”, “futuro imediato”, gerando um tempo diferente do real, mas tão material quanto o presente (AUMONT, 2012), e que injeta nesse presente imagens de futuridade enquanto presença daquilo que está ausente, visto que são construções sobre um tempo e um espaço que não se sabe se será alcançado ou vivenciado.

Esse presente é algo como o espaço daquelas intempéries descritas pelo trecho ficcional que abre esta terceira parte: aquela casa onde *Monalisa* e *Marco Polo*, trazidos de um passado pela usuária dos pacotes de viagens, podiam apaixonar-se pelo holograma do androide, ou mesmo fugir na nave espacial da *Quellcris Falconer*. Todos eles moradores da mesma casa comum, do mesmo tempo presente, no mesmo Presente Amplo.

4 SOB A SOMBRA DO AMÁLGAMA DE IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES

Apesar da pouca luz, talvez fossem ainda umas três horas da tarde. Essa, pela minha noção temporal, seria a lógica se o que eu conhecia sobre a atmosfera não tivesse sido distorcida. Olhei para o restinho de raios que conseguia atravessar aquelas sombras, mas aquelas orientações sobre posição solar e pontos cardeais pareciam me ajudar. Eu percebia toda a extensão de um metro acima dos meus cabelos se estendendo, talvez, até alguns quilômetros para cima abarrotada com aquelas “coisas” que pareciam retalhos de imagens com um certo movimento. Como alguém de outra época, eu ainda não estava acostumada a não ter respostas, mas também não fazia a menor ideia de como exigi-las daquelas “coisas” penduradas no espaço, acima e agora já em volta de mim. Sentei sobre meus pés e comecei a repetir para a tela do smartphone o que estava acontecendo. Seria um vídeo testemunho? Um esboço de texto? Uma vontade de não perder nada que minha memória falha pudesse apagar?

“Era um pouco mais que nove da manhã, um dia que se achava normal, quando a primeira sombra surgiu, exatamente sobre o enquadramento de um vídeo banal que eu fazia do horizonte. Depois de me mover alguns passos para o lado e reorganizar o foco da gravação, mais uma vez, outra sombra. Irritei-me, como de costume, mas logo a curiosidade assumiu minha expressão. Sombras iam parecendo no chão, iam se multiplicando pouco a pouco. Eram sombras de pedaços de coisas que ainda tinham uma certa transparência, mas se adensavam, enquanto balançavam no céu. De onde vinham?! As coisas, tipo imagens que repetiam ciclicamente alguma cena, tomavam cada vez mais o espaço e pareciam ir se

juntando, quase como colagens. Teciam-se umas às outras, começando a formar algo próximo a uma concha de retalhos em vários estratos. Aquele processo durou vários tempos diante dos meus olhos. A sombra projetada no chão fechou-se na totalidade em algumas horas e ninguém fez nada, nenhuma pergunta, nenhuma tentativa de agarrar ou derrubar aquela densidade. A sombra de uma densidade que parecia insolucionável. Todos nós continuamos apenas a observá-las”.

Se eu pudesse ter visto o que aconteceria depois disso, chutaria que o sinal do smartphone findou, que a tela se apagou junto com a bateria esgotada e que o aparelho caiu das minhas mãos. Depois, ficou ali enterrado, fincado no chão, quase como um fóssil de outros tempos. Mas eu não pude ver nada disso.

Com esse trecho ficcional, continua-se a jornal aos futuros ausentes. Esta quarta parte começa pelo final dela. Se esse trecho ficcional fosse lido depois de todo o texto desta quarta parte, seria fácil chamar de imagens aquilo que *Ava* chama de “coisas” naquele seu céu ficcional. Seria ainda habitual o deslocamento no tempo do qual *Ava* fala sem conseguir explicar. Seria um tanto metodológico observar aquela garota, de joelhos no chão, narrando para sua própria imagem no *smartphone* os acontecimentos acima de sua cabeça. E seria quase como uma sensação familiar, o assombramento, o qual ela receia a chegada.

No entanto, antes de adentrar, é preciso recapitular algumas discussões feitas ao longo da tese. Já foi proposta uma origem para as imagens-espectro de futuridades como resultado de uma ficção audiovisual que usa e extrapola teorias, críticas e acontecimentos desencadeados pela teleologia do progresso. Da mesma forma, propôs-se uma lista para essas imagens que localizam as intenções e dão visualidade às telas e écrans, ao mesmo tempo se realizou uma curadoria de obras audiovisuais de ficção para o “tal” Museu de Futuros. Posteriormente, descreveu-se o contemporâneo em que essas imagens-espectro de futuridades estão vigentes, um Amplo Presente congestionado, no qual se acumulam passados e imagens-espectro de futuridades. Quais são as descrições e a potencialidade dessas imagens?

Essa questão especula sobre qual seria a mobilização frente às obras audiovisuais de ideias de futuro, ou seja, o motivo pelo qual os indivíduos se colocam disponíveis a estas

imagens, desejam conhecê-las, observá-las e, até mesmo, assustar-se com elas. Ou, ainda, o motivo do desejo em produzi-las (no caso dos realizadores audiovisuais). Sabe-se que essas imagens são uma possibilidade, nem que seja irrisória, de vivenciar e sobreviver aos mundos futuros, mas, talvez, isso se aproxime de uma vontade de saciar um dos grandes desejos que, subterraneamente, consome os indivíduos: o de eternidade.

O desejo de eternidade, assim como a onipresença, a onisciência e a força excepcional, são conteúdos que, por estarem “além” do “mundo-da-vida”⁸³ (GUMBRECHT, 2010), tornam-se focos de desejo historicamente estáveis que permeiam, e sempre permearam, várias culturas. Esses desejos desencadearam e orientaram muitas das buscas humanas: por exemplo, avanços das comunicações, movidos pelo desejo de onipresença; a supercapacidade de memória dos computadores, em função de um desejo de onisciência; e as tentativas de superar a morte e o nascimento, duas fronteiras da vida, ligadas ao desejo de eternidade.

A dupla limitação temporal da vida (nascimento e morte) mobiliza em duas direções: enquanto algumas tentativas almejam cruzar o limite do nascimento, na direção dos acontecimentos prévios, outros buscam técnicas de extensão da vida, seja via crenças espirituais, tecnologias medicamentosas, cosmética, biomecânica, inferências no tempo, ou mesmo, criação e consumo de ideias de futuridade. Talvez esse desejo de um vislumbre daquilo que poderia estar além da fronteira da morte, uma vontade de conhecer uma porção temporal não “vivenciável em acontecimentos”, esteja presente nas intenções de relação com as imagens-espectro de futuridades, apesar de (como será apresentado) elas versarem sobre catástrofes e barbáries.

4.1 Como fixam-se as imagens-espectro de futuridades?

Na curadoria dos filmes e séries de ficção audiovisual de futuridade, escolheu-se obras que contemplam uma das dezenove temáticas listadas e outras que abrangem várias dessas temáticas. Cinco dessas obras (filmes ou séries) foram selecionadas, dentre aquelas cento e doze da curadoria, principalmente, por contemplarem maior número de temas. No texto que se segue, são trazidas informações sobre essas cinco obras, há duas opções de leitura: uma que considera apenas o texto no corpo da página, pretendendo descrever os acontecimentos que ocorrem nas séries e filmes; e outra leitura que observa as notas de rodapé, que procuram explicar ou

⁸³ O “mundo da vida” abarca toda a gama de operações mentais e intelectuais possíveis dos seres humanos de todos os tempos e culturas, dos quais eternidade, onipresença, onisciência e força excepcional nunca fizeram parte.

especular sobre esses acontecimentos e informações nas obras, e que não fará falta para o objetivo desta quarta parte.

A intenção é que, das descrições dessas cinco obras, emergam duas principais imagens-espectro de futuridades. E, quando se trata de imagem-espectro de futuridades, fica delimitada “imagem” como um momento congelado. Nesse sentido, o foco é aquele instante que, por sua relevância, fica preso na percepção, sendo percepção como aquilo que organiza as sensações brutas produzidas pelos órgãos dos sentidos (AUMONT, 2012) do indivíduo, ou, ainda, dentro dos olhos e da pele de quem vivencia-a. No texto desta tese, como não é possível reproduzir em audiovisual esses filmes, a opção pela descrição procura minimamente trazer elementos para essas imagens-espectro de futuridades. E, é claro, há de considerar-se que se a autora dessa tese fosse outra, talvez essas imagens, que ficaram presas dentro dos olhos, fossem outras.

Para cada uma dessas obras a seguir, é trazido um quadro/frame⁸⁴ que dá visualidade a duas ideias de futuro marcadas por essas produções. Esse quadro/frame segue a ideia de que, enquanto uma imagem-espectro de futuridades, dispositiva uma *fantasmata* quando paralisada (algo que lembra uma descrição de movimento de dança, cunhada por Domenico de Piacenza,⁸⁵ para nomear o instante congelado numa dança, como uma parada entre dois movimentos capaz de resumir toda a coreografia daquela dança na qual ela emerge, como se o corpo a bailar tivesse visto a cabeça da medusa):⁸⁶

Domênico chama fantasma uma parada repentina entre dois movimentos, capaz de concentrar virtualmente na própria tensão interna a medida e a memória de toda a série coreográfica (AGAMBEN, 2012, p. 24).

Essa *fantasmata*, na tese, é a imagem que, quando concentra em si uma proposição de futuros, seja por sua iminência ou volume de catástrofe, irrompe os écrans da tela, fixando-se em nossa realidade circundante como uma imagem-espectro de futuridades no presente. Assim, a imagem congelada/frame/quadro dentro das obras audiovisuais foi selecionada por essa relevância de resumir toda a obra na qual ela emerge.

⁸⁴ O quadro define o que é imagem e o que está fora da imagem, por essa razão muitas vezes é visto como abrindo para outro mundo (AUMONT, 2012). Também nomeado de frame, é a imagem estática que repete-se dentro de um segundo, dando a percepção de movimento. A quantidade de frames dentro de um segundo vai depender da cadência escolhida pela obra audiovisual.

⁸⁵ Na obra *De la arte di ballare et danzare*, em tradução *Sobre a arte de bailar e dançar*.

⁸⁶ Quem nos dá a acesso a esse elemento da dança, que opera como dispositivo neste trabalho, é Agamben (2012) que, na obra *Ninfas*, fala sobre o tempo nas imagens. O livro inicia com Agamben comentando a exposição *Passions*, de Bill Viola, no Getty Museum de Los Angeles, em 2003, que trazia vídeos com tempo estendido, em que o movimento das imagens era quase imperceptível, “Os vídeos de Viola, poderíamos dizer que eles não inserem as imagens no tempo, mas o tempo nas imagens” (AGAMBEN, 2012, p. 22).

Sabe-se da complexidade dessas obras, que não possuem só imagens, mas têm som (falas e ruídos em mixagem), além disso, montagem, ritmo e cintilação, ou seja, como audiovisuais devem ser alcançadas por meio de uma percepção áudio(verbo)visual que faz combinações entre som e imagem (AUMONT, 2012). Porém, a imagem no audiovisual também é plana e enquadrada, o que a faz muito semelhante às imagens da pintura e da fotografia e aqui, nesta tese, é feita a escolha por trabalhar com um quadro/frame (também pela medialidade da tese) como a menor unidade da obra, a qual, por sua reprodução em segundos, é a que dá movimento à imagem. Assim, esse quadro/frame, quando irrompe como *fantasmata*, flui para o espaço do presente, torna-se uma imagem-espectro de futuridades.

4.1.1 3% (Série): mundo devastado e polarizado/ violência pelo poder de seleção exclusivíssima

3% (2015) é uma série⁸⁷ de drama especulativo distópico pós-apocalíptico, com inserções de ficção científica, e premissa de seleção da população por meio do mérito⁸⁸ num mundo futuro polarizado: riqueza *versus* pobreza e mérito *versus* demérito⁸⁹. Num polo, o espaço do “Continente” concentra uma superpopulação (temática-3), com destroços e pobreza, pouca disponibilidade de elementos de necessidades básicas com escassez de recursos naturais (temática-4) e excesso de resíduos (temática-5), como lixo e itens descartáveis, além da ausência⁹⁰ de sistemas sociais de controle supressão das leis (temática-15).

⁸⁷ Série brasileira, desenvolvida por Pedro Aguilera e produzida pela Netflix, um provedor global de filmes e séries de televisão, via streaming, com mais de 100 milhões de assinantes, fundada, em 1997, nos Estados Unidos.

⁸⁸ O tema é vigente e polêmico no contexto sociopolítico brasileiro, país de produção da série.

⁸⁹ A primeira tela apresenta a seguinte descrição: “O mundo dividido entre dois lados: um farto e outro escasso. Entre eles, um processo de seleção. Aos 20 anos de idade, uma única chance. Os escolhidos nunca retornam. Eles são os 3%. Ano 104 do processo” (3%, 2017, s/p).

⁹⁰ Os sistemas ou não são mostrados pela série ou foram desativados, com concentração do poder em organização de milícias e organizações não oficiais governamentais.



Figura 1 – Espaço do Continente: Mundo devastado e polarizado. Fonte: 3% (2016).

No outro polo, o espaço de uma colônia restrita de desenvolvimento avançado e idealizada pelo “casal fundador”, chamada de “Maralto”⁹¹, com medicina avançada, taxas ausentes de violência, preservação ambiental, cooperação, ausência de dinheiro (temática-14)⁹², controle emocional e esterilização (temática-9)⁹³. Entre os polos, a passagem por meio da seleção por merecimento, na qual todos os moradores do Continente, aos 20 anos de idade, têm o direito⁹⁴ de participar, chamada “Processo”⁹⁵, com provas físicas, psicológicas e morais.

⁹¹ A primeira temporada se restringe à apresentação rápida do espaço nominado “Continente” e expõe apenas por discursos o “Maralto”, ainda sem imagens.

⁹² Essa acentuação marca o progresso de forma positiva, ou seja, onde as estratégias de desenvolvimento cumpriram suas promessas e possibilitam uma vida de aproveitamento, mas seu contraponto está em não servir a todos, mas apenas aos selecionados por merecimento.

⁹³ Todos os candidatos antes de entrarem, impedindo a procriação, já que “nascer” naquele espaço pouparia a pessoa de passar pelo processo, inviabilizando seu merecimento à vida naquele lugar.

⁹⁴ Toda a vida anterior à seleção é baseada numa espera e (pseudo) preparação para o processo.

⁹⁵ A seleção baseada no mérito tem taxa de aprovação de apenas 3%, e opera como um tipo de mobilização, e, ao mesmo tempo, uma modificação na estrutura das leis. “Processo”, aqui, designa purificação, enquanto ritual de sujeição e também elemento de coesão entre o Continente e o Maralto.



Figura 2 – Processo: violência do poder na seleção exclusivíssima. Fonte: 3% (2016).

A série exhibe uma pregação no Continente⁹⁶ sobre o Maralto:

O processo é mais que seleção, muito mais. O lado de lá oferece a salvação e o processo é a purificação, porque a vida do lado de lá é uma vida justa, verdadeira, superior. Mas, para merecer, você precisa acreditar, crer no casal fundador, crer no processo e, acima de tudo, crer em cada um de vocês. Agora, fechem os olhos e visualizem, visualizem vocês passando pro lado de lá (3%, 2017, s/p.).

Há participação e imersão da quase totalidade da população na estrutura daquela sociedade (temática-18) e algumas críticas por membros da “Causa”⁹⁷ (temática-19). Faz-se menção da ocorrência de assassinatos e suicídios⁹⁸ no Maralto.⁹⁹

⁹⁶ Nessa perspectiva, a série procura expandir a um caráter de culto a sociedade meritocrática. O chamado “lado de lá” é comparado ao paraíso e à salvação (céu cristão), o “processo” como purificação e o “casal fundador” como criadores desse paraíso, no qual é preciso ter fé.

⁹⁷ Especula-se na narrativa da série que o gerenciador do processo seria um membro oculto da “Causa”, aplicado na seleção errônea de pessoas, com intuito de destruir o Processo.

⁹⁸ Isso denotaria a falibilidade do “Processo”, já que é na crença por meio dessa seleção que está baseada toda a justificativa da polarização da proposta social.

⁹⁹ Tanto a “Causa” como essa falência do “Maralto”, notadamente, devem ser elementos a serem explorados na segunda temporada, que teve as gravações finalizadas em setembro de 2017, assim como a construção ficcional do “Maralto”, que teve suas cenas gravadas no espaço de *Inhotim* (Oscip com acervos de arte contemporânea do mundo e uma coleção botânica que reúne espécies raras e de todos os continentes), conforme informações da produção da série. Ainda é importante pontuarmos que, notadamente, a ficção científica e especulação distópica não são redutos familiares à produção audiovisual brasileira, o que gerou opiniões divergentes entre a crítica e aparente aprovação de público maior fora de seu país de produção. Nesse sentido, ao não fazer parte da grande fonte de produções distópicas americanas, 3% nos fornece uma coesão temática com essas produções, mas, ao mesmo tempo, estética diferente para as imagens-espectro de futuridades que apresenta.

4..1.2 *The Handmaid's Tale* (Série): imposição à vida privada/ cerceamento pela vigia militarizada

Série dramática especulativa,¹⁰⁰ ambientada numa sociedade distópica, chamada “Gilead”, num futuro próximo: uma teonomia totalitária fundamentalista cristã que compreende o território, onde, anteriormente, fora os Estados Unidos da América¹⁰¹. Contexto apresenta condições do ambiente de vivência desfavoráveis (temática-5), dificuldade na produção de alimentos (temática-4) e problemas de fertilidade na população (temática-12), com incapacidade de dar vida a seres saudáveis, com concepções espontaneamente abortadas, natimortos ou com deformidades¹⁰². As interações entre pessoas e atividades culturais estão suspensas e excluídas dessa sociedade. O controle é mantido sob uma forte vigília e recursos armamentistas¹⁰³ (temática-15).



Figura 3 – Aias: cerceamento do corpo sob vigília de uma militarização. Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017).

As mulheres do país têm suas rotinas controladas e recebem uma designação funcional (temática-9) na sociedade (esposas, aias/servas, tias e martas)¹⁰⁴, servindo aos homens do alto

¹⁰⁰ Produzida pela plataforma Hulu, empresa de streaming on-demand, um empreendimento conjunto de gigantes do audiovisual como Disney, News Company e NBC Universal. A série é uma adaptação para o audiovisual do romance homônimo distópico, de 1985, da escritora canadense Margaret Atwood.

¹⁰¹ Essa nova sociedade surge a partir de atentados terroristas coordenados por um grupo de religiosos que elimina o presidente e grande parte do legislativo do país, depois instaura um sistema que subjuga as mulheres.

¹⁰² Os problemas de fertilidade podem ter ocorrido pela modificação nos organismos humanos pelo consumo de alimentos geneticamente modificados, visto que esse problema é global.

¹⁰³ Aqui, a obediência a essa teonomia se dá pelo medo da integridade física no presente, e não uma submissão ao poder onisciente pelo medo do inferno, ou seja, o recurso religioso funciona como forma de favorecimento de poucos sobre muitos, e principalmente sobre as mulheres.

¹⁰⁴ A imposição à organização da vida privada cerceia as dimensões do corpo, intelecto e emocional das mulheres.

comando do país¹⁰⁵. As “leis” são ditadas pelo Antigo Testamento da Bíblia e, principalmente, por meio de cinco versículos (1-5) do trigésimo capítulo do livro de Gênesis:

Vendo Raquel que não dava filhos a Jacó, teve inveja de sua irmã, e disse a Jacó: Dá-me filhos, se não morro. Então, acendeu-se a ira de Jacó contra Raquel, e disse: Estou eu no lugar de Deus, que te impediu o fruto de teu ventre? E ela disse: Eis aqui minha serva Bila; coabita com ela, para que dê à luz sobre meus joelhos, e eu assim receba filhos por ela. Assim lhe deu a Bila, sua serva, por mulher; e Jacó a possuiu. E concebeu Bila, e deu a Jacó um filho (BIBLIA ONLINE, s/p).

Mulheres férteis são chamadas de “aias/servas”, tornam-se propriedade de homens do alto comando para a função de procriação. As aias/servas são estupradas em seu período fértil, durante “a cerimônia”, ritual no qual as esposas desses comandantes mantêm as aias entre suas pernas que, como servas, são penetradas pelos homens para que engravidem e sirvam de barriga de aluguel na geração de filhos¹⁰⁶.



Figura 4 – Ritual: imposição à vida privada pelo estupro. Fonte: *The Handmaid's Tale* (2017).

¹⁰⁵ A atualidade das discussões da série foi exaltada quando da eleição do atual presidente do Estados Unidos da América, Donald Trump, devido à preocupação mundial com seus posicionamentos políticos sobre direitos humanos.

¹⁰⁶ É nesse sentido que se dá a principal problemática da série: muitas mulheres casadas com os homens do alto escalão do governo não conseguem engravidar dentro de seus casamentos, devido a uma possível infertilidade. Mas a condição de infertilidade também pode ser dos homens, o que não pode ser cogitada naquela conjuntura.

4.1.3 *Be Right Back* (Episódio de série): potencialidade da tecnologia na vida humana/ desejo de presença

Episódio 1, da segunda temporada, da série de televisão *Black Mirror* (2013)¹⁰⁷, *Be Right Back* está ambientada num futuro próximo, no qual uma mulher, por meio de um programa de computador, interage¹⁰⁸ com a personalidade de seu marido morto (temática-16): “Não é ele, mas ajuda” (BLACK MIRROR, 2013, s/p.). Ash-homem, usuário intenso do meio digital, morre¹⁰⁹ num acidente de carro deixando sua mulher, Martha, grávida. A viúva aceita o *link* de convite¹¹⁰ para conhecer um *software* e comunica-se por escrita com Ash-programa. Posteriormente, a comunicação é graduada, a interação sonora construída, com a referência da voz (entonação, tom etc.), e, então, para a inserção dessa personalidade reconstruída num corpo *cyborg* produzido de forma extremamente semelhante ao de Ash-homem (temática-16).¹¹¹

¹⁰⁷ Antologia de ficção científica que aborda e extrapola as possibilidades da relação entre tecnologia e indivíduos de forma satírica e pessimista, em um presente alternativo ou em um futuro próximo. Foi criada por Charlie Brooker e exibida pela primeira vez na emissora Channel 4, no Reino Unido. A série foi comprada pela Netflix que produziu mais duas temporadas nos anos de 2016 e 2017. Por ser uma série antológica, todos os episódios são independentes uns dos outros, mas podem ocorrer citações a episódios anteriores sem que isso comprometa o entendimento.

¹⁰⁸ O programa (ainda em fase de desenvolvimento e testes) opera através do volume de informações disponibilizadas e deixadas pelo falecido na rede *world wide web*, enquanto este usava e-mails, redes sociais etc., e aqui a tecnologia é um meio potencializador, pois fornece, senão a cura, uma atenuação do dilema enfrentado pela personagem, visto que, por meio desse dispositivo, Martha comunica-se de forma escrita com a personalidade póstuma de Ash-programa, composto através dos parâmetros deixados por Ash-homem na *www*.

¹⁰⁹ Ash-homem é um exemplo de indivíduo de hipercomunicação, hiperdisponibilidade, pelo modo *online* e vigília constante, que, possivelmente, sofre um acidente ao dividir a atenção entre a direção e o *smartphone*.

¹¹⁰ O link com o convite para o programa é enviado por uma amiga de Martha que também havia perdido o marido.

¹¹¹ Aqui até poderíamos mencionar que, para além da tecnologia como um meio potencializador, teríamos as relações com inteligências extracorpo (temática-11) ou até mesmo a fusão/intersecção corpo-tecnologia ou mente-tecnologia (temática-10), mas não é o que acontece. Ash-programa não é uma inteligência extracorpo, e sim um amontoado de referências que reage a estímulos e faz leituras de situações a partir de padrões armazenados de Ash-homem. Ash-programa não muda, não traz novidades, não propõe, porque não conhece o que não está registrado na *www*, como histórias de viagens dos dois, ou o rosto da irmã de Martha.



Figura 5 – Ash-cyborg na caixa: potencialidade da tecnologia na vida humana. Fonte: Be Right Back, Black Mirror (2013).

A relação com o corpo *cyborg* satisfaz Martha sexualmente (temática-13), mas ela se afasta¹¹². Ash-programa-cyborg é deixado no sótão, assim como as fotos das pessoas mortas que a mãe de Ash-homem não queria mais ver: “Foi assim que ela lidou com isso. E, quando o papai morreu, as fotos dele foram lá pra cima” (BLACK MIRROR, 2013, s/p.). Ash-cyborg permanece no sótão¹¹³ por anos, esporadicamente visitado pela filha de Ash-homem e Martha.

¹¹² Se o que estabelece a relação com Martha é a reprodução de comportamentos de Ash-programa, narrativamente, quando a comunicação sai da produção textual e sonora, e passa à inserção da dimensão corporal do ator com o corpo de Ash-programa-cyborg, a relação parece se degradar. Martha sente ter traído Ash-homem. De fato, tanto a posição reativa de Ash-programa quanto o corpo cyborg parecem estabelecer, no episódio da série, uma insuficiência frente às necessidades de Martha: sua existência se estereotipa num objeto.

¹¹³ O corpo cyborg é um objeto que não se usa mais, uma imagem que lembra uma perda. Assim como uma foto, Ash-programa-cyborg é um amontoado de memórias e padrões de interação que, apesar do corpo biossintético, não é capaz de reativar e saciar a dimensão da presença para Martha.



Figura 6 – Ash-cyborg no sótão: insuficiência tecnológica frente ao desejo de presença. Fonte: Be Right Back, Black Mirror (2013).

4.1.4 *Advantageous* (Filme): intensificando do capitalismo encaminhando a uma opulência estética/ modos de prolongamento da juventude

Advantageous (2015)¹¹⁴ é um filme de ficção científica dramático, ambientado em um futuro próximo, numa sociedade de opulências, em que as dificuldades econômicas são ofuscadas, enquanto a aparência é acentuada (temática-14). Na premissa¹¹⁵, uma tecnologia de transferência da “consciência” de uma pessoa para um corpo mais jovem: a motivação é estética e antienvhecimento, o serviço é oferecido por um laboratório de biomedicina.

¹¹⁴ Lançado exclusivamente na Netflix, em 2015.

¹¹⁵ O filme problematiza pontos da sociedade relacionados à mulher, como desemprego, maternidade, juventude e padrões de beleza, tendo no enredo uma mulher que tenta sobreviver às instabilidades econômicas e garantir um futuro digno para a filha.



Figura 7 – Corpo mais jovem: intensificação do capitalismo pela opulência estética. Fonte: *Advantageous* (2015).

Gwen é a porta-voz da tecnologia radical que permite às pessoas superarem suas desvantagens naturais e começarem uma nova vida, ou, simplesmente, troque um corpo velho por outro novo (temática-12). Demitida¹¹⁶, a personagem é mobilizada pelo medo em relação ao futuro da filha, frente aos altos custos da educação¹¹⁷. Gwen, aos 40 anos, faz o uso do serviço que promovia (temática-17)¹¹⁸, que, de fato, não é uma transferência¹¹⁹, mas uma cópia da personalidade e das memórias a serem implantadas num cérebro vazio de um doador de corpo¹²⁰ (temática-10). Com o procedimento realizado, Gwen retorna ao emprego e consegue os valores para a educação de June, mas perde a conexão mãe-filha, ficando com sequelas fisiológicas: dificuldade para respirar e uma inadaptação da consciência ao novo corpo¹²¹.

¹¹⁶ A empresa detentora da tecnologia acredita que Gwen é “velha demais” para a função. Ela procura outros trabalhos, mas apenas surgem os de doadora de óvulos, já que nessa sociedade há uma dificuldade para as mulheres engravidarem devido a modificações genéticas não detalhadas no filme.

¹¹⁷ Muitas mulheres têm opções nulas de trabalho, já que não tiveram oportunidade de educação, o que as leva à prostituição muito cedo e de forma não querida.

¹¹⁸ Aqui, os modos de prolongamento da juventude ficam evidentes, pois, no mundo de *Advantageous*, há uma mobilização impositiva para adequar-se à uma aparência mais agradável.

¹¹⁹ Depois de passar pelo impasse de usar ou não o procedimento, Gwen, então, descobre que restou dela mesma no novo corpo foi apenas uma cópia da consciência da antiga Gwen.

¹²⁰ A doação de corpos não é um ponto explícito no filme, mas supõe-se que fosse a última opção à outra mulher que estaria numa situação semelhante à de Gwen. Aqui, a consciência de Gwen, copiada para o novo corpo natural, não há uma fusão/intersecção corpo-tecnologia ou mente-tecnologia, pois esse corpo não é biossintético.

¹²¹ O filme é dirigido, roteirizado e protagonizado por mulheres: Jennifer Phang, direção e roteiro, Jacqueline Kim, roteiro e atuação; e ainda passa no *Bechdel Test*, elaborado pela quadrinista Allison Bechdel – teste que mede a representatividade feminina numa história, nos primeiros 10 minutos: a história tem mais de duas personagens femininas com nomes? Que conversam entre si? Sobre um assunto que não tem a ver com homem?



Figura 8 – Transfusão/cópia da consciência: modos de prolongamento da juventude. Fonte: Advantageous (2015).

4.1.5 *Travelers* (Série): volta no tempo como solução dos problemas / tecnologia como meio potencializador que se transforma em dominação

Travelers (2016)¹²², série especulativa de ficção científica, tem ambientação no presente com protagonistas e suas preocupações originários de um futuro alguns séculos à frente. Na premissa, a tentativa de modificar eventos que conduziram à destruição da sociedade e das condições de vida¹²³ (temáticas-3, 4, 5,6 e 12), usando o retorno aos anos iniciais do século XXI (temática-1). Uma tecnologia quântica permite aos últimos humanos sobreviventes, chamados de “travelers”, enviarem suas consciências de volta no tempo, hospedando-as em corpos, segundos antes da morte registrada¹²⁴.

¹²² Produzida pela Netflix, com duas temporadas realizadas, 2016 e 2017.

¹²³ A série tem estrutura central na realização do Grande Plano e disponibiliza aos poucos informações sobre o futuro do qual falam e seus eventos, com problemas futuros ligados ao Antropoceno: superpopulações (temática-3); esgotamento dos recursos naturais (temática-4); resíduos humanos, poluição exacerbada, radioatividade entre outros (temática-5), que tornarão a vida nos séculos vindouros quase impossível. Algumas questões ligadas às mutações genéticas/infecções, virais/bactérias/fungos (temática-12), são, de certa maneira, desejos de alguns agentes do futuro, pois elas impediriam a situação da superpopulação.

¹²⁴ Localização e horário de morte são informações conseguidas através de bancos de dados salvos através dos séculos, assim como informações sobre a vida dos hospedeiros, por meio de registros de interações na *www*.



Figura 9 – Transferência de uma consciência do futuro para um corpo (hospedeiro) do passado: Volta no tempo como solução dos problemas. Fonte: *Travelers* (2016).

Essas consciências, agentes especiais¹²⁵, assumem a vida social dos corpos de seus hospedeiros enquanto agem em equipes de cinco indivíduos, seguindo as instruções do “Grande Plano”¹²⁶ coordenado pela inteligência artificial: “Diretor”.¹²⁷ Há protocolos¹²⁸ de comportamento a serem cumpridos pelos *travelers* (temática-9). O “Diretor”¹²⁹, que monitora a linha do tempo (temática-11)¹³⁰, foi criado por programadores e, após ativada, essa AI tem um

¹²⁵ Já na casa dos cinco mil, no final da segunda temporada.

¹²⁶ Segundo os discursos dos agentes, os eventos que levam ao colapso do mundo foram iniciados logo após os acontecimentos do 11 de setembro e da queda de um asteroide portando elementos químicos raros que ocasionaram disputas.

¹²⁷ Para que a transformação da linha do tempo seja a mais perto da desejada, as missões devem ser cumpridas minuciosamente, para que a interferência na linha do tempo seja apenas a desejada. Essas missões são enviadas pelo Director pela *Deep Web* ou por meio de mensageiros. Os mensageiros são crianças pré-pubescentes que têm sua consciência ocupada por alguns minutos sem risco de matá-las, ao contrário de adultos.

¹²⁸ São seis protocolos: Protocolo um, “a missão vem em primeiro lugar”; Protocolo dois, “nunca comprometa sua capa/disfarce”, deixar os nomes e o conhecimento do futuro no futuro; Protocolo três, “não tome uma vida, não salve uma vida...”, não se pode alterar o passado para além da mudança que foi exigida; Protocolo quatro, “não reproduza”, segue no mesmo caminho do terceiro; Protocolo cinco, “na ausência de direção, mantenha a vida do seu hospedeiro”, para dar continuidade às missões; e o Protocolo seis, “nenhuma comunicação interequipe/web profunda, exceto em situações de emergência extremas” (TRAVELERS, 2016, s/p.). Apesar dessas regras e de assumir apenas corpos que morreriam, a fim de minimizar os impactos inesperados na linha do tempo, a atuação dos agentes progride durante as duas temporadas, e as afetações no presente e no futuro ocorrem de maneira imprevista.

¹²⁹ Apesar de ser uma AI sem um suporte específico para agir e que pode migrar de um suporte a outro, o Director conta com um “chassi quântico” (Figura 9) por meio do qual pode enviar, de uma só vez, várias consciências do futuro para o passado. O chassi foi construído como medida emergencial caso a situação ambiental do futuro se tornasse impossível.

¹³⁰ A inteligência artificial no futuro, enquanto elemento regulador, pontua relações dos indivíduos humanos com inteligências extracorpo, isso porque, para além da relação de afeto criadores/criatura, há uma personificação com sapiência, onisciência, eternidade e onipresença, visto que a AI conhece todo o passado, pode agir em todos os lugares onde haja tecnologia e sua energia é abastecida dos geradores que levaram milhões de anos para findarem-se.

comportamento e ação completamente independentes¹³¹, com intuito de analisar probabilidades, determinar ações, a fim de evitar uma série de eventos catastróficos. Um dos travelers se refere a AI como “um deus que foi construído” (TRAVELERS, 2016, s/p)¹³².



Figura 10 – Chassi quântico para múltiplas transferências de consciência simultâneas: Tecnologia como meio potencializador que se transforma em dominação. Fonte: Travelers (2016).

A transferência de consciências do futuro¹³³ para hospedeiros do passado não é reversível, as consciências podem passar de corpos em corpos no futuro (temática-10)¹³⁴, não no passado, quando a recuperação dos corpos conta com ampla utilização de nanotecnologia

¹³¹ A tecnologia pode abater pessoas por meio do envio de um sinal quântico extremo para o passado, alcançado por meio da localização exata dos hospedeiros pelos telefones inteligentes e GPS.

¹³² É interessante pensar que as três séries abordadas até aqui sejam ditadas ou permeadas por uma questão “religiosa”. A figura de *The Handmaid’s Tale* (2017) é o deus bíblico e a crença em moralidades de um passado mobiliza os acontecimentos que levam àquela distopia. O deus de *Travelers* (2016) é quântico e tenta desfazer a trama de acontecimentos que levaram à distopia. Ambos possuem as mesmas características de imanência, transcendência, onipresença e eternidade, “Diretor” falha constantemente no gerenciamento da humanidade e das ações a serem feitas, assim como o deus bíblico. Já, em *3%* (2016), são dois deuses, o casal fundador, capazes de criar um paraíso e nos quais é preciso ter fé. Já, em *Be right back* (2013) e *Advantageous* (2015), não há menções de fé e divindades personificadas, nessas obras, a tecnologia exerce a função de deus: uma tecnologia capaz de ressuscitar o marido morto ao seu modo, a outra de eternizar uma mente em um corpo jovem, mas ambas também falhas. Enquanto os três primeiros deuses estão tentando salvar a humanidade, a tecnologia atribui ao indivíduo uma característica divina.

¹³³ A questão do peso da história na memória humana através dos tempos é outro ponto da série, quando um dos personagens, que desenvolve a função de historiador, carrega datas de morte, prêmios de loteria e a sapiência sobre eventos tristes que acontecerão naquele presente. Evitar que eventos específicos aconteçam naquele presente e acarretam uma versão já conhecida do futuro é o que guia os parâmetros do plano de ação. A concepção de temporalidade descrita pela série é a do tempo histórico, e, nesse sentido, improvisar nas missões às quais foram designados, pode ocasionar incidentes e colocar em risco a linha de ação e o efeito desejado: salvar o futuro.

¹³⁴ O prolongamento da vida pode ocorrer no futuro, mas não é desejado frente às situações de vida que ele apresenta.

(temática-16). A passagem de um corpo para outro é descrita por um dos agentes viajantes que, por inúmeras vezes, viu seu corpo velho “paralisado como se cada vez ficasse um pouco de mim naqueles corpos” (TRAVELERS, 2016, s/p) (temática-17).

As diferentes ideias de futuros trazidas por essas obras audiovisuais de filmes e séries já formam um apanhado de imagens-espectro de futuridades disponíveis no tempo presente. O que poderia ou deveria ser apreendido com essas imagens (?) seria uma pergunta desnecessária. Quando se interroga como seria viver no tempo presente repleto dessas imagens, tem-se de lidar com as imagens que já se descolaram da tela, onde eram imagens óticas, e pairam como moradoras do espaço do presente, povoam o contemporâneo com sua potencialidade de fricção e desconforto. O encontro dos corpos com essas imagens não se dá mais, somente, em frente às telas, na visualização das obras audiovisuais, ocorre na memória e na repetição, (num Amplo Presente repleto das coisas do passado e das ideias de futuros em imagens) sempre que é feita a interrogação sobre futuros, sempre que se coloca a falar ou ouve-se falar sobre futuros ou, ainda, sempre que os indivíduos são bombardeados com mais produções de ficção audiovisual que criam novas imagens-espectro de futuridades, adensando as já presentes no contemporâneo.

É tempo de conhecer termo a termo as imagens-espectro de futuridades, compreender como operam e, então, responder às três questões restantes, daqueles seis feitas e apresentadas no início da tese, “como podem ser descritas essas imagens? Como afetam os corpos? O que causam no contemporâneo?”.

4.2 Como podem ser descritas as imagens-espectro de futuridades?

A imagem marca a potencialidade de sua existência tanto em seus conteúdos semânticos quanto em sua forma e presença, pois, nas imagens, há particularidades que dão a ver aquilo que outras fontes não proporcionam, para além disso, há um status de destaque assumido pela imagem no contemporâneo, algo como uma potencialidade de “fricção e desconforto” (MICHELL, 1994). Se o trânsito e as questões levantadas pela imagem são diversos, a imagem enquanto imagem-espectro de futuridades, nesta obra, possui localização específica: conjuga e tem existência em consonância com as características do contemporâneo, proporcionando relações mais pautadas numa dimensão de presença, que tem na produção ficcional audiovisual de filmes e séries sua origem. Assim, dedica-se a delimitar algumas das singularidades que se acredita terem essas imagens-espectro de futuridades, condensando,

discutindo e adaptando conceitos e noções de diversos autores dedicados aos estudos da imagem e de sua ontologia.

Numa perspectiva de abordagem, haveria inúmeras orientações para pesquisa de imagem. William Mitchell¹³⁵, em seu texto *Four Fundamental Concepts of Image Science*, como pesquisador de iconologia, aponta quatro diferentes dimensões, ou conceitos de imagem, destacáveis atualmente: *the pictorial turn*, *metapictures*, *biopictures* e *image/picture*. O primeiro, *the pictorial turn*, é caracterizado por um retorno das discussões sobre imagens visuais e metáforas verbais como tema de urgência no presente, tanto na política e na cultura de massa como na psicologia humana e comportamento social, sendo, assim, na estrutura do próprio conhecimento. Já as *metapictures*, abordam sempre uma imagem que aparece dentro de outra imagem, seja uma representação ou a aparência de uma imagem, ou quando uma imagem é usada como dispositivo de reflexão sobre a natureza das imagens. E as *biopictures* que emergem com a possibilidade do clone e de criação de vida artística, reacendendo discussões sobre estudos de imagem em um "retorno da religião" (MITCHELL, 2014, p. 31). Mas é o conceito de *image/picture*, enquanto perspectiva de abordagem das imagens, que interessa nesta tese.

4.2.1 A imagem-espectro de futuridades é fluída entre *image/picture*

Mitchell, citando um vernáculo, explica que, se fosse necessária uma diferenciação, seria possível "pendurar uma *picture*, mas você não pode pendurar uma *image*" (tradução nossa). Enquanto *picture*, tem algo que pode ser queimado, quebrado e/ou jogado fora; *image* sobrevive a sua destruição, seja numa memória, narrativa, cópias ou por vestígios em outras mídias. Mas longe de ser dualista, esta diferença é mostrada pelo autor como forma de esquematização de gradação em níveis (acentuação e atenuação), a *image* mais imaterial e a *picture* mais material. A *image* tem um caminho gradativo (mental>verbal>perceptual), podendo ter como exemplos memória, imagens mentais etc. Já a *picture*, tem um caminho gradativo inverso (perceptual<optical<graphic), como as projeções e quadros, imagens que se

¹³⁵ Mitchell é um professor universitário estadunidense de Inglês e História da Arte na Universidade de Chicago, e autor que estuda a imagens de uma perspectiva que não quer dominar a imagem, uma teoria que deixa a imagem livre para ser várias coisas. Ele se considera um "iconologista", em suas palavras, "um caçador-coletor de imagens" que não está limitado pelas fronteiras históricas – como arte moderna e primitiva – ou disciplinares – como a separação entre *film studies* e história da arte – em relação à imagem. E isso não denota um desrespeito à fronteira. Mas cruzar e, para além de percebê-la, também questionar-se sobre ela: que tipo e como foi construída – fronteira entre arte verbal e visual, ou arte de elite e popular. Está interessado na migração de imagens, no momento em que ocorrem os cruzamentos e as hibridações.

pode destruir, tendo a perceptual tanto na forma mais material quanto mais imaterial: intersecção que se estende a ambas.

É entre as imagens óticas que se encontram, num primeiro momento, as imagens de futuridades: imagens registradas por espelhamento e expressas em projeções, chamadas fotográficas e cinematográficas, que utilizam aparatos tecnológicos e permitem a percepção da imagem registrada num tempo e espaço diferentes de seu registro.

Se *image/picture* fica mais simples na língua inglesa, pois existem as palavras *image* e *picture*, Mitchell afirma que a própria condição ontológica das imagens é melhor visualizada em línguas como o português e o alemão, que possuem a palavra “imagem” correspondendo tanto para aquelas mais materiais quanto para as imateriais. Isso porque a própria ontologia das imagens aponta que elas são materiais e imateriais, podendo corporificar em diferentes “corpos e mídias”, ou seja, as imagens são “(...) tanto corporificadas em objetos e lugares particulares quanto migrando eternamente através das fronteiras e corpos da mídia” (MICHELL, 2009, p. 6).

Essa migração nos é potencial, porque, se as imagens de futuridades, num primeiro momento, ao serem produzidas pelo audiovisual, são imagens óticas da dimensão da *picture* (*picture optical*), também escorregam/migram para a *image* quando tornam-se memória (*image mental*) acessadas/lembradas/recriadas sempre que se ouve ou se interroga sobre a questão: “qual sua imagem de fim de mundo?”. Assim, uma *picture* de obra audiovisual de futuridade que fosse memorada em *image* seria *picture/image* de futuridade, então, por sua própria ontologia (MITCHELL, 2009), seria a mesma imagem de futuridade: imagem. Em outras palavras, imagens óticas produzidas e projetadas/impresas pelo audiovisual de filmes e séries, mas fluídas migrando dos écrans para a memória (enquanto imagem mental) em uma existência também.

4.2.2 A imagem-espectro de futuridade é uma presença

Nesse sentido, as imagens, independentemente de orientarem-se ora em direção à *image* ora à *picture*, sendo fluídas pelas mídias e pelo tempo, igualmente são presenças capazes de causar afetações físicas. Imagens-espectro de futuridades associam espaço, presença e intensidade (GUMBRECHT, 2016), ou seja, com efeito de produzirem presença nos corpos para os quais dão-se, algo como um momento de intensidade (GUMBRECHT, 2010). A imagem enquanto presença retoma as descrições sobre coisas do mundo que estabelecem relações de presença com os corpos, por exemplo, os sons de instrumentos musicais, as linhas de uma

imagem, o vento, a luz, as imagens etc. Aquelas coisas que, apesar de não serem “agarráveis”, provocam intensidades, afetam a pele, os olhos, os ouvidos. Isto é, essas imagens realizam o movimento de produção de presença, uma forma de relação com o mundo que não parte da intenção do indivíduo, mas de uma afetação da materialidade à qual o indivíduo pode apenas estar disponível. No entanto, o que essas imagens querem quando se dão aos indivíduos?

4.2.3 A imagem-espectro de futuridade como desejante

Mitchell (2009) dá uma possível resposta à possível pergunta, “Elas querem ser beijadas”: querem engolir sem matar. Uma perspectiva epistêmica que trata das imagens mais pautadas numa dimensão de presença, permitindo um regime de vinculação de “feliz correspondência”, afinal, também, possivelmente (nós) “(...) queremos assimilar a imagem aos nossos corpos, e elas querem assimilar-nos aos delas. É um caso amoroso correspondido, mas um caso permeado tanto por perigo, violência e agressão quanto por afeição” (MITCHELL, 2009, p. 4). Mas Mitchell, ao dizer que as imagens exigem e desejam alguma coisa dos indivíduos, como “coisas vivas” (MITCHELL, 2009) que incorporam desejos e irradiam valor (não são apenas aquilo que é imposto a elas), não está tratando de uma antropomorfização das imagens, mas, sim, realizando um experimento de pensamento. Isso porque a imagem audiovisual, tradicionalmente, é alcançável pelos modos de percepção à distância (auditiva e visual), porém, nesse caso, enquanto imagens-espectro de futuridades ativaría, de certo modo, percepções de contato (gosto e toque). Não igual à figura de Samara, em *The Ring* (2002), que atravessa a tela, como se atravessasse uma cerca, devorando e aprisionando. O toque da imagem-espectro de futuridade é o toque da ameaça, o erriçar da pele, o corpo se encolhendo no sofá.

4.2.4 A imagem-espectro de futuridade e temporalidade

Sendo presenças capazes de causar afetações físicas, essas imagens fluídas ainda portam um tempo complexo, por presentificarem futuridades (“coisas” de uma outra temporalidade) dinâmicas que não obedecem certa linearidade quando anseiam “futuros”. Uma complexidade temporal está na característica temporal própria às imagens, como já investigava Aby Warburg¹³⁶ através da perduração, sobrevivência e reaparecimento de elementos anteriores

¹³⁶ Historiador da arte, atuante nas primeiras décadas do século XIX, tinha como preocupação e objeto de investigação as artes plásticas, tendo como ponto de partida estudos antropológicos de reminiscências de

em outros estratos de temporalidade. Dinâmicas temporais de sobrevivência de imagens eram designadas por Warburg de *Nachleben* [sobrevivência]¹³⁷ descrevendo a forma da imagem que, contra seu apagamento, pode permanecer subsumida por uma duração até sua nova emergência em outra fração temporal, um escapamento da morte, uma resistência subterrânea. Nesse sentido, o autor apontava na imagem modalidades de presença e transformação que rompem com a temporalidade linear (percursos, perambulações e caminhos), dando vazão ao múltiplo e heterogêneo (WAIZBORT, 2015). Essas dinâmicas, próprias à natureza da imagem, possibilitam ter-se as imagens como um tipo de elo (um nó de temporalidades), pois, ao darem visualidade a ideias de futuros, elas portam um emaranhamento de temporalidades que é estranho ao presente.

Pode-se dizer (retomando um termo já trabalhado) que imagens de futuridade (futuro + dade), designando o caráter daquilo que está por vir e possibilitando um tipo de “relação com um futuro” que pode variar infinitamente, ao presentificarem, estariam “conjurando” esses futuros junto ao nosso corpo. Aqui, conjurar é tomado em seu sentido etimológico, do latim *conjurāre* (associar-se por juramento), também num contexto de presença, em que conjurar é operado pelas coisas. Nesse viés, estar disposto, à frente, ou seja, espacialmente dessas coisas (presenças), é permitir que elas conjurem, ou, dentre os sinônimos apresentados pelo dicionário (“proceder invocações, invocar”), invoquem, nesse caso, um outro tempo: as futuridades. Esse invocar feito pelas coisas, quando se associam por juramento, realiza-se nas sensações físicas desencadeadas em/nos corpos por essas presenças. Assim como as coisas do passado, as imagens de futuridades não são pedagógicas, nem mesmo prognósticas (visto que o horizonte de expectativa se fechou). Desse modo, disfuncionais no presente, essas imagens ativam relações de presença, conjurando ideias sobre um futuro extraordinariamente ausente em/no contemporâneo. São as correspondências com essas outras possibilidades, dotadas de uma capacidade de escapar ao tempo ao qual os indivíduos estão presos. São imagens que têm uma temporalidade complexa, que se revelam e se vinculam por meio da espectralidade (espectro/fantasmagoria/fantasma). Mas como se dá essa vinculação espectral?

4.2.5 A imagem-espectro de futuridade e sua espectralidade

elementos pagãos no Renascimento. Aplicava um tipo de investigação interdisciplinaridade (que rastreava percursos por tempo e lugares) que colocava em questão a presença e as significações à vida póstuma dessas imagens (modelos de representação), em sua ciência “sem nome”, ou como nomeou em determinado momento “histórias de fantasmas para gente grande” (WARBURG, 2015).

¹³⁷ Usado por outros autores como “pós-vida”, “vida após a morte”, segundo o estudioso da obra de Warburg, Didi-Humberman (2013).

Para falar dessa vinculação que a imagem estabelece por meio de uma espectralidade, pode-se começar apontando que as imagens audiovisuais (e as fotográficas), desde sua origem, estão entrelaçadas à fantasmagoria, fruto de uma mescla entre o desejo de ciência e o desejo de magia do espetáculo. O próprio termo *fantasmagoria*, por exemplo, “[...] passou de designação técnica de certo tipo de espetáculo óptico para expressão de linguagem corrente” (FELINTO, 2008, p. 73). Tanto o cinema como a fotografia sempre produziram efeitos de fantasmagorias: na fotografia, o longo tempo de exposição produzia “fantasmas” e, no cinema, dava-se por incidentes nos rolos de filme. E, por mais que essa relação de defeito (e feitura) técnica pudesse ser explicada, a presença fantasmagórica sempre estava lá (FELINTO, 2008).

“Fantasma” (do grego *phantasma*, “fantasma”; *agorenó*, “eu falo”, “eu chamo”), segundo Felinto (2008, p. 20)¹³⁸, é uma figura cultural, uma “[...] entidade polimorfa, espectral e mutável”. Na ficção audiovisual, a figura fantasmagórica¹³⁹ é aquela capaz de perturbar (seja pelo retorno e pela repetição) a fluidez do tempo e, em alguns casos, da vida e da morte¹⁴⁰, como um *retornante*¹⁴¹, já que frequentemente é descrita com a aparência de sua última aparição. Não fala, somente “está lá” e convoca aqueles para os quais se revela a desvendá-lo, porque não se mostra a todos. É um estado de semivigília, de localização imprecisa, pois está em trânsito de mundos e tempos. Revela algo (seja por cenas, fragmentos, sensações ou mensagens cifradas) e, por ser uma interrupção do fluxo temporal, pode denunciar um trauma, ou sua revelação pode ter algo de futuridade.

Mas, aqui, o interesse é pela espectralidade despersonalizada, algo que extravasa a figura do fantasma (como algo que subjaz a alguém que já existiu), persistente por outros meios que não carnis. Poderia ser tomada de modo mais amplo, o próprio Felinto descreve como “um instante de tempo aprisionado”, um “congelamento do fluxo do tempo” (2008, p. 22), que quer se mostrar e quer deixar-se ver, imagem que é “capturada pelo olhar aterrorizado de quem não quer vê-lo” (FELINTO, 2008, p. 23).

As imagens-espectro de futuridades têm a potencialidade de dar aquilo que a visão aterrorizada não quer ver, além disso, ao produzirem a presença de futuridades, trazem um tipo

¹³⁸ Em seu livro *A Imagem Espectral*, o autor discute a espectralidade na imagem, a partir da descrição de fantasma, passando pela relação entre fantasma e tecnologia, como tecnologia de comunicação e entidade cultural que trata de seu contemporâneo.

¹³⁹ O autor realiza uma fenomenologia da imagem espectral, interessando-se pelas relações entre aparatos comunicacionais e fantasmagorias, na história cultural dos fantasmas e das fantasmagorias, procurando elaborar uma fenomenologia da imagem fantasmagórica, tendo a figura do fantasma como entidade, em certo sentido, substancial (FELINTO, 2008).

¹⁴⁰ Felinto toma o filme *El Espinazo del Diablo* (A Espinha do Diabo, 2001), de Guillermo Del Toro, como conteúdo de análise.

¹⁴¹ Nesse sentido, normalmente atrelado a alguém (ou algo) que um dia “já foi”. Podemos apontar com uma exceção o fantasma do coelho, personagem do futuro, no filme *Donnie Darko* (FELINTO, 2016).

de vinculação espectral: dão a ver versões de futuridade que carregam, em sua quase totalidade, um futuro ausente. Um futuro ausente não só pelas condições de vivência as quais exibem (devido ao pouco que parece “sobrar” depois das catástrofes que anunciam), mas pelo horizonte das expectativas que se fechou: ideias de um futuro terrível não gerariam desejo. Se o espectral “está sempre presente como aquilo que surge de inesperado” (FELINTO, 2008, p. 57), a espectralidade dessas imagens, que dão visualidade ao inexistente, vincula-se aos indivíduos como um toque da temporalidade ausente.

4.2.6 A imagem-espectro de futuridade: características

Tomadas, então, todas as descrições e referências sobre imagem apontadas até o momento, ficam condensadas algumas características da imagem-espectro de futuridade. Mas, antes disso, é preciso que seja despersonalizado o espectro, pois, quase sempre que se fala em termos como fantasma/espectro, refere-se a algo/alguém que já foi vida e representa um passado. Aqui, espectro é aquilo que da imagem foi temporalmente deslocado, mas espacialmente presente, e não o esmaecimento de uma figura que já foi viva.

Assim, as imagens-espectro de futuridades são: a) imagens fluídas, pois são ou já foram *picture/image* (imagens óticas/imagens mentais), migrando dos écrans à memória; elas também b) são presenças, já que possuem materialidade capaz de causar comoções físicas, e produzir presença, interpelando os corpos; faz dela c) um ser desejante que quer ser beijado e consumido, beijar, assimilar e penetrar como uma fusão transitória, que abre espaço para a reflexão e para o desejo de presença; exibem d) futuridades, em grande parte catastróficas, captando o olhar e, ao mesmo tempo, dando visão aquilo que a visão aterrorizada não quer ver sobre um futuro ausente; por e) revelarem/presentificarem futuridades, são uma interrupção do fluxo temporal que trazem, naquilo que revelam, algo de outra temporalidade; e é e) o desvio temporal dessas imagens, a futuridade ausente, que dá a elas esse elemento de espectralidade.

4.3 O amálgama de imagens-espectro de futuridades

Se já foi apresentado que a imagem congelada/frame/quadro, que se fixa como uma imagem-espectro de futuridade, é uma *fantasmata*, pois capaz de resumir o todo daquilo do qual emerge, esse instante congelado descola-se dos écrans, invade o espaço do presente e, ao interpelar, oferece uma fusão transitória, que abre espaço para saciar, nem que seja minimamente, o desejo de eternidade, um vislumbre de uma porção temporal não vivenciável.

Ao dar-se à visão, revelando futuridades, certa interrupção do fluxo temporal, algo de outra temporalidade, que mostra um futuro ausente, imprime-se nessas imagens elemento de espectralidade. E se conjugam presença e espectralidade, numa situação de convivência espacial, mobilizando uma produção de presença. Produção de presença constitui as imagens como propulsoras de um tipo de experiência estética (SOARES, 2015), um tipo de afetação sublime. O sublime, diferenciado do belo, é longamente caracterizado: em Edmund Burke, como choque suscitando “ideias de dor, de perigo e de horror”; em Immanuel Kant, como “infinito, grande, uma potência que gera luta entre a razão e a imaginação”; e em Jean-François Lyotard como “vazio”, como “Ocorrerá? Sendo também uma grandeza, uma potência que inibe o pensamento” (ROSSETTI, 2014, p. 37).

Mas a experiência das imagens-espectro de futuridades não encontra operador na experiência estética tradicional. Essas imagens estariam entre as formas potenciais¹⁴², que escapam e expandem o tradicional conceito de experiência estética. “Momentos de intensidade”¹⁴³ seria um termo mais apropriado, cunhado por Gumbrecht (2010), que amplia e aceita outras formas potenciais que possibilitam relações de experiência estética e outra maneira de relacionar-se, não restrita à atribuição de sentido, mas com articulação espacial e com um efeito de “sublime”, como a sensação de ser maravilhado por um objeto de percepção¹⁴⁴. É como um sentimento intrínseco de intensidade, o qual conjuga a fragmentação temporal de “momento”, porque não está ao nosso alcance prolongar, e a dimensão quantitativa de “intensidade”, uma vez que, de forma elevada, estão vinculadas faculdades emocionais, cognitivas e físicas.

Os momentos de intensidade¹⁴⁵ deixam nostalgia ou sentimento de perda imediatamente após acontecerem, porque não estão disponíveis¹⁴⁶ no cotidiano, ainda não

¹⁴² As formas potenciais escapam à restrição daquelas tradicionais, como literatura, música clássica ou pintura de vanguarda, e inserem uma multiplicidade de outras, como uma jogada de futebol, a beleza de um corpo, as notas de uma música, as imagens de um filme entre outros.

¹⁴³ Teoricamente, os momentos de intensidade ampliam a experiência estética, como prática alternativa de produção de presença, orientada à estética, incluindo a sensualidade de estar-no-mundo (CARDOSO FILHO; MARTINS, 2010), a relação com o universo da materialidade das coisas (FELINTO, 2006), e trazendo uma alternativa ao excesso de hermenêutica (CARDOSO FILHO, 2009).

¹⁴⁴ O autor faz uma digressão a dois tipos de atitudes humanas em relação ao mundo propostos por Heidegger. Resumidamente, o “presente à mão” tem mais ativo a componente de interpretação e com maior afinidade com a “beleza”, tendo a autorreferência cartesiana; enquanto o “pronto-a-agarrar” tem mais ativo a componente de presença e com associação ao “sublime”, tendo como autorreferência ao “ser-no-mundo”.

¹⁴⁵ Os processos que conduzem à noção de experiência estética, como momentos de intensidade, para o autor, são dadas em oito das camadas de argumentação. Essas camadas se sobrepõem, uma complementando a anterior e abrindo os pressupostos para a próxima, ao mesmo tempo em que fecham um círculo, onde a oitava argumentação acaba por remeter à primeira.

¹⁴⁶ Esta segunda camada é uma resposta ao “apelo específico que esses momentos exercem sobre os homens”, ou seja, quais as razões que motivam à procura de uma “experiência estética”. Assim, é provável que a busca por

carregam aprendizado, pois isso diluiria a intensidade com que se realizam¹⁴⁷. Esses momentos podem impor-se e arrebatam os corpos dos indivíduos ou podem ser suscitados pela disposição serena desses corpos¹⁴⁸, sem que haja garantia de que aconteçam. São fruto de uma tensão entre efeitos de presença e efeitos de sentido¹⁴⁹ e são efêmeros¹⁵⁰, trazendo, no momento em que ocorrem, uma violência¹⁵¹ que ocupa e bloqueia os corpos por seus elementos de presença. São aquilo que impedem que se perca por completo uma sensação, uma recordação da dimensão física da vida de estar em sintonia¹⁵² com as coisas do mundo (GUMBRECHT, 2010).

Assim, vigentes e habitando uma dimensão física e intensiva, pode-se dizer que as imagens-espectro de futuridades interpelam os corpos, desencadeando momentos de intensidade que tomam, ocupam e bloqueiam esses corpos, e que, por sua espectralidade, tornam presente um futuro ausente. São experiências que algumas vezes se impõem e, em outras, são buscadas, pois impedem a completa perda da dimensão física e intensiva da vida. Oferecem uma fusão transitória, por um momento efêmero, com outra temporalidade, que tenta saciar, minimamente, o desejo de vivência de coisas para além do atual tempo de vida. São momentos que se desfazem, logo que acontecem, deixando certa sensação de perda, porque não estão disponíveis no cotidiano. Seus efeitos de presença se aproximam do sublime como um tipo de “delicioso terror” (AUMONT, 2012)¹⁵³, que transpassa, mas, de certo modo, é apreciado e desejado.

Mas, ao mesmo tempo que podem provocar momentos de intensidade, essas imagens, por sua presença, ocupam o espaço do presente, sendo produzidas com cada vez mais frequência pela produção audiovisual, seu volume expande-se, formando um tipo de amálgama de imagens-espectro de futuridades.

esses momentos de intensidade sejam sintomas de necessidades e desejos pré-conscientes, e, por essa razão, não estão disponíveis nos mundos cotidianos.

¹⁴⁷ Na terceira camada, está a “estrutura situacional dentro da qual essa experiência tipicamente ocorre”; para a descrever, Gumbrecht recorre ao conceito de “insularidade” de Mikhail Bakhtin.

¹⁴⁸ Na quarta camada, estão as formas de chegar-se à situação de insularidade: seja pelo modo dramático, quando há o aparecimento súbito e a percepção é desviada, seja pela serenidade, na qual o homem se prepara para o momento de intensidade.

¹⁴⁹ Na quinta camada, está a questão de “o que nos fascina nos objetos de experiência estética?”, a qual responderíamos como um desejo de tangibilidade diante de um mundo saturado de sentido.

¹⁵⁰ Uma epifania, que surge do nada, tem uma articulação espacial e sua temporalidade pode ser descrita como um “evento”.

¹⁵¹ Esta camada refere-se à argumentação de se a epifania estética “envolve necessariamente um elemento de violência?”, respondendo que, se a epifania está nos momentos de intensidade, e ela só é possível por meio da emergência de uma substância, necessariamente haverá violência, seja esta física, seja ilusória, por não possuir espaço tridimensional.

¹⁵² Também descreve como “experienciar” as coisas do mundo em sua coisidade pré-conceitual, capaz de reativar uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência, a qual, muitas vezes, é perdida pelo domínio de sentido.

¹⁵³ Aumont nos lembra que o sublime foi largamente discutido, desde Kant, passando por Edmund Burke e Gilles Deleuze, adotando dois significados, até certo modo, ambíguos: sublime de grandeza e sublime de terror.

4.3.1 Mas o que causam as imagens-espectro de futuridades em/no contemporâneo?

Aqui parece propício compartilhar uma sensação (para não dizer ideia) em relação ao presente e às imagens-espectro de futuridades. Se fosse possível expressar sua quantidade e potência, poderia dizer-se que elas são amálgama (no sentido “figurativo” de mistura ou ajuntamento de pessoas ou coisas diferentes que formam um todo; aglomeração, mescla, união – PRIBERIAM, 2018) de uma multiplicidade de imagens-espectro de futuridades que, ao romperem a tela das obras audiovisuais de futuridade, como *fantasmata*, vão espalhando-se como aparições das especulações dos futuros ausentes (ausentes, porque se estão repletos de catástrofes e barbáries, pelo fechamento do horizonte de expectativa, não são futuros).

As imagens-espectro de futuridades se repetem e fixam essas ideias de futuros, encorpando dia a dia o amálgama que povoa o espaço do Amplo Presente (já abarrotado pelo acúmulo de passados), exercendo um tipo de assombramento. E é interessante observar que a palavra carrega elementos que o próprio tempo presente porta. *As·som·brar*, em seu estado de verbo transitivo (1. Espalhar sombra sobre. 2. Tornar sombrio. 3. Sombrear. 4. Depreciar. 5. Causar assombro à. 6. Maravilhar. 7. Fazer estremecer. 8. Atordoar como comoção elétrica – PRIBERAM, 2008, s/p), aponta *espalhar sombra sobre*, *sombrear* e *tornar sombrio*, movimentando a ideia de bloqueio de uma fonte de luz por um amálgama de coisa; *depreciar*, *causar assombro*, *maravilhar* como ideia de afetação semântica, seja em direção ao medo ou ao entusiasmo; e, ainda, *fazer estremecer* e *atordoar* com movimento em direção a efeitos físicos. Dessa forma, assombrar, para esse texto, é o bloqueio de uma fonte de luz, de outrora, por um amálgama de coisas e propulsor de efeitos físicos.

Assim, se, comumente, o que assombra é a imagem já “existida” (a imagem de passado), geralmente traumática, que deixa “(...) uma espécie de marca, um registro no tecido da realidade circundante” (FELINTO, 2008, p. 60). Aqui, o que assombra são aquelas imagens do futuro, “ainda não existidas”, pois essas imagens, quando localizadas como “futuridade”, portam um desvio temporal, não em relação ao passado, mas ao futuro, e, por trazerem futuridades de um futuro ausente, contêm alguma carga com potencialidade traumática, logo versam sobre catástrofes, que, apesar de realizar-se apenas na tela, têm sua iminência e possibilidades numa datação futura.

No último trecho descrito por *Ava*, pode-se visualizar de forma ficcional e extrapolada uma hipótese de como se daria esse assombramento, de como teriam se iniciadas, surgidas e se amalgamadas essas imagens. Se *Ava* pudesse contar, quais percepções, formas e cores teriam

aquelas coisas soltas no céu e ao redor dela? Quais as imagens, nas quais se transformariam aquelas coisas, conforme sua repetição se intensificasse? Talvez, *Ava* possa ter percebido uma imagem-espectro de futuridade com a face de June (deitada entre as pernas da esposa e com as pernas abertas ao capitão); e uma imagem-espectro de futuridade possa ser percebida com o corpo de Ash-cyborgue (restrito ao sótão durante oito anos); e ainda outra com a face de Gwen (tendo sua consciência chupada para fora de seu próprio corpo). Talvez, sejam outras barbáries, outras catástrofes, outros futuros ausentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No contemporâneo, as imagens-espectro de futuridades são as vivências contemporâneas dos futuros extraordinariamente ausentes. Tendo a fissura (que se acentua) da temporalidade moderna como ponto de partida, o trabalho desenvolveu dois caminhos paralelos e autoinfluciáveis. Ao mesmo tempo que essa fissura fornece conteúdos à produção audiovisual ficcional, conteúdos os quais as imagens-espectro de futuridades dão visualidade, ela ocasiona congestão e simultaneidades no presente, que proporcionam disposição mútua das dimensões de sentido e presença no Amplo Presente. Desse modo, o contemporâneo possibilita, concomitantemente, aos indivíduos certa experiência das coisas do mundo e às imagens-espectro de futuridades um modo de existência de afetação física nos indivíduos.

Na primeira parte do texto, apresentou-se o fato de que todas as sociedades possuem ideias de morte/fim, seja individual e/ou coletiva, sendo que essas ideias mudaram conforme a conjuntura da construção social do tempo vigente. No contemporâneo, a fissura da temporalidade moderna acabou desencadeando a estagnação e, então, o progressivo fechamento do horizonte de expectativa moderno: porque aquela fresta que guardaria a realização das promessas, quando fosse alcançada, deixou de existir. Se a ideia de tempo histórico pressupunha uma linha contínua da experiência humana entre passado, presente e futuro, ela foi interrompida: restando catástrofes e temporalidades que se desenham sem e para além da humanidade. As imagens produzidas pela ficção audiovisual de filmes e séries dão visualidade a todas as ideias de barbárie vindouras, que nada condizem com aqueles futuros esperados, nunca alcançados, da teleologia moderna. Infundidas e reabastecidas pelas críticas ao progresso, essas imagens não fazem nenhum tipo de previsão, mas constroem universos que mesclam referências (de medos, especulações, descobertas, teorias e acontecimentos), extrapolam o presente, com experimentos narrativos ficcionais, e buscam verossimilhança para falar de futuros possíveis de existência e quase impossíveis de sobrevivência. Essas imagens produzidas pela indústria de filmes e séries sobre futuros recebem o nome de imagens-espectro de futuridades.

Ao mesmo tempo em que 112 obras dessa produção de imagens-espectro de futuridades foram catalogadas e organizadas, 19 diferentes temáticas, que contemplam as dimensões da vida humana, surgiram pela recorrência e argumentação, como foi visto na parte dois. Essas obras catalogadas fazem parte de espécie de curadoria de Museu de Futuros, exemplos de um futuro ausente, pois com o fechamento do horizonte de expectativa, um futuro que guarda catástrofes, barbáries e que se desenha sem a humanidade, não é um futuro.

Contudo, na terceira parte do texto, entende-se que esse fechamento do horizonte de expectativa moderno não forma um vazio, mas estabelece um Amplo Presente (GUMBRECHT, 2015), que satura-se continuamente de passados e ideias de futuro divergentes daquelas de outrora, “vendidas” pelo impulso do progresso infinito. Então, o tempo presente é formado da copresença de diversos e de uma aparente contradição pela simultaneidade das diferenças; de direcionamentos múltiplos por justificativas variadas e de oscilações entre esses direcionamentos; de um presente não passível de ações transformadoras efetivas; de um convívio com elementos passados e de futuros; e de uma armazenagem inflada de memórias com uma produção desenfreada de futuridades. Se, segundo Gumbrecht (2015), o passado vive no presente por meio de suas “coisas”, essa obra propõe que o futuro, agora ausente, vive no presente pelas imagens-espectro de futuridades.

Essas imagens são aquela *fantasmata*, que paralisa a narrativa e o movimento dos frames, em uma imagem-espectro de futuridade. Imagem que se descola do écran e invade os espaços de experiência do presente como potência iminente de realização. E, no presente, coabitando junto aos corpos, essas imagens são fluídas em seu trânsito entre as telas negras, as memórias e o espaço possuem existência de temporalidade complexa, interpelante, propulsora de toque, provocadora de experiências corporais e momentos de intensidade, como apresentado na parte quatro. Ainda, com a disposição que reemerge a dimensão de presença e que possibilita às imagens certo modo de existência e vinculação pela presença, fica coadunada a conjuntura potencial para o assombramento do contemporâneo pelo futuro. A proliferação do volume de produção de imagens-espectro de futuridades em inúmeras versões temáticas e possibilidades de catástrofes e, além disso, a frequência de exibição dessas imagens, e a repetição, vêm avolumando e ocupando o espaço presente, pois, como presenças, esse amálgama de imagens se desloca fazendo estremecer, atordoando, igual à comoção elétrica, os corpos e bloqueando a, já fraca, fonte de luz de outrora.

Mas, ao contrário das tormentas que irrompem repentinamente e, muitas vezes, sem aviso prévio, a sombra desse amálgama de imagens-espectro de futuridades não se espalha, nem se move, enfurecida como uma grande tempestade. Cresce e continua a crescer, não se sabe exatamente desde quando, mas suas primeiras sombras estão aqui. Sente-se na pele o deslocar-se do amálgama, ininterruptamente, e com cada vez mais volume e densidade. É costumeiro os assombrados pela imagem já “existida”, aquela do passado. Mas, ainda mais traumáticas que as imagens de passado que marcaram a realidade circundante, são as imagens-espectro de futuridades, que se deslocaram das telas em que estavam impressas e inundaram o presente. Além de registro no tecido do cotidiano, quando se realizam na tela, marcando sua iminência e

possibilidades numa datação futura, essas imagens portam carga com potencialidade traumática localizada como “futuridade”. Se a construção sociomaterial do tempo exhibe certo congestionamento, os indivíduos, como composição desse Amplo Presente, oscilam dentro dela, vivendo com e assombrados por essas imagens de futuridades.

Algumas observações ainda são importantes. É certo que uma investigação de imagens sobre “os fins”, produzidas em filmes e séries, poderia ser abordada de diferentes formas, como a demanda de mercado audiovisual, imaginário do medo, prazer pelo espetáculo catastrófico entre outras. Mas a perspectiva de análise, que nunca deixou essa pesquisadora, fora aquela ouvida durante uma oficina de roteiro, que apontava a ficção como uma possibilidade de viver e, então, sobreviver ao fim da humanidade e de si mesmo (SONTANG, 1987). Nesse sentido, seguindo essa intuição, para além de toda a potencialidade (já difundida) das imagens de fornecer elementos para pensar/descrever inúmeros fenômenos do passado e do presente, esta tese tomou as imagens-espectro de futuridades como uma possibilidade, principalmente, de vivência e relação física e sensorial com as ideias de futuro, que, apesar de conteúdos/fatos/teorias extrapolados pela ficção audiovisual de filmes e séries, são o estabelecimento de um regime de vinculação, a única vivência que se pode ter dos futuros hipotéticos, e que são (até agora) a única oportunidade de vislumbre da eternidade. Porque essas imagens, enquanto “presenças”, coisas que estão presentes, são capazes de afetar fisicamente, tornando presentes essas outras temporalidades futuras.

Enfim, talvez, se a pintura fosse “perenizada pelo verniz”¹⁵⁴, as ideias de futuro catastróficas são perenizadas pela construção das imagens-espectro de futuridades feita pelo audiovisual ficcional. No presente, imagens completamente disfuncionais em sua ação pedagógica. São apenas uma presença do futuro ausente, já que fechado está o horizonte de expectativa. E, se presentificam o ausente, carregam nisso sua vinculação espectral. Por isso, a imagem assombra por sua presença e, em sua espectralidade, assombra por seu efeito sublime de delicioso terror.

¹⁵⁴ Nota de Theodor Adorno, no texto *O fetichismo da música e a regressão da audição* (*Der Fetischismus der Musik und der Rückfall des Hörens*, 1963), publicado em *Os pensadores XLVIII. Textos Escolhidos*, Editor: Victor Civita, agosto 1975.

REFERÊNCIAS

3%. Uma série de Pedro Aguilera. Brasil: Netflix, 2016. Episódio 01, Temporada 01.

ADVANTAGEOUS. Um filme de Jennifer Phang. Estados Unidos: 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Ninfas**. Tradução de Renato Ambrósio. Coleção Bial, 78 páginas. São Paulo: Hedra, 2012. [Ninfe (Bollati Boringhieri, 2007)]

ASCENCIO, Carlos; e AMARAL, Márcia. O *Homo Calamitatem*: a comunicação de risco e de catástrofes na evolução da insegurança social. **Animus**, v.14, n. 28, 2015.

AUMONT, Jacques. **Esthétique du film**. Paris: Nathan: 1983.

AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Título original: Dictionnaire théorique et critique du cinema. – 5ª ed. – Campinas, SP: Papyrus, 2012.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**: Infância berlinense: 1900. Tradução de João Barreto. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2013. [Tradução de *EinbahnstraBe*: Berliner Kindheit um 1900].

BERGAN, Ronald. **Ismos para entender o cinema**. 160 páginas. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011.

BIBLIA ONLINE. Gêneses 30: 1-5. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/30>. Acesso em: 22 de novembro de 2017.

BISWANGER, Hans Christoph. **Dinheiro e Magia**: uma crítica da economia moderna à luz do Fausto de Goethe. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2011. [Tradução de *Eine ökonomische Deutung von Goethes Faust*, 2010].

BLACK MIRROR. Uma série de Charlie Brooker. Reino Unido: Channel 4, 2013. Episódio 01, Temporada 02.

BLACK MIRROR. Uma série de Charlie Brooker. Reino Unido: Channel 4, 2016. Episódio 02, Temporada 03.

BOTSMAN, Rachel. Big data meets Big Brother as China moves to rate its citizens. Revista **Wired**. Publicado em: 21 de outubro de 2017. San Francisco, California. Disponível em: <http://www.wired.co.uk/article/chinese-government-social-credit-score-privacy-invasion>. Acesso em 02 de janeiro de 2018.

BURKE, Peter. A história do amanhã. **Folha de São Paulo**, 02 de maio de 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0205200403.htm>. Acesso em agosto de 2017.

CHAKRABARTY, Dipesh. O Clima da história: quatro teses. Tradução de Denise Bottmann. **Sopro**, v. 91, jul. 2013. [Publicado originalmente em *Critical Inquiry*, v. 35, 2009].

CLAEYS, Gregory. **Utopia**: a história de uma ideia. Trad. Pedro Barros. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.

CORADINI, Ângela. **Leituras para a dimensão material e *Stimmung***: uma noite nos *shows* de *Heavy Metal* Cristão. 2013. Dissertação (Mestrado) – PPG-ECCO, UFMT, Cuiabá, 2013.

COSTA, Alyne de Castro. Antropoceno, a irrupção messiânica de Gaia na história moderna. **Caderno Walter Benjamin**, p. 127-143, ago. 2014.

CRARY, Jonathan. **24/7**: Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

DANOWSKI, Débora; e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há um mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e sobre os fins. Rio de Janeiro-RJ: Cultura e Barbárie, 2014.

DIDI-HUMBERMAN, George. **A imagem sobrevivente**: História da arte e tempos dos fantasmas segundo Aby Warburg. Editora Contraponto: Rio de Janeiro-RJ, 2013.

DOOREN, T.; KIRSKEY, E. e MUNSTER, U. Estudos multiespécies: cultivando artes de atenção. **Climacom Cultura Científica – Pesquisa, Jornalismo e Arte**, Rio de Janeiro, RJ, ano 2, v. 2.

FELINTO, Erick. **A Imagem espectral**: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica. Rio de Janeiro: Ateliê, 2008.

FELINTO, Erick. Em busca do tempo perdido: o sequestro da história na cibercultura e os desafios da mídia. **Revista Matrizes**, São Paulo-SP, v. 4, n. 2, 2011.

FELINTO, Erick. Mesa Pensar os Objetos Técnicos: **Interfaces entre Filosofia e Comunicação**. In: SIMPÓSIO A VIDA SECRETA DOS OBJETOS, Rio de Janeiro, 2012.

FELINTO, Erick. **Mr. Sandman, Bring me a Time Machine**: Temporalidade, Contingência e Gênero em Back to the Future e Donnie Darko. **Significações**, v. 43, n. 45, p. 149-166, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998 (Coleção Teoria).

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926**: vivendo no limite do tempo. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 1999. [Original: **In 1926**: living at the edge of time (1998)].

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: O que o sentido não consegue transmitir. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010. [Original: **Production Presence** (2004)].

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945**: Latência como origem do presente. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo-SP: Editora UNESP, 2014a. [Tradução de **Nach 1945**: Latenz als Ursprung der Gegenwart (2012)].

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Um pretérito que resiste a conceitos: imagens do futebol sul-americano desde o começo do século XX. In: Seminário brasileiro de história historiografia:

variedades do discurso histórico: Conferência de abertura. Mariana-MG, 18 a 21 de agosto de 2014. **Anais...** Mariana-MG, 2014b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: O tempo e a cultura contemporânea**. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015. [Original: **Our broad present: time and contemporary culture** (2014)].

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, Presença e Poesia**. Organização e tradução de Mariana Lage. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2016.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do Cansaço**: Tradução de Enio Paulo Gianchini. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015. [Original: **Müdigkeitsgesellschaft** (2010)].

HARTOG, François. **Regimes de Historicidade**: Presentismo e experiência do tempo. Tradução de Andréa de Menezes, Bruna Beffart, Camila Moraes, Maria Cristina Silva e Maria Helena Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2014. [Original: **Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps**, Paris: Le Seuil, 2002].

HILLANI, Allan. Depois da tempestade: uma resenha de “Four futures”, de Peter Frase. Revista. **Direito e Práxis**, Rio de Janeiro, Vol. 08, N. 3, 2017, p. 2486-2495.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumento, mídias. Tradução de Tradução de Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMESON, Fredric. **Future city**. New left review, 21, 2013, p.76. Disponível em: <https://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>. Acesso em: 02 de janeiro de 2018.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Tradução de Carlos Almeida Pereira e Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006. [Original: **Vergangene Zukunft - Zur Semantik geschichtlicher Zeiten** (1979)].

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos de tempo**: estudos sobre história. Tradução de Markus Hediger. Rio de Janeiro: PUC Rio; Contraponto, 2014.

KELLNER, Douglas. O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood. **MATRIZES** V. 10 - Nº 1 jan./abr, p. 11-26. 2016 São Paulo – Brasil.

KELLNER, D. and RYAN, M. **Câmera Política: Te Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film**. Indiana University Press, Bloomington, 1988.

LE GUIN, Ursula. **A mão esquerda da escuridão** – “The left hand of darkness”, tradução de Susana L. de Alexandria, 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2014.

LOVELOCK, James. **Gaia: alerta final**. Tradução de Jeses de Paula Assis e Vera de Paula, Rio de Janeiro, RJ: Editora, 2010. [Original: **The Vanishing Face of Gaia: A final warning** (2009)].

LOWY, Michael. **Aviso de Incêndio: uma leitura sobre as teses do conceito de história**. São Paulo: Boitempo, 2005.

LOWY, Michael. **Capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo, 2013.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015. [Original: **La condition postmoderne** (1979)].

MITCHELL, W. J. T. **Four Fundamental Concepts of Image Science**. IKON, 7-2014.

MITCHELL, W. J. T. **What Do Pictures Want?: The Lives and Loves of Images**, 380 p. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

MITCHELL, W. J. T. Como caçar (e ser caçado por) imagens: Entrevista com W. J. T. Michell. Daniel B. Portugal e Rose de Melo Rocha. **Revista Nacional da Associação dos Programas de Pós-graduação em Comunicação** / E-compós, Brasília, v.12, n1, jan-abril, 2009.

MITCHELL, W. J. T. **Picture theory**. Chicago: The University of Chicago press, 1994.

NOGUEIRA, Luis. **Manuais de Cinema II: Gêneros Cinematográficos**. Série Estudos em Comunicação. LABCOM.IFP: Covilhã, Portugal, 2010. Disponível em: <http://www.labcom-ifp.ubi.pt/procurar/?q=gêneros+cinematográficos> Acesso em 08 de maio de 2017.

PRIMATI, Carlos. **Filmes de ficção científica da era nuclear**. In: Mostra Clássicos do SciFi: palestra de abertura. Local Sesc Arsenal: Cuiabá, 20 de março de 2018.

OBRIST, H. U. **Uma breve história da curadoria**. São Paulo: BEIComunicação, 2010.

PFEIFFER, Karl Ludwig. The materiality of communication. Em Gumbrecht, H.U. e PFEIFFER, K.L. **Materialities of communication**. Stanford, California: Standord University Press, 1994. Pp.1-12.

RODRIGUES, Margarida. **Ecos do Mundo Zero: Guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues**. 179 páginas. Portugal: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

RODRIGUES, C. D. R. **Risco, comunicação e cinema: o documentário de risco como potência narrativa**. Tese apresentada à Escola de Comunicação e Artes de São Paulo. São Paulo: fevereiro de 2014.

ROSSETTI, Micaela Ludke. Burke, Kant e Lyotard: reflexões acerca do sublime. **Palíndromo**, nº 12, jul./dez. p. 22-40, São Paulo: 2014.

SAGAN, Carl. **Cosmos**. Série de Televisão. Produção KCET, Carl Sagan Productions, BBC e a Polytel International, 1980.

SAMOSATA, Luciano. **A História Verdadeira**. [tradução Gustavo Piqueira] – Cotia SP: Ateliê Editorial, 2012.

SARAMAGO, José. **Roda Viva**, São Paulo: TV Cultura, 13 de outubro de 2013. Entrevista ao programa Roda Viva. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=k36uq02_fVY Acesso: 02 de janeiro de 2018.

SIMPSONS. Animação. Produtor executivo: Al Jean. Produção. Los Angeles (USA): Gracie Films em associação com Fox Television, 2014: temporada 26, episódio 12.

SLOTERDIJK, Peter. **A mobilização infinita**: para uma crítica da cinética política. Portugal: Relógio D'Água, 2004.

SOARES, Ana Isabel. **Espaços do tempo**. Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, Portugal, 2003.

SOARES, Ana Isabel. Tempo e conceitos em Hans Ulrich Gumbrecht. **Forma de Vida**, número 55. Data 28 de julho de 2015.

SONTANG, Susan. **Contra a Interpretação**. Tradução: Ana Maria Capovilla. 350 páginas. Editora: L&PM, 1987.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Tradução Fernando Mascarelo. Editora Papyrus: Campinas/SP. 5ª edição, 2013.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**: resistir a barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SUPPIA, Alfredo. Cinema de ficção científica lo-fi: uma categoria sob escrutínio. **Revista Fronteiras** – estudos midiáticos, Vol. 18 N° 3, setembro/dezembro 2016. P. 305-318. Unisinos: Rio Grande do Sul.

THE HANDMAID'S TALE. Uma série de Bruce Miller. Estados Unidos: Hulu, 2017. Episódio 01. Temporada 01.

TRAVELERS. Uma série de Brad Wright. Canadá e Estados Unidos: Netflix, 2016. Episódio 01, temporada 01.

TRAVELERS. Uma série de Brad Wright. Canadá e Estados Unidos: Netflix, 2016. Episódio 05, temporada 02.

WAIZBORT, Leopoldo. Apresentação. In: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. 1ª edição. 424 páginas. Companhia das Letras: São Paulo, 2015.

WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. Tradução: Lenin Bicudo Bárbara. 1ª edição. 424 páginas. Companhia das Letras: São Paulo, 2015.

ZIZEK, Slavoj. **Ecologia sem natureza**. Palestra realizada na Universidade Athens Panteion, em 3 de outubro de 2007. Disponível em <http://revistacentro.org/index.php/zizek/>. Acesso em 08 de março de 2017.

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae Rerum**: Ensaios Sobre Cinema Moderno. 181 páginas. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

APÊNDICE A – LISTA DE FUTURIDADES

Tema: viagens no tempo

1 – Volta/avanço no tempo como solução (qualquer tipo de alteração no regime de tempo).

Tema: espaço de vivência

2 – Desorganização sistêmica da Terra/Cosmos: desastres naturais sem a intervenção do homem;

3 – Antropoceno: superpopulações;

4 – Antropoceno: esgotamento dos recursos naturais;

5 – Antropoceno: resíduos humanos (poluição exacerbada, radiatividade, entre outros);

6 – Antropoceno: a intrusão de gaia;

7 – Espaço como abrigo / saída para o espaço (problemas causados por extras/externos à Terra, ainda considerando o espaço de vivência);

8 – Especulações sobre o espaço / domínio de extraterrestres (resquícios da era espacial).

Tema: corpo

9 – Imposição à organização da vida privada: controle de natalidade, uniformidade estética, identidade de gênero, teocracias; e etc;

10 – Fusão/intersecção corpo-tecnologia ou mente-tecnologia;

11 – Relações com inteligências extra corpo;

12 – Mutações genéticas/infecções virais, bactérias, fungos/experimentos nos corpos;

13 – Desejo de presença (com reativam da dimensão corporal).

Tema: instâncias de poder

14 – Falência ou acentuação do capitalismo;

15 – Falência ou acentuação das leis (militarização/desmilitarização);

16 – Tecnologia como meio potencializador (mais poder de controle);

17 – Modos de prolongamento da juventude/corpos magros/modificações estéticas corporais/ondas de suicídio.

Tema: processos de subjetivação

18 – Alienação, imersão com ausência de questionamento;

19 – Retomada da criticidade.

Curadoria de obras do Museu de Futuros:

Obras	Tipo / Temáticas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
2012 (2008) Direção Roland Emmerich, USA, 158 min.	F		X																	
2081 (2009) Direção Chandler Tuttle, USA, 25 min.	F									X										
3% (2016) Criação Pedro Aguilera, Netflix-Brasil, 2 temporadas 18 episódios.	S			X	X	X				X						X			X	X
9 (2009) Direção Shane Acker, USA, 79 min.	F			X	X	X				X					X					
Advantageous (2015) Direção Jennifer Phang, USA, 90 min.	F									X					X		X	X		
A.I. Artificial Intelligence (2001) Direção Steven Spielberg, USA, 146 min.	F						X			X	X					X				
Air (2015) Direção Christian Cantamessa, USA, 95 min.	F					X														
Altered Carbon (2018) Criação Laeta Kalogridis, USA, 1 temporada, 10 episódios.	S	X		X	X	X		X		X					X		X	X		
Anon (2018) Direção Andrew Niccol, USA, 100 min.	F															X	X			
ARQ (2016) Direção Tony Elliott, USA/Canadá-Netflix, 88 min.	F	X			X	X														
Arès (2016) Direção Jean-Patrick Benes, França, 80 min.	F											X	X	X						
Avatar (2009) Direção James Cameron, Reino Unido/USA, 162 min.	F								X	X							X			
Bicentennial Man (1999) Direção Chris Columbus, USA, 130 min.	F																X			
Bird Box (2018) Direção Susanne Bier, USA, 124 min.																				
Black Mirror (2011-2017)	S																X			

The 5th wave (2016) Direção J Blakeson, USA, 117 min.	F							X											
The Age of Stupid (2009) Direção Franny Armstrong, Reino Unido, 89 min.	F				X														X
The Book of Eli (2010) Direção Albert e Allen Hughes, USA, 117 min.	F				X														
The Cloverfield paradox (2018) Direção Julius Onah, USA, 102 min.	F		X	X			X												
The Discovery (2017) Direção Charlie McDowell, Reino Unido/USA, 102 min.	F	X																	
The Expanse (2015) Criação Mark Fergus e Hawk Ostby, Canadá/USA, 3 temporadas, 36 episódios.	S						X	X	X	X									
The Final Cut (2004) Direção Omar Naim, USA/Canadá/Alemanha, 95 min.	F								X						X				
The Girl with All the Gifts (2016) Direção Colm McCarthy, Reino Unido, 111 min.	F									X									
The Giver (2014) Direção Phillip Noyce, USA, 100 min.	F								X										X
The Handmaid's Tale (2017) Criação Bruce Miller, USA, 2 temporadas, 12 episódios.	S				X			X	X			X						X	
The Hunger Games (2012) Direção Gary Ross, USA, 145 min. The Hunger Games: Catching Fire (2013), 146 min. The Hunger Games: Mockingjay – Part 1 125 min. The Hunger Games: Mockingjay – Part 2, 137 min. Direção Francis Lawrence.	F												X						
The Island (2005) Direção Michael Bay, USA, 132 min.	F								X	X					X				
The Last Man on Earth (2015) Criação Will Forte, USA, 4 temporadas, 67 episódios.	S										X								
The Lobster (2015) Direção Yorgos Lanthimos, Irlanda/Reino Unido/Grecia/França/Países Baixos, 118 min.	F								X										
The Martian (2015) Direção Ridley Scott, USA/Reino Unido, 142 min.	F						X												
The Matrix (1999), 136 min. Matrix Reloaded (2003), 138 min. Matrix Revolutions (2003), 129 min. Direção Lilly Wachowski e Lana Wachowski, USA/Austrália	F			X	X										X				
The Purge (2013), Direção James DeMonaco, USA, 88 min.	F													X					
The Road (2010) Direção John Hillcoat, USA, 111 min.	F					X													
The Running Man (1987) Direção Paul Michael Glaser, USA, 101 min.	F								X				X	X				X	

The Terminator (1984), 108 min. The Terminator 2 (1991), 156 min, Direção James Cameron. Terminator 3: Rise of the Machines (2003), 109 min, Direção Jonathan Mostow. Terminator Salvation (2009), 115 min, Direção McG. Terminator Genisys (2015), 126 min, Direção Alan Taylor, USA.	F	X									X			X				
The Titan (2018) Direção Lennart Ruff, USA, 107 min.	F		X	X	X	X					X			X				
The Worthy (2016) Direção Ali F. Mostafa, Romênia/Árabia Saudita, 99 min.	F			X														
Total recall (2012) Direção Len Wiseman, USA, 121 min.	F				X					X								
Transcendence (2014) Direção Wally Pfister, Reino Unido/China/USA, 119 min.	F									X				X				
Travelers (2016) Criação Brad Wright, Canadá-Netflix, 2 temporadas, 24 episódios.	S	X		X	X					X				X				
Twelve Monkeys (1995) Direção Terry Gilliam, USA, 129 min.	F	X									X							
Twelve Monkeys (2014) Criação Terry Matalas & Travis Fickett, USA, 3 temporadas, 36 episódios.	S	X									X							
Uma história de amor e fúria (2013) Direção Luiz Bolognesi, Brasil, 75 min.	F			X		X	X											
V for Vendetta (2005) Direção James McTeigue, Reino Unido, Alemanha, USA, 132 min.	F									X				X				
Waterworld (1995) Direção Kevin Reynolds e Kevin Costner, USA, 136 min.	F					X												
Wall E (2008) Direção Andrew Stanton, USA, 98 min.	F				X	X												
Westworld (2016) Desenvolvedores Jonathan Nolan e Lisa Joy, USA, 2 temporadas, 18 episódios.	S										X			X				
What happened to Monday (2017) Direção Tommy Wirkola, Bélgica/USA/França/Reino Unido, 123 min.	F		X	X	X				X		X							
Young Ones (2014) Direção Jake Paltrow, África do Sul/Irlanda/USA, 100 min.	F			X														
Z Nation (2014) Criação Karl Schaefer e Craig Engler, USA, 4 temporadas, 56 episódios.	S										X							