



**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 antiguíssimas, 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).

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 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 Jees 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							