

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Felipe Luiz da Silveira Borges

SINAIS DO AMANHÃ:
imaginação e ética em ficções audiovisuais sobre o futuro

Belo Horizonte

2022

Felipe Luiz da Silveira Borges

**SINAIS DO AMANHÃ:
imaginação e ética em ficções audiovisuais sobre o futuro**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção de título de Doutor em Comunicação Social.

Orientador: Bruno Souza Leal

Linha de pesquisa: Textualidades Midiáticas

Área de concentração: Comunicação e Sociabilidade Contemporânea

Belo Horizonte

2022

301.16 Borges, Felipe.
B732s Sinais do amanhã [manuscrito] : Imaginação e ética em
2022 ficções audiovisuais sobre o futuro / Felipe Luiz da Silveira
Borges. - 2022.
300 f. : il.
Orientador: Bruno Souza Leal.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação – Teses. 2. Ética – Teses. I. Leal, Bruno
Souza. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade
de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

"Sinais do amanhã: imaginação e ética em ficções audiovisuais sobre o futuro."

FELIPE LUIZ DA SILVEIRA BORGES

Tese aprovada pela banca examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Bruno Souza Leal
Orientador - DCS/FAFICH/UFMG

Profª. Drª. Itania Gomes
UFBA

Prof. Dr. Nuno Manna Nunes Cortes Ribeiro
UFU

Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus
DCS/FAFICH/UFMG

Profª. Drª. Vera Lúcia Follain de Figueiredo
PUC-RJ

Belo Horizonte, 20 de julho de 2022.



Documento assinado eletronicamente por **Vera Lucia Follain de Figueiredo, Usuária Externa**, em 20/07/2022, às 17:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nuno Manna Nunes Côrtes Ribeiro, Usuário Externo**, em 20/07/2022, às 18:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Bruno Souza Leal, Professor do Magistério Superior**, em 21/07/2022, às 13:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Itania Maria Mota Gomes, Usuário Externo**, em 22/07/2022, às 15:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eduardo Antonio de Jesus, Professor Titular-Livre Magistério Superior**, em 28/07/2022, às 15:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **1613959** e o código CRC **FB34DF2E**.

*À Manu
Aos meus pais*

AGRADECIMENTOS

Após o longo percurso do doutorado, muitos agradecimentos devem ser feitos, nestas páginas e para além delas.

A meu orientador Bruno, pela atenção, pelo cuidado e pela amizade. Que nossa parceria, iniciada na iniciação científica, possa seguir com diálogos ricos, gentis e proveitosos.

Aos professores do PPGCOM que contribuíram para esta tese e para a minha formação como pesquisador, especialmente Carlos Alberto de Carvalho, Elton Antunes, Fernanda Maurício, Carlos D'Andrea e Fernanda Duarte. Aos funcionários do PPGCOM e da Fafich. À CAPES, pelo financiamento da pesquisa no Brasil e no exterior.

Aos parceiros do Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais, aos colegas do doutorado, aos amigos da Rede Historicidades e aos estudantes da disciplina Análise de narrativas audiovisuais, pelas trocas valiosas.

À minha supervisora de doutorado-sanduíche Carrie Hintz, pela acolhida afetuosa. A Allen W. Strouse e sua gata Cookie pela recepção gentil e pela parceria ao longo da estadia em Nova York. Aos amigos, conhecidos em terras estrangeiras, Rafael Gonçalves e Guilherme Arinelli.

Às professoras e aos professores Itania Gomes, Vera Follain, Eduardo de Jesus e Nuno Manna, por aceitarem o convite para a banca.

A meus pais, Luiz Carlos e Virgínia, pelo carinho e dedicação. A meus irmãos Luiz Paulo e Thiago, pelo companheirismo. À minha avó Lourdes e à minha Tia Sônia, pela afeição. À Angélica, pela torcida. À Elaine, pela presença há anos. Às companhias animais Bart, Meg e Costel, pelo convívio.

Aos queridos amigos Phellipy Jácome, Hannah Serrat (do cursinho pré-vestibular ao doutorado), Rafael Azevedo, Clarissa Vieira, Gabriella Hauber, Thiago Ferreira, Tess Chamusca, Rafael Andrade, Arthur Mesquita, Luciana Andrade e, em especial, Igor Lage (pelo afeto e pela companhia constante ao longo do doutorado) e Nuno Manna (pela presença cativante, de perto ou de longe).

À Manu, pelo amor, carinho e companheirismo. Seja em momentos cotidianos, seja em eventos únicos, agradeço por sua presença leve e acolhedora. Que nossos dez anos juntos se multipliquem pelo futuro.

O tempo se bifurca perpetuamente rumo a inumeráveis futuros.

Jorge Luis Borges (BORGES, 2007, p. 92).

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo investigar a constituição da imaginação sobre o futuro na contemporaneidade e compreender suas diferentes implicações éticas a partir de um olhar sobre a ficção audiovisual futurista. Para isso, tomamos o futuro como tempo histórico e experiência cultural, destacando-o como parte fundamental de uma disputa de ordem política. O porvir pode ser vivenciado das mais diversas maneiras — como, por exemplo, pelo contato com as narrativas ficcionais. Por isso, propomos um estudo centrado em uma rede de textos cujo ponto nodal é o filme *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019). Da reflexão sobre o longa-metragem brasileiro, destacamos três grandes temas — utopia/distopia, competitividade neoliberal e fins do mundo —, os quais são desdobrados em análises que transitam entre textos e contextos e culminam na reflexão sobre mais três produções audiovisuais — os filmes *Divino amor* (Gabriel Mascaro, 2019) e *Terra à deriva* (Frant Gwo, 2019) e a série de televisão *Westworld* (HBO, 2016-presente). No trabalho, debatemos diagnósticos sobre o futuro verificados ao longo da história, procurando localizar diversas vivências, problematizar certos discursos consagrados e avaliar em que medida o futuro atual se desenha, de fato, como decadente e sombrio. A experiência estética com as formas simbólicas midiáticas suscita um reposicionamento do sujeito no mundo e, no caso específico da ficção futurista, contribui para fomentar variações imaginativas sobre o tempo que “ainda não é”. Por isso, apresentamos uma investigação que destaca a experiência cultural com textos audiovisuais com vistas a observar a dimensão ética ligada ao futuro — numa tensão entre o “viver junto” e a “inimizade” — e compreender quais porvires estão sendo produzidos na atualidade.

Palavras-chave: Futuro. Narrativa. Audiovisual. Tempo. Imaginação. Ética.

ABSTRACT

This work aims to investigate the constitution of the imagination about the future in contemporary times and understand its different ethical implications from a look at futuristic audiovisual fiction. For this, we take the future as historical time and cultural experience, highlighting it as a fundamental part of a political dispute. The future can be experienced in the most diverse ways — such as, for example, through contact with fictional narratives. Therefore, we propose a study centered on a network of texts whose nodal point is the film *Bacurau* (Kleber Mendonça Filho and Juliano Dornelles, 2019). From the reflection on the Brazilian feature film, we highlight three major themes — utopia/dystopia, neoliberal competitiveness and the ends of the world —, which are unfolded in analyzes that transit between texts and contexts and culminate in the reflection on three more audiovisual productions — the films *Divine love* (Gabriel Mascaro, 2019) and *Wandering Earth* (Frant Gwo, 2019) and the television series *Westworld* (HBO, 2016-present). At work, we debate diagnoses about the future verified throughout history, trying to locate different experiences, problematize certain established discourses and assess to what extent the current future is, in fact, designed as decadent and gloomy. The aesthetic experience with symbolic media forms arouses a repositioning of the subject in the world and, in the specific case of futuristic fiction, contributes to fostering imaginative variations on the time that “is not yet”. Therefore, we present an investigation that highlights the cultural experience with audiovisual texts in order to observe the ethical dimension linked to the future — in a tension between “living together” and “enmity” — and to understand which futures are being produced today.

Keywords: Future. Narrative. Audio-visual. Time. Imagination. Ethic.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Verso e frente.....	80
Imagem 2 - <i>2001: uma odisseia no espaço, Star wars: uma nova esperança e Bacurau</i>	84
Imagem 3 - Olhares.....	88
Imagem 4 - Olhares (continuação).....	89
Imagem 5 - Vigilância.....	89
Imagem 6 - Ciclo.....	102
Imagem 7 - Sangue.....	106
Imagem 8 - Bocas.....	109
Imagem 9 - No museu.....	111
Imagem 10 - A morte de Terry.....	112
Imagem 11 - Imagens povoadas.....	116
Imagem 12 - Na festa, no mar.....	145
Imagem 13 - Joana e a burocracia.....	146
Imagem 14 - Meia-luz.....	149
Imagem 15 - Azul.....	161
Imagem 16 - Faroeste futuro.....	201
Imagem 17 – Análise.....	206
Imagem 18 - Éden.....	216
Imagem 19 - Rehoboam.....	217
Imagem 20 - Círculos.....	218
Imagem 21 - Caminho.....	224
Imagem 22 - Gelo.....	258
Imagem 23 - Ao infinito.....	260

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	12
1 DEFINIÇÕES: O LUGAR DO FUTURO	25
1.1 Sinais: o ser-afetado-pelo-futuro	29
1.2 Rede: textos e contextos	34
1.2.1 <i>Texturas: o texto como devir e unidade comunicativa</i>	34
1.2.2 <i>Arenas: contextos, atravessamentos temporais e disputas</i>	44
1.3 Deslocamentos: estética e ética, imaginação e ação	53
1.4 Habitar o futuro: críticas e possibilidades e a perspectiva ética	69
2 O CANTO DO PÁSSARO: UMA LEITURA SOBRE <i>BACURAU</i>	78
2.1 Amanhã-eu-vou: disputas no futuro, futuros em disputa	79
2.2 Mapeamento: resistência, faroeste e vigilância.....	83
2.2.1 <i>Espaço</i>	83
2.2.2 <i>Fronteiras</i>	86
2.3 Morte e vida Severina: inimizade e a nova Terra	90
2.3.1 <i>Noturno</i>	90
2.3.2 <i>Refundação</i>	95
2.4 Retorno, horizonte: entre a barbárie e a comunidade	100
2.4.1 <i>A estrada</i>	100
2.4.2 <i>Apenas o começo</i>	106
3 REMAPEAMENTOS: UTOPIA, DISTOPIA.....	119
3.1 Topias: do espaço ao tempo	120
3.2 Movimentos: Estado-nação e futuro	129
3.3 Desorientações: futuros e passados	136
3.4 <i>Divino amor</i> : utopia e distopia à meia-luz.....	143
3.4.1 <i>Esperança e burocracia</i>	145
3.4.2 <i>Iluminação: dual e binário</i>	148
3.4.3 <i>O não retorno de Cristo</i>	155
4 ÉTICA OU LAS VEGAS: PROGRAMAÇÃO, APOSTA, NEOLIBERALISMO.....	165
4.1 Programação: idas e vindas	166
4.2 Jogatinas: aposta e salvação	179
4.3 Devaneios: o que acontece em <i>Westworld</i> não fica em <i>Westworld</i>	200
4.3.1 <i>O sono e os sonhos</i>	203

4.3.2 <i>Esquecimentos</i>	209
4.3.3 <i>Revelações</i>	212
4.3.4 <i>O novo mundo</i>	216
4.3.5 <i>Revolução?</i>	231
5 CATÁSTROFE À VISTA: VIVER JUNTO NOS FINS DO MUNDO	236
5.1 <i>Fundação: um mundo</i>	237
5.2 <i>Viagens: a colonização do espaço sideral</i>	243
5.3 <i>Fins: visões do apocalipse</i>	248
5.4 <i>Terra à deriva: novo velho mundo</i>	255
5.4.1 <i>Pais e filhos</i>	261
5.4.2 <i>Nações</i>	266
5.5 <i>Pontos de chegada: um futuro à margem</i>	269
REFERÊNCIAS	283

APRESENTAÇÃO¹

Escrever sobre o futuro, no contexto dos últimos anos, é, ao mesmo tempo, bastante propício e altamente paralisador. Esta tese tem, talvez como marco inicial, a apresentação de um trabalho no Seminário Internacional Comunicação e Cultura Visual² em 2016, quando Dilma Rousseff havia sido derrubada da presidência no Brasil e Donald Trump acabara de se eleger nos Estados Unidos; resulta de um projeto de pesquisa escrito em 2017, sob o governo Michel Temer; faz parte de um doutorado que começa em 2018, ano da eleição de Jair Bolsonaro; tem seus primeiros esboços em 2019, início do governo de extrema direita no país; e passa a ser efetivamente escrita a partir de 2020, durante os meses da pandemia de COVID-19, que assola o Brasil e o mundo nesse ano e nos seguintes. Para onde foi o “país do futuro”?

A famosa expressão foi cunhada pelo escritor austríaco Stefan Zweig no livro *Brasil, um país do futuro* (*Brasilien ein land der zukunft*, 1941), que trata de sua escolha pelo Brasil como refúgio após a expansão do nazismo na Europa (tristemente, o escritor acabaria cometendo suicídio anos depois, na sua casa em Petrópolis). O que esse lema acabou se tornando, com o passar dos tempos? Se era uma pretensa teleologia da nação, mostrou-se promessa sem a força de um compromisso ético; talvez, no fim, apenas um ditado a serviço da letargia e do sacrifício por um tempo que nunca viria/virá — não nas bases em que foi concebido (da ordem e do progresso). Dita promessa encontra-se hoje abandonada, ninguém mais ousa dizê-la, e afirmar a possibilidade mesma do futuro (como mudança, não como prolongamento do presente) tornou-se radical em si, no Brasil e no mundo.

Para além do Brasil, na última década, é possível verificar a recorrência de discursos derrotistas a respeito do futuro, fundamentados por acontecimentos os mais variados, relacionados especialmente ao que tange o cenário sociopolítico atual — no qual se confere notório avanço reacionário (eleições de políticos de extrema direita), ocorrência de guerras (na Síria e entre Rússia e Ucrânia, por exemplo), crescimento no número de refugiados (em diferentes continentes) e uma catástrofe global (a pandemia de COVID-19). Diversas matérias jornalísticas (ROCHA, 2017;

¹ Este trabalho foi possível graças ao fomento da Capes, por meio do seu programa de bolsas regulares, e também do PrInt (Programa Institucional de Internacionalização).

² Artigo “O futuro não é para todos: O destino da humanidade em séries de TV”, escrito com Bruno Leal e Diogo Tognolo.

LEPORE, 2017; MANJOO, 2020; ROSSI, 2020; CORERA, 2021) têm destacado, de forma recorrente, um sentimento de temor em relação ao futuro, que atravessa o noticiário, integra as rodas de conversa e abrange obras ficcionais.

O medo do futuro não é exclusivo dos tempos recentes, mas há, certamente, nuances que lhes são singulares, moduladas a partir de um imaginário alimentado por tragédias recentes, catástrofes anunciadas, negacionismos, avanço tecnológico desenfreado e problemas antigos que insistem em se fazer presentes (como a pobreza, a desigualdade, a violência). O atual temor quanto ao futuro é diagnosticado por autoras e autores como Aduino Novaes (2013), François Hartog (2013), Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014), Hans Ulrich Gumbrecht (2015), Achille Mbembe (2017) e Eva Horn (2018). Cada um à sua maneira, esses pensadores propõem leituras nas quais o amanhã não é mais visto com esperança.

Mas o que significa, efetivamente, pensar o futuro? Qual a relevância de se confabular acerca do que ainda não existe? Por que se contam histórias sobre o amanhã? O futuro integra a história, faz parte da experiência cultural da sociedade, e é isso que nos interessa: o papel dos tempos vindouros na constituição social, o qual é passível de ser compreendido nos textos “audioverbovisuais” da ficção.

O entendimento do futuro como tempo histórico coloca o porvir num terreno que nos é fundamental: o da ética. A historicidade (ou a condição histórica), afinal, está relacionada ao humano como agente no tempo e no espaço, o que convoca a dimensão ética — a qual se encontra, em nosso entendimento, ligada de forma incontornável ao futuro. Toda ação mira o porvir, pois é realizada *com vistas a algo* — ou seja, o componente temporal futuro estrutura, fundamentalmente, a ética, balizando tanto práticas cotidianas (de curto prazo) quanto planos e projetos de vida (de longo prazo).

É o fundamento ético que subjaz a imagem que guia o percurso da presente tese: a de que o futuro está em disputa. Todo futuro se encontra, como tempo daquilo que *ainda não é* (RICOEUR, 2010a), em questão, em aberto — tal condição é inescapável. As perspectivas podem ser mais otimistas ou mais pessimistas, mas não há um fatalismo, uma certeza fundamental antecipada — cairíamos, nessa perspectiva, no campo das predições e profecias. Desse modo, a imagem da disputa dota o futuro de três elementos centrais: sua abertura, sua relação com o agir humano e, por último, sua condição política. Esta é explicitada pela escolha mesma do termo “disputa”. Isso porque há um constante embate pela ocupação do futuro, na

forma da criação de mundos possíveis ou do esfacelamento de alternativas. O elemento político nos redireciona à ética: nessa disputa, o que se entende por uma “vida boa”, por um “bem comum”? Como se luta por tais objetivos, e contra quem? Qual o lugar do outro nesse percurso? Com quem se “vive junto”?

A postura ética pede, assim, sabedoria para usar os instrumentos à mão da melhor maneira no que tange ao bem comum e a vida boa, com uma consciência sobre as motivações e os fins, a avaliação permanente dos contextos e o julgamento de cada ação em particular. Afinal, a ética pode ser vista como o exame contínuo do agir humano, e não um dogma que cristaliza uma forma “certa” e uma “errada” de ação, universais e a-históricas. Isso se torna ainda mais delicado quando se trata do futuro: estamos falando não apenas de uma alteridade relacionada ao outro que existe, mas também às gerações ainda por nascer.

Se a narrativa é condição da experiência humana do tempo (RICOEUR, 2010a), é valiosa para se compreender algo tão escorregadio como o que virá, para tornar tangível aquilo que ainda não existe. Como afirma Georges Minois (2016), desde sempre o ser humano prevê: “Quando desenha um bisão cravado de flechas nas paredes de uma caverna, ele representa tanto a caça de ontem como a de amanhã” (MINOIS, 2016, p. 10). Mas a experiência do futuro é variável: tomou múltiplas formas ao longo do tempo e nas diferentes sociedades. Se o futuro é o tempo por vir, sem concretude imediata, é vivido por meio da imaginação. Assim sendo, partimos do pressuposto de que a imaginação sobre o futuro é condicionada pelo período histórico e dele condicionante, atuando no modo como os sujeitos compreendem a si mesmos, lidam com o outro, entendem seu lugar no mundo, transitam entre as instituições políticas e religiosas, interpretam os textos da cultura e agem politicamente. Parte de nosso esforço é, assim, por *historicizar* o futuro.

A própria história, nesse sentido, torna-se objeto de estudo, quando buscamos compreender seu papel na construção da realidade, no entendimento das temporalidades e na constituição do mundo, em encarnações variáveis no tempo e no espaço. Em alinhamento com Reinhart Koselleck (2006), podemos dizer que a história precisa ser estudada em sua historicidade, a partir das categorias meta-históricas “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”: “[...] no processo de determinação da distinção entre passado e futuro, entre experiência e expectativa, constitui-se algo como o Tempo Histórico” (KOSELLECK, 2006). Dizer

da historicidade da história é assumir a impossibilidade de uma experiência única e universal do tempo.

As implicações do futuro como tempo histórico reverberam tanto no nível pessoal quanto no coletivo, além de envolver desde escolhas cotidianas de anônimos a decisões seminais de figuras como papas, reis e presidentes que alteraram para sempre o curso da história mundial. O futuro se fez sentir e atuou sobre a vida de sujeitos, grupos sociais e civilizações inteiras de diferentes maneiras e com consequências as mais variadas. As manifestações ao longo da história foram inúmeras: poemas com previsões de fuga para uma vida de liberdade, como no *Shi Jing* chinês; consultas a feiticeiros entre os hititas; histórias orais de mitologias ameríndias sobre apocalipses periódicos; manuais de oniromancia na Grécia Antiga; manuscritos de Santo Agostinho condenando a adivinhação; obras volumosas de personagens centrais como Joaquim de Flora, que influenciaram pensadores nos séculos posteriores; profetas milenaristas que pregavam para multidões no século XI, assustando a Igreja Católica; manuais “científicos” impressos sobre astrologia, que encheram as bibliotecas de reis, papas e da elite intelectual europeia após o Renascimento; manifestos do socialismo utópico, como os de Charles Fourier; projeções socioeconômicas pessimistas, como as de Thomas Malthus; romances distópicos e utópicos nas mais diversas línguas; filmes e séries pós-apocalípticos dos últimos anos.

Quando se fala da imaginação sobre o futuro, é importante destacar uma diferença crucial entre prevê-lo e projetá-lo: o primeiro pressupõe profetizar o que irá acontecer, em termos mais ou menos exatos, com base em conhecimentos variados; já o segundo envolve um estudo de tendências e a imaginação construída a partir do presente. Prever o porvir é, em certa medida, negar o próprio tempo, pois acarreta tomar o futuro como dimensão apartada, desimplicada e soberana — quando sabemos que ele sempre existe em relação ao presente e ao passado (e esses, da mesma forma, inexistem separadamente). Tal futuro atemporizado se constituiria como ser absoluto, para o qual seria possível apontar e dizer: “ali está o futuro”. O futuro, na verdade, pode ser visto como um eterno retorno: sim, nós o imaginamos, fabulamos, divagamos, mas sempre voltamos para aportar no agora — por isso, é uma imagem no presente. O importante é o devir colocado no gesto imaginativo: no flunar temporal, o que é trazido no retorno ao cotidiano? Que olhar é relançado ao presente? Quais ações são projetadas? Como os indivíduos se refazem enquanto

sujeitos? Pensar o futuro ajuda, enfim, a corrigir rotas, mapear desejos, escancarar medos, tomar cuidados, motivar esperanças.

Várias manifestações textuais sobre o futuro ocorrem no campo da ficção — especialmente na tradição da ficção científica. Segundo Istvan Csicsery-Ronay (2008), a orientação futurista é central para a ficção científica — como narrativa advinda da modernidade europeia —, por mais que suas histórias também estejam dizendo do presente: são as antecipações, ansiedades, esperanças e promessas que cristalizaram o olhar para o amanhã e permitiram o próprio surgimento da tradição. Para David Seed:

Mais do que qualquer outra modalidade literária, a ficção científica está intimamente associada ao futuro, ou seja, ao tempo sob seus diferentes aspectos. É acima de tudo uma literatura de mudança, e mudança por definição implica que o presente é compreendido em relação às percepções do passado e expectativas do futuro que moldam esse presente. (SEED, 2011, p. 97, tradução nossa).³

A reconfiguração de uma sensibilidade coletiva ligada à euro-modernidade (GROSSBERG, 2010) é permeada pela ficção futurista, que problematiza o tempo a partir de um olhar inspirado, inicialmente, na ciência. Trata-se do futuro modelado culturalmente do qual fala Arjun Appadurai (2013): constituído no social, vivido no cotidiano e experienciado de maneira particular pelos sujeitos. Cria-se, assim, um ambiente cultural efervescente para se pensar o amanhã em outros termos.

Conforme Csicsery-Ronay,

A FC [ficção científica] surgiu como um gênero e um modo de consciência quando as pessoas sentiram que haviam construído com sucesso o que Marx, seguindo Hegel, chamou de **segunda natureza**, a criação pelo trabalho humano e pela tecnologia de um mundo construído humanamente. Essa segunda natureza, como as muralhas ao redor das cidades antigas destinadas a manter as coisas selvagens afastadas, construiu refúgios à imagem humana. (CSICSERY-RONAY, 2008, p. 80, grifos do autor, tradução nossa).⁴

³ More than any other literary mode, science fiction is closely associated with the future, in other words with time under its different aspects. It is above all a literature of change, and change by definition implies that the present is perceived in relation to perceptions of the past and expectations of the future which shape that present.

⁴ SF emerged as a genre and a mode of awareness when people felt that they had successfully constructed what Marx, following Hegel, called second nature, the creation by human labor and technology of a humanly constructed world. This second nature, like the walls around ancient cities intended to keep wild things out, built havens in the human image.

Nessa lógica, expectativas antes depositadas nos ombros dos deuses, de Deus ou do progresso enquanto força autossustentada repousaram nas mãos da humanidade, responsável por agir na história e conduzir o mundo a esse futuro tão esperado — o que convoca a dimensão ética de que falamos.

A narrativa de ficção científica toma forma com o lançamento de romances como *Frankenstein ou O Prometeu moderno* (*Frankenstein: or the Modern Prometheus*, Mary Shelley, 1818), *Vinte mil léguas submarinas* (*Vingt mille lieues sous les mers*, Júlio Verne, 1870) e *A máquina do tempo* (*The time machine*, H.G. Wells, 1895) (CSICSERY-RONAY JR., 2008). Os acontecimentos do período são arregimentados por esses e outros textos ficcionais, pelas dinâmicas de comunicação envolvidas (entre, por exemplo, autores e leitores de tais histórias) e pelas estratégias de narrá-los (LEAL; CARVALHO, 2017).

As ficções científicas de teor futurista tratam do mundo atual; mas, se falam a partir de um tempo não existente, há algo específico a ser considerado. Nesse ponto, concordamos com Csicsery-Ronay (2008), para quem a ficção científica é orientada pelo futuro e opera num regime de suspensão histórica apenas para explorar, problematizar e brincar com a “coisa real”. Nesse sentido, “não há como negar que *novums* e projeções deslocam aspectos do presente” (CSICSERY-RONAY, 2008, p. 79, tradução nossa).⁵ Estamos falando de um presente eivado, não raro saturado, de futuro.

As narrativas futuristas se encontram no *entre*, nos atravessamentos temporais que não cessam de acontecer, numa dialética entre presente e futuro.

O gênero interpõe futuros virtuais que servem tanto como ferramentas para organizar o pensamento quanto como ilusões para adiar a consciência do ser imediato. Essas projeções são imagens dos projetos coletivos da espécie humana. Elas representam de forma lúdica a colonização do futuro pelo presente, por meio da extensão contundente das tendências contemporâneas, e, ao mesmo tempo, o *feedback* colonizador do presente pelo futuro, as antecipações reificadas, as ansiedades e os projetos de nossa solução de problemas tecnocientíficos. (CSICSERY-RONAY, 2008, p. 78, tradução nossa).⁶

⁵ There is no denying that *novums* and projections displace aspects of the present.

⁶ The genre interposes virtual futures that serve both as tools for organizing thought, and as illusions to defer awareness of immediate being. These projections are images of the collective human species's projects. They playfully represent the colonization of the future by the present, through the forceful extension of contemporary trends, and, at the same time, the returning feedback-colonization of the present by the future, the reified anticipations, anxieties, and projects of our technoscientific problem-solving.

Nesse jogo duplo de colonização imaginativa, a ficção científica (seja em suas histórias sobre o futuro ou não) se constitui como espaço de experimentação e especulação não só com o tempo, mas com a cultura e a política da época. Assim, pode se manifestar na forma de adesão, crítica ou oposição ao projeto moderno ao qual está ligada — apresentando-se como discurso para confirmar o *status quo* (por ingenuidade ou interesse político), trabalhar ambiguidades ou revelar fissuras. Nessa configuração, faz par com outras tradições literárias da modernidade, como a narrativa fantástica (MANNA, 2014) e a detetivesca (BORGES, 2019). A ficção (como um todo), assim, se mostra diretamente relacionada ao agir no mundo, aspecto que dota de dimensões éticas e políticas os próprios textos futuristas e o modo como nos relacionamos com eles; ao mesmo tempo, torna-se uma espécie de jogo para a libertação do habitual, a problematização do aparentemente consolidado e o ensaio de novos passos.

É esse espaço de experimentação que objetivamos investigar, a partir de produções audiovisuais sobre o futuro, levando em conta suas possibilidades e limitações imaginativas e éticas no que tange à superação de certo cenário de decadência que comentamos no início da seção. Por isso, nos propomos a exercícios de leitura sobre uma rede textual que trata do futuro, na busca por compreender a imaginação sobre o amanhã animada nos dias de hoje, refletindo sobre as “imagens expectantes” em diálogo com o contexto atual. Para que possamos realizar o mapeamento das disputas, optamos por estudar textos da ficção audiovisual recente produzida para o cinema e para a televisão, em uma rede cujo ponto nodal se encontra em *Bacurau* (Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles, 2019) e se estende por *Divino amor* (Gabriel Mascaro, 2019), *Westworld* (HBO, 2016-presente) e *Terra à deriva* (*Liu Lang Di Qiu*, Frant Gwo, 2019) — com outras referências culturais (cinematográficas, televisuais e literárias) a integrar a rede. Por isso, seguindo Hans Jauss (1979, 1994), nossa investida em textos específicos objetiva apreender possíveis respostas (e novas indagações) às perguntas que o contexto nos coloca.

Nesse processo, exploramos uma gama variada de autoras e autores que, nos últimos anos, vêm se dedicando a entender o futuro experimentado no século XXI, por meio de diagnósticos sobre o presente e ensaios sobre a imagem projetada pelo amanhã. Importante observar a base eminentemente heterogênea e, por vezes, internamente conflitante a sustentar dito empreendimento: a ideia é transitar por pensamentos mais ou menos distantes entre si — no referente a lugares teóricos,

perspectivas conceituais, preocupações político-sociais e realidades históricas. Realizamos um passeio por uma miríade discursiva diversa e heterogênea que não necessariamente dialoga entre si, e sobre a qual não pretendemos produzir coerência ou identidade. A intenção é refletir em conjunto com variados olhares sobre o futuro destacando aquilo que é mais pertinente para os interesses desta tese. Assumimos, portanto, a diferença e a fragmentação como características de tal esforço.

Assumimos, também, a íntima relação entre imaginação — conceito que é central para o trabalho — e a ampla circulação de produções culturais como base para o exercício da tese. Isso está relacionado, inclusive, aos processos de globalização, cada vez mais limitada a uma lógica de mercado. Para jogar o jogo do futuro, fora tanto da organização moderna dos Estados-nação — que, conforme autores diversos (APPADURAI, 1996; INÉS MUDROVICIC, 2015; BARTLETT, 2017), está em declínio — quanto dos ditames globalizantes neoliberais, o trabalho da imaginação será fundamental. Na visão de Appadurai:

A imagem, o imaginado, o imaginário — todos esses são termos que nos direcionam para algo crítico e novo nos processos culturais globais: **a imaginação como prática social**. Não mais mera fantasia (ópio para as massas cujo verdadeiro trabalho está em outro lugar), não mais simples fuga (de um mundo definido principalmente por propósitos e estruturas mais concretos), não mais passatempo de elite (portanto, sem relevância para a vida das pessoas comuns), e não mais mera contemplação (irrelevante para novas formas de desejo e subjetividade), a imaginação tornou-se um campo organizado de práticas sociais, uma forma de trabalho (no sentido de trabalho e prática culturalmente organizada), e uma forma de negociação entre locais de agência (indivíduos) e campos de possibilidade definidos globalmente. [...] A imaginação agora é central para todas as formas de agência, é ela própria um fato social e é o componente-chave da nova ordem global. (APPADURAI, 1996, p. 31, grifos do autor, tradução nossa).⁷

Em seu vínculo com o cotidiano como exercício de fabulação, a imaginação informa o nosso entendimento de mundo e enseja formas de ação. Se, conforme Benedict Anderson (2008), a mídia impressa (jornais, romances etc.) contribuiu para a formação das “comunidades imaginadas” que são as nações — lembremos, por

⁷ The image, the imagined, the imaginary — these are all terms that direct us to something critical and new in global cultural processes: the imagination as a social practice. No longer mere fantasy (opium for the masses whose real work is elsewhere), no longer simple escape (from a world defined principally by more concrete purposes and structures), no longer elite pastime (thus not relevant to the lives of ordinary people), and no longer mere contemplation (irrelevant for new forms of desire and subjectivity), the imagination has become an organized field of social practices, a form of work (in the sense of both labor and culturally organized practice), and a form of negotiation between sites of agency (individuals) and globally defined fields of possibility. [...] The imagination is now central to all forms of agency, is itself a social fact, and is the key component of the new global order.

exemplo, a centralidade dos romances fundacionais (SOMMER, 2004) —, podemos assumir, junto a Appadurai (1996), uma relação “[...] entre o trabalho da imaginação e a emergência de um mundo político pós-nacional” (APPADURAI, 1996, p. 22, tradução nossa).⁸ Logo, os materiais para um imaginário pós-nacional já devem se encontrar em circulação (APPADURAI, 1996).

No âmbito desse material, Appadurai (1996) destaca a centralidade ocupada pela comunicação em larga escala dominada pela mídia eletrônica (televisão, cinema, internet e rádio) e que faz circular narrativas diversas (ficcionais, jornalísticas, históricas). Ao explorar a questão da migração, o autor destaca que tais mídias aumentam a relação entre produtores e audiências para além das fronteiras nacionais, formando “esferas públicas diaspóricas”.

Ainda segundo o antropólogo, se há consumo, há prazer; se há prazer, há agência. Desse modo, o consumo de *mass media* (expressão adotada por Appadurai), longe de ser passivo ou alienado, provoca experiências diversas, como resistência, ironia e, de forma geral, agência (APPADURAI, 1996). Logo, conforme a hermenêutica de si de Paul Ricoeur (2010a), estamos falando de experiências estéticas que conduzem a um deslocamento tanto do texto quanto do leitor, invocando posturas éticas. Mesmo que inicialmente solitária, essa experiência tem potencial coletivo, uma vez que as trocas simbólicas entre leitores/espectadores contribuem para o compartilhamento de impressões e interpretações, quando os horizontes de expectativa (JAUSS, 1994) se formam e se transformam; afinal, a imaginação, em sua dimensão coletiva, permite uma abertura temporal, com outras pessoas, outros tempos, outros lugares. Voltando a Appadurai (1996), a mídia que atravessa fronteiras contribui para a formação de “comunidades de sentimento”, “[...] um grupo que começa a imaginar e sentir as coisas junto” (APPADURAI, 1996, p. 8, tradução nossa).⁹ A imaginação (em contraposição à ideia de fantasia na chave do devaneio solitário e pouco ligado a projetos) como forma coletiva fornece bases fundamentais para a ação, pois tem um sentido projetivo, “[...] o sentido de ser um prelúdio para algum tipo de expressão, seja estética ou de outra forma” (APPADURAI, 1996, p. 7, tradução nossa).¹⁰

⁸ [...] between the work of the imagination and the emergence of a postnational political world.

⁹ [...] a group that begins to imagine and feel things together.

¹⁰ [...] the sense of being a prelude to some sort of expression, whether aesthetic or otherwise.

Não se trata de dizer que a imaginação, em seus intercâmbios com a mídia, necessariamente adquire contornos emancipatórios (e nem o contrário). Trata-se de um espaço de disputa, no qual entram equações como o texto, o contexto e as múltiplas condições que atuam na configuração de leituras possíveis. Para Appadurai (2013), o ato de imaginar — que envolve o simbólico, mas abrange o pragmático — traz à tona uma série de afetos e sensações. Podemos dizer que esse conjunto é integrado pelos textos que circulam socialmente — por exemplo, pelas fabulações da ficção, que condicionam contextos situados social e historicamente e delineiam o futuro. Se só se vive o futuro por meio da imaginação, numa dinâmica com as imagens-sinais de que fala Ricoeur (2010a), nos perguntamos sobre os futuros que têm sido imaginados, o que revelam sobre o presente e qual ética ajudam a construir — uma vez que, novamente conforme Ricoeur (1991), a imaginação não é mera reprodução, mas *produção* de imagens. O trabalho imaginativo, alimentado pela experiência com a ficção, guarda assim fortes relações com uma ética fundamentada na “[...] **visada da ‘vida boa’ com e para outrem em instituições justas**” (RICOEUR, 2014, p. 186, grifos do autor).

Logo, este trabalho parte da noção de que o futuro se encontra em disputa, e de que a experiência com os textos ficcionais exerce papel fundamental sobre tal embate. Procuramos compreender as expectativas sobre o amanhã e a produção imaginativa em torno do porvir a partir de uma rede textual composta por filmes e séries de TV futuristas, observando a sua relação com a ética. Assim, buscamos responder à pergunta: no contexto do século XXI, quais futuros são produzidos pela imaginação constituída na experiência estética com textos audioverbovisuais da ficção, e que posturas éticas daí emergem?

Nesse esforço, propomos um passeio por imagens do futuro que nos permitam superar o mero diagnóstico de que o porvir é “difícil de imaginar” ou de que se desenha necessariamente “sombrio” nos últimos tempos, como comentamos no início desta apresentação. Desse modo, as indagações se desdobram: se o futuro está em disputa, que princípios éticos devem guiar a ação? Como a ficção ajuda a compreender o contexto atual (revelando nuances, fissuras, contradições)? Em que medida, de que forma e com quais consequências possíveis ela endossa projetos hegemônicos, promove apagamentos e revela limitações no modo como se projeta o porvir? O futuro imaginado nos textos audioverbovisuais constroem quais políticas do tempo — no sentido de projetar quem pertence ao futuro, quem é o outro, quem é

excluído? Como essas produções ajudam a imaginar futuros alternativos a esses que se revelam, no limite, como fim? Conforme Isabelle Stengers:

A luta política deveria passar por todos os lugares onde se fabrica um futuro que ninguém ousa realmente imaginar, não se restringir à defesa dos sentimentos adquiridos ou à denúncia dos escândalos, mas se apoderar da questão da fabricação desse futuro. (STENGERS, 2015, p. 149).

A partir de um estudo da narrativa, permitiremos que os textos ofereçam chaves de leitura específicas sobre o futuro, a fim de revelar as diversas nuances sobre a imaginação e sobre posicionamentos éticos possíveis. Dessa forma, pretendemos refletir acerca de que futuros são, mais do que esperados ou percebidos, *produzidos*.

Este trabalho conta com cinco capítulos. No primeiro, apresentamos as justificativas e as bases conceituais da tese — sobre tempo histórico, texto e contexto, narrativa e estética, imaginação e ficção, e ética — com vistas a desenvolver a perspectiva de futuro como tempo histórico e experiência cultural. Seguindo as indicações de Paul Ricoeur (2010a) acerca da experiência do tempo futuro possibilitada pelas imagens-sinais, propomos uma noção de *ser-afetado-pelo-futuro* como condição para se compreender o amanhã vivido hoje. Procuramos expandir a compreensão do que seria o texto, inserindo-o numa dinâmica porosa com o contexto (LEAL; CARVALHO, 2017). Discutimos também a dimensão da estética e do horizonte de expectativa, revisitando as possibilidades “revelantes e transformantes” (RICOEUR, 2010c) da ficção. Por fim, debatemos tais possibilidades, especialmente aquelas relacionadas ao futuro — que pode se revelar lugar de estagnação ou mudança —, quando convocamos a visada ética.

No segundo capítulo, apresentamos uma reflexão sobre o filme *Bacurau*. O movimento de colocar a leitura principal de um fenômeno como ponto de partida argumentativo visa a seguir as diretrizes deste trabalho, fundadas na concepção de que o texto é ponto privilegiado de observação das questões do mundo e guarda relações cambiantes e inseparáveis do contexto, ajudando a compreendê-lo e a moldá-lo. No capítulo, empreendemos uma leitura fundamentada na “textura de imagem e som” (XAVIER, 2007) com vistas a propor significações para o filme, voltadas para temas como colonização, violência, utopia e comunidade. A partir de tais significações, desdobramos, ao final, os elementos essenciais que guiarão os

capítulos seguintes: a utopia/distopia, a competitividade neoliberal e os fins do mundo.

A *utopia/distopia* é o assunto que guia o terceiro capítulo. Nesse momento, propomos um resgate histórico das noções de utopia e de distopia, relacionando-as tanto ao otimismo quanto ao pessimismo, procurando tensionar tais simplificações a fim de compreender o que se desenha, efetivamente, como “distópico” — termo um tanto gasto — na atualidade. Ao final, propomos uma leitura do filme *Divino amor*, quando apresentamos atravessamentos entre fundamentalismo, abandono do sujeito e fechamento do futuro.

No quarto capítulo, acerca da *competitividade neoliberal*, introduzimos uma variação específica da disputa sobre futuro, a do “cassino do futuro”. Essa imagem está relacionada à aposta num contexto progressivamente tomado pelo neoliberalismo — o qual se encontra com uma política de algoritmos que a tudo preveem, conforme a lógica do mercado financeiro de um mundo que se desenha pós-nacional. No limite, como vemos com *Westworld*, a racionalidade neoliberal de uma ética da probabilidade (APPADURAI, 2013) guarda íntima relação com o apocalipse no imaginário do século XXI.

São os *fins do mundo* que pautam a discussão do capítulo final. Recuperamos, então, as noções históricas de um mundo “global”, relacionando-as ao “lado noturno” (MBEMBE, 2017) da modernidade europeia, com a colonização da América e da África. A relação com o outro, o planeta e o futuro nos leva a uma discussão final sobre ética e responsabilidade (JONAS, 2006). Tais elementos são analisados no contexto do Antropoceno, que vislumbra um novo fim do mundo para a humanidade e o planeta. Ao final, debatemos esses tópicos em diálogo com o filme *Terra à deriva* — que explora, inicialmente, o entendimento de que não há humanidade sem o nosso planeta. Nas considerações finais do capítulo e da tese, reposicionamos o lugar do futuro a partir do percurso construído ao longo do trabalho, destacando redefinições éticas e vínculos com o passado e o espaço.

Para finalizar esta apresentação, duas observações. A primeira é que o repertório teórico e crítico da presente tese em muito se beneficiou das discussões empreendidas no âmbito do grupo de pesquisa do qual fazemos parte, o *Núcleo de Estudos Tramas Comunicacionais: Narrativa e Experiência*, do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Diversas/os autoras/es que nos servem de referência só integram o trabalho porque apareceram,

primeiramente, nas reuniões do grupo. A segunda observação diz respeito a um cuidado com a linguagem ao longo do texto (em parte inspirado por uma das leituras discutidas no *Tramas*, do livro *Memórias da plantação*, de Grada Kilomba): transitamos entre a primeira pessoa do plural e a terceira pessoa de forma propositada. O objetivo é enfatizar condições de pertencimento e afastamento em relação ao que está sendo discutido, considerando a multiplicidade de vivências históricas e territoriais e o nosso próprio lugar de pesquisador.

1 DEFINIÇÕES: O LUGAR DO FUTURO

A experiência do tempo é paradoxal: como lembra Paul Ricoeur (2010a), revisitando as *Confissões* de Santo Agostinho, falar do tempo é cair em duas aporias centrais, a do ser do tempo e a de sua medida. A primeira delas leva à indagação: como dizer do tempo se o futuro ainda não é, o passado não é mais e o presente não permanece? A resposta inicial é que, por meio da linguagem, pode-se resistir ao “ataque do cétricos” (para quem o tempo não tem ser), pois ela permite falar daquilo que já foi e daquilo que é, bem como daquilo que será. “**Narramos** coisas que consideramos verdadeiras e **predizemos** acontecimentos que ocorrem tal como os antecipamos” (RICOEUR, 2010a, p. 21, grifos do autor). Assim, não seriam seres o passado e o futuro como tais, mas *qualidades temporais* existentes no presente, mesmo que as coisas às quais fazemos referência ainda não existam ou já tenham deixado de existir.

Com base no tríplice presente agostiniano, Ricoeur (2010a) reflete sobre a experiência do passado e do futuro no agora. No primeiro caso, aborda a possibilidade de se dotar certas imagens de uma referência a coisas passadas: por meio do vestígio, somos capazes de dizer da intrigante condição do “ainda”, de algo gravado no presente da alma a remeter a um ausente, expressado na memória. Não menos singular é o caso do futuro: o sinal carrega a potência das coisas que *já são*, ou seja, que estão presentes, mas antecipam o vindouro, aquilo que *ainda não é*, vivido por meio da expectativa. Habitamos, portanto, o presente enquanto somos tomados por “imagens-vestígios” e “imagens-sinais”.

Sempre em diálogo com Agostinho, Ricoeur (2010a) recupera, a respeito do segundo paradoxo mencionado acima, o postulado de que é na alma, numa dinâmica entre atividade e passividade, que se mede a passagem do tempo, quando o espírito age, a partir das impressões deixadas, numa dialética da memória (passado), da atenção (presente) e da expectativa (futuro), consideradas não isoladamente, mas em interação. Esse caminho, porém, introduz aporias que só poderão ser esclarecidas (mas não resolvidas teoricamente) por meio do ato poético na linguagem.

Ainda sobre o tema da experiência do tempo, Ricoeur (2007) afirma que o ser-no-mundo é pautado por uma condição histórica intransponível — ou, para usar um termo por ele recusado, mas consagrado por autores diversos, por sua

“historicidade”. Lembrando Karl Marx, o filósofo francês (RICOEUR, 2010c) entende que, em tal condição, não apenas se é, ao mesmo tempo, paciente e agente da história, mas o agir humano só existe a partir do padecer pelas circunstâncias anteriores ao indivíduo (em contornos, inclusive, coercitivos). François Hartog (2013), em sua leitura de Ricoeur e de diversos outros filósofos (como Hegel, Dilthey e Heidegger), escreve sobre a historicidade:

Pode-se enfatizar seja a presença do homem para si mesmo enquanto história, seja sua finitude, seja sua abertura para o futuro (como *ser-para-a-morte* em Heidegger). Retenhamos aqui que o termo expressa a forma da condição histórica, a maneira como um indivíduo ou uma coletividade se instaura e se desenvolve no tempo. É legítimo, observar, falar de historicidade antes da formação do conceito moderno de história, entre o fim do século XVIII e o início do século XIX? Sim, se por "historicidade" se entender esta experiência primeira de *estrangement*, de distância de si para si mesmo que, justamente, as categorias de passado, presente e futuro permitem apreender e dizer, ordenando-a e dando-lhe sentido. (HARTOG, 2013, p. 12).

Logo, a historicidade (como condição humana no mundo) refere-se não apenas ao “peso” da história — herança capaz de se tornar fardo e, como alertou Friedrich Nietzsche (2003), tornar-se paralisadora —, mas também à expectativa do futuro (cuja inscrição no presente pode, inclusive, ser na forma de uma carga pesada e incômoda, como veremos). Logo, o futuro cumpre um papel no processo simultâneo de instauração do sujeito no tempo e de seu afastamento de si para si mesmo — em outras palavras, compõe também o tempo histórico.

Para Ricoeur (2010c), o tempo histórico seria o “terceiro tempo” — aquele que faz a mediação entre o tempo vivido (subjetivo) e o universal (objetivo, ligado ao movimento dos astros). O tempo histórico realiza a inscrição do primeiro no segundo por meio de “instrumentos de pensamento” — como o calendário, os rastros e a ideia sequencial das gerações. De maneira similar, Reinhart Koselleck (2006) define o “tempo histórico” com base numa diferenciação em relação ao “tempo natural”, o qual é apoiado nas leis da física e da astronomia e traduzido por ferramentas como o calendário. Em uma bela passagem, ele divaga:

Quem busca encontrar o cotidiano do tempo histórico deve contemplar as rugas no rosto de um homem, ou então as cicatrizes nas quais se delineiam as marcas de um destino já vivido. Ou ainda, deve evocar na memória a presença, lado a lado, de prédios em ruínas e construções recentes, vislumbrando assim a notável transformação de estilo que empresta uma profunda dimensão temporal a uma simples fileira de casas; que observe também o diferente ritmo dos processos de modernização sofrido por diferentes meios de transporte, que, do trenó ao avião, mesclam-se,

superpõem-se e assimilam-se uns aos outros, permitindo que se vislumbrem, nessa dinâmica, épocas inteiras. Por fim, que contemple a sucessão das gerações dentro da própria família, assim como no mundo do trabalho, lugares nos quais se dá a justaposição de diferentes espaços da experiência e o entrelaçamento de distintas perspectivas de futuro, ao lado de conflitos ainda em germe. (KOSELLECK, 2006, p. 13-14).

O tempo histórico refere-se ao tempo encarnado, materializado na vida de cada sujeito e de cada sociedade, com seus eventos, tragédias, conquistas, marcas, rotinas, reviravoltas. “Pois o tempo histórico, caso o conceito tenha mesmo um sentido próprio, está associado à ação social e política, a homens concretos que agem e sofrem as consequências de ações, a suas instituições e organizações” (KOSELLECK, 2006, p. 14). É por meio do tempo histórico que se sistematiza, localiza e historiciza formações sociais, civilizações, épocas, acontecimentos e, em âmbito mais localizado, ocorrências as mais diversas com mulheres e homens no tempo e no espaço, como seres sociais que transitam por ruas, vivem sob o jugo de governos e instituições e criam memórias ao mesmo tempo em que projetam esperanças no fazer cotidiano. Segundo Koselleck (2006), quando se fala do tempo histórico jamais se abre mão das medidas e unidades que provêm da divisão do tempo natural, de modo que não se trata de um tempo absoluto em si mesmo: a base do calendário é necessária para, por exemplo, alinhar eras e acontecimentos e agendar ocorrências planejadas.

No tocante às relações temporais, Koselleck (2006) propõe duas categorias meta-históricas, interdependentes, capazes de enredar passado, presente e futuro: “espaço de experiência” e “horizonte de expectativa”. Segundo ele:

A experiência é o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados. [...] Além disso, na experiência de cada um, transmitida por gerações e instituições, sempre está contida e é conservada uma experiência alheia. [...] Algo semelhante se pode dizer da expectativa: também ela é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa. (KOSELLECK, 2006, p. 309-310).

Por meio dessas categorias meta-históricas, pode-se pensar o passado tornado presente (espaço de experiência), assim como o futuro tornado presente (horizonte de expectativa). Segundo Ricoeur (2010c), a proposta é pertinente para se refletir acerca da “consciência histórica”, que distende o presente — vivido não

apenas como experiência “atual”, mas como lembrança do passado (que não é mero depósito, conjunto morto e esquecido) e expectativa do futuro (anseios, promessas, medos). Voltando a Koselleck:

[...] experiência e expectativa são duas categorias adequadas para nos ocuparmos com o tempo histórico, pois elas entrelaçam passado e futuro. São adequadas também para se tentar descobrir o tempo histórico, pois, enriquecidas em seu conteúdo, elas dirigem as ações concretas no movimento social e político. (KOSELLECK, 2006, p. 309).

As categorias de Koselleck são, assim, ferramentas para se pensar a experiência histórica que permeia o cotidiano da sociedade, seja em eventos banais ou acontecimentos marcantes. Cabe ressaltar que “horizonte de expectativa” e “espaço de experiência” não se referem, respectivamente, ao futuro e ao passado de forma simples e direta: a relação é mais complexa, pois diz de um entrelaçamento entre as temporalidades vividas de forma histórica numa dada sociedade.

Quando se fala em tempo histórico, tende-se a imediatamente fazer uma associação com o passado, em reflexões sobre temas como a memória e a tradição. De fato, a maior parte dos estudiosos que se voltou para o assunto — como os próprios Ricoeur e Koselleck, mas também Jacques Le Goff e Michel de Certeau, por exemplo — dedicou-se muito mais intensamente ao exercício de compreender o tempo histórico fundamentado no passado.

O futuro, por conseguinte, persiste como dimensão ainda pouco explorada para se compreender a experiência histórica, o que leva autores como Arjun Appadurai (2013) a se questionarem sobre a marginalidade que os estudos sobre o amanhã ocupam nas ciências sociais. Por outro lado, é perceptível que trabalhos preocupados em refletir sobre o futuro, a partir de diferentes campos e com interesses os mais diversos, ganharam destaque nos últimos anos — basta ver publicações mais ou menos recentes de autores como Hans Ulrich Gumbrecht (2010, 2015), Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014), Marc Augé (2012), Maria Inês Mudrovcic (2015), George Minois (2016), Silvia Rivera Cusicanqui (2018) e Franco Berardi (2019).

Neste capítulo, apresentamos as bases conceituais, bem como as justificativas que balizam o nosso estudo acerca da imaginação e da ética sobre o futuro — ou melhor, da imaginação que *disputa* a construção ética de *futuros* —, o qual está fundamentado num diálogo entre texto e contexto e no olhar narrativo sobre ficções

audiovisuais. O primeiro passo é continuar a discussão introduzida nos parágrafos anteriores a respeito do tempo histórico, investigando as contribuições de autores como Ricoeur (2010a, 2010c) e Koselleck (2006) no debate voltado especificamente para a dimensão histórica do futuro (geralmente ignorada em benefício daquelas do passado e do presente). A seguir, tendo em vista o interesse em estudar as possibilidades políticas da ficção, apresentamos considerações sobre a relação entre texto e contexto, destacando as contribuições específicas de textos futuristas para a compreensão do contexto atual; nesse ponto, introduzimos a rede textual ficcional proposta para a tese, justificando a escolha do filme *Bacurau* como ponto nodal. No tópico seguinte, desenvolvemos as bases para um estudo narrativo ligado à imaginação e à ficção. Por fim, nos dedicamos a compreender a dimensão estética que permite uma expansão imaginativa e guarda potenciais éticos — questões centrais para se pensar a relação com o futuro como tempo histórico e a disputa por futuros diferentes.

1.1 Sinais: o ser-afetado-pelo-futuro

Ricoeur (2010a) versa sobre uma experiência temporal que é múltipla e fragmentada em bases tanto mnemônicas quanto prospectivas. No caso das últimas, vivemos o futuro no presente, por meio não de seu ser enquanto tal, mas da expectativa corrente. Segundo o filósofo:

[...] é graças a uma expectativa presente que as coisas futuras são presentes para nós como por vir. Temos delas uma “pré-percepção” (*praesentio*) que nos permite “anunciá-las de antemão” (*praenuntio*). A expectativa é, assim, o análogo da memória. Consiste numa imagem que já existe, no sentido de que precede o acontecimento que ainda não é (*nondum*); mas essa imagem não é um vestígio deixado pelas coisas passadas e sim um “sinal” e uma “causa” das coisas futuras que assim são antecipadas, pré-percebidas, anunciadas, preditas, proclamadas de antemão (note-se a riqueza do vocabulário corrente da expectativa). (RICOEUR, 2010a, p. 23).

Se a imagem do futuro já existe, vive-se o amanhã diariamente. O porvir atua sobre afetos, sentimentos e ações — enfim, sobre o modo como se apreende a realidade, se habita o mundo e se constrói a identidade —, apresentando-se como uma expectativa presente tanto no nível individual quanto no coletivo. São múltiplos os contornos manifestados pelo futuro na experiência presente, seja no conteúdo (esperança, medo, desejo, vontade), seja na forma de expressão (análise racional,

visão receptiva, curiosidade). Dizer da experiência humana no mundo é ocupar-se, portanto, das implicações do futuro sobre a existência, já percebidas na discussão sobre o tempo de Agostinho — que, como dissemos, postula um tríplice presente, dividido entre o presente do passado, o presente do presente e, por fim, um *presente do futuro*.

Agostinho enfatiza sobremaneira o presente em sua multiplicidade temporal. Já Martin Heidegger (2015) supõe uma precedência do futuro: quando fala de um ser-para-a-morte como traço fundamental do *Dasein*, projeta um fim inevitável, e que permeia a existência de todo e qualquer indivíduo. A relação com Agostinho pode ser melhor compreendida a partir de Ricoeur: “[...] é o ser-para-a-morte que impõe, contrariando Agostinho, o primado do futuro sobre o presente e o fechamento desse futuro por um limite interno a toda expectativa e a todo projeto” (RICOEUR, 2010a, p. 108). Neste trabalho, menos do que um primado, abordamos uma porosidade elementar entre passado, presente e futuro, um intercâmbio cujos contornos podem se assumir mais harmônicos ou hostis, e que nos permite entrever projetos e disputas simbólicos. É razoável dizer que tratamos, espelhando o ser-afetado-pelo-passado de Ricoeur (2010c) — referente a um vestígio do “trabalho da história”, correlato à eficácia do passado e relacionado à categoria do fazer —, de um *ser-afetado-pelo-futuro* — quer dizer, da composição do futuro na experiência histórica, da incidência do amanhã sobre a existência hoje, da figuração estruturante da expectativa na ação.

Ao longo da seção “O futuro e seu passado”, já nas derradeiras páginas do terceiro e último tomo de *Tempo e narrativa*, Ricoeur (2010c) propõe considerações sobre uma hermenêutica da consciência histórica a partir do padecer e do agir na história:

O tema do controle da história repousa, portanto, no desconhecimento fundamental dessa outra vertente do pensamento da história [...], a saber, o fato de que somos **afetados** pela história e que afetamos a nós mesmos pela história que fazemos. É precisamente esse vínculo entre a ação histórica e um passado recebido e não feito que preserva a relação dialética entre horizonte de expectativas e espaço de experiência. (RICOEUR, 2010c, p. 363, grifos do autor).

Percebe-se, no último trecho, a relação estabelecida entre, por um lado, espaço de experiência e “passado herdado e não feito” e horizonte de expectativa e “ação histórica”: logo, a ação projeta futuros, e está relacionada diretamente à

abertura ou ao fechamento de horizontes. A dialética entre o padecer e o agir permite ao filósofo explorar justamente a importância de uma análise histórica que leve em conta aquilo que está no título da seção acima mencionada: a consideração do futuro para se interpretar o passado, a partir do que ele irá definir, citando Hans-George Gadamer, como uma “fusão de horizontes”:

Essa noção de fusão entre horizontes conduz ao tema que é a questão última dessa hermenêutica da consciência histórica, ou seja, a **tensão** entre o horizonte do passado e o do presente. O problema da relação entre passado e presente vê-se assim colocada sob nova luz: o passado nos é revelado pela projeção de um horizonte histórico simultaneamente separado do horizonte do presente e retomado, reassumido nele. A ideia de um horizonte temporal simultaneamente projetado e afastado, distinguido e incluído, termina de dialetizar a ideia de tradicionalidade. O que resta de unilateral na ideia de um ser-afetado-pelo-passado é desse modo superado: é **projetando** um horizonte histórico que experimentamos, na tensão com o horizonte do presente, a eficácia do passado, da qual nosso ser-afetado é o correlato. Poder-se-ia dizer que a história da eficiência é o que se faz sem nós. A fusão dos horizontes é aquilo pelo que nos esforçamos. (RICOEUR, 2010c, p. 376-377, grifos do autor).

Evidencia-se a necessidade de pensar o horizonte de expectativa de civilizações do passado e confrontá-lo com os atuais, a fim de que se interprete tanto a consciência histórica daqueles que viveram há séculos quanto de nossos contemporâneos. É a fusão de horizontes que permite a Koselleck (2006) diagnosticar uma modernidade europeia que vivia para um amanhã aberto de possibilidades em contraposição a uma contemporaneidade na qual as promessas de um futuro melhor escasseiam ou parecem mais frágeis (entendimento que, como veremos nos capítulos seguintes, ganhou novos matizes nos últimos anos). Voltaremos à categoria de horizonte de expectativa em breve, mas a partir de outra perspectiva (no campo da literatura e da ficção) para pensarmos a textualidade e a passagem do mundo do texto para o mundo do leitor (movimento que convocará, uma vez mais, a temática da ação).

Em resumo, nos interessa refletir sobre o tempo histórico do futuro, ou o futuro como tempo histórico, tomando o amanhã como determinante na constituição dos sujeitos da e na história. Afinal, do mesmo modo que a tradição e a memória não se localizam apenas no passado, pois são vivas e incessantemente reconfiguradas no presente (RICOEUR, 2010c), diferentes futuros já nasceram e morreram, circulam, são assumidos ou abandonados, deixados para padecer por projeto político ou alimentados por imaginários radicais e revolucionários.

No monumental *História do futuro*, Georges Minois (2016) dedica-se a recuperar experiências mais individualizadas do tempo a fim de revelar como diferentes civilizações encararam o futuro ao longo da história. Segundo ele:

Predizer é próprio do homem. É uma dimensão fundamental de sua existência. Todos nós temos um pé no presente e outro no futuro. Viver é antecipar incessantemente, e cada uma de nossas ações tende para um alvo situado no futuro. Apenas uma parte desse futuro é conhecida, determinada: amanhã, o dia amanhecerá, e as estações continuarão a se suceder. O desconhecido é o conteúdo desse quadro fixo: de que será feito o amanhã? (MINOIS, 2016, p. 1).

A incerteza sobre o que aconteceria nos próximos dias, anos ou milênios e a busca por conhecer e compreender o porvir ajudaram a moldar as civilizações ao longo da história. As perspectivas desenvolvidas em cada tempo e lugar baseavam-se em diferentes modos de saber (muitos soam absurdos, hoje): a adivinhação por lecanomania, oniromancia, voo dos pássaros, latido dos cães, haruspicismo; a profecia, oriunda de sinais divinos; a astrologia, embasada pelo movimento dos astros; estudos científicos moldados pelo racionalismo; dentre outros. Tais projeções bradam as mais diversas possibilidades, terrores e vontades (algumas das quais persistem na atualidade): a morte de reis, a destruição de civilizações ou religiões inteiras, a devastação causada por doenças e guerras, a prosperidade econômica e social, a chegada do Anticristo, a Segunda Vinda de Cristo, o avanço tecnológico.

Por mais distintos e conflituosos que possam ser tais modos de viver o futuro, há algo que une aqueles que consultavam adivinhos ou seguiam profetas, debatiam a eminente ascensão da classe operária ou determinavam o “fim da história” e que, hoje, alertam para os perigos do aquecimento global ou apostam na salvação da vida humana pela migração para outros planetas. Em suas profundas diferenças, todos esses sujeitos históricos — do mais pagão até o papa, do mais subversivo profeta até seu mais incauto seguidor, do mais poderoso rei até o mais humilde camponês — sentiam o desejo e a necessidade de imaginar (ou supostamente conhecer) os tempos vindouros, a fim de tomar decisões importantes, calcular riscos, preparar-se para cenários difíceis, aplacar a ansiedade ou simplesmente saciar uma curiosidade.

Numa linha de pensamento que dialoga com os escritos de Koselleck (2006), Paul Alkon (1987) afirma que, até o século XVIII, passado e presente contavam com um *status* ontológico superior, enquanto o futuro era visto como mera continuação do

presente — imaginário pouco a pouco desconstruído na modernidade europeia. Para Istvan Csicsery-Ronay Jr (2008), os acontecimentos da época e a produção do conhecimento ajudam a regimentar uma nova imaginação sobre o futuro, inclusive no que tange à produção literária: “Vários choques tiveram de ocorrer a fim de que escritores e público concebessem o futuro como suficientemente habitável, autônomo e real para que a representação mimética fosse útil na sua retratação” (CSICSERY-RONAY, 2008, p. 80, tradução nossa).¹¹ Logo, as transformações tecnocientíficas tinham de ser sentidas no cotidiano; as novidades e previsões, ouvidas dia após dia.

A consolidação dos jornais impressos no século XIX também exerce importante papel: com a popularização crescente da mídia jornalística, que culminaria no período conhecido como “era de ouro dos jornais” (1890-1920), as notícias se disseminavam mais facilmente entre a população — inclusive aquelas sobre as transformações científicas, técnicas e sociais que prometiam mudanças no horizonte, bem como sobre as novidades referentes a diversas regiões do planeta.

Atualmente, a vastidão do conteúdo relacionado ao futuro é impressionante: além dos materiais históricos já citados, conta-se agora com diversos livros de ficção, obras sobre projeções econômicas e sociais para os próximos anos, estudos analíticos, relatórios de organizações tratando de cenários da posteridade, dados de projeção algorítmica e documentários investigativos (e não deixa de ser intrigante que tais materiais e modos de saber sigam dividindo espaço com práticas antigas, como a astrologia, a cartomancia e a quiromancia). A importância de se debruçar sobre o futuro não estaria, neste trabalho, na condução de um exercício especulativo (e, não raro, leviano) de futurologia. Estudar a experiência cultural do futuro nos é caro por razões outras: em poucas palavras, analisar os modos de se vivenciar o tempo futuro propicia um entendimento mais específico, qualificado e rico acerca da sociedade atual. Isso porque os temores, as expectativas, os sonhos e as dúvidas constituem as identidades individuais e coletivas. Avaliar a experiência do presente sob a ótica do ser-afetado-pelo-futuro implica observar, acima de tudo, questões de fundo ético e imaginativo, quando se revelam modos de agir e de projetar mundos possíveis — os quais dão visibilidade, enfim, a olhares críticos e percepções limitadas sobre o ser humano, o mundo e a vida em sociedade.

¹¹ Several shocks had to occur for writers and publics to conceive of the future as sufficiently habitable, autonomous, and real for mimetic representation to be useful in depicting it.

Como dissemos, Appadurai (2013) considera surpreendente o pouco que a antropologia (sua área de atuação) tem a dizer sobre o futuro como um fato cultural, quer dizer, como uma energia cotidiana que move desejos, temores e a própria capacidade de agir. Sendo um fato cultural, o futuro atravessa o dia a dia de diversas formas, inclusive materializado numa miríade de textos (como aqueles citados acima). Se, sob certo ponto de vista, o futuro *ainda não é*, sua presença se faz sentir no modo como é imaginado e projetado, e isso reverbera intensamente na definição das ações no presente. Assim, os textos sobre o futuro, que circulam cotidianamente, ajudam a mapear o que se deseja, teme, busca, evita, supõe acerca do que irá acontecer nos próximos meses, anos, décadas, séculos; e, mais do que isso, auxiliam na compreensão sobre o que tais angústias e sonhos revelam no que se refere à sociedade atual. Dessa forma, permitem testar a própria capacidade de imaginar o radicalmente diferente.

Por isso, esses e outros tipos de texto compõem, de maneira decisiva, a experiência histórica do futuro. Neste trabalho, nos interessa olhar para uma rede de textos ficcionais que nos ajude a investigar de que modo as imagens projetivas materializadas em filmes e séries televisuais contribuem para a formação de imagens-sinais, nos termos de Ricoeur (2010a). “Texto”, nesse caso, é tomado de forma ampla e dinâmica, a qual precisamos explicitar — não apenas para evidenciar os motivos que nos levam a buscar a formação de uma rede como fenômeno a ser estudado, mas também para explicar como os textos se relacionam com o contexto, ajudam a constituir a identidade dos indivíduos como sujeitos de ação, se “atualizam” (e logo, seguem relevantes) em diferentes épocas e lugares e, por fim, de que maneira podem ser “audioverbovisuais”.

1.2 Rede: textos e contextos

1.2.1 Texturas: o texto como devir e unidade comunicativa

Em certa tradição dos estudos literários, a ideia de texto está restrita à materialização de signos verbais, reunidos num produto finalizado, apresentado pelo autor aos leitores. Desenvolvidos a partir dessa concepção, temos, por exemplo, o formalismo russo — em sua análise imanentista dos componentes internos de uma obra —, a crítica biográfica — segundo a qual o texto seria o reflexo da psique do

autor — e a crítica sociológica — que procura encontrar uma verdade da representação social contida no texto. Entretanto, seguimos outras tradições (mais próximas à estética da recepção) que tomam o texto em sentido amplo, distanciado do verbocentrismo e afinado a uma dimensão processual.

Ao pensar sobre uma ontologia textual, Jorge Gracia (1996) define que “um texto é um grupo de entidades, usadas como signos, que são selecionadas, organizadas e intencionadas por um autor para convencionar um significado específico para uma audiência num determinado contexto” (GRACIA, 1996, p. 9, tradução nossa).¹² O uso do termo “entidade” serve para que o filósofo enfatize a abrangência das possibilidades que podem compor um texto, uma vez que se refere a qualquer dimensão material no mundo, desde um cachorro ou uma mesa até a letra impressa na página ou a tinta espalhada numa tela de pintura. Embora suas qualidades sejam distintas, tais entidades ganham significado e se tornam signos dentro da organização que é proposta por um texto. O texto se apresenta, portanto, como uma heterogeneidade cujos sentidos dependem de um conjunto proposto por um autor a partir de convenções semióticas.

Entretanto, isso não implica que o texto será (ou que deveria ser) apreendido a partir da intencionalidade de um autor. Gracia (1996) explica — ainda segundo uma concepção de contexto apartado do texto — que o contexto deve ser levado em conta para se pensar as consequências sociais do texto: “Contexto é qualquer coisa que, não fazendo parte de um texto, pode afetar o significado do texto” (GRACIA, 1996, p. 4, tradução nossa).¹³ Leitores diferentes, inseridos em contextos diferentes, oferecerão significados diferentes para o texto. Na visão do filósofo, o significado do texto é aquilo que “[...] é entendido quando um texto é entendido e, portanto, relacionado tanto aos textos quanto ao ato de entender” (GRACIA, 1996, p. 4, tradução nossa).¹⁴ O sentido não está, portanto, cristalizado no próprio texto como na perspectiva imanentista: está ligado ao texto, mas também ao seu encontro com o leitor, no momento em que são propostos entendimentos próprios.

Por isso, o que torna o texto um texto não se resume a uma organização de entidades proposta pelo autor, mas às diversas relações entre as entidades e do

¹² [...] a text is a group of entities, used as signs, selected and arranged by an author to convey a specific meaning to an audience”.

¹³ Context is anything that, not being part of a text, can affect the meaning of the text.

¹⁴ [...] is understood when a text is understood and thus as related both to texts and to the act of understanding.

texto com o leitor. Afinal, se os signos são, antes de tudo, relações, o próprio texto jamais poderia deixar de sê-lo. Isso o coloca, assim, na posição de um eterno devir, de uma instabilidade, de algo que espera para *tornar-se* a cada nova leitura. Abertos para o mundo, um livro, um filme ou uma pintura só não se esvaem enquanto textos quando deles nos afastamos porque, conforme Ricoeur (1991), esses textos sobre nós atuam, deixando-nos marcas e passando a constituir nossa identidade: desdobra-se uma via de afetação dupla, do leitor sobre o texto e vice-versa. Portanto, se o texto tem uma imanência, não está em si próprio, mas na emergência pela leitura; diz-se, assim, de uma imanência pragmática. Se as relações envolvidas são alteradas, muda-se o texto, pois o que se tem é um agrupamento de interagentes contribuindo para pôr em jogo significados acerca do texto.

Para que a leitura seja possível, é preciso que o texto seja percebido. Isso significa que certo grau de materialidade é necessário: conforme Gracia (1996), tal materialidade pode ser física (um livro, uma fotografia, uma sequência de notas musicais, os gestos da linguagem de libras) ou mental (a memória de um acontecimento, a imagem de uma equação matemática). Pede-se, assim, uma objetividade (mesmo que provisória) para que um texto seja visto como tal e não como outro. Essa objetividade, todavia, não é absoluta e fechada no próprio texto, uma vez que seus contornos e significados dependem das relações que são suscitadas para a conformação do próprio texto — daí, temos uma objetividade relativa, de ordem relacional.

Ao pensar menos numa ontologia do texto e mais na sua inserção no âmbito da cultura, Gonzalo Abril (2012) fornece pistas valiosas. Aproximando-se de Gracia (1996) no que se refere a uma concepção textual mais aberta, Abril defende que

texto não tem, como às vezes se acredita, uma espécie de débito originário com o texto literário, um pecado original de literariedade. Pelo contrário, o seu sentido etimológico de tecido ou textura o torna especialmente adequado para se referir a essa “trama” de atributos visuais, que é um primeiro nível de análise do texto visual. (ABRIL, 2012, p. 46, tradução nossa).¹⁵

Ao postular que o texto vai muito além do literário, Abril (2012) recupera ainda a etimologia do termo para explicar que, no século XVII, *testo* significava “a leitura de

¹⁵ Texto no tiene, como a veces se cree, una especie de débito originario con el texto literario, un pecado original de literariedad. Por el contrario, su sentido etimológico de tejido o textura lo hace especialmente apto para remitir a esa ‘trama’ de cualidades visuales en que consiste a un primer nivel de análisis el texto visual.

um autor”, justamente por esse ato ser tecido e continuado; de modo que, em vez de se referir à escritura, *texto* tratava da experiência do leitor (no caso, ainda de livros). Daí, podemos dizer de uma “audioverbovisualidade” do texto (LEAL; CARVALHO; ALZAMORA, 2018).

Abril (2012) recorre à semiótica (mais especificamente à semiótica peirceana) para pensar a cultura como “[...] processo de traduções múltiplas entre significações, práticas, contextos e espaços de experiência social” (ABRIL, 2012, p. 19, tradução nossa).¹⁶ Convocando E. P. Thompson, que defende uma concepção estrutural da cultura — segundo a qual uma análise cultural precisa levar em consideração a inserção dos fenômenos simbólicos em contextos e processos sociais específicos —, Abril explica que a semiótica entraria

[...] como um processo que atravessa todo fenômeno cultural e no limite se identifica com a própria cultura, pois a cultura produz **sentido** e consiste em dar-lhe, não como um objeto particular — o efeito de uma *poiesis* — mas como efeito, por sua vez pressuposto, de qualquer *praxis* (ABRIL, 2012, p. 30, grifos do autor, tradução nossa).¹⁷

No eterno processo de significação, o texto representaria a materialização de um conjunto de relações reunidas, mas cujo sentido jamais se fecharia sobre si mesmo ou apenas em processos de intertextualidade. Há, afinal, “[...] a engrenagem do texto na *praxis* sociodiscursiva, e portanto no conjunto das práticas socioculturais” (ABRIL, 2012, p. 47, tradução nossa).¹⁸ Nesse sentido, ainda que inserido em uma *praxis*, o texto teria uma dimensão poética, que permitiria seu contato com o leitor, pois, como diz Abril: “[...] o texto só é objetivável em seu processo interpretativo, na experiência de sua leitura e de suas condições socioculturais” (ABRIL, 2012, p. 46, tradução nossa).¹⁹ O texto precisa de uma singularidade, ainda que provisória e flutuante; de uma completude, ainda que sempre incompleta, para existir no mundo e suscitar uma prática comunicativa:

Entendemos que “texto” tenha que designar qualquer unidade de comunicação, geralmente multisemiótica (ou “multimodal”, segundo o

¹⁶ [...] proceso de traducciones múltiples entre significaciones, prácticas, contextos y espacios de experiencia social.

¹⁷ [...] como un proceso que atraviesa todo fenómeno cultural y en límite se identifica con la cultura misma, pues la cultura produce *sentido* y consiste en darlo, no como un objeto particular -- el efecto de una *poiesis* -- sino como efecto, pero a la vez presupuesto, de cualquier *praxis*.

¹⁸ [...] el engranaje del texto en la *praxis* sociodiscursiva, y por ende en el conjunto de las prácticas socioculturales.

¹⁹ [...] el texto es sólo objetivable en su proceso interpretativo, en la experiencia de su lectura y de sus condiciones socioculturales.

vocabulário da moda), sustentada por uma prática discursiva e inserida em alguma(s) rede(s) textual(is), que pode(m) integrar ou não elementos verbais, e que por isso não deve(m) se identificar restritivamente com eles. (ABRIL, 2012, p. 46, tradução nossa).²⁰

Os textos, como processos que geram e/ou reproduzem práticas sociodiscursivas (ABRIL, 2012), como proposição de significados em interação, não são sintomas de algo que lhes antecede: participam ativamente da produção de sentidos no mundo, em diálogo com acontecimentos, lugares, tradições e outros textos, anteriores, contemporâneos e mesmo futuros. É por isso que Abril ressalta:

Mas o texto não é apenas um tecido “interno”, mas também o momento parcial de um tecido mais amplo, espacial, temporal e culturalmente reconhecível, ou pelo menos inferível: um texto visual, como o texto em geral, pressupõe a existência de “redes textuais”, pois não há texto que não interaja com outros. (ABRIL, 2012, p. 46, tradução nossa).²¹

Se o texto é uma unidade de relações que aflora no encontro com o leitor, o mesmo acontece com tal rede, cuja existência não pré-existe ao próprio texto: forma-se com a textualidade em cerzidura. Por isso o interesse em adotar uma rede textual como lugar de reflexão neste trabalho, quando assumimos uma variedade de textos em diálogos possíveis e provisórios (nunca suficientes ou acabados) para compor um entendimento acerca do tempo histórico no que tange ao amanhã. Não se trata, portanto, de uma rede textual arquivista — baseada em uma lógica depositária —, mas de uma formação necessariamente instável em seu fazer-se e desfazer-se ao sabor das leituras e das práticas comunicativas em jogo. Como diz Bruno Leal (2018), as conexões que compõem cada entidade dessa rede diacrônica “[...] remetem simultaneamente a um fora e um dentro, ou seja, às suas articulações ‘internas’, sintáticas e/ou paradigmáticas, e ‘externas’, com a história, as ideologias, os interlocutores (potenciais e concretos), etc.” (LEAL, 2018, p. 25).

²⁰ Entendemos que “texto” ha de designar cualquier unidad de comunicación, generalmente multisemiótica (o ‘multimodal’, según el vocablo de moda), sustentada por una práctica discursiva e inserta en una(s) red(es) textual(es), que puede integrar o no elementos verbales, y que por ende no debe identificarse restrictivamente con ellos.

²¹ Pero el texto no es sólo un tejido “interno” de cualidades y acontecimientos semióticos, sino también el momento parcial de un tejido más amplio, espacial, temporal y culturalmente reconocible, o cuando menos inferible: un texto visual, como el texto en general, presupone la existencia de “redes textuales”, pues no hay texto que no interactúe con otros.

Tais definições têm consequências cruciais para nosso trabalho. A partir da passagem do texto — como produto estável e acabado — para a textualidade²² — processo dinâmico, instável e cambiante —, Leal (2018) se pergunta sobre quais seriam os limites do texto. Como dizer, afinal, das fronteiras que separam o conjunto de significações de Gracia (1996), ou a unidade multimodal de Abril (2012), de outro conjunto/unidade? Isso se torna ainda mais desafiador quando pensamos na rede textual, que faz surgir uma série de relações entre textos e contextos historicamente situados.

De partida, Leal (2018) defende a necessidade de os pesquisadores da Comunicação se questionarem acerca dos contornos dos textos com os quais trabalham, sob risco de caírem em definições tidas como naturais — quando, na verdade, tais limites obedecem a razões institucionais e ideológicas que prejudicam a percepção crítica acerca do fenômeno em questão. Além disso, seguir propostas pré-estabelecidas ou consagradas de contorno dificultam o próprio entendimento no que se refere à real experiência do leitor. Basta nos lembrarmos do “fluxo televisivo” de Raymond Williams (2016), que discorria sobre a experiência de TV que envolve um tipo de bricolagem entre textos heterogêneos (programas como peças de teatro, jogos de futebol e filmes, mais os anúncios) — cujas fronteiras poderiam, ainda por cima, serem desobedecidas pelo telespectador (que troca de canais ou apenas vê trechos do que é exibido). Poderíamos atualizar essa discussão em outros termos: quais são os limites do texto de uma série transmitida uma vez por semana em comparação a uma lançada de uma só vez no *streaming*, para potencial consumo em “maratona”? As críticas e os comentários que lemos a respeito das séries às quais assistimos, e que ajudam a compor nossa impressão acerca do material, são mesmo outro texto? Mudando para o jornalismo: se acompanhamos, no telejornal, uma notícia dizendo que determinada cidade decidiu abrir o comércio em meio à pandemia de COVID-19, seguida, imediatamente a seguir, de outra matéria dizendo que a mesma cidade acabou de bater seu recorde em número de mortes causadas pelo coronavírus, será que não estamos falando, na verdade, de um mesmo texto?

A dimensão contextual entra nessa lógica para escancarar ainda mais como é problemática a delimitação apriorística dos textos. Afinal, limites textuais bem

²² Vale lembrar, a respeito dessa discussão, as contribuições de Roland Barthes em *O rumor da língua*, publicado em 1984 — especialmente no capítulo “Da obra ao texto”, no qual o autor trata do texto como tecido e feixe de relações.

definidos precisam não só ignorar o lugar do leitor para existir, como partir do pressuposto de que o contexto lhes é anterior e, do mesmo modo, dotado de contornos também evidentes. Não é bem assim: a passagem à textualidade diz de uma emergência tanto do texto quanto do contexto, um processo cujo gatilho são as relações histórica e geograficamente situadas de um leitor (ou de uma comunidade de leitores) em determinada situação, que envolve ainda diretrizes ideológicas, sociais e biográficas, para ficar em alguns aspectos. É por isso que dizemos, a partir de Abril (2012) e Gracia (1996), de uma imanência pragmática do texto, aberta para o mundo, porosa.

As relações entre texto e contexto, portanto, apresentam uma dinamicidade cujos contornos e configurações dependem dos interesses de leitura — que mobilizam certos elementos, destacam determinadas dimensões e escondem ou ignoram outras. Logo, conforme Leal,

[...] o “texto” não é um dado da “natureza social”, ele emerge a partir do trabalho, do engajamento (em todos os sentidos) do pesquisador. Isso é dizer que o “objeto” a ser analisado depende dos interesses, das escolhas, premissas, ideologias e preconceitos incorporados pelo “sujeito” do conhecimento. (LEAL, 2018, p. 29).

Assim, se um “[...] texto é necessariamente o fragmento perceptível de um processo comunicacional, sem o qual não é possível sua existência” (LEAL, 2018, p. 20), não se pode ignorar o papel do pesquisador-leitor como um agente fundamental nessa troca, em suas decisões baseadas nos mais variados fatores — de ordem política, institucional, biográfica, estética etc. Conforme Leal, isso coloca o pesquisador (e qualquer leitor) numa posição em que se correm “[...] todos os riscos, para dizer o mínimo” (LEAL, 2018, p. 29).

Um “risco” inevitável, por sinal, é um posicionamento político diante do texto. Se, como pesquisadores-leitores, participamos da definição de um texto, colocando suas entidades em movediça concordância, percebemos que o político não é o que fazemos com o texto, pois aquele não o sucede: faz parte de seu surgimento enquanto tal. No ato de leitura, colocamos em pauta identidade, valores e visões de mundo, que reverberam sobre aquilo que será acentuado, omitido, esquecido e valorizado na textualidade. Em suma, retomando Gracia (1996), o que entendemos quando entendemos um texto — ou melhor, o que entendemos quando fazemos de um texto *este* texto e não *aquela* — já é ato político, pois estamos posicionando o

texto (e nós mesmos) diante do mundo de determinada forma, ideologicamente demarcada.

Nossa proposta é a de tomar o texto como parte visível e material de um processo comunicacional maior. Logo, partindo do pressuposto da porosidade do texto, tecemos uma rede textual com base no diálogo entre diferentes narrativas, cujos atravessamentos são pertinentes a partir tanto da reflexão contextual que realizamos quanto das leituras sobre o futuro que oferecemos. A costura entre esses filmes e séries de TV é resultado de um esforço de idas e vindas, o qual envolve o contato com diversas produções audioverbovisuais a fim de se chegar (a partir do olhar contextual e das leituras que mencionamos) a um conjunto específico pertinente para os interesses desta tese. Dessa forma, reorganizamos as fronteiras entre um texto e outro a fim de colocá-los em aproximações, afastamentos e disputas que se mostrem frutíferos para discussões sobre o futuro como tempo histórico e experiência cultural.

Em meio a uma miríade de ficções audioverbovisuais futuristas, escolhemos como ponto nodal da rede o filme brasileiro *Bacurau*, dirigido por Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles. A produção, lançada em meados de 2019, sintetiza de maneira única um ponto de virada na percepção do futuro no Brasil, ao compor um contexto pós-golpe (contra a ex-presidente Dilma Rousseff) e, mais especificamente, de governo Jair Bolsonaro (que tomara posse em janeiro daquele ano); à época, já eram notáveis tanto as consequências mais concretas do autoritarismo no cotidiano do país quanto a corrosão material e simbólica de perspectivas articulada pelas políticas governamentais as mais variadas — além da percepção de que ainda havia muito por vir (como de fato, veio). *Bacurau*, nesse sentido, lança perguntas oportunas e urgentes à audiência, ao mesmo tempo em que proporciona certa catarse no modo como resolve os conflitos na narrativa, diretamente ligados não só ao Brasil contemporâneo, mas ao mundo ocidental (o que ficará explícito quando abordarmos outras produções). Seu recurso à ficção científica e ao faroeste, sua inserção na tradição do cinema brasileiro e suas referências a clássicos hollywoodianos se revela frutífera para a formação de uma rede em torno do filme — a qual é capaz de conferir protagonismo ao contexto nacional, mas que, simultaneamente, envolve dinâmicas globais para além das fronteiras dos Estados-nação (algo que se revelará caro nos próximos capítulos). Vale destacar também que o filme, que se passa no futuro, oferece dilemas, problemáticas e resoluções que julgamos fundamentais para a

discussão sobre a construção imaginativa do amanhã (as quais serão explicitadas no capítulo seguinte), tanto sobre o Brasil quanto sobre um contexto mais amplo, mundial. Não por acaso, o filme pode ser visto como parte de um conjunto de produções cinematográficas de grande repercussão na mesma época a representar uma “revolta dos excluídos” — para usar expressão do crítico de cinema Luiz Carlos Merten (2020) —, junto ao sul-coreano *Parasita* (*Gisaengchung*, Bong Joon Ho, 2019), o francês *Os miseráveis* (*Les misérables*, Ladj Ly, 2019) e o estadunidense *Coringa* (*Joker*, Todd Philips, 2019).

Daí, optamos por uma rede que é nodal: partimos de *Bacurau*, um filme brasileiro, que nos permite transitar de maneira mais confortável em torno das questões contextuais, para desdobrarmos os temas ali suscitados em outras narrativas midiáticas, algumas estrangeiras, as quais proporcionam uma ampliação do debate. Portanto, a partir do mapeamento de alguns temas que julgamos centrais em *Bacurau* — os quais são definidos em conjunto com o esforço da investigação contextual e das leituras teórico-analíticas —, propomos um aprofundamento em certas questões nos capítulos seguintes, desenvolvidas em conjunto com outras produções ficcionais, que também serão estudadas — e as quais foram escolhidas pela possibilidade de enriquecer (em termos estéticos, éticos e políticos) o debate sobre cada assunto em particular. No caso, a utopia/distopia, trabalhada com o filme brasileiro *Divino amor*, de Gabriel Mascaro; a competitividade neoliberal, com a série televisual estadunidense *Westworld*, da HBO; os fins do mundo, com o filme chinês *Terra à deriva*, de Frant Gwo. Tais temas serão apresentados, justificados e explicados conforme o andamento dos capítulos. Podemos dizer, assim, de uma rede em tessitura, acionada conforme a leitura contextual que realizamos. Para além das reflexões específicas de cada capítulo, diferentes narrativas ficcionais do cinema, da televisão e da literatura compõem a discussão, quando transitamos do texto ao contexto de forma dinâmica.

O próximo capítulo apresentará, então, uma leitura de *Bacurau*, que servirá não somente para refletir sobre o filme, mas para revelar temas significativos no contexto contemporâneo quanto à expectativa do futuro. Tais temas serão desenvolvidos, um a um, em cada capítulo seguinte, quando serão fundamentados a partir de escritos teórico-analíticos de diversos autores, de nossas observações sobre o contexto e de breves comentários acerca de produções ficcionais relacionadas. Ao final de cada capítulo, realizaremos uma leitura mais detida sobre,

respectivamente, *Divino amor* (terceiro capítulo), *Westworld* (quarto capítulo) e *Terra à deriva* (quinto capítulo), que foram escolhidos com vistas a não apenas compreender melhor o tema, mas para propor novos elementos ligados aos tópicos investigados nesta tese — ou seja, com vistas a desdobrar a investigação e a formular hipóteses, observações e conclusões de maneira minuciosa acerca do ser-afetado-pelo-futuro.

Nas próximas páginas, seguiremos desenvolvendo as bases deste trabalho. Optamos por desenvolver as diretrizes dos estudos audiovisuais no momento da reflexão sobre tais filmes e séries (ou seja, nos próximos capítulos) — quando levaremos em consideração, também, as especificidades da poética do cinema e da televisão.

Desta feita, apostamos na possibilidade de, por meio da seleção de um conjunto de textos, desvelar relações comunicativas que se inserem no âmbito da cultura e nos parecem fundamentais para se compreender a contemporaneidade no que concerne à experiência do futuro. Dito de outro modo: a partir de um gesto que é, inevitavelmente, implicado (em todas as suas possibilidades e limitações), visamos a costurar uma rede textual com base em *Bacurau* (e que é uma possível, dentre outras várias) capaz de nos permitir estudar os textos que a compõem em entrelaçamento com os contextos em construção. Assim, objetivamos compreender o presente histórico sob o signo do futuro.

Em aceno aos estudos culturais, interessa-nos também a centralidade conferida pelo campo à cultura. Para Lawrence Grossberg (2010), as práticas culturais são fundamentais para a construção de contextos:

Simplificando, em qual cultura vivemos, quais práticas culturais adotamos, quais formas culturais colocamos e inserimos na realidade têm consequências na maneira como a realidade é organizada e vivida. As práticas culturais contribuem para a produção do contexto como uma organização do poder, e constroem o contexto como uma experiência cotidiana vivida do poder. É por isso que a cultura é importante, porque é uma dimensão fundamental da transformação ou construção contínua da realidade. (GROSSBERG, 2010, p. 24, tradução nossa).²³

²³ To put it simply, what culture we live in, what cultural practices we use, what cultural forms we place upon and insert into reality, have consequences for the way reality is organized and lived. Cultural practices contribute to the production of the context as an organization of power, and construct the context as a lived everyday experience of power. That is why culture matters, because it is a key dimension of the ongoing transformation or construction of reality.

As práticas culturais que mais nos interessam são aquelas relacionadas ao modo como nos apropriamos dos textos e, por meio de tal gesto, reorganizamos nosso ser-no-mundo. Para efeitos desta tese, pretendemos pensar tal disposição com ênfase nas relações temporais. Não vivemos num presente absoluto: experienciamos passado e futuro a todo momento, de diversas formas, em diferentes chaves, de maneira porosa e alternada, seja assistindo a uma reportagem sobre um acontecimento histórico, estudando projeções baseadas em dados científicos, visitando o museu, ouvindo uma canção de décadas atrás, alimentando expectativas sobre eventos agendados etc.

Estamos falando, pois, de uma experiência cultural do tempo, de uma vivência do tempo futuro a partir dos textos que preenchem o cotidiano — informando ambições, incertezas e apreensões que, de modo algum, constroem uma relação temporal linear e unidirecional. Conforme Koselleck:

O tempo, aqui, não é tomado como algo natural e evidente, mas como construção cultural que, em cada época, determina um modo específico de relacionamento entre o já conhecido e experimentado como passado e as possibilidades que se lançam ao futuro como horizonte de expectativas. (KOSELLECK, 2006, p. 9).

Iremos nos debruçar, assim, sobre as narrativas de textos da ficção contemporânea que circulam, de forma intensa, nas trocas simbólicas que realizamos no âmbito da cultura e podem oferecer um entendimento singular sobre os tempos atuais em vista das imagens-sinais, quando realizamos um movimento dialógico texto-contexto.

1.2.2 Arenas: contextos, atravessamentos temporais e disputas

Na seção anterior, discutimos a dinamicidade do contexto a partir da ideia de texto, e agora nos propomos a olhar mais detidamente para tal elemento. Conforme Bruno Leal e Carlos Alberto de Carvalho (2017), quando se fala de contexto, três aspectos se fazem recorrentes: o papel secundário ao qual ele é relegado, como mero acompanhante do texto ou da situação analisada; sua suposta estabilidade e fácil identificação; e sua “[...] sutil diversidade temporal, pois ora é o passado (do texto, do fato, da situação), ora um presente (acompanhando-os e envolvendo seus agentes), ora é o futuro” (LEAL; CARVALHO, 2017, p. 6). Para os autores, dita

percepção resulta de alguns gestos equivocados: no papel secundário, o entendimento de que o texto ou o acontecimento são pontuais e facilmente delimitáveis; em relação à estabilidade, o menosprezo conferido à ação humana; e, por fim, no aspecto temporal, a noção linear da experiência do tempo (LEAL; CARVALHO, 2017).

A partir dessa crítica e de uma aproximação com a participação do futuro no contexto, Leal e Carvalho propõem: “Menos que um ‘pano de fundo’, contexto passa a ser um esforço de apreender ao menos parte dessas inter-relações que se apresentam em constante rearticulação no nosso agir no mundo” (LEAL; CARVALHO, 2017, p. 8). Estabelece-se, então, a passagem do contexto — enquanto dimensão estável, circunscrita e finalizada — à contextualização — o contexto tomado em seu caráter flutuante, sua dinâmica inacabada e seu papel basilar para se compreender a história, os acontecimentos, os textos. Uma consequência importante dessa revisão é o abandono de um tipo de análise contextual (talvez a mais recorrente) na qual o estudioso explica ou interpreta uma obra a partir do contexto histórico — como se tal texto fosse mero produto de algo que lhe antecede e engloba. Como dissemos, essa leitura propõe uma dupla limitação, tanto do contexto quanto do texto, seguida da separação de ambos e da apreensão do segundo como expressão pontual do primeiro (isto é, como seu sintoma).

Na concepção sobre o contexto de Leal e Carvalho, o futuro exerce papel fundamental, pois

[...] as diversas formas de viver o futuro, uma vez que condicionante, destino e elemento propulsor de nossas ações, é tão parte desse esforço de contextualização quanto nossas formas de acessar passados e presentes. Longe do paradoxo do “tempo jamais a ser vivido”, o futuro, é ele mesmo um fenômeno socialmente vivenciado e significativo. (LEAL; CARVALHO, 2017, p. 8).

Ao longo da história, não por acaso, o suposto conhecimento sobre o que aconteceria no futuro ou acerca do que deveria ser feito para se atingir determinado objetivo foi ferramenta política indispensável para a manutenção do poder de reis, igrejas e governos. Nas palavras de Minois: “A predição não nos esclarece sobre o futuro, mas reflete o presente. Nesse sentido, revela a mentalidade, a cultura de uma sociedade e de uma civilização” (MINOIS, 2016, p. 3). Como dissemos, não nos interessa o exercício ou a investigação quanto à acurácia da predição, mas as

revelações proporcionadas pela imaginação sobre o futuro em relação ao contexto da sociedade contemporânea e à expansão de suas perspectivas.

A figuração de imagens-sinais nos textos da cultura ajuda a construir o contexto, uma vez que as narrativas compartilhadas acerca do amanhã estão, inevitavelmente, em diálogo sincrônico com a época na qual foram produzidas. Conforme Eva Horn, ficções futuristas, ao oferecer imagens e narrativas, “[...] criam, portanto, não apenas o futuro, mas, acima de tudo, o presente, ou seja, a realidade em que vivemos, ou pelo menos nossa noção dela” (HORN, 2018, p. 17, tradução nossa).²⁴

Ao investigar as relações entre Comunicação e História, Ana Paula Ribeiro, Bruno Martins e Elton Antunes (2017) retomam Mikhail Bakhtin para pensar o discurso como uma arena, com vistas a colocar a ênfase não no conteúdo das mensagens, mas nas “[...] estratégias discursivas ligadas às relações de força de uma conjuntura dada” (ANTUNES; MARTINS; RIBEIRO, 2017, p. 3). O posicionamento permite apreender o contexto a partir de uma expressão bastante certa: como “exterior constitutivo” do texto (ANTUNES; MARTINS; RIBEIRO, 2017). O contexto, assim, é

algo que não apenas atravessa os discursos, mas que lhes dá vida, o que dá dinamicidade à sua materialidade, o que faz dele uma prática justamente. Prática sempre dinâmica: que se configura e se reconfigura continuamente, que produz sentidos abertos, inacabados, passíveis de diferentes formas de apropriações. (ANTUNES; MARTINS; RIBEIRO, 2017, p. 3).

A dinamicidade se dá precisamente porque o contexto não é pano de fundo, mas dimensão que constitui o texto e é por ele constituído. Se seus sentidos são inacabados, é precisamente porque o horizonte de expectativa da leitura convoca repertórios os mais variados, abrangendo leitores inseridos nos mais diversos contextos históricos, que irão propor significações flutuantes.

A realidade só pode ser apreendida por discursos concretos, que são espaços privilegiados para se compreender os períodos históricos; dentre tais discursos estão os comunicacionais. Nesse caso específico, a proposta do contexto como exterior constitutivo é frutífera para se evitar, por um lado, o construtivismo radical, pois não se questiona “[...] a existência de realidade externa aos meios de comunicação,

²⁴ [...] thus create not only the future but, above all, the present, that is, the reality in which we live, or at least our notion of it.

estabelecendo um construtivismo operacional cujo horizonte de conhecimento configura-se a partir da realidade construída pelos meios de comunicação” (ANTUNES; MARTINS; RIBEIRO, 2017, p. 12); e, por outro, o midiacentrismo, abordagem que coloca as mídias no centro de uma análise que ignora sua inserção socio-histórica. Este talvez se apresente como um risco particularmente delicado, uma vez que nos voltamos, na área da Comunicação, para o estudo das mídias e dos textos e discursos midiáticos, cujas abordagens podem se ver, ao final, fechadas em si mesmas, numa concepção que isola e aparta mídia e sociedade, discurso e história.

Sobre o discurso, afirmam os autores que se trata do

[...] campo por excelência do ideológico, onde várias vozes disputam a hegemonia das representações. A materialidade dos fatos e dos processos só pode se dar via discursos. E é porque os fenômenos se incorporam em matérias significantes que é possível nosso trabalho de pesquisador. (ANTUNES; MARTINS; RIBEIRO, 2017, p. 3).

Uma disputa por representações cuja arena é a mídia adquire tonalidades ainda mais acirradas: afinal, a imensa visibilidade e a intensa inserção do cinema, da televisão, do rádio e da internet, por exemplo, na vida cotidiana coloca as produções midiáticas num ponto nevrálgico no tangente ao modo como se apreende o mundo, se relacionam os sujeitos e se concebem formas de entrelaçamento entre passado, presente e futuro. Se, no campo da Comunicação, buscamos pensar mais especificamente os discursos materializados na mídia, é fundamental ressaltar as disputas simbólicas que estão em jogo nas textualidades midiáticas. Afinal, pensar a dinâmica histórica dos fenômenos comunicacionais implica levar em consideração que os contextos são, enquanto processo, instâncias em constante construção — e, conseqüentemente, perene embate. Abre-se, assim, uma dimensão ética.

Na relação entre ética e futuro, o crítico cultural britânico-paquistanês Ziauddin Sardar (2003) alerta sobre a necessidade de tomarmos o tempo do porvir como um campo de batalha, pois a sua colonização pelo Ocidente (entendido, basicamente, como os Estados Unidos e a Europa) — por meio de visões de mundo, produções culturais e definições acerca da normalidade — representa uma grave ameaça à sobrevivência de outras culturas.

A colonização do futuro por essas forças poderosas significa que o futuro deixa de ser uma arena de ação. Estamos no domínio de um novo tipo de

colonização que vai além da ocupação física e mental para a apreensão do nosso ser e, conseqüentemente, absorção total. A modernidade tolerou nossa existência como um apêndice da civilização ocidental. (SARDAR, 2003, p. 254, tradução nossa).²⁵

Urge, assim, que o futuro seja reaberto como um espaço de ação, como arena na qual se inaugurem disputas com vistas a se preservar e incentivar outros modos de ver e ser-no-mundo, para além daqueles que atendem aos interesses do capitalismo central e do neoliberalismo. As possibilidades e limitações daquilo que constitui os discursos acerca do amanhã têm incidência crucial nos modos de vida e na capacidade de agir atuais — que são, ao mesmo tempo, tanto condicionados quanto condicionantes na relação com o futuro.

Os estudos culturais oferecem contribuições preciosas para avançarmos nessa reflexão. Na visão de Grossberg (2010), o contexto é

[...] uma singularidade que também é uma multiplicidade, um conjunto ativo organizado e organizador de relacionalidades que condicionam e modificam a distribuição, a função e os efeitos — o próprio ser e a identidade — dos eventos que estão, eles mesmos, ativamente envolvidos na produção do próprio contexto. (GROSSBERG, 2010, p. 30, tradução nossa).²⁶

O contexto é visto por Grossberg como algo dinâmico e em incessante rearranjo, baseado numa troca retroalimentar com os eventos que o constituem como tal. Assim, na dinâmica contexto-acontecimento, um não é sucedâneo do outro, mas partes que se complementam continuamente.

Para Grossberg (2010), o contexto pode ser visto como a construção constante de relações pelas operações de poder — daí a necessidade de não só descrever as práticas culturais da vida cotidiana, mas de nelas intervir a fim de transformá-las. Dito esforço passa por compreender que o contexto não é homogêneo (embora apareça como tal) e expor suas fissuras e fraturas, que seriam espaços de ação.

Voltando à historiografia, tal movimento envolve a necessidade de reconhecer que todo documento é também um monumento, conforme Jacques Le Goff (1990).

²⁵ The colonisation of the future by these powerful forces means that the future ceases to be an arena of action. We are in the domain of a new kind of colonisation that goes beyond physical and mental occupation to the seizure of our being and hence total absorption. Modernity tolerated our existence as an appendage to western civilisation.

²⁶ [...] a singularity that is also a multiplicity, an active organized and organizing assemblage of relationalities that condition and modify the distribution, function, and effects — the very being and identity — of the events that are themselves actively implicated in the production of the context itself.

Isso significa que o documento só sustenta tal status mediante uma construção erigida por sujeitos históricos, estando, pois, entrelaçado em disputas de poder que envolvem sua criação, manutenção e interpretação. Isso vale também para o tempo presente, se pensarmos documentos contemporâneos em sentido amplo, como enunciados concretos — que, conforme Antunes, Martins e Ribeiro (2017), se apresentam nas mais diversas formas, tais como textos legislativos, escritos científicos, cartas, textos jornalísticos ou literários, artes plásticas, telenovelas, cinema, música etc.

A noção de documento/monumento deriva de uma posição crítica frente aos documentos, encarados como produto dos jogos de força presentes nas sociedades históricas. Como discurso, eles devem ser considerados nas condições concretas em que foram produzidos, ou seja, nos seus contextos [...]. É preciso desmontar os discursos, desestruturar a sua construção, e trazer à tona uma pluralidade de leituras possíveis. [...] O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da época, da sociedade que o produziu, do seu contexto produtivo. (ANTUNES; MARTINS; RIBEIRO, 2017, p. 8-9).

Reconhece-se, portanto, o caráter seletivo de todo e qualquer documento, que escolhe, omite e, assim, propõe uma versão parcial da realidade. Isso não resulta, de forma alguma, numa postura radical de desprezo ou desejo destrutivo direcionado aos documentos à disposição; implica, isso sim, a necessidade de não os tomar como verdade absoluta, e sim como terreno de disputa. Ao escancarar, precisamente, tais embates, o documento ganha novamente um valor, de outra ordem: o de revelar as linhas de força e os conflitos simbólicos de uma época. Pode-se dizer, inclusive, que a própria rede textual aqui apresentada é um tipo de documento: no caso, uma montagem consciente e seletiva, resultado de certas circunstâncias e que visa à apresentação de leituras possíveis, coerentes e ricas sobre o contexto atual.

Como dizem Antunes, Martins e Ribeiro, nem os historiadores e nem os pesquisadores “[...] que se propõem a trabalhar com a historicidade dos fenômenos comunicacionais partem dos fatos ou dos processos para desenvolver suas reflexões. Partem de documentos, com a ajuda dos quais constroem o que chamamos fatos e processos” (ANTUNES; MARTINS; RIBEIRO, 2017, p. 6). Se pensamos o contexto como parte do texto, construímos um estudo no qual os textos midiáticos só o são como tal numa relação dialógica com o exterior constitutivo, com aquilo que aponta para uma realidade material localizada para além da mídia, ainda que por ela integrada.

As ações postuladas tanto por Grossberg (2010) quanto por Antunes, Martins e Ribeiro (2017) — que falam em “desmontar”, “desestruturar”, “desconstruir”, “reconstruir” — evocam a imagem de uma estrutura. Porém, guardadas as devidas diferenças entre ambas as concepções, as duas propostas tomam a estrutura não como um todo finalizado (a não ser na superfície, apresentada como tal por interesses ideológicos), mas, isso sim, como *conjunto em estruturação*: reconhecê-la dessa forma é o primeiro passo para desnaturalizá-la e escancará-la como processo constantemente trabalhado pelos sujeitos históricos, submetida a projetos de poder que ocultam disposições muito mais fluidas e intangíveis do que certa concepção de estrutura permite conceber.

Em particular, quando se projetam outro tempo e espaço nos textos futuristas, ganha-se na possibilidade de evidenciar o quão arbitrarias e passíveis de desconstrução são formações, modelos e ideologias contemporâneos. Em narrativas sobre o futuro, olhamos para o presente, em certa medida, como história — uma história que foi construída e, mais importante, que pode ser desconstruída pela ação humana. Como comenta Csicsery-Ronay Jr (2008), a maior parte das histórias de futuro é (ao contrário das profecias) narrada no pretérito perfeito; ou seja, não é como uma previsão de amanhã, mas uma narração do passado. Ao conhecermos mundos futuristas mais ou menos distantes do atual, podemos vislumbrar como seriam outros modos de ser nos mais diversos aspectos (políticos, éticos, sexuais, estéticos, linguísticos, tecnológicos, ecológicos etc.).

Ainda que a imaginação acerca de outros universos seja inevitavelmente constrangida pela época e pela cultura, há espaço para ensaiar possibilidades diversas e assim escancarar como as condições da vida atual não estão destinadas à perpetuação. Conforme Csicsery-Ronay Jr (2008), o viés analógico de ficções futuristas está “[...] onde aspectos da cultura do leitor são sistematicamente desfamiliarizados” (CSICSERY-RONAY JR, 2008, p. 78, tradução nossa).²⁷ Os textos sobre o futuro mostram que, caso as conformações do presente não funcionem ou sejam injustas, podem e devem ser superadas. Tal gesto permite uma abertura na imaginação para mundos diferentes, outras possibilidades, novas alternativas.

²⁷ [...] where aspects of the reader's culture are systematically defamiliarized.

Tais desconstruções passam também pelo entendimento temporal do contexto. Conforme Antunes, Martins e Ribeiro, “[...] sempre pensamos os meios e as textualidades na ordem de uma sucessão, de um encadeamento com ‘coisas’ que vieram antes e que explicam aquele ‘estado de coisas’ — e logicamente apontam uma sequência” (ANTUNES; MARTINS; RIBEIRO, 2017, p. 13-14). Os autores reivindicam, assim, a necessidade de análises capazes de desembaraçar uma multiplicidade de relações temporais a atravessar os fenômenos, mais complexas do que a simples sucessão cronológica sugere. Podemos considerar, com Koselleck (2014), a simultaneidade do assincrônico, que convoca os estratos de tempo:

Assim como ocorre no modelo geológico, os “estratos de tempo” também remetem a diversos planos, com durações diferentes e origens distintas, mas que, apesar disso, estão presentes e atuam simultaneamente. Graças aos “estratos de tempo” podemos reunir em um mesmo conceito a contemporaneidade do não contemporâneo, um dos fenômenos históricos mais reveladores. Muitas coisas acontecem ao mesmo tempo, emergindo, em diacronia ou em sincronia, de contextos completamente heterogêneos. Em uma teoria do tempo, todos os conflitos, compromissos e formações de consenso podem ser atribuídos a tensões e rupturas — não há como escapar das metáforas espaciais — contidas em diferentes estratos de tempo e que podem ser causadas por eles. (KOSELLECK, 2014, p. 9-10).

Os estratos de tempo possibilitam engendrar experiências temporais múltiplas, balizadas em processos de contaminação e concorrência entre diferentes temporalidades. Permitem, também, alegar a permanência e a pertinência do que não é (ou não é tomado como) contemporâneo, por meio de figuras de historicidade como a nostalgia e o anacronismo.

Sobre o último, escreve Jacques Rancière:

O conceito de anacronismo é anti-histórico porque oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história na medida em que os homens não se “parecem” com seu tempo, na medida em que eles agem em ruptura com “seu” tempo, com a linha de temporalidade que lhes põe em seu lugar e lhes impõe fazer de seu tempo tal ou qual “emprego”. Mas essa ruptura não é possível senão pela possibilidade de conectar esta linha de temporalidade a outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade presentes em “um” tempo. (RANCIÈRE, 1996, p. 66).

Nesses termos, o anacronismo, enquanto uma contradição temporal, abre caminhos. Sua ruptura com o contemporâneo não se expressa na perspectiva de um “fora do tempo” (conforme o senso comum), mas de uma incompatibilidade em relação a dado modelo de apreensão do período histórico, assumido como homogêneo. Na forma de um ponto de não concordância, o anacrônico é despido de

um status de negatividade e adotado como lente de aumento para se enxergar as fraturas do contexto, suas lacunas, seus desencaixes. Como concluem Antunes, Martins e Ribeiro, “o contexto, então, aproximar-se-ia a um gesto conceitual de, parafraseando Gagnebin (1994), salvar os fenômenos arrancando-os a uma falsa continuidade” (ANTUNES; MARTINS; RIBEIRO, 2017, p. 15).

A partir das considerações temporais, Antunes, Martins e Ribeiro (2017) definem dois movimentos para um estudo de fenômenos comunicacionais, “[...] que não busca situar seus objetos em um dado contexto histórico, em certo tempo histórico ou em determinada cronologia” (ANTUNES; MARTINS; RIBEIRO, 2017, p. 15): primeiro, ver como os objetos convocam e são atravessados por distintas temporalidades (inclusive pelo nosso tempo, dos pesquisadores); segundo, produzir uma impressão geral do estado do mundo, de um “[...] presente nos seus termos — com suas questões, objetivos, textos, apropriações” (ANTUNES; MARTINS; RIBEIRO, 2017, p. 15). Trata-se de movimentos de afastamento e aproximação em relação ao presente do fenômeno, com vistas a perceber os encaixes e desencaixes temporais do objeto.

Para tanto, uma reflexão narrativa dos fenômenos é basilar para que possamos observar inserções e tensões entre textos e contextos, o lugar do leitor,²⁸ a centralidade do texto na conformação do exercício de imaginar e de agir e, no caso da ficção, de compreender as especificidades e possibilidades de sua fruição na chave da experiência estética. Nesse sentido, a apropriação de reflexões sobre a história e a ficção literária com vistas ao estudo de textos audioverbovisuais se sustenta em dois pontos. O primeiro é de que o objetivo principal é refletir sobre a ficção, seu estatuto e suas relações com passado, presente e futuro. O segundo é a centralidade da imaginação, a qual é decisiva nas interações com o leitor de qualquer tipo de texto. Tais discussões — sobre ficção e imaginação — encontram referências valiosas no campo da história e da ficção literária, ao mesmo tempo em que extrapolam os textos verbais e são pertinentes a diferentes narrativas, elaboradas com materiais semióticos diversos. A seguir, exploraremos, a partir dessas tradições, a questão da ficção, da imaginação e da estética.

²⁸ Damos ênfase, neste capítulo, ao termo "leitor" como forma de destacar uma experiência mais universal com o texto, no modo como o entendemos — quer dizer, o leitor que transita entre textos verbais, audiovisuais, sonoros.

1.3 Deslocamentos: estética e ética, imaginação e ação

Conforme Horn,

Todo conhecimento do futuro contém um grau de **desconhecimento**, um equívoco constitutivo inerente a qualquer esforço para moldar e prevenir eventos futuros. Se o futuro só pode ser apreendido na forma de narrativas, essas narrativas revelam os limites de nossa relação com o futuro. Ficções do futuro são, portanto, modelos nos quais a ligação inextricável entre conhecimento e não conhecimento é tecida em um mundo potencial — um mundo imbuído com o que **ainda não é conhecido**. (HORN, 2018, p. 21, grifos da autora, tradução nossa).²⁹

Os termos colocados por Horn (2018) logo remetem a Ricoeur (2010a), pois o filósofo defende que narramos para organizar a experiência temporal no mundo. Logo, narrar o futuro torna-se uma maneira não apenas de apreender e dar sentido a afetos, visões e expectativas, mas de, em certo sentido, habitá-lo de uma forma que jamais seria possível sem a narrativa. Habitar um mundo que, como conclui Horn (2018), não é conhecido *ainda*.

Na perspectiva de Ricoeur (2010a), há um elemento ético relacionado tanto ao olhar que se lança ao mundo concreto — ao modo como se representa o agir humano — quanto à narrativa que surgirá e que, por sua vez, contribuirá para uma reorganização ética desse mesmo mundo. A narrativa, assim, torna-se também um tipo de ação, com consequências fundamentais — daí a centralidade que conferimos a ela neste trabalho. Segundo Carvalho:

Embora à primeira vista o autor [Ricoeur] esteja limitando suas reflexões às narrativas ficcionais e históricas, é importante lembrar que em diversos momentos ele propõe as narrativas ficcionais como pontos de ancoragem, como possibilidades mesmo de o ser humano dizer de si, de seu mundo, a partir das fabulações, das construções de mundos que não aquele por nós habitado. Dito de outro modo, em Ricoeur encontramos a indicação de que os pressupostos éticos e morais encontrados nas narrativas ficcionais, especialmente a partir da construção das personagens e das suas relações com outras personagens e com as dinâmicas do mundo que elas habitam, constituem entradas privilegiadas para compreendermos nossas formas de problematizar essas mesmas dimensões em nossas **vidas reais** (Ricoeur, 1991; 1994; 1995; 1997). (CARVALHO, 2012, p. 182, grifos do autor).

²⁹ All knowledge of the future contains a degree of nonknowledge, a constitutive misconception inherent to any effort to shape and prevent future events. If the future can be grasped only in the form of narratives, these narratives reveal the limits of our relationship to the future. Fictions of the future are thus models in which the inextricable link between knowledge and nonknowledge is spun out into a potential world — a world imbued with what is not yet known.

A organização narrativa permite, a partir da criação (ficcional ou não) de um cenário com personagens, situações, reviravoltas e resoluções, testar conflitos e visadas éticas. Tais dilemas brotam do cotidiano das pessoas, mas só podem, muitas vezes, ser apreendidos e tornados material de reflexão a partir das possibilidades oferecidas pela narrativa.

Nossa rede textual é formada por narrativas de ficção, costurada entre filmes e séries televisuais sobre os quais nos deteremos a fim de desdobrar um olhar reflexivo que prime pelo cotejamento entre as produções, os textos teórico-analíticos e o contexto. A ficção não se opõe ao real, como se poderia pensar, mas dele faz parte, promovendo um tipo de organização de sentidos que se diferencia, em importantes parâmetros e com implicações decisivas, da narrativa histórica. E, nessa perspectiva, atua de maneira estreita com o agir no mundo. Tanto Jauss (1979, 1994) quanto Ricoeur (1991, 2002, 2010a, 2010c, 2013) dedicaram-se a compreender esse tema a partir da inserção da obra de arte (no caso do primeiro) e da ficção literária (no caso do segundo) na realidade.

Apoiado numa crítica ao modo como se concebia a história da literatura em sua época, na Alemanha, Jauss (1994) procura demonstrar como uma nova obra jamais é uma novidade absoluta, pois vem balizada em códigos e indicações sobre como deve ser recepcionada pelo público, a partir do acionamento da recordação daquilo que já foi lido e vivido anteriormente pelos leitores. Uma de suas mais frutíferas contribuições foi pensar o horizonte de expectativa no campo da experiência estética do texto, correlacionada à história e à vivência do mundo das coisas. O horizonte de expectativa pode ser entendido como uma ferramenta para se mapear o que o público espera, baseado em seu repertório, de determinada obra em dado período histórico, e como propõe sentidos a ela. Esse horizonte, ainda que aberto para o futuro, está intrinsecamente ligado ao passado, pois tais expectativas são sustentadas por um conjunto de referências atrelado às tradições e relacionado a fatores como gênero, temática e grau de oposição entre linguagens poética e prática (RICOEUR, 2010c). Logo, a categoria permite dizer, ao mesmo tempo, de um passado e de um futuro na experiência textual — a qual é sempre guiada tanto pelas referências anteriores de mundo quanto pelas perspectivas oferecidas por uma obra, num movimento duplo cujas partes não são opostas ou sucedâneas uma da outra, mas simultâneas.

Na visão de Jauss (1994), são três os fatores que permitem compor o horizonte de expectativa relacionado a uma obra:

Em primeiro lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas do contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação. (JAUSS, 1994, p. 29).

O primeiro aspecto refere-se à dinâmica estabelecida entre autor e leitor, convocados para um diálogo por meio da obra. Ao se dedicar à experiência de um texto, o leitor se abre para uma fruição, em certa medida, apartada de sua vida cotidiana, quando se dispõe a vivenciar o mundo do texto. Tal mundo é moldado, por sua vez, a partir de certas convenções de estilo e forma. O segundo elemento, de ordem diacrônica, coloca o problema da relação da obra com as convenções e os exemplos pré-existentes, ensejando uma questão estético-histórica e apontando possíveis inovações de um texto singular. Por fim, o terceiro fator explicita a função social da arte, “por pressupor que os leitores não recebem as obras num vácuo temporal, e que estas não são ideologicamente esterilizadas [...]” (MIRANDA, 2007, p. 30).

Conclui-se que o horizonte de expectativa de Jauss (1994) possui dupla inserção: pode servir para pensar tanto as qualidades na progressão da leitura de um texto (pressuposições que são criadas, frustradas ou atendidas conforme o desenrolar da trama) quanto as características históricas de um público em determinada época. O instrumento hermenêutico proposto por Jauss para investigar a relação com o contexto é o da lógica pergunta-resposta referente a uma obra:

Na esfera ética, sua função social deve ser apreendida, do ponto de vista estético-recepcional, também segundo as modalidades de pergunta e resposta, problema e solução, modalidades sob cujo signo a obra adentra o horizonte de seu efeito histórico. (JAUSS, 1994, p. 53).

Coloca-se, em diálogo com Gadamer, a compreensão do texto assentada numa lógica de pergunta e resposta; isto é, interpretar uma obra significa entender a que pergunta ela tentou responder em certo período histórico. O texto se atualiza, dessa maneira, a partir das perguntas às quais segue respondendo com o passar do tempo, modificando-se conforme os novos sentidos propostos. Além disso, como

anota Ricoeur (2010c), uma obra não é apenas uma resposta a questões anteriores, mas também fonte de novas perguntas. Com a dinâmica pergunta-resposta, desconstrói-se a ideia de que o texto possui um sentido objetivo e pronto, acessível em qualquer época, protegido das vicissitudes históricas em uma cápsula atemporal.

O horizonte de expectativa nos coloca a necessidade de investir na fortuna crítica acerca das produções estudadas, a fim de compreender melhor como foram recebidas, que debates suscitaram, quais questões levantaram. Desse modo, podemos conhecer melhor o período histórico tendo em vista os diálogos travados com os textos escolhidos, um movimento de inserção nos processos comunicacionais dos quais eles são parte fundamental. Tal fortuna crítica inclui, para além do material acadêmico, críticas, ensaios, artigos de jornal, notícias etc.

Jauss (1994) chega a mencionar, especificamente, a questão do futuro no que tange à dinâmica pergunta-resposta:

A obra de arte pode também transmitir um conhecimento que não se encaixa no esquema platônico; ela o faz quando antecipa caminhos da experiência futura; imagina modelos de pensamento e comportamento ainda não experimentados ou contém uma resposta a novas perguntas. (JAUSS, 1994, p. 39).

Tais narrativas promovem, portanto, a articulação de uma qualidade temporal referente àquilo que *ainda não é*, condensando modos de habitar o futuro cujos efeitos se fazem sentir no presente. Dessa maneira, esses textos podem se configurar como respostas a perguntas ainda não feitas (o que os coloca como caminhos para que descubramos questões as quais nem pensávamos ser pertinentes) ou a questões de difícil concepção (que se tornam passíveis de elaboração em consequência, justamente, da organização promovida pelo texto).

Em seu esforço para fazer superar o abismo entre experiência estética e conhecimento histórico, Jauss (1994) critica concepções como o estruturalismo — que enclausura a obra de arte em si mesma — e o marxismo dogmático — em sua redução da literatura a um reflexo das formações econômicas — para conceber a função social da obra de arte e da literatura. Conforme Jauss:

A experiência da leitura logra libertá-lo das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas. O horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também **antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e**

objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura.
(JAUSS, 1994, p. 52, grifos nossos).

Por meio do horizonte de expectativa, Jauss pode se livrar da noção de que a arte é uma *representação* da sociedade, pois, como diz Ricoeur, “[...] o horizonte de expectativas próprio da literatura não coincide com o da vida cotidiana” (RICOEUR, 2010c, p. 297-298). Há um desencontro fundamental entre mundo imaginado e realidade social, precisamente onde reside a potência da arte — que, assim, não tem uma função representativa, mas de criação social.

Jauss (1979) opõe-se à estética da negatividade (de autores da teoria crítica como Theodor Adorno) e assume a centralidade do prazer estético na fruição da arte. Estabelece, desta feita, três categorias fundamentais para tal experiência: a *poiesis*, concebida a partir do sentido aristotélico e entendida como a capacidade de se produzir uma obra e alcançar, por meio dela, um saber; a *aisthesis*, que “[...] designa o prazer estético da percepção reconhecidora e do reconhecimento perceptivo, explicado por Aristóteles pela dupla razão do prazer ante o imitado” (JAUSS, 1979, p. 101); e a *katharsis*, referente ao prazer suscitado especificamente pela arte e que é capaz de modificar a visão de mundo e reavaliar a realidade.

A conduta de prazer estético, que é ao mesmo tempo liberação **de** e liberação **para** realizar-se por meio de três funções: para a consciência produtora, pela criação do mundo como sua própria obra (*poiesis*); para a consciência receptora, pela possibilidade de renovar sua percepção, tanto na realidade externa, quanto da interna (*aisthesis*); e por fim, para que a experiência subjetiva se transforme em intersubjetiva, pela anuência ao juízo exigido pela obra, ou pela identificação com normas de ação predeterminada e a serem explicitadas. (JAUSS, 1979, p. 102, grifos do autor).

As três categorias informam, portanto, sobre as atividades produtiva, receptiva e comunicativa. Segundo Jauss (1979), a função comunicativa da experiência estética, especialmente notável no momento da *katharsis* — que é capaz, pelo prazer suscitado, de “[...] libertar o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano” (JAUSS, 1979, p. 101-102) — assim se realiza: por meio de um distanciamento proporcionado pela atividade estética, o leitor é levado a refletir, a contrapelo, precisamente sobre o mundo das coisas, do qual se viu temporariamente “livre” e que, agora, pode perceber e interpretar com base em um ponto de vista alterado e enriquecido. Da mesma forma que uma obra é recebida a partir de parâmetros que vão além das formas artísticas (incluindo o contexto histórico e a

experiência da vida cotidiana), sua função social também deve ser pensada, para Jauss (1979), com base na já mencionada lógica da pergunta e da resposta, a qual reposiciona dita obra na história e na realidade social. Estamos falando, enfim, de textos que nos sequestram do cotidiano, nos atraindo com a promessa do prazer e nos tornando cúmplices em uma experiência de fuga ou descolamento provisório da realidade mais imediata, para a qual retornamos depois, modificados — modificando-a também.

Revela-se, uma vez mais, a articulação entre poética e práxis, sustentada pela experiência estética — tema que é central na obra de Ricoeur (2010a, 2010c). A experiência estética, segundo o filósofo, “[...] extrai esse poder do contraste que estabelece de saída com a experiência cotidiana: por ser ‘refratária’ a tudo que não for ela mesma, afirma-se capaz de transfigurar o cotidiano e de transgredir suas normas aceitas” (RICOEUR, 2010c, p. 302). Em sua leitura de Jauss, afirma: “A *aísthesis* libera o leitor do cotidiano, a *kátharsis* o torna livre para novas avaliações da realidade que tomarão forma na releitura” (RICOEUR, 2010c, p. 304). A releitura seria um voltar ao texto para elucidar certos pontos e avançar na interpretação da obra a partir das perguntas que ficaram abertas (RICOEUR, 2010c).

Retomando Antunes, Martins e Ribeiro (2017), nos apropriamos de textos do cinema, da TV e da literatura não como documentos inócuos, mas como parte das engrenagens de uma sociedade e de uma época, a qual “resulta do esforço das sociedades históricas para **impor ao futuro** — voluntária e involuntariamente — determinada imagem de si próprias. Depende, portanto, de suas condições de circulação e de suas formas de apropriação no tempo” (ANTUNES, MARTINS, RIBEIRO, 2017, p. 9, grifos nossos). Interessa-nos mapear e compreender que imagens são colocadas para o futuro sobre as formas de se imaginar, precisamente, o amanhã.

Ainda em conformidade com os autores, reconhecemos nossa posição como pesquisadores preocupados com a historicidade, o que motiva a assunção do papel de selecionar certos documentos e conferir-lhes determinados valores no cenário de nossa posição na sociedade e das condições de circulação de tais documentos. Por conseguinte, no trabalho com os filmes e as séries em questão, assumimos o lugar de pesquisadores que selecionam materiais, sustentam certas experiências estéticas com os textos e interpretam-nos de maneira particular. Para além de um ato reflexivo que se inicia com leituras e releituras dos fenômenos, objetivamos trabalhar com os

textos em sua dimensão histórica, ética e política vislumbrando a abertura do futuro como arena, quando propomos significações e relações possíveis, destacamos atravessamentos históricos, desenvolvemos discussões estéticas e oferecemos compreensões sobre certo estado midiático contemporâneo. A experiência estética de que fala Jauss (1994) é pertinente para pensar a inserção de produções midiáticas na formação de uma imaginação coletiva acerca do futuro, quando o ato de assistir a filmes e séries (produtos oferecidos à fruição, ao prazer, à sensibilidade) pode oferecer entendimentos, deslocamentos, angústias e aberturas naquilo que se refere ao modo como se interpreta o contexto e se projeta o amanhã.

A ênfase na experiência estética com o texto, a partir das definições de Jauss (1979, 1994), não implica a assunção de que ela se verifica somente na relação travada com uma obra de arte ou uma produção midiática — justifica-se apenas pelos interesses desta tese, construída como um estudo sobre narrativas audiovisuais. Importante frisar, nesse sentido, o alinhamento a uma perspectiva que localiza o domínio estético não nas “propriedades” internas de uma obra, mas na dimensão relacional ensejada por sujeitos engajados em dada situação sensível e comunicativa (BRAGA, 2010) — visada que em muito dialoga com a própria noção de textualidade. Por conseguinte, a “libertação” do cotidiano de que fala Jauss (1994) não ocasiona um processo de separação completa, como se o leitor se livrasse da banalidade da vida mundana por alguns instantes para, após um devaneio sublime, retornar. Refletindo acerca da experiência estética no âmbito da comunicação, César Guimarães, Bruno Leal e Carlos Mendonça escrevem:

[...] é preciso reconhecer que, de maneiras variadas, elas [formas simbólicas midiáticas] surgem como o *medium* que permite aos sujeitos tomarem consciência da sua própria experiência, seja reafirmando-a, alargando a sua compreensão ou, ainda, criticando os seus próprios pressupostos estabelecidos. De qualquer forma, se é possível aos sujeitos adotarem uma atitude estética diante das formas simbólicas midiáticas, ao assim agirem eles não cortam o liame com sua forma cotidiana de vida, pois também no domínio estético fazemos experiências em respostas a outras experiências, de tal modo que aquilo que experimentamos torna-se determinante para nossa vida presente. (GUIMARÃES; LEAL; MENDONÇA, 2006, p. 8-9).

Em vez do foco na singularidade de uma obra (a qual poderia visar, inclusive, à restituição da intenção do autor), enfatizam-se as múltiplas possibilidades de experiência estética em exercícios de fruição variados (BRAGA, 2010), os quais

emergem com base no repertório cotidiano dos sujeitos — cotidiano esse que adquire outras conotações e possibilidades a partir do deslocamento ali produzido.

Conforme José Luiz Braga (2010), qualquer interação entre sujeito e objeto, acontecimento ou situação pode estimular efeitos estéticos; em uma sociedade midiaticizada como a atual, há grande probabilidade de que essa experiência aconteça na relação com produções da mídia. Daí a centralidade, por exemplo, do cinema e da televisão no que se refere à sensibilização, à mobilização de afetos, à comunicação de experiências. Para Braga (2010), a midiaticização não diz respeito apenas aos momentos de contato com as mídias, mas à estruturação de modos de interpretar o mundo e de se constituir subjetividades relacionadas a elas. Podemos pensar, no âmbito do presente trabalho, na frase “isso é muito *Black mirror*” (referente à série de TV britânica), que se tornou um famoso *meme*. O bordão permite o compartilhamento de um entendimento e a proposição de uma chave interpretativa baseados na referência comum à série — voltada, de forma geral, para os impactos da tecnologia avançada na vida das pessoas —, cujos temas ofereceriam interfaces pertinentes para se compreender aspectos inesperados, surpreendentes e potencialmente sombrios vinculados à tecnologia contemporânea. Esse tipo de diagnóstico, por sinal, se oferece como possibilidade para pensar a dimensão estética que é parte das relações comunicacionais — de modo que tal dimensão não se resume, assim, a um momento de epifania de ordem psicológica, mas inclui também uma processualidade relacional que pede a percepção da experiência e o esforço de se comunicá-la.

É dita experiência estética que passa ao largo do esforço de, por exemplo, Minois (2016), em seus escritos sobre o significado de “viver” o futuro. Excessivamente preso à lógica da previsão — na qual o mais importante é colecionar acertos e evitar erros —, o historiador termina por ignorar a rede de afetos e a imaginação política estimulados pelo circuito artístico e midiático de cada época. Se o paradigma da antecipação se sustenta (em termos) quando o assunto é a astrologia e a profecia (nas quais o interesse é, de fato, adivinhar o futuro), o mesmo não pode ser dito no tocante à experiência com a literatura, as artes plásticas e o teatro, por exemplo. Ainda que determinados textos se prestem a antecipar o amanhã, ao leitor pouco importa (ou deveria importar) se o escritor se propõe a, realmente, prever acontecimentos futuros em termos historicamente exatos (correndo o risco de parecer um “charlatão”) — em outras palavras, se há a pretensão de definir que algo não só vai acontecer, mas ocorrerá daquela forma precisa, naquele ano

específico, com aquelas consequências exatas. Ler uma obra sob essa chave é depositar em sua *poiesis* a expectativa de um saber ocasionado pela criação não de um mundo ficcional, mas histórico — como se essa história, que ainda não aconteceu, fosse ali profetizada. Quando falamos de uma experiência cultural do tempo por meio dos textos, a ênfase recai sobre a *katharsis* — que, como dissemos, possibilita uma reavaliação da realidade com base em uma desfamiliarização do mundo imediato. Nesse sentido, a precisão é pertinente no que se refere não ao futuro, mas ao contexto.

Ao abordar as relações entre experiência estética literária e ação, Ricoeur (2010b) está preocupado em superar concepções equivocadas que igualam ficção e “mentira” ou “irrealidade” e em entender as operações que possibilitam a passagem do mundo do texto ao mundo do leitor, bem como as consequências éticas de tal transição. O filósofo reserva “[...] o termo ficção para as criações literárias que ignoram a ambição que tem a narrativa histórica de constituir uma narrativa verdadeira” (RICOEUR, 2010b, p. 6) — ou seja, a diferença está na pretensão à verdade, ausente no mundo do texto da narrativa ficcional:

[...] o mundo do texto não é, portanto, o da linguagem cotidiana; neste sentido, ele constitui uma nova espécie de distanciamento que poderia dizer-se do real consigo mesmo. É a distanciamento que a ficção introduz na nossa apreensão da realidade. Já dissemos que uma narração, um conto, um poema não existe sem referente. Mas este referente está em ruptura com o da linguagem cotidiana; pela ficção, pela poesia, abrem-se novas possibilidades de ser-no-mundo, na realidade cotidiana; ficção e poesia visam o ser, já não sob a modalidade do ser-dado, mas sob a modalidade do **poder-ser**. Por isso mesmo, a realidade é metamorfoseada graças ao que poderíamos chamar as variações imaginativas que a literatura opera no real. (RICOEUR, 1991, p. 114, grifos nossos).

A narrativa de ficção não está apartada do mundo ou carente de referências: está simplesmente livre de uma obrigação de verdade e do sentido literal e descritivo. Isso não significa que não esteja enraizada numa cultura específica, com sua linguagem, suas tradições, seus acontecimentos históricos. O distanciamento proporcionado pela ficção (momento da *aisthesis*) permite outro aproximar da realidade pelo poder-ser, suscitando o exercício de pensar novos mundos possíveis a partir das variações imaginativas, entendidas como espaços privilegiados para a experimentação típica da ficção (RICOEUR, 2010a). “O paradoxo da ficção é que a anulação da percepção condiciona um aumento da nossa visão das coisas”

(RICOEUR, 1991, p. 221). Ficção é, enfim, *poder* — tanto no sentido de potência como no de possibilidade. Explicita-se, novamente, o compromisso ético envolvido:

Com efeito, a ética só trata da felicidade de forma potencial: considera suas condições, isto é, as virtudes; mas a relação entre as virtudes e as circunstâncias da felicidade continua sendo aleatória. Ao construir suas intrigas, o poeta dá uma inteligibilidade a essa relação contingente. (RICOEUR, 2010a, p. 83).

A ficção, como deslocamento, é ao mesmo tempo ruptura e ponte com o mundo cotidiano, e é dessa dupla condição que retira sua força e sua pertinência ética. A criação ficcional (que transforma a aleatoriedade de que fala Ricoeur em possibilidade específica) é, por conseguinte, um ato de certa coragem: ao definir virtudes e circunstâncias, coloca-se uma possibilidade ética concreta, justamente o que nos permite o exame e a crítica, na condição de leitores de textos e agentes no mundo.

Esse tópico é inicialmente desenvolvido em *Texto e acção*, quando Ricoeur (1991) versa sobre a força heurística da ficção. Segundo ele:

A ficção tem, se assim se pode dizer, uma valência dupla quanto à referência: ela dirige-se para algures, mesmo para nenhuma parte; mas, porque designa o não-lugar em relação a toda realidade, pode visar indirectamente esta realidade, segundo aquilo a que eu gostaria de chamar um novo “efeito de referência” (como alguns falam de “efeito de sentido”). Este novo efeito de referência não é mais do que o poder da ficção de **redescrever** a realidade. (RICOEUR, 1991, p. 221, grifos do autor).

Percebe-se, desse modo, uma visão parecida com a de Jauss (1979), na qual o distanciamento permite ensaiar outros olhares. A referência apresenta-se, ainda, como central, mesmo que concebida de forma diferente da referência descritiva — e seu “novo efeito” possibilita uma “redescricao” da realidade.

Avançando nas discussões a respeito da referência, Ricoeur complexifica os entremeios entre ficção e realidade em *A metáfora viva*. Na obra, ele explica em quais termos é possível realizar a intersecção entre o mundo do texto e o do leitor no que concerne à referência, precisamente por uma poética antirreferencial. A metáfora existe e sustenta sua potência pela recusa a um discurso descritivo, e as obras poéticas têm significância no mundo por meio de um regime de referência que Ricoeur (2010a) batiza de “referência metafórica” — base tanto para textos líricos quanto narrativos. Em *Tempo e narrativa*, o filósofo escreve:

A referência metafórica, quero lembrar, consiste no fato de que a supressão da referência descritiva — supressão que, numa primeira aproximação, remete a linguagem a si mesma — revela ser, numa segunda aproximação, a condição negativa para que seja liberado um poder mais radical de referência a aspectos de nosso ser-no-mundo que não podem ser ditos de maneira direta. Esses aspectos são visados, de modo indireto, mas positivamente assertivo, por intermédio da nova pertinência que o enunciado metafórico estabelece no nível do sentido, sobre as ruínas do sentido literal abolido por sua própria impertinência. Essa articulação de uma referência metafórica sobre o sentido metafórico só se reveste de um alcance ontológico plenário se chegarmos a metaforizar o próprio verbo ser perceber no “ser-como...” o correlato do “ver-como...”, em que se resume o trabalho da metáfora. Esse “ser-como...” eleva a segunda pressuposição ao nível ontológico da primeira. Ao mesmo tempo, enriquece-a. (RICOEUR, 2010a, p. 136-137).

A referência metafórica é livre para construir um discurso sem as amarras colocadas pelos ditames da descrição, e é dessa autonomia que ela nutre o poder de mimetizar (nos termos ricoeurianos) a realidade oferecendo o que é inalcançável à narrativa histórica. Tal liberdade não é, portanto, livre de compromissos: está subordinada a um dever para com camadas do ser-no-mundo exclusivamente acessadas/construídas pela narrativa ficcional. É na passagem da poética para a ética que a sobreposição entre ser-como e ver-como se completa, uma vez que a ampliação da experiência do possível, via ficção, altera o modo de agir do sujeito. Os textos poéticos dizem, assim, do mundo, ainda que não de modo descritivo (mais condizente com a narrativa histórica).

Esse poder mais radical do qual o filósofo fala desdobra-se a partir da função da ficção, tomada indivisamente como sendo *revelante* e *transformante* na prática cotidiana: “[...] revelante, no sentido de que explicita aspectos dissimulados, mas já desenhados no âmago de nossa experiência praxica; transformante, no sentido de que uma vida assim examinada é uma vida mudada, uma vida outra” (RICOEUR, 2010c, p. 268). Nesse ponto, descobrir e inventar tornam-se indiscerníveis enquanto operações da experiência estética (RICOEUR, 2010c). Esta tese se preocupa, portanto, com ambos os elementos, revelante e transformante: quer dizer, intenta não apenas mapear certo estado de coisas, mas avaliar em que medida e de quais maneiras os textos ficcionais compõem uma imaginação capaz de levar à transformação (conforme uma dimensão política e ética da ficção).

A ficção abre as portas para o fantasma do possível, cujos efeitos podem ser tão assombrosos quanto aquilo que parece mais tangível. Não se trata, portanto, do fantástico mapa em escala real de Borges, fadado à inutilidade e ao esquecimento;

poderíamos dizer que uma imagem mais próxima é a de um mapa alternativo, capaz de revelar não aquilo que é facilmente visível, e sim o que se desdobra em camadas dificilmente assimiláveis — mas que também constituem a realidade. Mais ainda, tal mapa não apenas aponta caminhos possíveis no labirinto do real: desenha atalhos, propõe saídas e altera a própria estrutura local. A ficção simplifica o complexo e complexifica o simples, reorganizando e emancipando o entendimento do mundo. Isso é fundamental para abriremos as fraturas escondidas do contexto no qual vivemos. Assumir o *ver-come* no *ser-come* significa enxergar, por exemplo, a potência do que *não é*, mas que *poderia* — ou *poderá* — ser. Por isso, para Ricoeur, “[...] o mundo é o conjunto das referências abertas por todo tipo de textos descritivos ou poéticos que li, interpretei e gostei” (RICOEUR, 2010a, p. 137):

Com efeito, é às obras de ficção que devemos em grande medida a ampliação de nosso horizonte de existência. Longe de produzirem apenas imagens enfraquecidas da realidade, “sombras”, como quer o tratamento platônico da *eikón* na ordem da pintura ou da escrita (*Fedra* 274e-277 e), as obras literárias só retratam a realidade **acrescentando-a** de todas as significações que elas mesmas devem a suas virtudes de abreviação, de saturação e de culminação, extraordinariamente ilustradas pela composição da intriga. (RICOEUR, 2010a, p. 137, grifos do autor).

Para ilustrar o ponto, o filósofo recorre à ideia de “aumento icônico” de François Dagognet (em sua referência à pintura): trata-se de ampliar aspectos do vivido que são indizíveis, tornando-os comunicáveis (RICOEUR, 2002). O sujeito se abre, logo, para uma nova compreensão de si, do outro e do mundo.

Retomando a metáfora, é a partir dela que Ricoeur (1991, 2013) propõe articulações entre ficção e imaginação. A imaginação é por ele tomada não como representação, como imagem de algo que lhe seria anterior, e nem como rastro ou ausência. A partir de Immanuel Kant, Ricoeur (2013) explora a imaginação como síntese, uma vez que realiza a mediação do objeto. Nesse sentido,

[...] a imaginação já não é apenas situada entre a receptividade da sensação e a espontaneidade do intelecto, sob a forma de uma etapa intermédia: ela é uma função mediadora. Por um lado, recolhe o diverso, por outro dá um suporte intuitivo ao intelecto. A imaginação é, neste ponto, a síntese que mediatiza a receptividade e a produtividade. Ela faz alguma coisa: não reproduz uma impressão, mas reúne em um todo. (RICOEUR, 2013, p. 21).

Nessa concepção, a imaginação deixa de ser meramente imagem enquanto *reprodução* de coisas para se tornar *produção* de imagens (RICOEUR, 1991). Menos do que dizer de algo que já existe no mundo, a imaginação instaura, justamente,

modos de ser-no-mundo. No caso do estudo sobre narrativas futuristas, há um elemento a mais a ser considerado. Em seus escritos, Ricoeur (2010c) promove diversas aproximações entre ficção e imaginação; se o futuro, como o tempo que *ainda não é*, só pode ser *imaginado*, vivido por meio da imaginação, a ficção se revela como materialização fundamental no nosso contato com o porvir.

Retomando a ideia de imaginação como produção de imagens: percebe-se aí uma potência produtora de sentidos, o que é fundamental para que Ricoeur vá além de Kant e vincule a imaginação à ação. Para isso, o filósofo francês relaciona imaginação e metáfora. A riqueza desta última está “[...] no momento de emergência de uma nova significação, fora das ruínas da predicação literal [...]” (RICOEUR, 1991, p. 218). A metáfora promove aproximações, a princípio, impertinentes, mas que permitem uma abertura de sentidos e de novas formas de entender a linguagem e, conseqüentemente, o mundo. Na mesma chave, a imaginação permitiria uma fuga da realidade mais imediata e aprisionadora. “A imaginação é a percepção, a visão súbita, de uma nova pertinência predicativa, a saber, uma maneira de construir a pertinência na impertinência” (RICOEUR, 1991, p. 218). Assim, a imaginação se configura menos como conteúdo e mais como método, ao investir no choque semântico para apreender o semelhante — e, em contrapartida, oferecer modos diferentes de significação.

A imaginação possibilita, assim, que exercitemos a noção de que podemos, de que somos capazes de realizar algo (RICOEUR, 2013). Conforme Ricoeur, “não há acção sem imaginação [...]. E isso de várias formas: no plano do projecto, no plano da motivação e no plano do próprio poder de fazer” (RICOEUR, 1991, p. 223). É aí que emerge a estreita relação com a ação: mesmo em cenários de desesperança e desilusão, a imaginação permanece como dimensão, ao mesmo tempo, de escape e de mudança, ao possibilitar o vislumbre de outros mundos possíveis. Por isso, para Ricoeur, a imaginação é “[...] um jogo livre com possibilidades, num estado de não-compromisso em relação ao mundo da percepção ou da acção. É neste estado de não-compromisso que ensaiamos ideias novas, valores novos, novos modos de estar no mundo” (RICOEUR, 1991, p. 220).

Além disso, a imaginação não apenas está ligada à ação: ela própria é uma forma de agir. A capacidade de imaginar já contém, em si mesma, uma potência disruptiva e transformadora, especialmente em cenários como os supracitados. É aí que a narrativa de ficção, livre do ser-dado para investir no poder-ser, se oferece

como arena para um exercício mais indomável da imaginação, fundamental para a desnaturalização do que parece inescapável.

A prática de alargamento das bordas da imaginação, por assim dizer, ganha um impulso importante no elo que une narrativa e projeto. Segundo Ricoeur (1991), o projeto teria como conteúdo noemático a esquematização de um conjunto de objetivos e meios — ou seja, é voltado para o futuro.

É, de facto, nesta imaginação antecipadora do agir que eu “tento” diversos cursos eventuais de acção e que eu “jogo”, no sentido “exacto” da palavra, com os possíveis práticos. É neste ponto que o “jogo” prático recorta o “jogo” narrativo atrás evocado; a função do projecto, voltada para o futuro, e a função da narração, voltada para o passado, trocam então os seus esquemas e as suas grelhas, pedindo o projecto, de empréstimo, à narração o seu poder estruturante, e recebendo a narração do projecto a sua capacidade de antecipação. Em seguida, a imaginação organiza-se com o próprio processo da motivação. (RICOEUR, 1991, p. 223-224).

As ficções de futuro nos interessam pela possibilidade de um desprendimento duplo: como ficção, das referências de primeiro grau; como ficção de futuro, das amarras do presente no que se refere ao “possível” nos dias de hoje e de ontem — ou seja, a constrangimentos de ordem política, ética, tecnológica, estética etc. Por meio dessas histórias, podemos ensaiar variedades imaginativas de cenários ainda impossíveis/improváveis/longínquos, mas nem por isso desmembrados das realidades atuais. Como exploraremos ao longo da tese, tais narrativas permitem não apenas fugir do ser-dado presentista (HARTOG, 2013), mas também vislumbrar um poder-ser utópico, catastrófico, incivilizado etc.

Assim, por mais absurdo que seja o cenário projetado em filmes como *Minority report* (Steven Spielberg, 2002) ou *Ex_machina* (Alex Garland, 2015), uma análise crítica sobre eles poderá desenvolver os mais diversos diálogos, propondo significações que só seriam alcançadas, justamente, por um deslocamento no espaço-tempo da narrativa. Ao refletir sobre filmes apocalípticos recentes, Douglas Kellner destaca:

Uma vez que catástrofes proliferantes da vida cotidiana são difíceis de enfrentar no modo de representações realistas cinematográficas, muitas dessas experiências extremas de crise, de colapso ambiental e social foram representadas alegoricamente no cinema contemporâneo de Hollywood nos gêneros de terror, fantasia, e ficção científica. (KELLNER, 2016, p.15).

Nesse sentido, narrativas ditas “especulativas” (que fogem a uma convenção realista) podem oferecer significações, questionamentos e respostas que soam mais adequados no tangente a determinados assuntos ou períodos históricos específicos.

Um bom termômetro para isso são as listas de *best-sellers*. Ao analisá-las, é possível concluir que o interesse pela ficção distópica costuma aumentar consideravelmente como resposta a acontecimentos históricos ligados à violência, à vigilância e ao autoritarismo. Peguemos o caso do clássico *1984 (Nineteen Eighty-Four)*, de George Orwell. O romance, publicado em 1949, alcançou picos de venda em 2013, logo após Edward Snowden revelar detalhes sobre a vigilância ilegal do governo dos Estados Unidos (LIVRO..., 2017). Em 24 de janeiro de 2017, quatro dias após a posse de Donald Trump como presidente dos Estados Unidos, *1984* voltou à lista dos livros mais vendidos na *Amazon*. Segundo um porta-voz da editora Signet Classics (que publica a obra nos EUA), as vendas do romance aumentaram impressionantes 10.000% (ALTARES, 2017). Um episódio que motivou, em particular, a disparada das vendas (para além da relação geral que se estabeleceu entre a famosa distopia e a nascente era Trump) foi uma entrevista da chefe de campanha do presidente, Kellyanne Conway. Ao comentar a declaração do porta-voz da Casa Branca de que a posse de Trump havia tido o maior público da história (o que não era verdade), Conway sugeriu que os dados incorretos não eram uma mentira, mas “fatos alternativos”. O truque retórico foi logo associado à trama de *1984*, na qual um Estado totalitário desenvolve os mais diversos artifícios para distorcer a realidade — inclusive por meio da manipulação da linguagem. Na mesma época, as vendas de *O conto da Aia (The Handmaid's tale)*, de Margaret Atwood, também dispararam (em parte, pelo lançamento do *trailer* da primeira temporada da série de TV baseada na obra).

Mais recentemente, um assunto bastante comentado em jornais e sites de todo o mundo, durante o período inicial de isolamento social em 2020 (causado pela pandemia de COVID-19), foram os hábitos de consumo e lazer. Dentre eles, a experiência dos leitores trancados em casa. Em diversos países, a lista de mais vendidos passou por mudanças significativas, pelos mais diferentes motivos (GABRIEL; LUZ; TORRES, 2020). Uma das listas mais tradicionais do Brasil, publicada pela revista *Veja*, registrou um dado interessante durante a longa quarentena no país: um aumento substancial na venda de obras de ficção científica e/ou futurista — a ponto de, na lista divulgada em 20 de maio, trazer apenas títulos

do gênero nas dez primeiras posições na área de ficção.³⁰ Respostas como essa servem de indício para reafirmarmos o apelo e a pertinência de textos ficcionais futuristas e/ou especulativos quando certo senso de realidade parece estremecido diante de acontecimentos de potencial catastrófico ou de mudanças radicais nas formas de organização social e política. Em períodos assim, tanto romances (que compõem a lista de mais vendidos) quanto filmes e séries (que voltam a ser comentados e recomendados) de décadas anteriores ganham novo apelo não por serem “clássicos”, mas porque são embebidos de nova significância pelo modo como nos permitem entender o que está acontecendo na atualidade, ajudando-nos a encontrar as novas perguntas às quais propõem suas respostas.

Retomando Jauss (1979), obras poéticas têm a vantagem de contar com a *aisthesis* para libertar o leitor de seu cotidiano e com a *katharsis* para torná-lo livre para reavaliar sua realidade. Há aí um potencial comunicativo, retórico e, como observa Ricoeur (2010c), moral que não pode ser menosprezado ou diminuído. Conforme o filósofo francês, obras narrativas estão sempre fazendo e refazendo o mundo, “[...] na medida em que a *poíesis* da composição da intriga é um fazer que, ademais, incide sobre o fazer” (RICOEUR, 2010a p. 138). A leitura pode ser encarada, então, como uma interrupção no curso da ação para dar a esta um novo impulso:

[...] quando o leitor incorpora — consciente ou inconscientemente, pouco importa — os ensinamentos de suas leituras à sua visão de mundo, para aumentar sua legibilidade prévia, a leitura é para ele algo diferente de um **lugar** onde ele para; ela é um **meio** que ele atravessa (RICOEUR, 2010c, p. 308, grifos do autor).

O gozo estético causado pela experiência de ler um romance ou ver um filme abre um espaço de sentido no qual, conforme Ricoeur (2010c), poderá ser jogado o jogo da pergunta e da resposta. No caso específico dos textos sobre o futuro, Horn (2018) afirma que a imaginação ficcional acerca da expectativa do desastre ajuda a iluminar cenários obscuros e nebulosos, difíceis de apreender.

Cenários fictícios do futuro na literatura, no cinema, na cultura popular e na não ficção popular são tanto “encenações” quanto metáforas [...] ou

³⁰ Em ordem, do primeiro lugar para o décimo: *Flores para Algernon*, de Daniel Keyes; *A revolução dos bichos*, de George Orwell; *O homem do castelo alto*, de Philip K. Dick; *Eu, robô*, de Isaac Asimov; *Laranja mecânica*, de Anthony Burgess; *Eu sou a lenda*, de Richard Matheson; *1984*, de George Orwell; *Blade Runner*, de Philip K. Dick; *O fim da infância*, de Arthur C. Clarke; *Admirável mundo novo*, de Aldous Huxley.

símbolos (da nuvem em cogumelo ao gráfico *hockey stick* [que indica uma elevação ou queda brusca na linha do tempo] de mudança climática). São também os lugares para as **negociações** sobre o futuro e as medidas para o securitizar, seja com otimismo ou alarme, com cepticismo ou cautela, “preparado para tudo” ou disposto a aceitar o risco. Eles informam as expectativas e ansiedades que temos em relação ao futuro. Ao fazer isso, eles não são meros sintomas da psique coletiva, nem simplesmente meios de doutrinação ideológica, mas ferramentas epistêmicas para compreender e discutir futuros potenciais. (HORN, 2018, p. 10, grifos da autora, tradução nossa).³¹

Assim, para Horn (2018), as imagens vívidas, os enredos e as personagens excepcionais são mais pujantes e comoventes do que estudos sociológicos ou previsões de tecnocratas e futurólogos. O terreno do como-se da ficção configura-se como *locus* privilegiado no âmbito da formatação e circulação de afetos na sociedade e do exercício imaginativo, apresentando-se como espaço fundamental de disputa e negociação.

1.4 Habitar o futuro: críticas e possibilidades e a perspectiva ética

Muito se fala a respeito da importância da ficção futurista como um alerta para que se reflita sobre as consequências das práticas contemporâneas. De fato, histórias que exploram o chamado “pior cenário possível” (*worst case scenario*) oferecem, por meio de uma extrapolação das condições atuais, um choque de realidade, que reúne nas páginas de um romance ou nas cenas de uma série de TV a condensação de uma infinidade de tragédias.

Tais expectativas, em outras formas de expressão, poderiam soar um tanto distantes, absurdas ou mesmo inimagináveis — consequentemente, sem apelo algum. Os trechos do relatório do IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change, ou Painel Intergovernamental sobre Mudanças Climáticas), em suas centenas e centenas de páginas de texto técnico sobre o aumento da temperatura média no planeta, o sumiço do gelo no Ártico durante os próximos verões e a queda na qualidade do solo jamais terá o mesmo impacto (muito menos o alcance) de filmes como *O dia depois de amanhã* (*The day after tomorrow*, Roland Emmerich, 2004),

³¹ Fictional scenarios of the future in literature, film, popular culture, and popular nonfiction are such “stagings” as much as they are metaphors [...] or symbols (from the mushroom cloud to the hockey-stick graph of climate change). They are also the sites for negotiations about the future and the measures used to securitize it, whether with optimism or alarm, with skepticism or precaution, “prepared for anything” or willing to accept risk. They inform the expectations and anxieties we have regarding the future. In doing so, they are neither mere symptoms of the collective psyche nor simply media of ideological indoctrination but epistemic tools to understand and discuss potential futures.

nos quais as consequências da mudança ambiental são apresentadas como o presente da sociedade — tudo em meio ao envolvimento emocional com as personagens. Não por acaso, matérias jornalísticas usam referências da cultura pop para esboçar cenários possíveis que sejam, simultaneamente, inteligíveis e impactantes, como em *UN Climate Change Report: A Choice between “Mad Max and Hunger Games”* (MILTIMORE, 2018) (em português, “Relatório da ONU sobre Mudanças Climáticas: Uma escolha entre ‘Mad Max e Jogos Vorazes’”).

Ainda assim, percebem-se constantes questionamentos acerca do verdadeiro êxito de ficções futuristas em mobilizar leitores e espectadores após o virar da última página de um romance distópico ou do escurecer da tela ao final de um filme pós-apocalíptico. Horn se pergunta:

Então, por que a consciência de uma crise iminente anda de mãos dadas com uma notável incapacidade de agir, tanto política quanto individualmente? Por que estamos tão ansiosos para ler livros sobre o desaparecimento da humanidade enquanto permanecemos politicamente passivos, nem protestando nas ruas e nem abrindo mão de nossos carros? (HORN, 2018, p. 16, tradução nossa).³²

Em ensaio no *Chronicle Review*, Charlie Tyson (2019) critica o que ele chama de “*fashionable fatalism*” (algo como “fatalismo ‘fashionalizável’”) — que se espalha entre, por exemplo, acadêmicos de esquerda —, uma atitude de total impotência e desesperança em relação ao mundo com um toque *chic* e narcisístico. Para ele, o *fashionable fatalism* é diferente do desespero genuíno, misturando pessimismo com condescendência, associado a uma rejeição a qualquer solução proposta (TYSON, 2019). No que se refere, mais especificamente, ao consumo de narrativas pessimistas, em ensaio de 2017 na *New Yorker*, Jill Lepore analisa a “nova era de ouro” da ficção distópica e conclui:

A distopia costumava ser uma ficção de resistência; tornou-se uma ficção de submissão, a ficção de um século XXI não confiável, solitário e mal-humorado, a ficção de *fake news* e *infowars*, a ficção do desamparo e da desesperança. É incapaz de imaginar um futuro melhor e não pede a ninguém que se dê ao trabalho de criar um. Essa ficção alimenta mágoas e satisfaz ressentimentos; não exige coragem; considera que a covardia é suficiente. Sua única advertência é: desespere-se mais. É atraente tanto para a esquerda quanto para a direita, porque, no final, requer tão pouco de imaginação literária, política ou moral, pedindo apenas que você goste da companhia de pessoas cujo medo do futuro se alinha confortavelmente ao

³² So why does the awareness of an impending crisis go hand in hand with a remarkable inability to act, both politically and individually? Why are we so eager to read books about the demise of humanity while remaining politically passive, neither protesting on the streets nor giving up our cars?

seu próprio. Esquerda ou direita, o pessimismo radical de um distopianismo incessante contribuiu para o desenrolar do estado liberal e o enfraquecimento de um compromisso com o pluralismo político. (LEPORE, 2017, s/p., tradução nossa).³³

Brady Gerber (2018) propõe um diagnóstico semelhante em ensaio publicado no site *LitHub*. No texto, ele critica a intensa exploração de distopias por Hollywood, que apostam no fato de que “ser pessimista virou moda”. Tal virada resulta na mais contraditória relação entre textos e leitores, quando se acompanha o crescimento na quantidade de narrativas profundamente críticas ao capitalismo e à sociedade de consumo em sincronia com o aumento da proliferação *kitsch* de mercadorias relacionadas a tais histórias (como roupas para cães que imitam os trajes das aias da série adaptada de *O conto da Aia*). Para ele, “[...] defender a arte distópica tornou-se uma opção para aqueles que querem assumir uma posição política sem realmente fazer nada” (GERBER, 2018, s/p, tradução nossa).³⁴ Seu ponto principal é que a experiência com narrativas sombrias sobre o futuro pede um engajamento cujo exercício imaginativo seja baseado numa lógica distante do consumismo:

Este não é um chamado para parar de ler ficção distópica. O mundo precisa de escritores como George Orwell e Margaret Atwood para fazer perguntas difíceis sobre o nosso passado, presente e futuro. Mas eles não são suficientes. Também precisamos imaginar um futuro melhor para nós mesmos, não como consumidores — mesmo de arte e literatura — mas como cidadãos. (GERBER, 2018, s/p, tradução nossa).³⁵

Dessa maneira, o consumo de histórias distópicas não garante uma conscientização ou uma tomada de atitude por parte do leitor. Trata-se de um “ativismo” individualista, cujo “fazer” se resume a ler/ver produções engajadas politicamente. De certa forma, o contato com esses textos não causaria as “pequenas

³³ Dystopia used to be a fiction of resistance; it's become a fiction of submission, the fiction of an untrusting, lonely, and sullen twenty-first century, the fiction of fake news and infowars, the fiction of helplessness and hopelessness. It cannot imagine a better future, and it doesn't ask anyone to bother to make one. It nurses grievances and indulges resentments; it doesn't call for courage; it finds that cowardice suffices. Its only admonition is: Despair more. It appeals to both the left and the right, because, in the end, it requires so little by way of literary, political, or moral imagination, asking only that you enjoy the company of people whose fear of the future aligns comfortably with your own. Left or right, the radical pessimism of an unremitting dystopianism has itself contributed to the unravelling of the liberal state and the weakening of a commitment to political pluralism.

³⁴ [...] championing dystopian art has become a go-to for those who want to take a political stand without actually doing anything.

³⁵ This is not a call to stop reading dystopian fiction. The world needs writers like George Orwell and Margaret Atwood to ask hard questions about our past, present, and future. But they are not enough. We also need to imagine a better future for ourselves, not as consumers — even of art and literature—but as citizens.

crises” de que fala Hans Ulrich Gumbrecht (2006) em seus escritos sobre a experiência estética. Parece faltar, se recuarmos, um engajamento não com a realidade, mas com o próprio texto. Como argumenta Ricoeur, ao refletir sobre a experiência estética balizada na lógica “pergunta-resposta”:

O momento em que a literatura atinge sua mais alta eficiência talvez seja aquele em que ela põe o leitor na situação de receber uma solução para a qual ele mesmo tem de achar as perguntas apropriadas, aquelas que constituem o problema estético e moral colocado pela obra. (RICOEUR, 2010c, p. 298).

Se o leitor não se propõe a fazer uma associação criteriosa entre texto e contexto, é justamente isso que se perde: a possibilidade de, transformado pela experiência estética, figurar modos de reinventar o mundo a seu redor. Talvez seja necessário repensar os modos de fazer política a partir da experiência estética, pois, para lembrar uma bela frase de Raymond Williams, “é, então, tornando a esperança prática, em vez do desespero convincente, que devemos retomar, mudar e estender nossas campanhas” (WILLIAMS, 1989, p. 209, tradução nossa).³⁶

Por isso, a ética, ligada ao aspecto *transformante* da experiência com a ficção, precisa ser posicionada conforme certos horizontes ligados, em nosso entender, ao respeito, ao cuidado e a um senso de coletividade. Seguimos, inicialmente, o ternário ético de Ricoeur: “[...] **a visada da ‘vida boa’ com e para outrem em instituições justas**” (RICOEUR, 2014, p. 186, grifos do autor). Tais elementos podem ser desdobrados a fim de enfatizar a relação do futuro com a ética e de destacar pontos que são fundamentais em nossa visão sobre o amanhã.

“Visada” ou “perspectiva” explicita uma noção de desígnio, de fins, de objetivo de uma ação. Por ora, é isso o que mais nos importa: não o que seria a “vida boa” ou o “bem viver”, mas o destaque de uma ação que visa algo que *ainda não é*. Mesmo porque, conforme o próprio Ricoeur (2014), a vida boa é “[...] a nebulosa de ideais e sonhos de realização em relação à qual uma vida é considerada mais ou menos realizada ou não realizada. [...] Nesse sentido é ‘aquilo em vista de que’ tendem essas ações [...]”. (RICOEUR, 2014, p. 195).

Para Ricoeur, o sujeito busca interpretar a ação e a si mesmo a fim de adequar as escolhas que guiam suas práticas e o conjunto mais amplo da vida (RICOEUR,

³⁶ It is then in making hope practical, rather than despair convincing, that we must resume and change and extend our campaigns.

2014). Nesse sentido, a interpretação de uma ação pode se tornar uma autointerpretação, quando o sujeito se compreende a partir da avaliação que faz daquela ação. A identidade está intimamente relacionada, portanto, à ação e ao modo como o sujeito interpreta-a, incorporando-a no plano de sua vida.

No que se refere ao “com e para outrem” do ternário, a solicitude — como atitude de abertura e acolhida ao outro, e que visa a estabelecer uma relação de igualdade onde ela não está dada — surge como conceito fundamental.

À estima a si mesmo, entendida como momento reflexivo do desejo de “vida boa”, a solicitude acrescenta essencialmente a da carência, que nos faz ter necessidade de amigos; por contrachoque da solicitude sobre a estima a si, o si se apercebe como um outro entre outros. (RICOEUR, 2014, p. 212).

A solicitude insere a reciprocidade e a troca na ética ricoeuriana, uma busca por dar e receber que transcende a mera obediência ao dever por meio da “espontaneidade benevolente” (RICOEUR, 2014, p. 209). A amizade é tomada pelo filósofo, a partir de Aristóteles, como uma atividade relacionada à convivência, ao reconhecimento do outro como “outro si-mesmo”, um si-mesmo que é amado pelo que tem de mais duradouro e estável. Segundo Ricoeur,

À estima de si, a amizade acrescenta, sem nada subtrair. O que ela acrescenta é a ideia de mutualidade no intercâmbio entre humanos, cada um dos quais estima a si mesmo. O corolário da mutualidade, a saber, a igualdade, leva a amizade para o caminho da justiça, em que a comunhão de vida entre um pequeníssimo número de pessoas cede lugar a uma distribuição de papéis numa pluralidade em escala de comunidade política histórica. (RICOEUR, 2014, p. 207).

A amizade organiza as relações interpessoais em uma dinâmica que mantém certo paralelo com a justiça no que diz respeito às instituições. O bem viver, conforme Ricoeur (2014), não se limita ao interpessoal: se expande para a vida institucional, a qual diz respeito não apenas ao “eu” e ao “tu”, mas também a terceiros — a algo mais amplo e menos concreto que o encontro direto com o outro. Por “instituições”, Ricoeur entende que se trata da

[...] estrutura do **viver junto** de uma comunidade histórica — povo, nação, região —, estrutura irreduzível às relações interpessoais, porém vinculadas a elas num sentido notável [...]. A ideia de instituição caracteriza-se fundamentalmente por usos e costumes comuns, e não por regras coercitivas. (RICOEUR, 2014, p. 215, grifos do autor).

A pluralidade está na base na dimensão institucional da ética, e diz respeito a “[...] terceiros que nunca serão rostos” (RICOEUR, 2014, p. 216), de modo que a figura do anônimo integra a visada da boa vida. Há um horizonte de compartilhamento na visada ética ricoeuriana. A igualdade que se busca não é absoluta, mas resultado de um processo distributivo que define os papéis de todos — em outros termos, o que cabe a cada um com vistas à construção de uma igualdade de condições e possibilidades, à vida boa. O dever das instituições é coordenar tal processo, sempre com a participação dos indivíduos, no que configura uma ponte entre o plano interpessoal e o social (RICOEUR, 2014). A visada ética abre-se, dessa forma, para uma preocupação que envolve toda a humanidade, ao somar a igualdade à solicitude:

A **igualdade**, seja qual for a maneira como a modulemos, **está para a vida nas instituições como a solicitude está para as relações interpessoais**. A solicitude põe diante de si um outro que é um rosto no sentido forte que Emmanuel Lévinas nos ensinou a dar-lhe. A igualdade o põe diante de um outro que é um **cada um**. (RICOEUR, 2014, p. 224, grifos do autor).

O outro diante de um si e os outros (anônimos) a compor a sociedade devem ser considerados no que esse si vislumbra como a vida boa, e tanto a constituição de amizades quanto a construção das instituições objetivam tal formação gregária com vistas a um futuro melhor em conjunto. A ideia de vida boa se abre, de tal maneira, a uma perspectiva social e solidária, de um bem verdadeiramente “comum”.

A presença da instituição guarda íntima relação com a centralidade do futuro na visada ética, quando o filósofo contrapõe, à instantaneidade, a duração:

É justamente da instituição que o poder recebe essa dimensão temporal [a duração]. Ora, esta não diz apenas respeito ao passado, à tradição, à fundação mais ou menos mítica [...], pois diz respeito ainda mais ao futuro, à ambição de durar, ou seja, não de passar, mas de ficar. (RICOEUR, 2014, p. 216).

A duração se relaciona, assim, a projeções: agir hoje com vistas à construção do amanhã, a algo que permanecerá, mesmo após a morte do indivíduo.

A ênfase que damos ao futuro no que diz respeito à ética não implica uma perspectiva temporal linear, porém. Há de se problematizar tal compreensão sobre o tempo, que coloca o futuro “à frente” em contraposição ao passado “que ficou para trás” — percepção que muitas vezes favorece um discurso fatalista. Silvia Rivera

Cusicanqui (2018) (que elabora suas reflexões tendo como referência as culturas *quechua* e *aymara*) propõe uma maneira diferente de encarar tais relações — baseada numa concepção de modernidade *chi'ixi* que se revela proveitosa no modo como evidencia atravessamentos temporais variados. Em sua visão, o presente é o único “tempo real”, mas a partir dele podemos habitar o *futuro-passado* simultaneamente. Nesse esquema,

[...] o passado está à frente, é a única coisa que conhecemos porque podemos olhá-lo, senti-lo e lembrá-lo. Por sua vez, o futuro é uma espécie de *q'ipi*, uma carga de preocupações, que é melhor ter nas costas (*qhipha*) pois, se for colocado na frente, não deixa viver, não deixa caminhar. (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 84, tradução nossa).³⁷

Logo, explica a autora, é necessário caminhar sempre no presente, mas com vistas ao futuro-passado: o primeiro às costas, o segundo diante dos olhos. “E isso é andar como metáfora para a vida, porque não apenas se olha para o futuro passado; vive-se futuro-passado, pensa-se futuro-passado” (RIVERA CUSICANQUI, 2018, p. 85, tradução nossa).³⁸ Essa imagem nos será cara em outros momentos, mas desde já podemos observar que a imaginação catastrofista e paralisadora (vinculada a certo discurso distópico-apocalíptico) parece, justamente, colocar o futuro (ora totalmente desconhecido, ora fatalmente definido) à frente, prejudicando o caminhar. Outra vantagem da proposta de Rivera Cusicanqui (2018) é simples, mas pujante: o presente é movimento. Tal perspectiva permite a crítica a concepções como a do presentismo de Hartog (2013), importante para certos diagnósticos, mas carente de um olhar sobre outras vivências e outros modos de se experienciar o tempo. Na visão de Rivera Cusicanqui (2018), as relações temporais entre passado-presente-futuro “[...] não são compreendidas como uma linearidade ou ruptura, mas de maneira espiralada, estratificada, recuperando a força de um presente dinâmico e nada imóvel” (CARVALHO; COSTA; JÁCOME; LEAL, 2021, p. 6). Evita-se, assim, que o ser-afetado-pelo-futuro se torne um ser paralisado, apático, entregue a prognósticos sempre tétricos.

Por outro lado, verifica-se também o inverso da lógica do *worst case scenario*: a imaginação centrada no melhor dos mundos — uma utopia. Não se trata, como

³⁷ [...] el pasado está por delante, es lo único que conocemos porque lo podemos mirar, sentir y recordar. El futuro es en cambio una especie de *q'ipi*, una carga de preocupaciones, que más vale tener en la espalda (*qhipha*), porque si se la pone por delante no deja vivir, no deja caminar.

³⁸ Y ése es el andar como metáfora de la vida, porque no solamente se mira futuro pasado; se vive futuro-pasado, se piensa futuro-pasado.

alguns podem pensar, de uma proposta alienante, na qual se explora um mundo feliz e se ignoram as mazelas presentes. Muito pelo contrário, essas histórias ajudam não apenas a evidenciar o que entendemos como problema, mas contribuem também para imaginar outras possibilidades, e mesmo como elas funcionariam concretamente. Ao tratar da utopia, Fredric Jameson (2021) coloca-a como um mapa negativo da nossa realidade — de modo que, quando para ela nos voltamos, estamos vendo, na verdade, o nosso mundo invertido. Dita inversão proporcionaria um melhor entendimento acerca do que precisa ser transformado no contexto atual da sociedade — e, ao mostrar que é possível fazê-lo, a utopia seria o sopro a manter acesa a chama da esperança.

Como Minois (2016) demonstra em seu livro, por mais que o futuro faça parte da experiência humana em sentido amplo, sua vivência tomou as mais diversas formas e os mais variados sentidos. As imagens do futuro variam fortemente conforme a sociedade e a época. Em diversos diagnósticos sobre a contemporaneidade (HARTOG, 2013; GUMBRECHT, 2010, 2015; INÉS MUDROVIC, 2015; BERARDI, 2019), é justamente a chama da esperança, a capacidade de sustentar boas expectativas ou mesmo a própria possibilidade de se projetar amanhã que parece decair. Nesse cenário, Grossberg (2010) enfatiza a proliferação de imagens apocalípticas; Marc Augé (2012) questiona “para onde foi o futuro?”; Arjun Appadurai (2013) reflete sobre uma tensão entre éticas da possibilidade e da probabilidade a definir expectativas; Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014) se perguntam se “há mundo por vir”; François Hartog (2013) e Hans Ulrich Gumbrecht (2015) falam de um futuro que é “ameaçador”; Isabelle Stengers (2015) alerta sobre uma “barbárie por vir”; Maria Inês Mudrovic (2015) discorre sobre uma crise política do futuro; Eva Horn (2018) reflete a respeito do futuro como catástrofe. Percebe-se a proliferação de diagnósticos cujas expectativas são eivadas de incerteza, insegurança e pessimismo, mas que merecem ser melhor analisados com vistas à sugestão de qualificações mais específicas ou a contestações. Como veremos, a noção, tão propagada, de um futuro sombrio e incerto esconde, na verdade, diversas nuances.

Então, como se imagina o futuro nos dias de hoje? Conforme o percurso traçado neste capítulo, a própria noção de textualidade nos permite costurar uma dinâmica entre texto e contexto capaz de oferecer ferramentas para compreender como as produções culturais participam da formação de uma imaginação coletiva

sobre o futuro. Desse modo, o presente trabalho se propõe a investigar a expectativa do futuro na contemporaneidade a partir de uma experiência cultural construída e compartilhada por meio da textualidade audiovisual. Em outras palavras, objetivamos compreender como o futuro se constitui como um tempo histórico a compor a experiência temporal cotidiana por meio do contato com filmes e séries televisuais que tematizam o amanhã de diferentes formas, tendo como base uma leitura narrativa e textual/contextual das produções. A partir desse movimento e de uma investigação acerca de diferentes diagnósticos sobre o porvir, propomos um conjunto de reflexões que nos permitirá apreender tanto a formação de uma imaginação sobre o futuro quanto a discussão de posturas éticas possíveis — em outros termos, apresentaremos considerações preocupadas com as dimensões *revelantes* e *transformantes* dos textos audiovisuais futuristas, tomados como parte de uma ética que vise a reabrir o futuro.

No próximo capítulo, tecemos reflexões sobre o filme *Bacurau* a partir das definições delineadas neste capítulo, propondo um estudo narrativo do texto com vistas a apreender elementos do contexto atual. Somente, então, iremos nos dedicar a discussões mais conceituais e teóricas, um movimento (de certa forma invertido) que parte do olhar sobre o fenômeno. Seguimos, desse modo, a percepção de que: texto e contexto se entrelaçam e de que o primeiro não é mero sucedâneo do segundo; a ficção guarda possibilidades políticas fundamentais para se compreender a sociedade — e, mais especificamente, as experiências de futuro.

2 O CANTO DO PÁSSARO: UMA LEITURA SOBRE *BACURAU*

Bacurau foi escrito e dirigido por Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles e lançado com grande repercussão junto ao público e a crítica em 2019. Ambientado num futuro próximo, o filme se passa na pequena cidade fictícia que batiza o longa-metragem. Na trama, os membros da comunidade descobrem ser alvos de um grupo de estrangeiros que planeja invadir Bacurau e matar a todos, numa espécie de jogo de caça. A cidade, então, se organiza para enfrentar os criminosos.

Nesta leitura a respeito do futuro imaginado pelo filme, propomos uma abordagem que se inspira, em âmbito mais amplo, nas contribuições de Ricoeur (2010a) e Jauss (1979, 1994) (explicitadas no primeiro capítulo). Nesse sentido, olhamos para o filme sob a ótica narrativa. Dedicamos atenção especial à mimese II, enfatizando o pôr-em-intriga no que se refere à mediação entre acontecimentos isolados e ao todo da história e entre fatores heterogêneos (agentes, objetivos, circunstâncias e desfechos), a fim de propor sentidos pertinentes. Temos em vista, ainda, a inserção estético-histórica e o horizonte de expectativa proposto. E, com base nos estudos de ambos os pensadores, dedicamos atenção às normas conhecidas de certas tradições e gêneros, às possíveis relações com outras obras e ao encontro entre poética e ética (ou entre texto e realidade empírica). Além disso, seguimos a lógica pergunta-resposta de Jauss (1994): no contexto atual, a que perguntas essa obra responde, e quais questões nos devolve? Para tal, apresentamos uma leitura que recorre à fortuna crítica sobre o filme (a qual inclui artigos, resenhas e notícias), a fim de mapear de que maneira a obra foi recebida, interpretada e discutida (esse mesmo movimento se repetirá na leitura de filmes e séries nos capítulos seguintes).

No campo da reflexão especificamente audiovisual, realizamos um estudo narrativo com atenção ao roteiro, à ação das personagens, à configuração do espaço, aos conflitos e às resoluções. Para isso, observamos, retomando Ismail Xavier (2007), a “textura de imagem e som”, central para se pensar os elementos acima elencados, e tomada não como mero ornamento a um suposto eixo do discurso localizado no enredo, mas como parte fundamental da construção poética. Por conseguinte, a dimensão formal — escolha de câmera, enquadramento, montagem, trilha sonora, som ambiente, dentre outros — será fundamental no esforço de propor possíveis significados à obra.

A partir desses movimentos, pretendemos, como explicitado anteriormente com Antunes, Martins e Ribeiro (2017), observar de que maneira e com quais implicações *Bacurau* convoca e é atravessado por diferentes temporalidades e que impressões gerais do mundo ajuda a produzir. Dito isso, enumemos as perguntas que norteiam o exercício, tendo como mote o enfrentamento violento numa caçada de humanos: que disputa é revelada em *Bacurau*? Quem são os participantes, o que os motiva, quais são as suas armas? Como tais conflitos se relacionam com o contexto presente e com acontecimentos históricos? Na disputa imaginada pelo filme, entre estrangeiros (europeus e estadunidenses) e brasileiros do interior, como as ideias de colonização e civilização/barbárie perpassam a trama?

2.1 Amanhã-eu-vou: disputas no futuro, futuros em disputa

Bacurau é recheado de planos abertos da noite no vilarejo, os quais evocam a presença da ave que batiza a cidade e o filme. Bacurau, afinal, é um pássaro de hábitos noturnos o qual, conforme os moradores locais, é “bravo”. Seu nome é uma onomatopeia de seu canto. Interessante observar que, em Minas Gerais, o mesmo som conferiu outra nomenclatura onomatopeica à ave: “Amanhã-eu-vou”. O que Bacurau fará amanhã? O que nós faremos sobre o futuro apresentado em *Bacurau*?

A maneira como o filme informa sobre a época na qual se passa a trama é significativa por si só. No início da história, o espectador segue um velho caminhão-pipa em uma estrada esburacada, quando os créditos apresentam o espaço onde a história acontece, “Oeste de Pernambuco”; é como se acompanhássemos o veículo rumo a Bacurau. No plano seguinte, um corte de 180º posiciona o espectador à frente do grande caminhão, criando a sensação de que dele se foge, pois se está em vias de ser atropelado: a informação “Daqui a alguns anos...” surge e sugere um futuro de fuga, medo, opressão, desconforto, massacre.

Imagem 1 - Verso e frente



Fonte: Captura de tela de *Bacurau*. Montagem elaborada pelo autor.

Talvez uma pergunta que se deva fazer, além daquelas sugeridas acima, seja: por que *Bacurau* se passa no futuro? Com algumas adaptações, os eventos do filme poderiam ser datados mais ou menos à época de seu lançamento, em 2019. Não há, por exemplo, tecnologias avançadas para os padrões atuais. A grande ruptura do filme (pelo menos aquela mais óbvia, como veremos) — a caça de humanos — não surge como algo “normalizado”, e, sim, como um desvio na conformação ética do mundo possível criado diegeticamente. Não obstante, Mendonça Filho e Dornelles situam a história da pequena cidade pernambucana em um futuro próximo.

Bacurau toma emprestada a base do conto *The most dangerous game* (1924), de Richard Connell, sobre um general que caça pessoas, por prazer, em uma ilha. Já o tema do vilarejo pequeno e (aparentemente) indefeso, obrigado a enfrentar uma invasão, é conhecido de clássicos do cinema como *Os sete samurais* (*Shichinin no samurai*, Akira Kurosawa, 1954) — cuja história serviu de inspiração para filmes como *Sete homens e um destino* (*The magnificent seven*, John Sturges, 1960) e *Mercenários das galáxias* (*Battle beyond the stars*, Jimmy T. Murakami, 1980) — e de produções mais recente como *A caçada* (*The hunt*, Craig Zobel, 2020) (que conserva o mote da caça humana, mas sem a trama da defesa de uma cidade).

Bacurau projeta esse cenário no futuro a fim de explorar as extensões e ampliações de medos e agruras presentes, levados ao limite. O filme desvela um plano de extermínio firmado entre (no mínimo) um grupo de estrangeiros e o poder público brasileiro, personificado no prefeito Tony Jr. Reverberam, em suma, dois tópicos principais: de um lado, a histórica negligência e/ou conivência do Estado brasileiro em relação à morte de determinadas populações (negros, índios, sertanejos, LGBTQIA+); por outro, a crescente onda fascista, representada por uma gangue que cultua as armas e a morte e pretende realizar uma limpeza étnica. Em certo sentido, eventos como o de *Bacurau* já acontecem no Brasil (nas ruelas das

comunidades periféricas, nos confins das matas, no isolamento do sertão); essa pré-compreensão, para usarmos o termo de Ricoeur (2010a), do contexto brasileiro é, certamente, fundamental para a repercussão do filme no país, quando se apresenta um alinhamento entre cineastas e público. Porém, o filme desdobra a prática violenta no futuro “oficializando” um jogo que ainda não existe no presente (e nem mesmo é legal na diegese), é hiperorganizado, dotado de regras e voltado para a diversão sádica de matar.

A caçada, ainda que desviante no texto do filme, não surge isolada. Na discreta, mas significativa cena na qual vemos uma televisão informar sobre o horário das execuções públicas no Vale do Anhangabaú (região no centro da cidade de São Paulo), sugere-se um Brasil verdadeiramente distópico. “Lá fora”, nas grandes cidades, a mão pesada de um Estado autoritário e do espetáculo público da morte; no interior, diante da ausência ou da anuência desse mesmo Estado, projetos de destruição conduzidos de forma sorrateira. O sonho premonitório de Domingas, no qual ela vê um corpo ensanguentado numa maca (no caso, o da estrangeira Kate, que ela tentará salvar no fim do filme), não parece motivado por algo místico ou transcendental, de cunho profético. Se, conforme o neurocientista Sidarta Ribeiro (2019), o sonho pode ser encarado como “farol para o futuro” — pois, retomando Freud, realiza-se uma simulação baseada na memória dos eventos da vigília, o que permite reorganizar as experiências e propor projeções possíveis —, a atividade onírica de Domingas ilustra, na verdade, o processamento no inconsciente de um conjunto de medos, percepções e estranhamentos (no âmbito mais geral, a situação distópica do país; no localizado, a falta de água na região, a visita do prefeito, a presença do “disco voador”), os quais ganham forma e clareza no pesadelo, indicando um cenário provável de violência e morte — que, de fato, se consuma.

Bacurau, nesse sentido, aponta para as graves consequências de um contexto de acirramento, no qual, para usar os termos de Achille Mbembe (2017), vivemos “políticas da inimizade” — isto é, de uma política que não é feita com base em disputa e diálogo entre diferentes, mas fundamentada num embate cujo objetivo é a destruição do Outro,³⁹ tomado não apenas como rival, mas inimigo. Para exemplificar, basta pensar que o Brasil é presidido por um político que defende o armamento da população e, por diversas vezes, sugeriu matar, fuzilar ou torturar

³⁹ “Outro” aparece grafado com inicial maiúscula sempre que estivermos nos referindo ao trabalho de Mbembe, conforme uso do autor.

adversários ideológicos (FRASES..., 2018); ou que os Estados Unidos testemunham massacres da população negra à luz do dia, bem como daqueles que se manifestam contra o racismo no país (BATISTA, 2017; DIAS, 2020); ou ainda que a onda fascista voltou com força na Europa (BENHABIB; RASMUSSEN, 2017; LÖWY, 2021) — apenas para ficar nas três populações envolvidas na trama de *Bacurau* (brasileiros, estadunidenses e europeus).

O futuro, no filme, eleva a inimizade às últimas consequências, deflagrando uma cidade abandonada pelo Estado e pelo governo. Bacurau está à mercê de grupos invasores, aliados ao poder público nacional e a cidadãos brasileiros — tanto de outras regiões do país (o casal de motoqueiros) quanto das proximidades da cidade (os “prestadores de serviços locais”, como dizem os estrangeiros). É a lógica neoliberal de individualismo e recuo do Estado levada, também, ao extremo: uma competição para sobreviver. O bando é liderado por alguém ou por um grupo jamais revelado, com quem se comunica constantemente. Não há muito espaço para alusões quanto a isso: o conflito é direto, sem meio-termo, matar ou morrer; não existe interesse na mediação. A disputa em *Bacurau*, nesse sentido, reverbera passado e presente: afinal, estadunidenses e europeus promovendo carnificina sob a égide da superioridade étnica (a escolha por Bacurau não é gratuita, como veremos) não é uma novidade, bem como a indiferença do poder público em relação a certas populações. A mudança é a transformação de tal desejo em algo *lúdico*.

Em Bacurau, ignorada pelo poder público e convertida em curral de abate por políticos locais, vale tudo. Para usar a classificação de Koselleck (2006), *Bacurau* parece ilustrar um estado no qual a democracia é, mais do que nunca, “classificadora da experiência” — quer dizer, saturada de experiência e incapaz de oferecer muitas perspectivas de futuro (ou apta a oferecê-las com base apenas na repetição). Já o jogo da morte pode ser visto como um conceito “criador de experiência” — comporta experiências passadas (a colonização, a escravidão, o genocídio), mas guarda um potencial ainda não totalmente realizado (já que ainda não existiu como dispositivo moderno de extermínio nos termos específicos apresentados no filme). Conforme Mbembe (2017), qualquer processo colonial possui um instinto genocida — o qual pode nunca realmente florescer, permanecendo adormecido. No futuro de *Bacurau*, não mais: a experiência que ali se desenvolve objetiva o apagamento total de um povo.

Se, em outras produções de Mendonça Filho — desde o curta *Recife frio* (2009) até os longas *O som ao redor* (2012) e *Aquarius* (2015) —, exploravam-se as consequências da especulação imobiliária (AZERÊDO, 2020) e do capitalismo financeiro desumanizador, em *Bacurau* aponta-se um futuro de novas etapas, mais extremas, de um jogo de vida e morte. O filme, por isso mesmo, é um faroeste futurista: em seus temas, em sua poética, em suas referências. O *western* apresenta, como poucas tradições, precisamente o embate entre uma ideia de civilização e barbárie. No filme, voltamos ao tópico do espaço de fronteira (*Bacurau* é um lugarejo afastado), da terra vista como “selvagem” (sem governo e sem polícia) e da lei do mais forte (ou se vence a disputa ou se morre).

2.2 Mapeamento: resistência, faroeste e vigilância

2.2.1 Espaço

É notável a centralidade conferida pelo cinema de Mendonça Filho ao tema do espaço, evidente já no título de suas produções: do curta *Recife Frio* aos longas *O som ao redor*, *Aquarius* (nome de um prédio no filme) e *Bacurau*. Em sua filmografia, o espaço é fundamental na definição dos termos nos quais a ação se desenrola: uma cidade quente que se resfria inesperadamente (*Recife frio*), as relações de poder em uma rua específica (*O som ao redor*), a desapropriação de uma moradora do prédio onde viveu por décadas (*Aquarius*), o ataque a uma cidadezinha do interior (*Bacurau*).

Em *Bacurau*, a introdução à dimensão espacial é um tanto irônica. O filme abre com um plano do espaço sideral; os letreiros iniciais, impressos contra um fundo estrelado, convocam as conhecidas aberturas dos filmes *Star wars* — referência reforçada pelo movimento de câmera que, ao se deslocar para o lado, sai do vazio do espaço e revela um planeta (em *Bacurau*, a Terra), *mise-en-scène* que é quase uma regra da saga espacial criada por George Lucas. O movimento remete também a *2001: uma odisseia no espaço* (*2001: a space odyssey*, Stanley Kubrick, 1968), especialmente quando vemos um satélite cortando o espaço, num suave deslizar pela imagem.

Imagem 2 - 2001: uma odisseia no espaço, Star wars: uma nova esperança e Bacurau



Fonte: Capturas de tela de *2001: uma odisseia no espaço*, *Star wars: uma nova esperança* e *Bacurau*.

Montagem elaborada pelo autor.

A trilha sonora, porém, pode causar estranhamento: nem o triunfante tema de John Williams, nem a pompa de Richard Strauss, mas a canção *Não identificado*, composta por Caetano Veloso e eternizada na voz de Gal Costa em seu primeiro álbum solo, autointitulado, de 1969. Saída do caldeirão cultural do tropicalismo, a canção se oferece como chave interpretativa para as referências do filme: o desejo antropofágico, de absorção de diferentes culturas, aliado a uma produção artística genuinamente brasileira. As relações, entretanto, vão além: a música abre com sons “espaciais”, realiza uma breve ponte de arranjos considerados como típicos de canções “bregas” e populares e segue, por fim, num lento compasso pontuado por intervenções de um violino, quando Gal fala em compor uma canção *brasileira* e faz referência a elementos típicos da ficção científica: “um anticomputador sentimental”, “uma canção de amor para gravar num disco voador”, “para lançar no espaço sideral” e “como um objeto não identificado”. A música composta por Caetano já havia sido utilizada, por sinal, para fechar *Brasil ano 2000* (1969), de Walter Lima Jr., que se passa no futuro e também guarda outros diálogos com *Bacurau*, como o início em uma estrada assombrada pela morte (no caso, representada por um velório).

A mistura entre o que não parece combinar — hipertecnologia, visões do espaço sideral e cultura popular brasileira — dará o tom também em *Bacurau*: o faroeste (*western* estadunidense, *spaghetti* italiano e sertanejo brasileiro) com a ficção científica e a distopia; a figura do cangaceiro e a do andrógino (no caso, Lunga); o cinema de Glauber Rocha, John Carpenter e Sam Peckinpah; os tipos populares nacionais (como o violeiro) e os estrangeiros equipados com *drones* e armas *vintage*; as canções da época da ditadura civil-militar no Brasil e a trilha sonora de sintetizadores que remetem aos anos 1980.⁴⁰ Se voltarmos à discussão de Ricoeur (2010a) acerca da passagem entre as mimesis II e III, podemos dizer que, na composição da intriga, a esquematização do filme se apoia em determinados tipos, formas e gêneros apenas até certo ponto, de modo a convocar um repertório do espectador a fim de, em alguma medida, subvertê-lo, causando deslocamento, incômodo, surpresa; quer dizer, as referências ao mesmo tempo tornam a obra mais e menos legível em um primeiro momento. Retomando Jauss (1994), é como se a produção oferecesse indicações conflitantes sobre como deve ser recebida (no que se refere à poética do gênero e à relação com outras obras).

Voltando à canção da abertura, Gal canta que “Minha paixão há de brilhar na noite/ No céu de uma cidade do interior/ Como um objeto não identificado”; no decorrer dos versos, a câmera vai se aproximando progressivamente da Terra, mirando o nordeste do Brasil, quando nos dirigimos, afinal, a uma *cidade do interior*. O lento “esfumaçar” da canção, que desaparece deixando rastros sonoros de tons oníricos, convoca a experiência de um sonho quando a imagem também evapora e nos vemos acompanhando, de cima, o caminhão que mencionamos percorrendo uma estrada reta. No suave mergulho, não é possível ouvir o som ambiente: ainda estamos distanciados do mundo particular que ali se apresenta, como se acompanhássemos a cena do ponto de vista de um satélite — aquele que aparecera anteriormente. Um corte repentino afasta qualquer traço musical, convoca o som ambiente e coloca o espectador *down to earth*: seguimos o precário caminhão pela estrada esburacada, “balançando” com ele no passo dos buracos no asfalto.

Trata-se de um rompimento brusco: da imagem de futuro e tecnologia avançada que a cena no espaço sideral sugere para a de uma região isolada na vegetação da caatinga, uma estrada em más condições e um caminhão velho. A

⁴⁰ A música a que nos referimos é *Night* — que, curiosamente, foi composta pelo próprio Carpenter para seu primeiro disco de estúdio, *Lost themes* (2015).

transição indica os contrastes de que falamos, e ilustra uma vontade antropofágica de articular o universal e o local, o particular, o regional. O futuro, avisa o filme, não será apenas o de uma tecnofilia forjada na estética do Vale do Silício, mas composto também por estratos temporais (KOSELLECK, 2014) como o de Bacurau, em suas riquezas e misérias. A passagem ao planeta Terra, com enfoque não no norte global, mas no sul (e, mais especificamente, no nordeste brasileiro), ganha tons políticos, como se afirmasse: no futuro, *apesar de tudo*, estamos aqui, uma cidade como Bacurau segue viva. E segue viva alheia às possíveis configurações “avançadas” da ciência, da tecnologia e da vida social em geral que são sustentadas por certa imaginação hegemônica de futuro, materializada especialmente na ficção científica dos Estados Unidos e da Europa — e que podem até existir no universo do filme, nesses lugares, mas pouco importam.

Bacurau dá nome ao filme, e é localizada para o espectador tanto no globo terrestre quanto na estrada percorrida pelas personagens, que rumam para o povoado. Como dissemos, quando pegamos carona atrás do caminhão, surge o letreiro que diz “Oeste de Pernambuco”; mais adiante, uma placa na estrada indica: “Bacurau – 17km – Se for, vá na paz”. Para além dessas informações, os planos abertos da sequência situam bem o espectador: um local afastado, de difícil acesso no sertão, cujo trajeto pede um desvio da estrada (mal) asfaltada por um caminho de terra.

2.2.2 Fronteiras

O cenário da caatinga e da cidadezinha longínqua, o grupo de bandidos invasores e o clímax de um duelo com armas de fogo posicionam *Bacurau* na tradição do faroeste, e mais especificamente do cangaço no cinema brasileiro. Conforme vários autores (PEREIRA, 2004; SCHULZE, 2012; VIEIRA, 2016), a narrativa do *western* e do cangaço guardam várias proximidades: a paisagem natural, a disputa pela terra, o duelo entre civilização e selvageria, a oposição entre diferentes regiões (leste e oeste, cidade e sertão), o embate do indivíduo contra a comunidade, a ambiguidade das personagens centrais (*cowboy* e cangaceiro), a lei do mais forte, a resolução violenta. Em ambos os casos, estamos falando de *narrativas de fronteira*: regiões a serem atravessadas, terras a serem demarcadas, cidades a serem

defendidas. Segundo Marcelo Vieira, no caso específico do cangaço, temos “[...] as polícias ou as volantes contra os cangaceiros; a cidade contra a caatinga; o coronelismo contra a população humilde; a moça de família contra a mulher cangaceira; e contra tudo isso, a fome e a seca” (VIEIRA, 2016, p. 309).

Em *Bacurau*, não há fome, e a seca advém não das condições naturais da região, mas do represamento do rio — em certos lugares, por sinal, a vegetação surge rica, viva, verde. Se, na tradição do *western*, o xerife muitas vezes é o herói, aqui a polícia não atua: um carro policial abandonado e cravado de tiros sugere que foi expulsa de lá. Na verdade, o Estado, de modo geral, é malvisto em Bacurau, na forma da polícia ou dos governantes: a cidade se basta, e as interferências externas (seja por parte da instituição policial, dos governantes ou dos forasteiros) parecem sempre prejudicar a região (o que aproxima o filme, nesse aspecto, da tradição do gauchismo de *Martín Fierro*, escrito por José Hernández em 1872). O confronto não envolve, propriamente, policiais, cangaceiros, coronéis; inclui, com efeito, a diversificada população de uma cidadezinha e uma gangue de estrangeiros. Se o *western* objetiva a ampliação do mapa (a conquista do oeste) e o cangaço resulta de sua organização (a presença dos latifúndios), em *Bacurau* vemos um movimento diferente: o do apagamento do mapa. Assim como a demarcação do lugar é cuidadosamente apresentada pela narrativa, seu progressivo apagamento também o é.

Na sequência que apresenta um dia de atividades escolares, o professor Plínio reúne um grupo de crianças ao ar livre e aponta para alto; somos devolvidos ao céu, visto agora de baixo, onde um avião traceja um rastro reto de nuvens. A maneira como a câmera se comporta nessa sequência ilustra a presença de um ponto de vista estranho, destoante do modo de narrar consagrado até então, baseado majoritariamente em uma câmera que passeia, devaneia em cada plano e não se preocupa em necessariamente recortar bem as personagens, as quais se espalham por todo o quadro. No início da sequência, após o plano do céu (plano 1), vemos Plínio e as crianças em *plongée* (plano 2): a câmera está meio torta, e as crianças, espalhadas pelo quadro. A seguir, um menino pergunta qual a distância entre Bacurau e São Paulo (plano 3). O corte revela um plano diferente do grupo: ainda em *plongée*, mas em uma imagem centralizada, estática e que lembra um vídeo de câmera de segurança, mostrando os alunos se reunindo ao redor de Plínio para verificar a informação no *tablet* do professor (plano 4).

Imagem 3 - Olhares

Plano 1



Plano 2



Plano 3



Plano 4



Fonte: Capturas de tela de *Bacurau*. Montagem elaborada pelo autor.

Tal desconforto visual é reforçado poucos planos depois. Inicialmente, um *contra-plongée* enquadra o grupo reunido, próximo, misturado: é como se o espectador fizesse parte da aula, como se tentasse também descobrir a distância entre a cidadezinha do interior e a grande metrópole brasileira (plano 7). Porém, no corte seguinte, o espectador é jogado para aquela mesma câmera algo incômoda, fria e distante, mas de intenção vigilante: vemos Plínio e todas as crianças reunidos, centralizados, formando uma espécie de casulo e fechados contra o olhar perscrutador (plano 8).

Imagem 4 - Olhares (continuação)

Plano 7



Plano 8



Fonte: Capturas de tela de *Bacurau*.

Esse momento é, precisamente, a primeira vez em que tomamos conhecimento do apagamento de Bacurau, ainda que disfarçado de possível problema tecnológico: nem no *tablet* e nem no computador da sala de aula a cidade é encontrada no mapa. “Bacurau tinha que ‘tá’ aqui. Bacurau sempre ‘teve’ no mapa” (BACURAU, 2019), reclama Plínio, enquanto acessa as imagens de satélite. Ora, o começo do filme não mostrava justamente um satélite orbitando a Terra numa posição geográfica próxima ao vilarejo? Na cena no interior da sala de aula, um ponto de vista desencaixado surge novamente: de início, vemos todos dentro da sala, com Plínio à frente acessando as imagens do mapa numa televisão; o corte seguinte revela o ponto de vista dessa TV, quando, em estático primeiríssimo plano, encaramos o rosto intrigado de Plínio.

Imagem 5 - Vigilância



Fonte: Capturas de tela de *Bacurau*. Montagem elaborada pelo autor.

O ponto de vista destoante e distanciado demarca uma diferença de olhar sobre as personagens: entre um que se mistura ao povo de Bacurau, é dinâmico, coletivo; e um vigilante, frio, hostil, interesseiro e metódico, revelador de uma presença forasteira. Essa visão se presentifica e se materializa por meio de aparatos como o satélite (que vigia o grupo por cima) e a televisão (a encarar Plínio). A perspectiva visual dos dispositivos tecnológicos, ignorados pelos habitantes da cidade, sugere sua centralidade na trama: o programa que apaga Bacurau do mapa, o equipamento que bloqueia sinais de celular, o *drone* em irônico formato de disco voador. Este, inclusive, aparece pela primeira vez perseguindo Damiano, mas não vemos a partir de seu ponto de vista. Somente depois, quando começa a ficar evidente o que está acontecendo (após os tiros contra o caminhão-pipa, a instalação do dispositivo antissinal e a descoberta do assassinato do fazendeiro e de sua família), é que o olhar do espectador combina com o do *drone* (momento em que a imagem ganha, inclusive, interferências gráficas, durante o assassinato de Flávio e Maciel). O filme apresenta, finalmente, o olhar do grupo de assassinos estrangeiros, alienígenas naquela região.

2.3 Morte e vida Severina: inimizade e a nova Terra

2.3.1 Noturno

Apagar Bacurau do mapa, bloquear suas saídas e impedir sua comunicação significa transformar a cidade em *não lugar*. sob certo ponto de vista, é como se Bacurau não mais existisse. Significa, em outros termos, elevar a cidade à condição de uma utopia — para os invasores, nesse caso. Se a utopia clássica — derivada da obra seminal de Thomas More (*Utopia*, de 1516) — configura algo de idílico e pode ser vista como um bom lugar/não lugar (MILNER, 2009), Bacurau assim se apresenta para um grupo que deseja dar vazão a seus impulsos mais sádicos, os quais se dirigem à cidade como se fossem brincar de *paintball*: é tudo um grande jogo, com regras, missões, bônus e eventuais punições, no qual se busca garantir a morte de quem deve morrer (a raça “inferior”). Ao mesmo tempo, trata-se de uma diversão sem consequências reais para os caçadores, pois o apagamento alterna sua incidência

sobre o lugar e sobre eles próprios: “Técnicamente, nós não estamos aqui [...]. Eu tenho documentos que provam que não estamos aqui” (BACURAU, 2019), ri Michael, líder do bando, numa reunião com seus colegas e os aliados brasileiros. Poderíamos dizer também que o vilarejo é moldado como uma heterotopia, nos termos de Michel Foucault (2013): “espaços absolutamente outros”, os quais, ao mesmo tempo em que existem em nossa realidade, abrem brechas para uma experiência de fuga, de suspensão, de reorganização dos sentidos.

A utopia aparece, como forma literária, na Europa no contexto das Grandes Navegações, um período de contato com outros povos e terras, quando a imagem do mundo é radicalmente reconfigurada. É um momento de abertura da imaginação para a possibilidade de experiências inéditas em espaços desconhecidos: quem sabe a felicidade não estaria ali? A ironia reside no fato de que, se a utopia figura um modelo melhor do mundo o qual se deve copiar, as Grandes Navegações abrem caminho para a exportação do modo de vida europeu para todo o planeta: são os lugares “selvagens” na América e na África que precisam aprender como pensar, governar, comer, amar, trabalhar, vestir, descansar. Séculos mais tarde, com o globo terrestre mapeado, a utopia se volta para o tempo, quando o desconhecido passa a habitar um futuro melhor (KOSELLECK, 2014), conforme a mentalidade euromoderna. Mas, com a derrocada dessa expectativa, o que se projeta em termos de “expansão” no futuro de *Bacurau*?

Ao contrário das obras renascentistas de Thomas More, Tommaso Campanella e outros, *Bacurau* é uma utopia não pelas riquezas a serem desfrutadas, mas por sua pobreza, miséria e inutilidade aos olhos dos invasores. Como diz Michael, dirigindo-se aos aliados brasileiros: “Vocês fizeram um ótimo trabalho achando esse inocente buraco de merda de cidadezinha” (BACURAU, 2019). Porém, se essa é a ideia de “expansão”, de utopia no futuro, a que ela serve? O filme jamais evidencia isso, então devemos nos perguntar: por que os estrangeiros se dirigem a Bacurau para matar?

Norbert Elias (2011), recuperando Freud, afirma que o processo civilizador passa pelo desabrochar, no nível individual, do superego, quando a consciência fica dividida entre os impulsos e as emoções e os tabus e as proibições. O superego atua, então, inibindo os primeiros; por consequência, há uma divisão crescente entre esfera íntima e pública, entre comportamento secreto e socializado.

Concomitantemente, o Estado se forma a partir do monopólio sobre a força física, sobre a violência, que não deve mais ser exercida diretamente pelo sujeito.

Em *Bacurau*, na figura do estrangeiro, há um cansaço em seguir as regras dos outros, em respeitar a moral alheia, em sufocar os desejos mais primitivos. Numa primeira mirada, os invasores não parecem dotados de grandes pretensões para além de matar, e são figuras que podem ser compreendidas dentro da lógica geopolítica contemporânea. Antigamente, conforme Mbembe (2017), os horrores do corpo noturno da democracia (o império colonial e o Estado escravista) se concentravam na “periferia” do mundo, enquanto o centro gozava dos espólios da guerra infinita. Nas últimas décadas, porém, assistimos às consequências dessa política espalhando-se por todo o planeta, sombreando lugares antes “solares”: ataques terroristas, refugiados, imigrantes ilegais. O mundo, de repente, ficou realmente pequeno, mais ainda com o avançar (lento, errático, insuficiente) de pautas das minorias; matar pessoas negras e homens e mulheres homossexuais aqui e ali já não era mais o bastante, pois o problema se ampliara e se tornara global.

É esse, por exemplo, o apelo do lema *Make America great again*, quando Trump “[...] demonstrando sua energia, virilidade, potência, tudo capturado na exuberante e exagerada apresentação de seus diagnósticos distópicos e promessas utópicas, e tudo embrulhado para definir sua masculinidade branca” (GROSSBERG, 2018, p. 88, tradução nossa).⁴¹ A distopia é sempre os outros, e a utopia da nova extrema direita estadunidense (referência para a brasileira) volta-se para o passado nostálgico — da família, do homem branco, dos bons costumes, da pureza, do estrangeiro subjugado/afastado/morto.

Em certo momento, o filme oferece uma leitura na chave do ressentimento. Junto a seu grupo, Terry faz uma revelação, sobre ter “perdido a cabeça” após o divórcio, quando pegou suas armas e se dirigiu à casa da ex-mulher a fim de matá-la. Ao não encontrá-la, cogitou um atentado no shopping ou no parque, pois havia “essa coisa que precisava tirar do peito”. “Mas eu nunca conseguia. Algo estava me dizendo para não fazer isso” (BACURAU, 2019), explica, apontando para o céu. “E agora, Deus me deu a oportunidade de lidar com essa dor aqui [em Bacurau]” (BACURAU, 2019). Há, portanto, uma vontade de extravasar. Essa leitura pode ser

⁴¹ [...] demonstrating his energy, virility, potency, all captured in the exuberant, over-the-top presentation of his dystopian diagnoses and utopian promises, and all wrapped up as defining his white masculinity.

complementada pelo diagnóstico de Xavier (2018) sobre o cinema brasileiro pós-retomada, marcado pelo ressentimento, habitado por personagens frustradas, cínicas e desiludidas com o presente de promessas que não foram cumpridas. Segundo ele:

Nesta fixação num estado ou situação do passado, ou em algo que acaba de se perder, há um potencial dramático ligado a projetos de vingança adiados, remoídos, que encontram no cinema uma variedade de manifestações que tornam a figura do ressentimento um dado notável que vale explorar, quase um diagnóstico nacional (ou continental). (XAVIER, 2018, p. 312).

O ressentimento que toma personagens marginais na formulação de Xavier — e que ajudam a compreender figuras como Clodoaldo, de *O som ao redor* (CAETANO; GOMES, 2020) — pode ser aqui reposicionado para o estrangeiro que se sente “reprimido”.

Porém, a leitura do ressentimento e da frustração pode ser limitadora, como afirma Rancière (2021). Apoiada numa lógica binária e populista, ela opõe um povo bom e justo a um frustrado e invejoso — quando faz muito mais sentido compreender certos grupos sociais como orgulhosos de si mesmos e apaixonados pela desigualdade. Segundo o filósofo, trata-se de

[...] um sistema de afetos que não se destina a nenhuma classe em particular e que não atua na frustração, mas, ao contrário, na satisfação com a própria condição; não em um sentimento de desigualdade a ser reparado, mas em um sentimento de privilégio a ser mantido contra todos aqueles que querem atacá-lo. (RANCIÈRE, 2021, s/p).

O ódio contra certas populações é antigo; a ação violenta é apenas a consequência disso diante de circunstâncias entendidas como críticas. A opressão ao “inferior”, assim, torna-se urgente. E, conforme Rancière (2021), há sempre uma superioridade da qual alguém pode participar (homens sobre mulheres, mulheres sobre mulheres negras, nativos sobre estrangeiros etc.).

Na visão de Mbembe,

Sendo ou não maior, o desejo é também o movimento pelo qual o sujeito, rodeado totalmente por uma fantasia singular (de onnipotência, de amputação, de destruição, de perseguição, tanto faz), procura debruçar-se sobre si mesmo, na esperança de garantir a sua segurança, face ao perigo exterior, ou sair de si mesmo e enfrentar os moinhos de vento da sua imaginação, que, agora, o cercam. Assim, arrancado à sua estrutura, ei-lo lançado à conquista do objecto enlouquecedor. E como este objecto nunca existiu realmente, não existe nem vai existir, tem de se inventar. Inventá-lo

não significa, no entanto, que passe a ser realidade, excepto como lugar vazio, mas sedutor, círculo alucinatório, simultaneamente encantado e maléfico, que o habita desde então como destino. (MBEMBE, 2017, p. 72-73).

A invenção do objeto escancara como o desejo de matar como extravaso não é apenas catarse, mas escolha ética; os alvos, afinal, são escolhidos. Se há uma vontade de matar, é necessário inventar o inimigo para se compor aquilo que Mbembe nomeia “fantasia de extermínio”, jogo no qual o assassino pode, finalmente, se sentir superior, poderoso, imbatível; aqui, ele faz as regras, ele define o oponente, ele escolhe as armas.

É urgente, pois, a necessidade de um inimigo — o qual, conforme Mbembe (2017), não é um mero adversário, concorrente ou rival, mas o antagonista supremo.

No quadro de rivalidade mimética exacerbada pela “guerra contra o terror”, dispor — de preferência, de modo espectacular — do seu inimigo tornou-se uma passagem obrigatória na constituição do sujeito e na sua entrada na ordem simbólica do nosso tempo. No entanto, tudo se passa como se a negação do inimigo fosse vivida em si como uma profunda ferida narcísica. Não ter inimigo — ou nunca ter sofrido atentados ou a outros actos sangrentos fomentados por aqueles que nos odeiam, tal como odeiam o nosso modo de vida — leva a que não exista uma espécie de relação de ódio que nos autoriza a dar curso a toda a espécie de desejos, de outro modo interditos. É não ter o demônio que tudo permite, mesmo que a época pareça convidar urgentemente a uma permissão absoluta, ao desbragamento e à desinibição generalizadas. (MBEMBE, 2017, p. 81).

Ter um inimigo significa ganhar permissão, implica entrar em competição com o outro para ganhar — isto é, matar. Definir o demônio é comprar um passe-livre em relação à formação civilizacional. Em um mundo que não é para todos, privilegia-se a separação e o *apartheid*; nesse sentido, a política do espírito contemporâneo é o ódio ao inimigo e o desejo de evitar o perigo do contágio (MBEMBE, 2017) — daí a contradição entre um mundo cada vez mais globalizado (que, em tese, facilitaria o encontro) e de fronteiras progressivamente mais fechadas. As políticas da inimizade de que fala Mbembe (2017) desvelam um tempo que é mais do que da diferença: sua tônica é uma fantasia da separação e do massacre. É um mundo guiado pela vontade de se distanciar do Outro, de se ver livre, de se desembaraçar — do negro, do muçulmano, do imigrante, do refugiado etc. Contra esses, diríamos, não é que o Estado seja violento: é que sua violência já não é mais *suficiente*. Não há mais vontade de partilhar ou de construir a igualdade, trocada pela projeção de um “mundo sem”: esse é o ideal desejado pelo bando, esse é o futuro que se quer construir. Um

futuro duplamente atraente: por um lado, o gozo de matar; por outro, as benesses do livramento. E a projeção do novo mundo só pode ser, portanto, violenta.

Seria a produção de um futuro despido de qualquer senso ético de alteridade, solicitude e amizade. Uma utopia do futuro está aí: as guerras atuais buscariam um mundo livre de qualquer relação (MBEMBE, 2017).

Por agora, é preciso repetir: decididamente, a época privilegia a separação, os movimentos de ódio, de hostilidade e, sobretudo, a luta contra o inimigo, e tudo isto é consequência daquilo a que, num vasto processo de inversão, as democracias liberais, já amplamente branqueadas pelas forças do capital, da tecnologia e do militarismo, aspiraram. (MBEMBE, 2017, p. 72).

Não se trataria, portanto, de um completo desvio da democracia liberal e da mentalidade competitiva neoliberal (BROWN, 2018; BERARDI, 2019), mas de um aprofundamento de suas bases, de um colocar do avesso que expõe suas tripas. *Bacurau*, lembremos, se passa num universo “democrático”: Tony Jr. (que convoca a imagem de uma direita “limpa”, ou mesmo do “centrão” brasileiro) vai a Bacurau pedir votos, clamar por diálogo, oferecer presentes. Ele se configura, talvez, como o intermediário entre as políticas de (suposto, aparente) diálogo e as da inimizade, do ódio, da hostilidade, facilitando a passagem das primeiras para as segundas.

2.3.2 Refundação

A sistematização da caça contra uma “raça inferior” trai um dos alicerces que sustentaria a “superioridade” dos povos que o criaram. Conforme Elias (2011), a ideia de civilização expressa uma consciência do Ocidente acerca de si mesmo, resumindo

[...] tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas “mais primitivas”. Com essa palavra, a sociedade ocidental procura descrever o que lhe constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de **sua** tecnologia, a natureza de **suas** maneiras, o desenvolvimento de **sua** cultura científica ou visão do mundo, e muito mais. (ELIAS, 2011, p. 23, grifos do autor).

Originalmente, a ideia de civilização se firma como contraconceito geral à barbárie, compreendida como estágio inferior de sociedade; a civilização, assim, seria um processo de diferenciação desenvolvido com base em um padrão de costumes e de moral (ELIAS, 2011). Em *Bacurau*, o bando estrangeiro abre mão de

qualquer pacto civilizador, abandonando supostos ideais de sociedade a serem exportados para o mundo — ainda que esse pacto seja um tanto ilusório, como ressalta Mbembe (2017) ao apontar o sistema colonial e escravagista como “o lado noturno” ou o “repositório amargo” da democracia; ali, porém, havia o interesse nas terras por sua riqueza; aqui, é justamente a sua “inutilidade” que a torna perfeita.

A empreitada do grupo caçador revela, portanto, um cinismo: sua investida em terras estrangeiras, contra um povo visto como inferior, é despida de qualquer caráter civilizador, de expansão dos ideais europeus e estadunidenses (que nada têm de magnânimo, é evidente). No contexto da colonização, a violência servia ao propósito da pilhagem, da imposição cultural e, mais especificamente no século XIX, à experimentação de tecnologias e técnicas para a guerra (MBEMBE, 2017). Em *Bacurau*, nenhum desses três fatores é importante — no último caso, por sinal, os bandidos utilizam armas antigas, *vintage*. A única meta é matar. É como se fosse reconhecido o fracasso do projeto moderno de expansão europeu: não por seu caráter violento, destruidor e espoliador, mas por sua incapacidade de eliminar ou, pelo menos, subjugar por completo aquilo que é diferente. Uma cidadezinha como Bacurau não se “adaptou” — com sua valorização da cultural local, a condição de igualdade étnica, a pluralidade sexual e de gênero, a recusa às imposições do governo e às práticas da indústria farmacêutica — e, em sua modesta e diversificada configuração, desenha-se como terrível afronta aos olhos dos orgulhosos caucasianos. Não há mais o que “civilizar”, mas a “barbarizar”, pura e simplesmente.

Porém, em um olhar mais detido, talvez não seja o caso de dizer que não há qualquer traço civilizador: se a caçada em questão é um jogo, o estabelecimento de regras, objetivos, punições, variações, limitações denota um irônico e debochado modo de conservar *algo* da civilização. Afinal, poderiam dizer os caçadores, não é uma simples carnificina, na qual se chega atirando ao bel-prazer, com as armas mais adequadas: há de se seguir um regulamento, uma burocracia (uso de armas antigas, limitação no número de tiros a serem dados, pontuação por cadáver, definição de quem mata quem, punição por assassinar crianças etc.) — algo eminentemente moderno e civilizado.

Por isso mesmo, o discurso que afirma um regresso à barbárie no contexto atual precisa ser mais bem elaborado, como explica Michel Löwy (2000). Ele lembra Marx, que no final do século XIX falava de uma barbárie nascida no próprio seio da civilização — a qual, conforme Löwy, ganharia contornos cruciais no século XX. A

barbárie *moderna*, diferente daquela relacionada aos povos antigos, tem como características: utilização de meios técnicos modernos; industrialização do homicídio; exterminação em massa; impessoalidade do massacre; gestão burocrática, administrativa e eficaz dos atos bárbaros; ideologia legitimadora moderna (biológica, higiênica ou científica). A novidade em relação a essas operações (tão em voga desde o século XX), em *Bacurau*, é o resgate da “pessoalidade” do massacre: a graça do jogo passa não apenas por ter um inimigo e matá-lo, mas de fazê-lo de forma brutalmente próxima.

Para Mbembe (2017), a progressiva perda de monopólio da violência por parte do Estado gera um cenário de redistribuição do horror pela sociedade, que em parte se compreende por uma divisão muito simples: entre aqueles que possuem e aqueles que não possuem armas. Confere-se grande destaque, assim,

[...] à possibilidade de qualquer pessoa ser morta por outra, não importa quando nem sob que pretexto. Ao estabelecer uma relação de igualdade relativa entre a capacidade de matar e o seu corolário (a possibilidade de ser morto) — igualdade relativa, que apenas consegue suspender a posse ou não-posse de armas —, esta configuração acentua o carácter funcional do terror e possibilita a destruição de qualquer vínculo social que não seja o da inimizade. (MBEMBE, 2017, p. 61).

Para o autor, normaliza-se a ideia de que só se tem e se exerce poder às custas da vida de alguém. No caso de *Bacurau*, jamais se evidencia quem eram os integrantes da gangue paramilitar que invade a cidade; sabemos, porém, que se trata de um bando organizado, tutelado por figuras que nunca aparecem na tela, com quem se comunicam. O Estado, num primeiro momento, parece omisso; porém, ao final, descobrimos que havia se associado aos estrangeiros (por meio da figura de Tony Jr.) para massacrar os moradores da cidade.

Em sua análise da geopolítica atual, Bruno Latour (2020) defende que o negacionismo e o extremismo que assombram as sociedades atuais nada mais são do que manifestações de uma tomada de consciência por parte das elites de que o discurso neoliberal de “fazer o bolo crescer para distribuí-lo” era um grande engodo, de que *não há mais mundo para todos*: no ritmo atual, a Terra morre primeiro. *Bacurau* ilustra, portanto, o extremo de uma política da destruição, na qual empresas financiam discursos que colocam em xeque a ciência, a vacina, o aquecimento global, os males dos combustíveis fósseis etc (ROQUE, 2020; OCCORSIO, 2021). É uma

prática de genocídio aberta, que vimos crescer durante da pandemia de COVID-19, talvez mais fortemente no Brasil e nos Estados Unidos.

Logo, nossa hipótese é a de que a empreitada assassina do grupo se funda numa utopia que não estaria nem na expansão para novos territórios (no caso, outros planetas — lembremos daquele debochado disco voador) e nem no porvir de glórias, mas num *retorno à Terra*, simbolizado na sequência de abertura do filme; uma volta do olhar ao planeta, que nada tem de cuidadoso ou de salvador. Dito retorno passa por uma *refundação*: se o espaço, como a cidade, é feito não só de sua configuração geográfica (vegetação, clima, topografia), mas das relações ali construídas pelas pessoas (entre elas e com o espaço), mudar a dinâmica local, transformando-a num espetáculo sanguinário, constrói outro território, uma nova Bacurau. Isto é, faz da cidade um campo de massacre, abrindo um espaço desconhecido que se configura como utópico para quem tem sede de matar. "Que tal pularmos para a parte em que carregamos as armas e vamos para a cidadezinha fazer um estrago?! Eu vim pela contagem de corpos!" (BACURAU, 2019), exalta-se Joshua, impaciente com a discussão sobre procedimentos e atualizações da dinâmica da caçada.

Mais uma vez, não se trata de matar por puro gozo. Há um propósito maior: definir os herdeiros do planeta Terra. Diante da certeza da fragilidade da Terra em meio à progressiva depredação humana, da percepção de que esse é o único mundo que temos, recusa-se a resposta de que, "[...] para ser duradouro, [o planeta] deve ser partilhado pelo conjunto dos seus dependentes, juntamente com todas as espécies" (MBEMBE, 2017, p. 69). A definição dos herdeiros vai na contramão de propostas como as de Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro (2014), que apostam no *ralentamento* a partir das proposições de Isabelle Stengers (2018) sobre a *slow science* e de Latour (2004) acerca da "atenção" e da "hesitação" como posturas. Para Stengers,

Não sabemos o que a estranha aventura das ciências modernas poderia ter sido, ou ainda poderia ser, mas sabemos que fazer "melhor" aquilo que já temos o hábito de fazer não será suficiente para o aprendizado. É uma questão de desaprender uma atitude de resignação mais ou menos cínica ("realista") e nos tornarmos sensíveis uma vez mais ao que talvez saibamos, mas apenas como em um sonho. É aqui que a palavra "lento", usada nos movimentos lentos, é adequada. A velocidade exige e cria uma insensibilidade a tudo o que pode atrasar as coisas: os atritos, as fricções, as hesitações que nos fazem sentir que não estamos sós no mundo. Desacelerar significa tornar-se capaz de aprender novamente, familiarizar-se com as coisas novamente, refazer os limites da interdependência. Significa pensar e imaginar e, no processo, criar relacionamentos com outras pessoas

que não sejam de captura. Significa, portanto, criar entre nós e com os outros um tipo de relação que funciona com os doentes, pessoas que precisam umas das outras para aprender — com os outros, dos outros, graças aos outros — o que uma vida que valha a pena ser vivida exige, e os conhecimentos que valem a pena ser cultivados. (STENGERS, 2018, p. 68, tradução nossa).⁴²

As considerações de Stengers sobre o fazer científico são amplas e pertinentes o suficiente para serem conduzidas para uma mudança de atitude mais geral, de recusa aos processos de aceleração e deslocalização da atualidade, bem como dos discursos mandatários de produtividade e performance que invadem o mundo do trabalho, do lazer, do sexo. Ainda segundo a autora:

É agora que se tem de aprender a responder, que se tem, especialmente, de criar práticas de cooperação e de substituição com aquelas e aqueles que a intrusão de Gaia estimula doravante a pensar, imaginar e agir. Por exemplo, com os objetores do crescimento e os inventores dos movimentos *slow*, que recusam o que o capitalismo apresenta como “racionalização” e procuram se reapropriar do que significa se alimentar, viajar, aprender juntos. (STENGERS, 2015, p. 51-52).

Para Danowski e Viveiros de Castro (2014), isso deve motivar um processo de recuo, de frenagem da economia mundial, “[...] de uma redistribuição radical das taxas de ‘crescimento’ legitimamente visadas (ou não) pelas diferentes economias nacionais” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 154). Em vez disso, *Bacurau* descortina um cenário no qual a opção seria conservar e acelerar o modo de vida atual (incapaz de sustentar um crescimento econômico impune), mas reduzido a uma seleta elite. “Partilhar”, “retroceder”, afinal, significam “abrir mão” e se voltar à vida *com e para* o outro, visto como parte fragilizada de uma sociedade desigual. “Aquilo que muitos se recusam a admitir é que, no fundo, somos feitos de pequenos empréstimos de sujeitos estrangeiros e, conseqüentemente, seremos sempre **seres de fronteira**” (MBEMBE, 2017, p. 54, grifos do autor). A negação de qualquer

⁴² We don't know what the strange adventure of the modern sciences could have been, or could yet be, but we know that doing 'better' what we are already in the habit of doing will not be sufficient for learning. It is a matter of unlearning an attitude of more or less cynical ('realist') resignation, and becoming sensitive once again to what we perhaps know, but only as in a dream. It is here that the word 'slow', as used in the slow movements, is adequate. Speed demands and creates an insensitivity to everything that might slow things down: the frictions, the rubbing, the hesitations that make us feel we are not alone in the world. Slowing down means becoming capable of learning again, becoming acquainted with things again, reweaving the bounds of interdependency. It means thinking and imagining, and in the process creating relationships with others that are not those of capture. It means, therefore, creating among us and with others the kind of relation that works for sick people, people who need each other in order to learn – with others, from others, thanks to others – what a life worth living demands, and the knowledges that are worth being cultivated.

possibilidade de contato e de proximidade com o Outro leva, no futuro de *Bacurau*, não apenas a um recrudescimento e a uma brutalização das fronteiras geográficas como recusa à presença do corpo alheio, mas à tática de seu extermínio puro e simples.

Mata-se como expressão do mais puro ódio, como intolerância contra a simples existência do outro: há forma mais cruel de se assassinar alguém? A rivalidade personificada na clássica frase do faroeste, “este mundo é pequeno demais para nós dois” (“this world isn't big enough for the both of us” ou “This town ain't big enough for the both of us”, que remontam aos antigos *western The Virginian*, de 1929, e *The western code*, de 1932), atinge agora dimensão coletiva: o inimigo não se resume a um rival, mas a um povo fadado ao abate. O faroeste do futuro, a lei do mais forte: do “esta terra me pertence” ao “esta Terra nos pertence”; do “esta cidade é pequena demais para nós dois” para “este mundo é frágil demais para nós todos”. Ao contrário do processo moderno europeu de repovoamento inédito do mundo — fundado em excreção social, agitação e aceleração históricas e escravidão (MBEMBE, 2017) —, conferiríamos nesse futuro a busca por um despovoamento global. Talvez, nessa leitura, os caubóis que invadem Bacurau são peões no xadrez geopolítico, mobilizados para compor a linha de frente de um projeto maior, organizado por aqueles com quem se comunicam. Trata-se do governo de outro país? Ou do próprio Brasil? Uma empresa privada? Seja qual for, percebe-se um movimento que, conforme Mbembe (2017), revela como os atores atuais da guerra se dividem entre os Estados, as formações militares atuando sob a máscara do Estado, exércitos sem Estado, Estados sem exército, entre outros. E, de toda forma, cumpre-se uma dupla função: o gozo da morte e a limpeza étnica, a qual abre um novo mundo, livre de lugares como Bacurau, cidade que sintetiza uma diversidade perigosa de populações indesejadas.

2.4 Retorno, horizonte: entre a barbárie e a comunidade

2.4.1 A estrada

A ideia de *retorno*, que exploramos para falar de uma preocupação com a Terra (ilustrada na abertura do filme e cooptada por uma ideologia que considera o planeta pequeno demais para todos), ganha outros contornos ao analisarmos o povo

de Bacurau. No começo do filme, Teresa está voltando à cidade para o enterro de Dona Carmelita. A imagem de uma personagem que retorna a sua comunidade remete a *Barravento* (1962), de Glauber Rocha. No filme, Firmino volta à vila de pescadores transformado, após sua experiência na cidade grande: ele se tornou consciente e engajado politicamente, e se acha apto a orientar seus conterrâneos na superação da pobreza e da exploração. Após experimentar “o mundo lá fora”, supostamente agora “sabe mais” e deve ensinar, a quem ficou, “a verdade”. No final do filme, completando o ciclo iniciado no começo, ele novamente desaparece, finalizando sua jornada e deixando a comunidade uma vez mais.

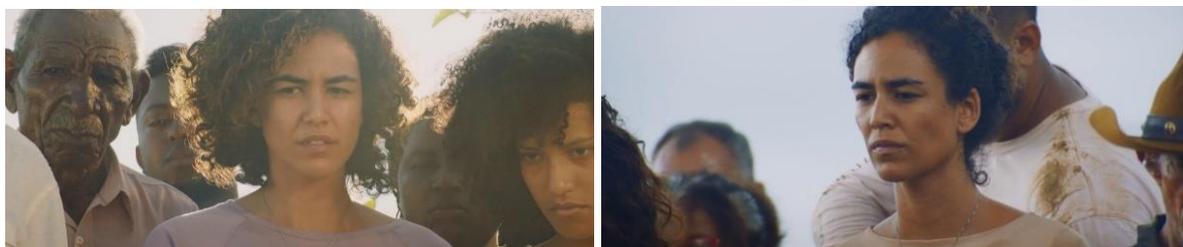
Bacurau, por sua vez, é lugar para onde se retorna, e não de onde se parte em definitivo. Não há um ciclo de retorno e nova partida, ou a sugestão de uma passagem que continua: ao contrário de *Brasil ano 2000*, que começa numa estrada e numa estrada termina, *Bacurau* sugere a cidade-título como fim. Teresa retorna, de jaleco, carregada de medicamentos, mas nem por isso ela é vista como diferente, superior, como alguém que “sabe mais”: ela cumpre o seu papel, assim como o professor que dá aula, a prostituta que presta serviços sexuais, o violleiro que toca, a médica que faz plantão. Numa conversa no bar, Lunga pergunta quem havia voltado para a cidade nos últimos tempos; vários nomes são listados. “Eu”, completa Teresa. Seu retorno se torna, então, definitivo. Lembremos também de Acácio, que abandona a identidade de Pacote para viver na comunidade; e do próprio Lunga, que volta para ajudar. Apesar dos problemas enfrentados pela cidade mesmo antes da invasão (o descaso das autoridades, a falta de água), há algo de utópico (diferente da utopia explorada nas páginas anteriores) em Bacurau: num texto que é, de partida, de extremismo no Brasil — lembremos, por exemplo, das execuções públicas no Vale do Anhangabaú —, a existência de uma comunidade diversificada, pautada na igualdade de gênero e etnia, na valorização da sua cultura e história, na liberdade sexual, é esperançosa por si só.

A imagem de uma travessia, de um caminho a percorrer depois — que encerra *Barravento* (a visão de Firmino desaparecendo na caminhada no farol), *Deus e o diabo na terra do sol* (na corrida desesperada e esperançosa de Manuel) e *Brasil ano 2000* (no caminhar confiante pela estrada a perder de vista da personagem sem nome de Anecy Rocha) —, não faz sentido em *Bacurau*. Sobre a cena final de *Deus e o diabo na terra do sol*, Xavier escreve:

Essa corrida do casal de camponeses é o primeiro vetor em linha reta dentro de uma trajetória de curvas e hesitações, sempre marcada por mais um volteio do olhar, do corpo ou do pensamento. **Ela define e reforça a projeção para o futuro, a certeza de transformação radical** assumida pelo refrão cantado pelo coro: “O sertão vai virá mar, o mar vai virá sertão”. Retoma-se o discurso projetivo, a frase síntese dos sonhos de Sebastião e Corisco. (XAVIER, 2007, p. 89, grifos nossos).

Por sua vez, o futuro imaginado em *Bacurau* é o de certo reposicionamento, talvez de um recuo: num contexto de perda de direitos, de *inversão da democracia*, quando se suspendem leis, direitos, proteções (MBEMBE, 2017), o que parecia garantido e sustentava novos exercícios imaginativos está em risco. É preciso voltar e defendê-lo. Por isso, a ideia de movimento passa por certo retorno — o qual, entretanto, não implica paralisação, concessão ou retrocesso; motiva, sim, uma revisão da ação, em uma ética de ruptura. Se a circularidade em *Barravento* (Firmino chegando e saindo, e sua trajetória espelhada na de Aruã, que também deixa a vila ao final do filme) e em *Brasil ano 2000* (o início e o fim na estrada) relaciona-se à continuidade, em *Bacurau* está na permanência (as personagens que voltam para a cidade, que se reintegram à comunidade). No filme, a circularidade envolve também a permanência da morte: o princípio e o fim do ciclo são marcados pelos planos do rosto intrigado de Teresa, a olhar primeiro o caixão de Dona Carmelita e, pouco antes dos créditos finais, o enterramento de Michael. No primeiro, um olhar hesitante; no segundo, uma expressão de dor, mas também de determinação. Em conjunto, as cenas criam uma noção de circularidade e um senso de “ponto final” que se revela “reticência”: o que acontecerá quando nós, espectadores, sairmos do cinema?

Imagem 6 - Ciclo



Fonte: Capturas de tela de *Bacurau*. Montagem elaborada pelo autor.

A ideia de recuo parece dar prosseguimento ao movimento detectado por Genilda Azerêdo (2020) na filmografia de Mendonça Filho, na passagem do encurralamento de uma cidade (*Recife frio*), para uma rua (*O som ao redor*), para um

apartamento (*Aquarius*). Em *Bacurau*, longe da urbanidade, voltamos ao tema da cidade, desta vez do interior, e agora para um enfrentamento mais primário sobre vida e morte. Segundo Azerêdo,

Nesses três filmes [*Recife frio*, *O som ao redor*, *Aquarius*], a questão da violência é indissociável dos significados atrelados ao espaço, e o modo como a violência se materializa oscila entre o que é mostrado (arrombamento de carro, tentativa de matar o cachorro, menino agredido violentamente pelos “seguranças”, em *O som ao redor*) e o que é eloquentemente sugerido, tal como o sonho que mostra a invasão da casa por adolescentes pobres. (AZERÊDO, 2020, p. 275).

A relação entre violência e espaço segue central em *Bacurau*, como vimos. Todavia, há um contraponto evidente entre a violência mais contida dos filmes citados e aquela explosiva no longa de Mendonça Filho com Dornelles. Em artigo na revista *Piauí*, o cineasta Eduardo Scorel (2019) critica o que chama de “celebração da barbárie” em *Bacurau*. Além de destacar a “justiça feita com as próprias mãos” pelas personagens, ele afirma: “O que há em *Bacurau* de particularmente inquietante é a exaltação feita à parceria entre o povo desassistido e os bandidos para enfrentar assassinos diletantes estrangeiros” (SCOREL, 2019, s/p).

Além do fato de que a crítica à “justiça feita com as próprias mãos” carece de sentido — na ausência de justiça institucional e na presença de um poder público que se alia ao inimigo, o que resta? —, o surpreendente não é o fato de Scorel enxergar barbárie na atuação dos moradores do vilarejo (ela existe), mas de localizá-la na simples defesa da cidade. A violência, como último recurso de uma comunidade abandonada e à beira do massacre, não nos parece ser uma questão: ela não se insere no mesmo âmbito de uma discussão sobre, por exemplo, depredação em protestos pela cidade; na trama, não se trata de ser moralmente aceitável ou politicamente estratégico, mas apenas de sobreviver num jogo de matar ou morrer. A barbárie (não moderna) está, isso sim, no ato de decepar e exibir cabeças, de enterrar alguém vivo. Em certos momentos, a narrativa sugere recuos diante dessas atitudes (Acácio pergunta “Não acha que Lunga exagerou, não?”; alguns moradores olham as cabeças entre intrigados e chocados); em outros, parece endossar, perigosamente, um posicionamento catártico e vingativo, que reverbera fortemente diante de uma plateia furiosa e desesperançada com os rumos da política no Brasil (à pergunta de Acácio, Teresa responde que não; alguns moradores filmam as cabeças, até riem). Essas características históricas são centrais para, afinal, compreender o

horizonte de expectativa que envolve o público, levando-o a reagir de determinada forma diante de certas resoluções narrativas. A crítica de Fernando Haddad (2019) na *Folha de S. Paulo* é mais pertinente nesse sentido, ao localizar o gozo da violência e argumentar que o filme trata não do imperialismo, mas da nossa barbárie. O filme nos provoca: o que os aplausos e urros nas salas de cinema a cada morte violenta do inimigo (SPERB, 2019) revelam sobre nós, sobre nossos desejos em tempos extremados? Qual a linha que separa a violência necessária e a barbárie? Em quais termos discutir uma ética da violência?

Há um prazer estético em *Bacurau* que envolve, como em toda obra poética, a liberação *de* e a liberação *para* (JAUSS, 1979); nesse caso específico, a “saída” momentânea de um cenário de perdas no governo Bolsonaro e o gozo da vitória em uma narrativa que devolve o espectador, a todo momento, a essa mesma realidade do Brasil pós-golpe. Um senso comunitário que se forma, na sala do cinema e nas discussões posteriores sobre o filme, pode ser visto como a função comunicativa da experiência estética de Jauss (1979), quando a *katharsis* renova a visão acerca do mundo, conduzindo à reavaliação do contexto, das bases da ação, dos caminhos possíveis. E quais apontamentos poderiam ser esses, para além da violência?

À época do lançamento, críticos chamaram a atenção para a caricatura dos estrangeiros do filme (LOPES, 2019; FORLIN, 2019). De fato, há algo de tosco em sua caracterização: o anseio meio ridículo por matar, o *bullying* contra os brasileiros que se acham parecidos com eles, a transa eufórica após uma caçada bem-sucedida. Por um lado, essa visão sobre os bandidos arrisca sustentar o entendimento de que quem se posiciona de forma autoritária, racista e homicida é tosco, fútil, estúpido — o que, talvez, poderia conduzir à falsa impressão de que seriam mais fáceis de serem “derrotados”. Porém, em tempos de Bolsonaro e Trump, de “dancinha do *impeachment*” no Brasil, de uma extrema-direita que coloca chifres para invadir o Capitólio nos Estados Unidos, entre vários outros exemplos, não há mesmo uma boa dose de ridículo em tais figuras? Um ridículo que, por sinal, não reduz seu grau de periculosidade.

Mas a falta de sutileza de *Bacurau* se estende para além das personagens estrangeiras, quando o filme opera numa dicotomia entre heróis e vilões (ainda que com nuances em ambos os grupos), resolve o conflito violentamente, aposta em imagens gráficas e propõe menos alusões, tão comuns ao cinema de Mendonça Filho até então. Como notou Inácio Araújo na *Folha de S. Paulo*, o diretor, em

parceira com Dornelles, “[...] troca a sutileza pela clareza alegórica da era Temer e depois” (ARAÚJO, 2019, s/p), abrindo mão do meio-tom: “‘Bacurau’ é um filme feito com raiva, deixa a observação das contradições para mergulhar no conflito moderno e primitivo que o filme encena. As armas mudaram; o espírito, nem tanto” (ARAÚJO, 2019, s/p).

Conforme Azerêdo, em *Aquarius*, filme anterior de Mendonça Filho, “a narração é feita com estratégias ambíguas, atuações contidas, sutilezas conotativas, aspecto que desestabiliza a aparente narração realista, além de imprimir ao filme uma tonalidade de suspense e medo” (AZERÊDO, 2020, p. 275). Ao comentar sobre o cinema nacional recente e analisar parte da produção de Mendonça Filho (o curta *Vinil Verde* e os longas *O Som ao Redor*, e *Aquarius*), Lucas Caetano e Paula Gomes (2020) observam, em diálogo com a pesquisa de Laura Cánepa (2013), certos arranjos específicos do gênero horror em tais produções, nas quais o elemento terrível não é uma aparição sobrenatural ou um psicopata, mas algo mais difuso e ambíguo, ligado a aspectos históricos e estruturais da sociedade brasileira. Vale recordar, por exemplo, a segregação do espaço urbano e as extensões temporais e espaciais do coronelismo em *O som ao redor*, elementos persistentes que enredam personagens dotadas de certa consciência de classe, mas que se veem temerosas diante do contato com figuras de camadas menos privilegiadas; em *Aquarius*, a protagonista, por um lado, enfrenta uma grande corporação e, por outro, encaixa-se no perfil da mulher branca de classe média que mantém uma relação superficial e quase condescendente com suas empregadas domésticas, as quais habitam seus pesadelos. Como afirmam Caetano e Gomes, “[...] o horror provém dos medos dos personagens, dos conflitos sociais indissolúveis e de uma atmosfera de tensão que jamais atinge um clímax ou é apaziguada” (CAETANO; GOMES, 2020, p. 199).

Ora, em *Bacurau*, Mendonça Filho e Dornelles arriscam uma ruptura radical com tal poética, ligada tanto ao cinema do primeiro quanto a, de forma mais geral, outras produções nacionais recentes destacadas por Cánepa (2013) (como *Os Inquilinos*, de Sergio Bianchi, e *Trabalhar cansa*, de Juliana Rojas). Não há mais um recurso como o da cachoeira metafórica de sangue a se derramar sobre a cabeça do protagonista de *O som ao redor* — sugestão à herança violenta de sua família —, mas um banho sanguinolento regado à morte do inimigo, quando o vermelho vivo torna-se quase um ornamento corporal moldado para a guerra, como no caso de Lunga. Se *Bacurau* é feito com raiva — leitura possível quando o inserimos no

período socio-histórico conturbado no qual foi lançado —, parece ser o caso de uma produção que corresponde a certo horizonte de expectativa do público não no que tange a uma poética da filmografia de Mendonça Filho, mas no que se refere ao contexto violento e massacrante do Brasil sob o governo Bolsonaro. A “presença” de textos da época da ditadura civil-militar no filme (as canções, a referência a *Brasil ano 2000*) é, nesse sentido, bastante significativa — e se insere, conforme Antunes, Martins e Ribeiro (2017), no esforço de contextualização que não se resume a encaixar um objeto na época “à qual ele pertence”, mas a fazer ver os diversos atravessamentos temporais que compõem um fenômeno.

Imagem 7 - Sangue



Fonte: Capturas de tela de *O som ao redor* e *Bacurau*. Montagem elaborada pelo autor.

2.4.2 Apenas o começo

Bacurau foi lançado no ano em que Bolsonaro tomou posse como presidente do Brasil, momento em que os desmontes iniciados na era Temer se intensificaram e o risco de uma nova ruptura democrática aumentou exponencialmente. Em meio a isso, o país assistia a uma desorganização dos quadros da oposição, que não se entendia entre si e parecia sem rumo, especialmente após certa decadência do Partido dos Trabalhadores, sua principal referência. A crise de rumos pode ser inserida num quadro mais amplo, de fim das grandes narrativas (LYOTARD, 2009). *Bacurau* compõe, assim, um con(texto) no qual se imagina a ação em termos distintos dos dramas político-revolucionários do Cinema Novo. Como diz Xavier (2007), o final de *Deus e o diabo na terra do sol*, por exemplo, postula uma certeza da revolução vindoura, ainda que descolada da trajetória de Manuel e Rosa. Em

Bacurau, não há tamanha pretensão: a revolução não aparece no horizonte. A ação das personagens se desenha muito mais como reação: é o ataque de fora que motiva a permanência de Teresa, o retorno de Lunga e a volta à condição de pistoleiro de Pacote (cujas proezas não são contadas pelos cordelistas, como na tradição do cangaço, mas exibidas em telas de LED para a cidade assistir) — unidos para a luta mais primária de todas, a da própria sobrevivência como sujeito e comunidade.

É uma comunidade que parece crer apenas em si própria, mas que não se mostra fechada: não segue nem Deus (a igreja encontra-se fechada) e nem o diabo (Lunga vive, de certa forma, exilado), mas a eles recorre se preciso (em certo momento, fala-se em reabrir a paróquia; Lunga é chamado para ajudar); acredita na ciência (Teresa e Sônia são profissionais da saúde), mas não na indústria farmacêutica (Sônia alerta para a periculosidade de certos remédios); adota a medicina, mas não prescinde de certo misticismo e do poder das drogas (lembramos a figura de Dona Carmelita e os psicotrópicos usados pelos moradores).

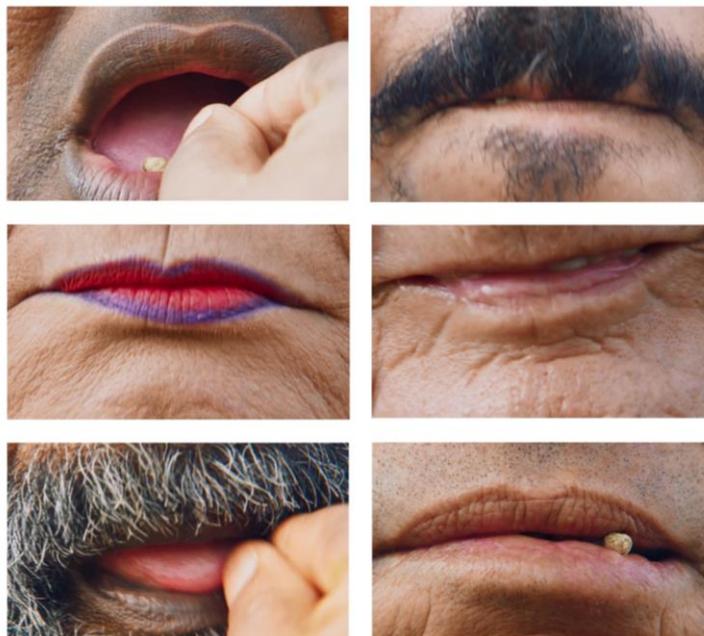
Na introdução de *Políticas da inimizade*, Mbembe se pergunta: “Por que é que, contra todas as probabilidades, deverei velar pelo outro, estar o mais próximo possível da sua vida se, em contrapartida, ele só tem em vista a minha perda?” (MBEMBE, 2017, p. 9). Em nossa leitura, o filme reverbera essa pergunta: como lidar com o ódio alheio (inclusive em situações bem menos extremadas que aquela apresentada no longa)? O que fazer com o *nosso* ódio? Qual o lugar da moral e da ética em tempos de inimizade, ou da luta contra essa política? No caso de *Bacurau* e de tantos eventos reais, haveria outra resposta possível à violência direta? Respondamos essa última: não é o que parece, num contexto no qual, como dissemos, não há mais mediação possível. A violência, diante do extermínio, deixa de ser uma forma de destruição do outro e se torna preservação de si. Mbembe (2017) lembra Frantz Fanon, para quem a descolonização, como acontecimento político fundador, não podia se abster da violência. Em um futuro no qual a colonização se faz presente não apenas de forma latente, mas como um plano de devastação, trata-se também de um novo projeto refundador — o final do filme, como veremos, evidencia que o episódio da invasão fracassada foi apenas o começo, de modo que um novo mundo parece em vias de se abrir.

Nesse sentido, as personagens da cidade de Bacurau lembram o sujeito fanoniano: são seres de recusa, que dizem não à própria morte. E, citando a canção de Geraldo Vandré que compõe a trilha do filme, “Se alguém tem que morrer, que

seja pra melhorar”: se for inevitável, que a morte tenha um significado forjado na luta. Ao analisar diversas manifestações do racismo, Mbembe (2017) destaca a gravidade da representação, que reduz o Outro a um objeto, a um brinquedo. Em *Bacurau*, a expectativa dos invasores é quebrada quando encontram a cidade vazia, quando percebem que os moradores estão armados, quando notam algo de errado: os sujeitos-objeto não estão cumprindo seu papel na dinâmica imposta. Os moradores de Bacurau são, ou deveriam ser, seres para a morte (não no sentido heideggeriano): sua vida serve apenas para ser encerrada. Além disso, eles não morreram a morte antes da morte, a morte resultante da representação imposta pelo outro (FANON, 1961): em sua diversidade, pulsam vida. A recusa a se prestar a esse papel é o que inverte a dinâmica, e isso se dá por meio da comunidade, por uma saída coletiva. Diferentemente do que acontece em *Os sete samurais*, por exemplo, os moradores não são indefesos, despreparados e desesperados; de fato, eles recorrem a Lunga, mas a personagem se integra à comunidade para ajudar, não para salvar, como os heróis samurais do clássico de Kurosawa.

A luta, para Fanon (1961), tem como objeto privilegiado o povo, o sujeito coletivo, organizado e consciente. “Bacurau”, como ideia, como título do filme, se refere a isso: não apenas uma cidade, uma fronteira demarcada, mas uma comunidade, um lugar para onde se retorna, onde se mistura, onde as individualidades se encontram e se tornam uma só quando é preciso. Na hora do confronto, deixa-se de ser médica, prostituta, bandido, professor, comerciante, aposentado: *todos são Bacurau*, em luta, como na sequência na qual cada morador aparece, em planos idênticos, ingerindo os psicotrópicos enquanto uma trilha de suspense amarra todos os quadros, dando o tom de uma preparação para a guerra. É possível distinguir quem é quem pela aparência da boca, mas isso importa menos do que a sugestão de que *todos* estão juntos.

Imagem 8 - Bocas



Fonte: Capturas de tela de *Bacurau*. Montagem elaborada pelo autor.

Assim como em Fanon (1961), a luta aqui envolve os músculos, a presença física, o sangue, mas também uma abertura da imaginação, a consciência de que o presente não se fecha em si mesmo. Daí, a centralidade do museu para a cidade, mais de uma vez referenciado ao longo do filme e cenário do clímax. *Bacurau* é orgulhosa de sua história, convida os forasteiros a visitarem o museu; de lá tira suas armas para o combate; ali mata dois estrangeiros. A história é viva, o museu não só representa o passado, mas integra o presente de uma comunidade, fazendo e se refazendo no dia a dia — daí o pedido de Isa para deixar as marcas de sangue na parede, que agora também passam a contar a história local, a compor as narrativas épicas populares das quais fala Fanon, fundamentais para a imaginação de um povo. Nesse momento, as marcas de sangue sugerem quase uma inversão da famosa citação de Walter Benjamin de que “não há documento de cultura que não seja também documento de barbárie” (BENJAMIN, 2016, p. 137). Aqui, um documento (ou rastro) da barbárie é elevado à condição de símbolo da cultura, compondo o espaço do museu. O mesmo pode ser dito a respeito das cabeças decapitadas dos invasores, exibidas na escadaria da igreja.

A cena de Terry no museu resgata um tópico importante do cinema de Mendonça Filho: as fotografias.

A utilização de fotografias [...] parece ativar ou então potencializar esse efeito circular, de retorno do reprimido. Espécies de objetos mágicos parecem ser capazes de ativar e materializar as memórias dos personagens, expondo antigos fantasmas e questões mal resolvidas. (CAETANO; GOMES, 2020, p. 197).

Em *O som ao redor*, as fotografias sugerem a continuidade do passado coronelista na configuração das relações urbanas; em *Aquarius*, revelam a nostalgia por um tempo perdido (CAETANO; GOMES, 2020). Em *Bacurau*, há de fato uma ideia de retorno, mas não do reprimido: a posição das fotografias referentes ao cangaço no museu revela orgulho, pois se encontram em posição de destaque (uma delas enfeita um presépio, sem sinal de qualquer imagem de Jesus Cristo). Por isso mesmo, não há algo de “mal resolvido”; a memória do cangaço contém, sim, um elemento fantasmático — mas para quem invade a cidade. Os cortes bruscos na cena em que Terry observa as fotografias seguem um estilo de montagem típica do horror, quando a personagem se pega, surpreendida, rodeada de fantasmas, de uma ameaça que a enreda, que a observa, que espera. Terry se move, mas a câmera permanece estática nas fotografias: pouco importa o que ele faz, interessa é a presença delas.

Imagem 9 - No museu



Fonte: Capturas de tela de *Bacurau*. Montagem elaborada pelo autor.

O museu se torna uma casa mal-assombrada. Uma armadilha: da rua, era o único lugar de portas abertas, até onde a vista de Terry podia alcançar; é ali que ele deve entrar, de onde só sairá morto. A presença fantasmática das fotografias e dos objetos faz par com uma mão que surge, sem corpo, como se brotasse do chão, como se saísse do túmulo, carregando uma arma. Quando a mão aponta para o alvo, ouvimos uma trilha sonora de tom místico — composta por flautas e sons de pássaros — surgir e crescer; após os tiros, mas antes de mostrar Terry baleado, exibem-se mais fotografias, uma delas, medonha, de cabeças decepadas — propõe-se um paralelo entre aqueles mortos e Terry, indicando não apenas uma dimensão cíclica, mas a vivacidade do passado. Terry, ou melhor, a morte de Terry agora também faz parte da história de Bacurau, das narrativas da cidade, evento marcado a sangue na parede do museu. A música a que nos referimos, que seguira num crescendo durante os tiros, cessa bruscamente, justamente quando, no plano que exhibe a mão armada, Lunga se revela, como se a narrativa mostrasse que, após

a configuração transcendental propiciada pelo ambiente, pelos objetos, pelas fotografias, pelas armas antigas, pela mão “autônoma”, pela trilha sonora, o “humano” pudesse sair, em segurança, uma vez que a ameaça está contida.

Imagem 10 - A morte de Terry



Fonte: Capturas de tela de *Bacurau*. Montagem elaborada pelo autor.

A cena no museu, em especial, configura uma representação do passado cujo cerne está num retorno à memória — ou melhor, da memória — que nada tem de retrógrado ou reacionário, como nas dimensões utópicas nostálgicas que sustentam uma série de discursos contemporâneos (BORGES; CHAGAS, 2019; BORGES, 2020). Em *Bacurau*, uma saída que se coloca para um futuro de opressão e de morte está na refiguração das potencialidades do passado. Segundo Ricoeur:

Um certo iconoclasmo no tocante à história, como encerramento no já findo, constitui, portanto, uma condição necessária de seu poder de refigurar o tempo. Um tempo de **suspensão** é sem dúvida preciso para que nossas visões do futuro tenham a força de reativar as potencialidades não cumpridas do passado e para que a história da eficiência seja portada por tradições ainda **vivas**. (RICOEUR, 2010c, p. 408, grifos do autor).

Conforme o filósofo, a ideia de repetição — aqui representada pelo cangaço, pela organização de uma revolta violenta contra o opressor — na história pode ser fonte de reabertura do passado em direção ao porvir, de um resgate das potencialidades despercebidas, reprimidas ou abortadas. A tradição se mantém viva, com efeito, por sua pulsação no presente. Podemos fazer uma aproximação com Rivera Cusicanqui (2018): trata-se de viver o presente como movimento (como luta e resistência), habitando o futuro-passado — um passado que se conhece (que se deve conhecer, preservar e ensinar) e serve de guia e inspiração para a caminhada na qual se carrega o futuro (uma preocupação), fardo passível de ser levado nas costas justamente porque se conhece a história. No final de *Bacurau*, há uma inversão irônica, quando as cabeças decepadas e exibidas como troféus não são dos cangaceiros, mas dos invasores.

Nesse sentido, a resposta sugerida pelo filme a uma ideia de apocalipse passa pelo projeto de preservação e de aprendizado com uma história, uma consciência e uma ética eminentemente brasileiras, fincadas numa “imaginação em festa” animada pelo sertão, pelo cangaço, pelas raízes históricas, pela organização popular. Em certa medida, há uma aproximação ao cinema de Glauber (XAVIER, 2007) no diagnóstico de uma formação nacional que não se completou — lembremos, por exemplo, dos brasileiros que ajudam o bando invasor, e que com eles se identifica mais (tal como diagnosticado por Aníbal Quijano (2005) a respeito das elites econômicas latino-americanas em sua relação histórica com a Europa). Entretanto, ao contrário de Glauber (XAVIER, 2007), aqui não há pistas de que essa formação se coloca na ordem do futuro. Não se sugere, também, a pretensão de se construir uma cultura nacional-popular, nos termos da arte brasileira dos anos 1960 (XAVIER, 2007); em *Bacurau*, trata-se mais de uma valorização de processos históricos marcados na memória de um povo, de suas narrativas fundacionais, potencializadas como armas diante de um cenário de fracasso da formação nacional, de nova colonização, de uma globalização que não integra, mas exclui.

Acerca da valorização das narrativas fundacionais, escrevem Danowski e Viveiros de Castro sobre a imaginação ameríndia diante da invasão europeia:

Não imaginavam eles, talvez, que seu mundo viesse a lhes ser brutalmente tornado pelos Europeus, esses alienígenas configuradores e desfiguradores de mundos. Seja como for, aquilo que dizíamos mais acima, que os índios tinham algo mais a nos ensinar em matéria de apocalipses, de perdas de mundo, de catástrofes demográficas e de fins da História é simplesmente

isto: para os povos nativos das Américas, o fim do mundo já aconteceu, cinco séculos atrás. O primeiro sinal do fim foi dado no dia 12 de outubro de 1492, para sermos exatos. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 138).

De lá para cá, diversos outros apocalipses dizimaram populações, ou deixaram poucos para contar a história e manter sua memória viva, possível fonte de orientações para o agir no futuro. O medo que projetamos no amanhã é a realidade de muitos no passado: retomar a história torna-se, assim, demanda de futuro.

Por isso, a esperança, no futuro imaginado por *Bacurau*, está também na comunidade. Há uma contraposição em relação a uma lógica individualista da “salvação” — bastante comum, por exemplo, no cinema hollywoodiano (na figura do “escolhido”). A esperança está numa atuação coletiva, na projeção de um futuro melhor que não *espera*, mas *age*, mesmo diante do que parece improvável (vencer o inimigo). A comunidade é aquilo que permite às personagens seguir promovendo a abertura de porvires, de uma continuidade da história, diante da chance da morte iminente; é ela que anima a imaginação sobre novos modos de ser-no-mundo, quando se ensaia a possibilidade de vencer um rival mais poderoso.

A proposta de uma saída comunitária representa, na verdade, um contraste ao próprio cinema de Mendonça Filho. Conforme Azerêdo,

nos filmes *O som ao redor* e *Aquarius*, a solução mais comum para enfrentar a violência, a discriminação e a segregação dá-se sempre por meio de uma saída individual que rompe com o processo civilizatório. Se no final de *O som ao redor* ainda ressoa a saída coletiva, ao fundir o som dos tiros (vingança individual) ao som dos fogos (gesto coletivo), não há mais lugar para isso em *Aquarius*: Clara, em nenhum momento, associa o problema do seu apartamento ao problema imobiliário da cidade — seu comportamento despreza os trâmites legais e se assemelha ao gesto do agente imobiliário. Parece que estamos em um mundo anterior ao pacto social, e como o indivíduo não pode contar com o ordenamento jurídico, só lhe resta recorrer à lei da força. (AZERÊDO, 2020, p. 276).

Em *Bacurau*, também, só se pode recorrer à lei da força — mas isso é feito coletivamente; a saída individual, por sinal, leva à morte certa, como mostra o casal que decide abandonar a cidade e acaba assassinado na estrada de terra; e mesmo o bando invasor, que se divide e acaba derrotado. Todavia, assim como nos demais filmes, a saída coletiva rompe com o processo civilizador, em sua violência e potencial barbárie.

Trata-se de uma comunidade de desapropriação, com diz Roberto Esposito (2003), que descentra o “sujeito proprietário”, fazendo-o sair de si mesmo e se juntar

ao coletivo, por quem cada sujeito tem uma “dívida”, um “dever”, a obrigação de “dar algo”. A comunidade, assim, não se encontra assentada em uma noção de igualdade, mas na abertura para as diferenças. Logo,

não é uma possessão, mas ao contrário, uma dívida, uma prenda, um dom a dar. E é, portanto, o que vai determinar, o que está por converter-se, o que virtualmente já é, uma falta. Um “dever” une os sujeitos da comunidade – no sentido de que “te devo algo”, e não no sentido de que “me debes algo” – que faz com que não sejam inteiramente donos de si mesmos. Em termos mais precisos, os expropria, em parte ou inteiramente, sua propriedade inicial, sua propriedade mais própria, ou seja, sua subjetividade. (ESPOSITO, 2003, p. 30-31, tradução nossa).⁴³

A comunidade de que fala Esposito não tem um caráter de posse e de aquisição e, conforme Eduardo Yuji Yamamoto (2013), contraria a lógica comunitária vigente que vê a comunidade muito mais como “uma instância de reafirmação dos sujeitos do que de dessubjetivação coletiva” (YAMAMOTO, 2013, p. 62).

Nessa revisão do conceito, o compartilhamento se estabelece não por um tributo de identidade e semelhança, mas justamente pela impossibilidade de uma identificação total. “Na comunidade, os sujeitos não acham um princípio de identificação, nem tampouco um recinto asséptico em cujo interior se estabeleça uma comunicação transparente, ou quando menos, o conteúdo a comunicar” (ESPOSITO, 2003, p. 31, tradução nossa).⁴⁴ O que une uma comunidade, nesse sentido, não é a identidade, mas a abertura à alteridade. Segundo Esposito (2003), a comunidade seria o oposto da imunidade: enquanto esta impede que as pessoas se contaminem umas às outras, aquela só existe à medida que há uma disposição ao contato, ao compartilhamento, ao choque de alteridades. A atravessar, enfim, as fronteiras do outro ser.

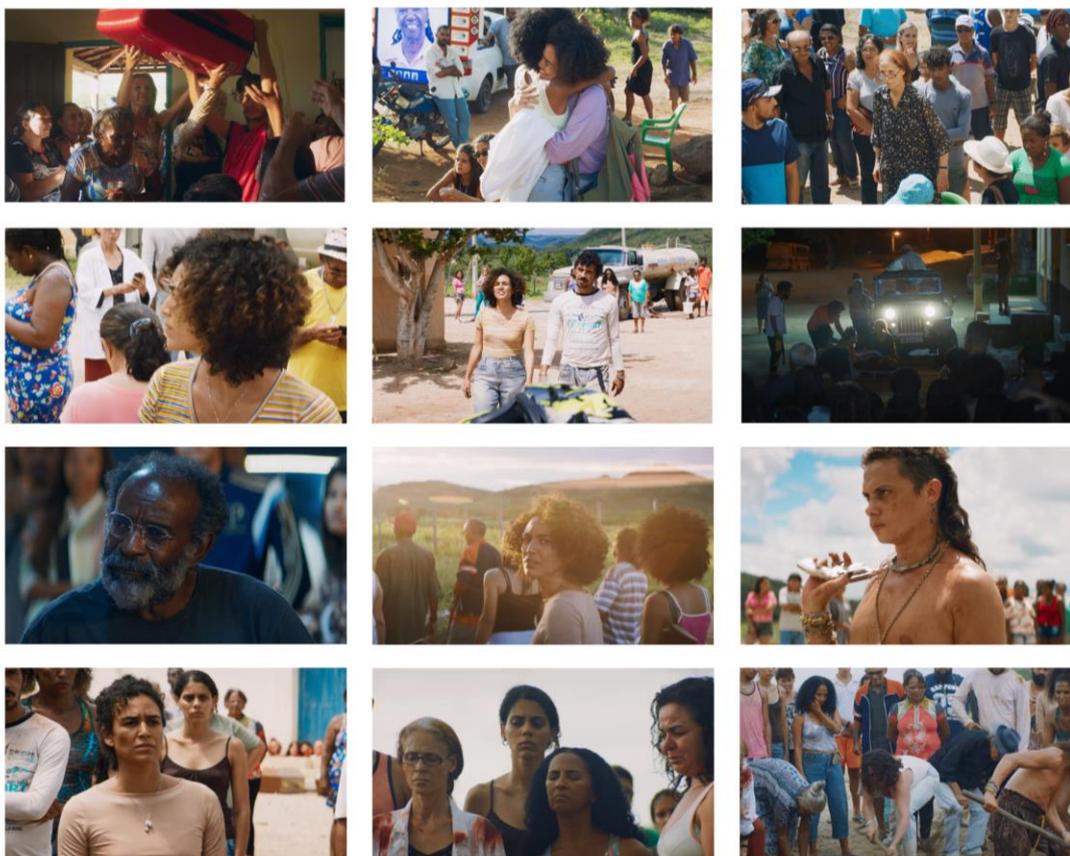
Por isso, se tem algo a dar, os indivíduos se unem porque são diferentes, pois se definem, no conjunto, por aquilo que podem oferecer aos outros da comunidade. Em *Bacurau*, não há protagonista: todas as personagens a surgirem na tela, e que poderiam se apresentar como figura central, logo se misturam aos demais, até

⁴³ No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un don-a-dar. Y es por ende lo que va a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. Un “deber” une a los sujetos de la comunidad — en el sentido de “te debo algo”, pero no “me debes algo” —, que hace que no sean enteramente dueños de sí mismos. En términos más precisos, les expropia, en parte o enteramente, su propiedad inicial, su propiedad más propia, es decir, su subjetividad.

⁴⁴ En la comunidad, los sujetos no hallan un principio de identificación, ni tampoco un recinto aséptico en cuyo interior se establezca una comunicación transparente o cuando menos el contenido a comunicar.

“sOMEM”. Acompanhamos a perspectiva de Teresa no início e no fim, mas o meio é tomado por personagens como Domingas, Lunga e Acácio. A configuração comunitária está na própria textura das imagens: de modo geral, a *mise-en-scène* de *Bacurau* se define por sujeitos que se oferecem à câmera, daí as imagens povoadas do filme, compostas por muita gente — diferente, misturada, a tomar o quadro; sem horizontalidade, centro ou hierarquia; seja no primeiro plano, seja completando o quadro ao fundo. Nas cenas no vilarejo, é difícil ver uma personagem enquadrada sem companhia. Em contrapartida, o bando estrangeiro atua contra a “contaminação”, entre si e com os outros, ignorando, como afirma Mbembe (2017), que somos “seres de fronteira”.

Imagem 11 - Imagens povoadas



Fonte: Capturas de tela de *Bacurau*. Montagem elaborada pelo autor.

A essa comunidade se propõe, ao final, uma extensão para além da tela, por meio de um chamado ético. Na última cena, os moradores enterram Michael vivo, e o filme se encerra com um plano de Teresa que, como dissemos, remete ao momento no qual ela observava o caixão de Dona Carmelita, no começo da narrativa. Se

Carmelita permanece viva como espírito (“aparecendo” para Michael), o líder dos estrangeiros segue assombrando como ideia: o olhar intrigado e endurecido de Teresa revela uma preocupação diante das palavras gritadas pelo alemão, “Isso é apenas o começo!” (BACURAU, 2019). *Bacurau* se encerra com *Réquiem para Matraga*, que, lembremos, já havia servido de trilha ao filme em outra ocasião: justamente após os moradores de Bacurau descobrirem os primeiros assassinatos, quando Acácio, então, decide procurar Lunga para ajudar a cidade a definir um plano e se defender — em suma, quando Bacurau toma consciência da situação e decide agir. O retorno da canção, que reverbera quando a tela escurece, convida à ação, como se o canto de Vandrê (*catártico*) perguntasse e já sugerisse uma resposta: o que faremos a respeito de nossos mortos?

Bacurau trata, enfim, da necessidade de reabrir a disputa sobre o futuro, um futuro que, para alguns, parece determinado — daí a arrogância dos invasores, que não temem a morte, que invadem a cidade como se estivessem numa excursão de férias. Em certa medida, o bando estrangeiro se vê como escolhido por Deus, ou como representante dos povos escolhidos por Deus (lembremos da fala de Terry sobre ter sido abençoado). Eles se consideram os herdeiros do planeta Terra, cuja missão é garantir que a história se cumpra, que os escolhidos sejam salvos e os outros, descartados. O futuro em *Bacurau* é, antes de tudo, um lugar de disputa — o que é o ponto inicial para discutirmos a experiência histórica e cultural do porvir na atualidade.

É essa disputa que seguiremos investigando, qualificando e desenvolvendo nos próximos capítulos. A partir da leitura de *Bacurau*, ponto nodal de nossa rede de textos, mapeamos um conjunto de elementos pertinentes para se pensar o futuro vivido como experiência cultural, com base nas inquietações suscitadas pelo filme: a competição, a violência (genocídio, extermínio, ética), a civilização/barbárie, o espaço (territorial), o Estado, a tecnovigilância, a utopia/distopia, a Terra (o fim do mundo), a comunidade, a memória (nostalgia, tradição). Desse escopo, destacamos três dimensões que nos parecem principais (por sua relevância e pelos desdobramentos possíveis) e que são capazes de aglutinar as demais: utopia/distopia (que envolve espaço, tecnovigilância, memória e comunidade); a competitividade neoliberal (violência, civilização/barbárie, o Estado, tecnovigilância, comunidade); e os fins do mundo (violência, Estado, a Terra). Com base na reflexão

sobre a poética do filme em sua participação no con(texto) contemporâneo e em diálogo com os modos de se pensar o futuro hoje, chegamos a tais elementos — que, julgamos, são suficientemente específicos e abertamente complexos para proporcionar o desdobramento de uma série de tópicos capazes de ampliar a presente discussão.

Assim, são esses os temas que serão explorados nos próximos capítulos, quando buscaremos relacioná-los entre si, fazer emergir novas questões e propor respostas às perguntas que *Bacurau* suscita: qual o lugar da utopia/distopia hoje? Como, por quê, contra quem e com que fins se compete no contexto das políticas da inimizade? De que fins do mundo estamos falando, quais as catástrofes contemporâneas — e, por outro lado, possibilidades? Enfim, e de forma geral, que imaginação move a expectativa sobre o futuro e que ética os tempos atuais pedem?

3 REMAPEAMENTOS: UTOPIA, DISTOPIA

Ao narrar o futuro como lugar de disputa, *Bacurau* apresenta tons utópicos e distópicos. No primeiro caso, tanto para os locais — um lugar de liberdade e pluralidade — quanto para os invasores — a terra prometida para a carnificina. No segundo, por sua inserção num cenário no qual o Brasil parece viver sob o autoritarismo (lembramos do Vale do Anhangabaú).

Um dos diagnósticos mais recorrentes sobre a contemporaneidade é o de que se vive, ou se está em vias de viver, em uma distopia. No noticiário sobre política, nas análises sobre a tecnologia presente e futura, nas discussões sobre a pandemia de COVID-19 o termo “distopia” prolifera e parece frutífero no modo como enquadra o momento atual. As manchetes no noticiário evidenciam isso: “Por que é fácil confundir realidade e distopia nos dias atuais” (ROCHA, 2017); “A Lesson for (and from) a Dystopian World” — (“Uma lição para e de um mundo distópico”) (WILLIAMS, 2019); “O conforto da distopia” (FRASE, 2020); “Only you can prevent dystopia” (“Somente você pode prevenir a distopia”) (MANJOO, 2020); “Rumo à quarentena global: a distopia do coronavírus” (ROSSI, 2020); “Entre a distopia e a utopia: por mais ação em 2022” (FURTADO, 2021).

Mas por que o termo se alastrou de tal maneira? Ainda que a expressão possa ajudar (como veremos) na compreensão crítica de diversos aspectos do contexto atual, o uso um tanto descuidado e genérico pode levar ao seu esvaziamento, destituindo o potencial analítico proporcionado por suas especificidades — o que nos reconduz à discussão sobre o pessimismo como um charme inconsequente e uma atitude desvinculada de um compromisso ético. Ao mesmo tempo, de acordo com esses diagnósticos, parece cada vez mais difícil pensar na chave da “utopia”, termo evitado ora pelas experiências utópicas do passado (que “deram errado”) ora pela suposta ingenuidade da expressão.

Neste capítulo, exploramos as possibilidades das imagens da utopia e da distopia para a compreensão de diferentes formas de ser-afetado-pelo-futuro, desdobrando reflexões acerca do tempo histórico e dos diferentes exercícios de imaginação sobre o porvir conforme as bases apresentadas no primeiro capítulo. Pretendemos, desse modo, avançar na discussão sobre o futuro como lugar de disputa, continuando a partir do ponto ao qual chegamos em diálogo com *Bacurau*, no segundo capítulo. Iniciamos o percurso recuperando de maneira cronológica as

mudanças históricas que tornaram o futuro “habitável” nos termos do cristianismo e da modernidade europeia. A seguir, exploramos de que modo a utopia, como gênero literário e exercício imaginativo, enseja maneiras próprias de percepção sobre o tempo e o espaço, até o aparecimento da chamada distopia, inicialmente relacionada ao cenário do século XX. O objetivo é recuperar a história da utopia e da distopia a fim de atualizar suas discussões tendo em vista o contexto atual. Tal movimento nos conduz a algumas questões acerca do surgimento do Estado-nação, a considerações sobre memória e nostalgia e, principalmente, a uma reflexão sobre as nuances da utopia/distopia em seu encontro com o discurso religioso, que guarda profundas relações com a imaginação sobre o futuro há séculos. Para tanto, nos debruçamos sobre o longa *Divino amor*, de Gabriel Mascaro. As questões levantadas pelo filme brasileiro se mostrarão proveitosas para tensionarmos os conceitos de utopia e distopia, bem como para refletir acerca das relações entre fundamentalismo religioso e projeção de futuro. Assim, nos perguntamos: o que a utopia e a distopia informam sobre o contexto atual? O que significa dizer que vivemos tempos distópicos?

3.1 Topias: do espaço ao tempo

Autoras e autores como Gumbrecht (2010, 2015), Novaes (2013), Hartog (2013), Inés Mudrovcic (2015) e Berardi (2019) desenvolvem comparações entre expectativas contemporâneas sobre o futuro e experiências do tempo consagradas segundo a lógica moderna de base europeia (cujos impactos são globais) — estas se estabelecem a partir de meados do século XVIII, momento em que o amanhã evoca sentimentos de otimismo e triunfo. Tais pensadoras e pensadores versam sobre como tem se tornado cada vez mais difícil projetar futuros em meio à incerteza e ao medo. O famoso *slogan* de Margaret Thatcher, “não há alternativa” (ao capitalismo liberal), alardeia não apenas a suposta impossibilidade da ação transformadora, como também do simples exercício de se imaginar mundos diferentes. O mesmo pode ser dito sobre a tese de Francis Fukuyama (2015) acerca do “fim da história”, elaborada nos anos seguintes ao término da Guerra Fria, quando a democracia liberal e a economia de mercado teriam se tornado, respectivamente, forma de governo e sistema econômico definitivos — ou, como afirma Sardar (2003), quando não poderia mais existir outro futuro que não aquele projetado e imposto pelo Ocidente.

Segundo Hartog (2013), o futurismo, ou a orientação pelo futuro, seria a ordem da experiência do tempo na modernidade europeia. O cristianismo teve papel fundamental em sua consolidação pois, segundo Minois (2016), trata-se de uma religião voltada para o futuro, mais do que qualquer outra: sua própria existência se justifica pela escatologia. Ele cita Jürgen Moltmann:

O cristianismo é inteiro escatologia, é esperança, perspectiva e orientação para frente, logo também partida e mudança do presente. [...] A perspectiva escatológica não é um aspecto do cristianismo, ela é em todos os sentidos o meio da fé cristã. Há seguramente apenas um único problema real na teologia cristã; ele é posto por seu objeto e, por intermédio dela, ele é posto para a humanidade e para o pensamento humano: trata-se do problema do futuro. (MOLTMANN apud MINOIS, 2016, p. 142).

Os cristãos são um povo em marcha, guiado pela promessa; a profecia, nesse sentido, incita a ação e esboça uma ideia de progresso (MINOIS, 2016).

Os cristãos vivem na esperança de realização de uma promessa, e mesmo que o futuro se construa no presente, por uma vida imaculada, este último é desvalorizado em proveito do futuro; o cristão é um peregrino que tem os olhos fixos no objetivo que deve atingir; o cristianismo é uma religião do futuro, e esse traço vai marcar profundamente a civilização ocidental. (MINOIS, 2016, p. 152).

É preciso relativizar a soberania do futuro, porém. O próprio Minois pondera ao comentar sobre o presente, mas é preciso reforçar que o povo cristão não está à espera: há uma tensão constante entre fatalismo e voluntarismo. Este último abre o campo da ação, convocando os devotos a posturas tão díspares quanto a solidariedade, a guerra e a adesão a profetas. Além disso, a expectativa cristã conserva algo de cíclico: sua escatologia evoca a imagem do paraíso construída pela história de Adão e Eva, e o apocalipse diz respeito, em última instância, ao *retorno* de Cristo. O passado, em outras palavras, desempenha papel fundamental no futuro cristão.

Posteriormente, com as perspectivas abertas pela concepção do progresso no âmbito da filosofia da história, o futuro desabrocha, a partir de meados do século XVIII, como lugar de esperança — e não mais de fim, tal qual na escatologia cristã. Conforme Koselleck (2006), até o século XVII, o catolicismo impunha um limite definitivo ao horizonte de expectativa, e o futuro permanecia preso ao passado: “A revelação bíblica, gerenciada pela Igreja, envolvia de tal forma a tensão entre experiência e expectativa que elas não podiam separar-se” (KOSELLECK, 2006, p.

315). Pensar o futuro em bases apocalípticas significava projetar a vida em outro mundo, uma experiência transcendental.

Isto só veio a modificar-se com a descoberta de um novo horizonte de expectativa, o que terminou ganhando a forma do conceito de progresso. Do ponto de vista da terminologia, o "*profectus*" espiritual foi substituído por um "*progressus*" mundano. O objetivo de uma perfeição possível, que antes só podia ser alcançado no além, foi posto a serviço de um melhoramento da existência terrena, que permitiu que a doutrina dos últimos fins fosse ultrapassada, assumindo-se o risco de um futuro aberto. (KOSELLECK, 2006, p. 316).

A análise do tempo histórico — compreendido como a tensão estabelecida entre espaço de experiência e horizonte de expectativa — permite entender o progresso como o primeiro conceito capaz de apreender a diferença temporal entre experiência e expectativa, ao tratar de projeções impossíveis de serem derivadas de situações anteriores (KOSELLECK, 2006). Koselleck postula assim sua tese:

[...] na era moderna a diferença entre experiência e expectativa aumenta progressivamente, ou melhor, só se pode conceber a modernidade como um tempo novo a partir do momento em que as expectativas passam a distanciar-se cada vez mais das experiências feitas até então. (KOSELLECK, 2006, p. 314).

O futuro se torna um desafio, um enigma — mas *há de ser melhor*. Continuamos com Koselleck:

A novidade era a seguinte: as expectativas para o futuro se desvincularam de tudo quanto as antigas experiências haviam sido capazes de oferecer. E as experiências novas, acrescentadas desde a colonização ultramarina e o desenvolvimento da ciência e da técnica, já não eram suficientes para servir de base a novas expectativas para o futuro. A partir de então o espaço de experiência deixou de estar limitado pelo horizonte de expectativa. Os limites de um e de outro se separaram. Afirmar que nenhuma experiência anterior pode servir de objeção contra a natureza diferente do futuro torna-se quase uma lei. **O futuro será diferente do passado, vale dizer, melhor.** (KOSELLECK, 2006, p. 318, grifos nossos).

O *risco* do futuro aberto era encarado com otimismo, quando se fundamenta a perspectiva da certeza de um mundo melhor no plano terrestre. A experiência do tempo se revela paradoxal: é, ao mesmo tempo, continuidade (por sua dimensão teleológica) e ruptura (pela perspectiva de um futuro diferente).

Segundo Koselleck (2006), o futuro descortinado pelo progresso associado ao período apresenta dois aspectos fundamentais: a aceleração e o conteúdo desconhecido. Trata-se de um tempo que se acelera a si mesmo, acelerando a

história; por conseguinte, abrevia o campo da experiência. Isso acontece porque se coloca em cena cada vez mais material desconhecido, de modo que o sujeito histórico não se contenta em apenas esperar o futuro: quer acelerá-lo, pois deseja vivê-lo (KOSELLECK, 2006).

Voltar-se para o passado significa encontrar um mundo muito diferente; observar o cotidiano é perceber estruturas cada vez mais fugidias e permanências seguidamente mais breves. Inevitável, portanto, criar expectativas por um amanhã que surgirá como ruptura e inaugurará a mudança. O tempo mesmo “[...] podia ser interpretado como novo, pois o futuro trazia outro futuro, e isto mais depressa do que parecia possível” (KOSELLECK, 2006, p. 289-290). Koselleck (2006) cita Friedrich Schlegel, para quem, em 1829, “jamais um tempo dependeu de maneira tão intensa e tão próxima do futuro, de modo tão exclusivo e universal, como este nosso tempo” (SCHLEGEL apud KOSELLECK, 2006, p. 290).

No entendimento de Csicsery-Ronay (2008), as mudanças no campo da ciência, da técnica, da história e da humanidade enquanto espécie condicionam uma nova experiência com o tempo, no geral, e o futuro, em particular. Os acontecimentos, as viagens e as invenções dos séculos XV a XVIII contribuem para a mudança da visão sobre o futuro, inclusive no que tange à produção cultural. Isso estimula, segundo Csicsery-Ronay (2008), a formação de um espaço imaginário no qual as pessoas puderam processar as mudanças aceleradas da vida social moderna, em chaves que variavam entre aceitação, otimismo, dúvida, medo, repulsa. Cria-se, em suma, um ambiente cultural efervescente para se pensar o amanhã em outros termos, um novo modo de ser-afetado-pelo-futuro. Para tal, “o futuro tinha que ser **imaginável** como um tempo em que as condições poderiam ser completamente diferentes daquelas do presente, sem falar do passado. O tempo humano teve que ser libertado das promessas e maldições de um passado original” (CSICSERY-RONAY, 2008, p. 80, grifos nossos, tradução nossa).⁴⁵

Na produção intelectual, surgem trabalhos tão distintos como o do matemático, físico e astrônomo francês Pierre-Simon Laplace — que, no *Essai philosophique sur les probabilités* (1814), resume o estado de espírito da elite científica em fins do iluminismo, para quem a inteligência humana seria capaz de conhecer todas as forças

⁴⁵ The future had to be imaginable as a time when conditions might be completely different from those of the present, let alone the past. Human time had to be unmoored from the promises and curses of an original past.

da natureza e, assim, dominar o futuro — e do filósofo e economista britânico John Stuart Mill — que, em *Princípios de economia política* (1848), defende que a sociedade se encontra num “estado de progressão” o qual levará, no futuro, a um “estado estacionário”, visto como ideal (MINOIS, 2016). Na literatura ficcional, tanto manifestações otimistas quanto ambiguidades e fissuras envolvendo o projeto moderno podem ser verificadas. Por exemplo: o século XIX consagra dois escritores europeus que podem ser colocados em posições antagônicas no que se refere à mentalidade moderna: Júlio Verne e H. G. Wells. Conforme Minois (2016), o primeiro imagina uma era de abundância de recursos naturais e não apresenta angústias quanto às transformações do período, cantando louvores à ciência e construindo mundos hipertecnológicos, marcados por aventura e descoberta; o segundo é pessimista ao abordar o aumento da concentração de poder (*A máquina do tempo*, de 1895), a exploração da máquina (*Uma utopia moderna*, de 1905) e o crescimento da sociedade de consumo com seus indivíduos imbecilizados (*O dorminhoco*, de 1910).

O futuro ganha centralidade também no âmbito da produção literária com as utopias — especialmente quando observadas as mudanças em sua poética. O termo “utopia” é um neologismo que vem do grego, em que *topos* significa “lugar”. O prefixo *ou* indica negação, portanto “não lugar” ou “lugar nenhum”. Porém, a expressão pode ser vertida também com o prefixo *eu*, o qual sugere algo positivo, bom, abundante — portanto, “bom lugar” ou “lugar feliz” (CHAUÍ, 2008; MILNER, 2009; FRAGA, 2016). Como dissemos no capítulo anterior, a utopia literária emerge no contexto das Grandes Navegações. A expressão foi cunhada por Thomas More em 1516, no clássico *Utopia*, que conta a história de uma isolada ilha paradisíaca de mesmo nome. Conforme Darko Suvin (1988), algumas das características da utopia são a localização isolada, um sistema formal e uma diferença radical em relação à realidade do leitor. Assim, utopias clássicas como a de More, Tommaso Campanella e Francis Bacon tratam justamente da fundação de um *topos* espacialmente bem delimitado (já que geograficamente isolado), descolado de uma realidade frustrante e insuficiente. A utopia está ligada, logo, a uma ideia de promessa, esperança e felicidade.

O século XVIII representa uma importante virada no referente às facetas da utopia — quando o futuro passa a ser tematizado. Koselleck (2014) explica essa mudança, fundamentada numa passagem do espaço para o tempo:

[...] as viagens de exploração dos europeus já haviam descoberto praticamente tudo no século XVIII. Quase nenhum trecho costeiro entre terra e mar havia permanecido inexplorado na finitude da superfície do nosso globo. Como Rousseau disse à época, o homem havia se espichado como um pólipó sobre o globo com todas as fibras do seu corpo. Por isso, os autores dos neohumanos há muito haviam recuado para a Lua e as estrelas ou se refugiado sob a superfície da Terra. As possibilidades espaciais de situar as utopias na finitude da superfície da nossa Terra haviam se esgotado. Os espaços utópicos haviam sido ultrapassados pela experiência. A melhor solução para escapar dessa pressão experiencial acumulada era simples, mas precisava ser encontrada. **Se a utopia já não podia mais ser estabelecida nem na nossa Terra presente nem no além, era preciso recuar para o futuro. Finalmente haviam encontrado o espaço de desafio para o qual a imaginação, infinitamente reproduzível como o tempo, podia fluir livremente.** (KOSELLECK, 2014, p. 123-124, grifos nossos).

É o tempo futuro que passa a dar vazão, por assim dizer, aos anseios imaginativos sobre outros modos de ser. Nesse contexto, o francês Louis-Sébastien Mercier publica aquele que, para Koselleck (2014), talvez seja o primeiro romance futurista da história: *O ano 2440*, de 1770, que projeta uma Paris utópica. Trata-se de uma temporalização da utopia — ou melhor, de uma temporalização de cunho futurístico, uma vez que já existiam utopias de passado (KOSELLECK, 2014) — transformando-a, a rigor, em ucronia.

O que o futuro oferece é, em poucas palavras, a compensação da miséria atual, seja ela de natureza social, política, moral, literária ou qualquer outra que o coração sensível ou a razão esclarecida possam desejar. Expressado de outra forma: a perfeição fingida do contramundo até então espacial é temporalizada. (KOSELLECK, 2014, p. 126).

Em suas variadas encarnações, seja a de More, Mercier ou dos iluministas e socialistas do século XVIII, a utopia se oferece como crítica ao presente (MINOIS, 2016): trata-se de um universo ficcional cujo cerne é a contraposição ao mundo corrente do autor e de seus leitores. Não é, portanto, alienada, como se poderia acusar: o que está em questão não é um otimismo vazio sustentado pela expectativa de uma vida melhor a ser descoberta no presente ou planejada para o futuro, mas um discurso crítico sobre como a realidade encontra-se distante do que se sonha. Nesse sentido, Minois (2016) lembra obras como as de Georges Pellerin sobre um mundo sem guerras (*Le monde dans deux mille ans*, de 1878) e Neulif acerca de um futuro de eficiência e benevolência entre as pessoas (*L'utopie contemporaine*, de 1888). A imaginação como prática simbólica encontra seu complemento na forma do agir

político, aspecto que fica bastante evidente nos trabalhos dos socialistas utópicos: ainda conforme Minois (2016), a projeção de um amanhã melhor contribuía para se formularem propostas de transformação social no presente. Dentre os socialistas utópicos, estão Charles Fourier (com sua curiosa mistura de anticapitalismo, religião e psicologia) e Saint-Simon (propagador de esperanças tecnofílicas) (MINOIS, 2016).

Segundo Minois (2016), após o otimismo sobre o futuro animado especialmente nos séculos XVIII e XIX, o pessimismo começa a crescer, timidamente, já a partir de meados do XIX. As vozes que anunciam a decadência ganham força no começo do XX, compondo coros cada vez mais difíceis de se ignorar. Vários autores (RODRIGUES, 2012; NOVAES, 2013; HARTOG, 2013; BERARDI, 2019) destacam o período como um ponto de virada na experiência do tempo (especialmente pela possibilidade inédita de a humanidade se autodestruir por completo, com a bomba atômica), como um golpe (definitivo?) no projeto da modernidade europeia — e que conduzirá a diagnósticos diversos sobre o presente como prisão e o futuro como dúvida. Para Hartog (2013), essa relação com o tempo transformou-se em consequência de acontecimentos históricos no referido século:

O próprio curso da história recente, marcado pela queda do muro de Berlim em 1989 e pela derrocada do ideal comunista trazido pelo futuro da Revolução, assim como a escalada de múltiplos fundamentalismos, abalaram, de uma maneira brutal e duradoura, nossas relações com o tempo. A ordem do tempo foi posta em questão, tanto no Oriente quanto no Ocidente. (HARTOG, 2013, p. 19).

O século XX pode ser compreendido como um período de catástrofes — termo usado por Gumbrecht (2010), Hartog (2013), Minois (2016) e Horn (2018) —, tanto no sentido de acontecimentos desastrosos quanto no de certo entendimento sobre o lugar da ciência, do Ocidente e da humanidade na história.

Para Elsa Rodrigues (2012), trata-se de um período no qual assistimos a um ruir de certezas. Segundo ela,

[...] as guerras mundiais, os desastres ecológicos e as reflexões epistemológicas erodem a fé no racionalismo e na possibilidade de uma ciência objetiva, pura e descomprometida, do mesmo modo que o crash da Bolsa de 1929, o Macarthismo e o acentuar das desigualdades abalam o sonho capitalista e democrático americano, e Estaline [Stálin] (e a posterior queda do muro de Berlim) abalam a utopia socialista. A razão, enquanto instância de clarividência, capaz de distinguir o justo do injusto, o verdadeiro do falso, o bem do mal, enquanto fonte de bom senso moral, económico ou político, parece fatalmente ferida, privando a humanidade da sua principal ferramenta mental. (RODRIGUES, 2012, p. 21).

Dois motores fundamentais da modernidade são colocados em xeque, ao levar a humanidade a catástrofes sem precedentes: os Estados-nação e a ciência. No primeiro caso, tanto no projeto capitalista quanto na utopia comunista; no segundo, no avanço em áreas absolutamente apartadas dos ideários iluminista e humanista.

Entretanto, é necessário enfatizar o viés europeu no diagnóstico de tal “virada” no século XX. Como afirma Mbembe (2017), o lado noturno da democracia moderna europeia já cobria de tragédias países colonizados na África desde o século XIX, e o imperialismo europeu decretava o fim para diversos povos nas Américas desde o XV. Para além das guerras mundiais e da criação da bomba atômica, o discurso sobre a “virada” parece se consolidar também em decorrência dos desdobramentos do imperialismo, que agora se fazem notar em territórios do norte global (ataques terroristas, migração forçada, violência burocratizada, ciência a serviço do extermínio).

As utopias, nesse cenário, são reposicionadas no imaginário. Conforme Franco Berardi:

A realização das utopias do século XX teve geralmente a marca do totalitarismo e da violência. A utopia da máquina do futurismo italiano se transformou na modernização alienada do taylorismo fordista, da repetição automática de gestos sem liberdade. A utopia da comunidade vanguardista se transformou na realidade totalitária do fascismo. A utopia do futurismo russo se transformou no totalitarismo violento do comunismo desumano. Até que, no final do século que tinha acreditado no futuro, a utopia perde força e surge uma percepção oposta do iminente, do inexorável, do inevitável, uma percepção distópica. (BERARDI, 2019, p. 68).

Não deixa de ser irônico que sonhos utópicos tenham se convertido em distopias. Ou talvez não seja tão surpreendente assim: ambas as *topias* guardam relações mais próximas do que a princípio se poderia sugerir. Diversas distopias reverberam temas e propostas presentes em fabulações utópicas de outrora, quando se vislumbravam mundos de ordem excessiva, coletivização forçada e trabalho escravo. Como afirmam Balaka Basu, Katherine R. Broad e Carrie Hintz (2013), a distopia pode ser uma utopia levada às últimas consequências. Minois (2016) aponta algo parecido: as distopias do século XX são, muitas vezes, o sonho da utopia traduzido em realidade.

Os anos 1900, com suas guerras, genocídios e tecnologias de destruição em massa compõem um imaginário do qual participam obras como *Nós* (*Мы*, 1924), de

Yevgeny Zamyatin, *Admirável mundo novo* (*Brave new world*, 1932), de Aldous Huxley, *Kalloscaína* (*Kalloscain*, 1940), de Karin Boye, *1984* (*Nineteen Eighty-Four*, 1949) de George Orwell, *Laranja mecânica* (*A clockwork orange*, 1962), de Anthony Burgess, *Não verás país nenhum* (1981), de Ignácio de Loyola Brandão, entre outros. No cinema, *Metrópolis* (*Metropolis*, 1927), de Fritz Lang, *THX 1138* (1971), de George Lucas, *Brazil* (1985), de Terry Gilliam são alguns exemplos. Se a utopia exprime as frustrações quanto à ordem vigente e expressa o desejo por um refúgio num além espacial e/ou temporal, a distopia “[...] é uma crítica do futuro em nome do presente” (MINOIS, 2016, p. 613). Não por acaso, se muitas utopias são intemporais, a distopia, quase via de regra, acontece no tempo do amanhã (MINOIS, 2016).

Como explicam Michael D. Gordin, Helen Tilley e Gyan Prakash (2010), a distopia é o *doppelgänger* da utopia, não o seu oposto:

Uma verdadeira oposição à utopia seria uma sociedade completamente não planejada ou planejada para ser deliberadamente aterrorizante e terrível. A distopia, tipicamente invocada, não é nenhuma dessas opções; é, na verdade, uma utopia que deu errado, ou uma utopia que funciona apenas para um segmento particular da sociedade. (GORDIN; TILLEY; PRAKASH, 2010, p. 1, tradução nossa).⁴⁶

Assim como as utopias, as distopias também costumam aparecer isoladas no espaço-tempo — todavia, tendem a revelar sociedades autoritárias e processos de apagamento da individualidade. O termo vem do grego *dis topos* (“lugar ruim”) e possui origem controversa (SOARES, 2017). Segundo Gordin, Tilley e Prakash (2010), a distopia transporta o leitor para uma realidade sombria e depressiva, sugerindo que um futuro terrível o espera caso nada seja feito no presente.

Outros autores defendem uma definição mais aberta de distopia, como Lyman Tower Sargent (1994). Para ele, a distopia (ou “utopia negativa”) é a “sociedade inexistente descrita em detalhes consideráveis e, geralmente, localizada no tempo e no espaço que o autor pretendia para que um leitor contemporâneo a julgasse consideravelmente pior do que a sociedade no qual esse leitor viveu” (SARGENT, 1994, p. 9, tradução nossa).⁴⁷ O problema é que, nessa proposta, incluir-se-iam um sem número de histórias, uma vez que a expressão se torna quase um sinônimo de

⁴⁶ A true opposite of utopia would be a society that is either completely unplanned or is planned to be deliberately terrifying and awful. Dystopia, typically invoked, is neither of these things; rather, it is a utopia that has gone wrong, or a utopia that functions only for a particular segment of society.

⁴⁷ Non-existent society described in considerable detail and normally located in time and space that the author intended a contemporaneous reader to view as considerably worse than the society in which that reader lived.

“narrativa sobre futuros sombrios”, no que parece ser o uso mais recorrente no cotidiano. De toda forma, interessa-nos menos a etimologia do termo e mais a que ele se refere quando surge em contextos tão díspares (especialmente nos últimos anos).

Em nosso modo de ver, mais próximo ao de Gordin, Tilley e Prakash (2010), a especificidade da distopia reside na exploração das características de uma sociedade planejada — com suas leis, regras morais, hábitos, cerceamentos e eventuais liberdades —, em histórias nas quais, muitas vezes, algumas personagens se rebelam contra um sistema opressor e autoritário, mais ou menos calcado em aparatos tecnológicos de última geração. Daí a importância que conferimos à cena do Vale do Anhangabaú em *Bacurau*, a qual revela uma distopia enraizada no Estado brasileiro e que se espraia para zonas mais afastadas dos centros de poder por meio de grupos paramilitares como aquele introduzido na trama.

Uma hipótese para explicar o alastramento do termo “distopia” na contemporaneidade assim se evidencia: tornou-se difícil ser-afetado-pelo-futuro de maneira desgarrada das políticas de vigilância, da opressão cotidiana, do sufocamento da individualidade, da presença maçante dos dispositivos tecnológicos. E, na passagem do século XX para o XXI, a distopia certamente adquire novas características, especialmente diante das reconfigurações geopolíticas e do papel do Estado na sociedade.

3.2 Movimentos: Estado-nação e futuro

Se a utopia do tempo direciona a imaginação para um futuro melhor, o que acontece quando as expectativas são tétricas? A dificuldade de se projetar mudanças no horizonte de expectativa pode ser compreendida como uma crise do progresso, conforme Gumbrecht (2015) — afinal, são várias as atrocidades cometidas em seu nome, como os assassinatos em massa, o desmatamento ambiental e a exclusão social. Inés Mudrovcic (2015) apresenta, também a partir de uma análise do tempo histórico, um diagnóstico distinto: para a autora argentina, a condição atual pode ser compreendida no âmbito de uma globalização que põe em risco certas dimensões fundamentais do Estado-nação, justamente aquelas que o tornaram uma unidade política e um corpo necessário para projetarmos o futuro otimista, conforme vimos.

Anteriormente (da época em que o Império Romano se converte ao cristianismo até, mais ou menos, o século XVI), a Igreja Católica havia tomado para si o discurso sobre o futuro (sufocando os demais), por meio da concepção de que apenas Deus conhece o amanhã (e o compartilha com alguns poucos profetas). Tais bases, decisivas para a constituição do Ocidente, foram corroídas pelo profetismo anti-institucional e pelo crescimento de práticas diversas (como a astrologia) no período do Renascimento (MINOIS, 2016). Mais ainda, o pressuposto “[...] dessa tradição foi destruído pela Reforma. Nem a Igreja nem os poderes temporais foram capazes de unir as energias que eclodiram na Europa com Lutero, Zwinglio e Calvino” (KOSELLECK, 2016, p. 26). Em meio às disputas religiosas entre católicos e protestantes, a ebulição que tomou conta da Europa — cujo exemplo mais paradigmático talvez seja a Guerra dos Trinta Anos — só foi sendo sanada, a partir de meados do século XVI, via acordos políticos. “Desde então, paz e unidade religiosa deixaram de ser coisas idênticas” (KOSELLECK, 2006, p. 26-27), pois percebeu-se que o estado pacífico poderia ser estabelecido por meio do princípio da igualdade religiosa. Tais costuras, realizadas no campo político, instauraram uma nova hierarquia, rebaixando a esfera da religião. Koselleck afirma:

A experiência adquirida em um século de lutas sangrentas foi, em primeiro lugar, a do reconhecimento de que as guerras civis religiosas não prenunciavam o Juízo Final, ao menos não naquele sentido concreto como antigamente se acreditava. Ao contrário, a paz só se tornou possível à medida que as potências religiosas esgotaram-se ou consumiram-se em luta aberta, à medida que foi possível cooptá-las politicamente ou neutralizá-las. Com isso, constituiu-se um novo e inédito tipo de futuro. (KOSELLECK, 2006, p. 27).

Tal processo veio em conjunto com outros fatores: as previsões de fim de mundo cada vez mais distantes (tanto nas profecias cristãs quanto nas adivinhações astrológicas) e, relacionada a essa última, a perda da função escatológica do Sacro Império Romano-Germânico (KOSELLECK, 2006). Segundo Koselleck (2006), pelo menos desde a Paz da Westfália, firmada em 1648, já se percebia que a manutenção da paz na Europa era tarefa dos Estados, e não a missão de um Império. Emerge, então, uma história humana que é independente da sacra, ao mesmo tempo em que se legitima o Estado moderno.

O Estado absoluto se assenta, concluímos, em bases cuja matéria-prima inclui o futuro em sua composição, mas em tons diferentes daqueles oferecidos

anteriormente pela Igreja. Segundo Koselleck (2006), sua gênese envolveu o combate às profecias tanto políticas quanto religiosas. “Ao reprimir as previsões apocalípticas e astrológicas, o Estado apropriou-se à força do monopólio da manipulação do futuro” (KOSELLECK, 2006, p. 29). É esse Estado-nação que, chancelado pelo povo, passa a carregar suas esperanças (INÉS MUDROVICIC, 2015).

Após a Revolução Francesa, lembra Inés Mudrovicic (2015), são gestados os Estados baseados no território próprio, na economia circunscrita, na ideia de nação e na noção de soberania (entendida como autoridade no interior das fronteiras). Logo, é a partir da nação (e não mais da religião ou da etnia) que os sujeitos nutrem um sentido de pertencimento e se legitima a unidade política.

Após o longo processo de sua constituição, o Estado-nação tornou-se o “fiador” deste tipo de futuro encarnado no quadro dos projetos políticos. Porém, e aproximadamente a partir da década de oitenta do século passado, o futuro de possibilidades que o projeto político abria perdeu a âncora natural do Estado-nação, não conseguindo transpor o fosso entre um espaço de experiências nacionais e um horizonte de expectativa global. (INÉS MUDROVICIC, 2015, p. 101, tradução nossa).⁴⁸

Os projetos políticos da modernidade, forjados na comunhão entre a ação (como capacidade de começar algo novo) e a política (como antecipação de mundos possíveis e novas formas de organizar o Estado) perderiam o sentido: se antes envolviam conceitos e imagens que indicavam abertura e mudança, agora são incapazes de alimentar esperanças (INÉS MUDROVICIC, 2015).

Trata-se do esmorecimento daquilo que é detectado por Koselleck (2006), de que na modernidade europeia os conceitos deixam de existir para apreender os fatos — servindo para, na verdade, apontar o futuro. Segundo ele, após a Revolução Francesa, o conteúdo empírico revelado por termos como “revolução” e “república” diminui em favor de uma exigência sobre sua realização futura; no mesmo movimento, surgem “ismos” com vistas a organizar as experiências históricas e mobilizar as massas. Agora, nos parece, a realização (muitas vezes decepcionante) de certos projetos políticos no passado resultou no esvaziamento do conteúdo de determinadas

⁴⁸ Luego del largo proceso de su constitución, el Estado-nación se erigió en el “fiador” de este tipo de futuro encarnado en el marco de los proyectos políticos. Sin embargo, y aproximadamente a partir de los ochenta del siglo pasado, el futuro de posibilidades que abría el proyecto político ha perdido el anclaje natural del Estado-nación, no logrando salvar la brecha entre un espacio de experiencias nacional y un horizonte de expectativa global.

expectativas — os “ismos” teriam perdido sua força política e afetiva e deixaram de indicar o futuro.

A globalização tem papel fundamental na constituição desse quadro. Inés Mudrovcic (2015) compreende-a como um processo de derrubada das barreiras econômicas, o qual permite uma maior integração entre bens, pessoas, serviços e capital, com impactos culturais, políticos e ambientais e interferências no controle do Estado-nação sobre suas finanças, seu território e sua soberania. As condições se alteram radicalmente, levando o Estado-nação a uma crise relacionada às perspectivas de homogeneidade cultural e comunidade entre os cidadãos.

A nação surge sob a proteção dos Estados modernos, que precisavam de uma forma de legitimação diferente do tradicional Estado teocrático ou dinástico. A escolha parecia clara: o povo ou o papa. No entanto, com o passar do tempo, a nobre noção de "Povo" ou "Nação" foi se desgastando. Primeiro porque, aos poucos, foi se deturpando na ideia de “reino das massas”, cujo clientelismo e voto partidário apenas validam um modo de designação de governantes. A maioria já não é uma nação homogênea, mas a expressão numérica das minorias que constituem a totalidade social. Em segundo lugar, a Nação ou o Povo não é mais dito no singular. Agora são povos e nações que exigem do Estado, por exemplo, suas terras de origem, como é o caso atualmente em alguns Estados latino-americanos ou, diretamente, separação, como em vários Estados europeus. Terceiro, esta crise da “nação uniforme” também é agravada pela nova relação que os Estados estabelecem com os imigrantes como resultado da emigração em massa. (INÉS MUDROVCIC, 2015, p. 111, tradução nossa).⁴⁹

É questionável se as ideias de “povo” e “nação” foram, em algum momento, estáveis e bem resolvidas antes de entrar em crise, como Inés Mudrovcic sugere (2015) — ambas, para autores como Quijano (2005), sempre se mostraram problemáticas no contexto da América Latina. Apesar disso, o diagnóstico de que “a crescente tensão entre os espaços de experiências nacionais e um horizonte de expectativa global não pode mais ser resolvida pelo projeto político cujo âmbito natural era constituído pelos Estados-nação” (INÉS MUDROVCIC, 2015, p. 114, tradução

⁴⁹ La nación surge al amparo de los Estados modernos, que necesitaban una forma diferente de legitimación del tradicional Estado teocrático o dinástico. La opción parecía clara: el pueblo o el papa. Sin embargo, con el correr de los tiempos la noble noción de “Pueblo” o “Nación” se fue erosionando. Primero, porque, lentamente, se fue trastocando en la del “reino de las masas”, cuyo voto clientelar y partisano sólo valida un modo de designación de gobernantes. La mayoría ya no lo es más de una Nación homogénea sino la expresión numérica de las minorías que componen la totalidad social. Segundo, la Nación o Pueblo deja de decirse en singular. Ahora son pueblos y naciones que demandan al Estado, por ejemplo, sus tierras originarias, como sucede actualmente en algunos Estados de Latinoamérica o, directamente, la secesión, como en varios Estados europeos. Tercero, a esta crisis de la “nación uniforme” contribuye también la nueva relación que establecen los Estados con los inmigrantes a raíz de la emigración en masa.

nossa)⁵⁰ nos parece pertinente. Há um desencontro entre soberania nacional e mercado global, cuja face mais evidente talvez seja o poderio das empresas transnacionais diante dos governos de cada país. Ao lado da migração de povos sem pátria, Inés Mudrovcic (2015) destaca um futuro que se abre a experiências transnacionais, sob o jugo do capital financeiro, o qual é capaz de subordinar o desenvolvimento das economias nacionais. A questão espacial, nesse sentido, é reposicionada nas discussões acerca de utopias e distopias. Não mais, como na origem da utopia, na chave da imaginação sobre um espaço melhor a ser descoberto, mas na forma de um questionamento: que espaço/tempo se habita hoje, entre as dinâmicas territoriais e os fluxos globais de informação?

Relacionada a esse tópico está a crise de 2008, apontada por autores como Hartog (2013), Berardi (2019) e David Harvey (2020) como ponto de virada para se compreender a desesperança atual, especialmente no que se refere à democracia. Na Europa e nos Estados Unidos, instalou-se uma descrença institucional diante da omissão do Estado e de seu interesse maior em resgatar os bancos, e não as pessoas — momento no qual, para Harvey (2020), o neoliberalismo não acabou, mas perdeu legitimidade. No Brasil, o evento desempenhou papel menor: a crise chegou com menos força e o país alcançou seu pico de crescimento econômico (7,5%) em 2010 (PINHEIRO-MACHADO, 2019); Leonardo Avritzer (2019) entende que o mal estar brasileiro com a democracia tem origem numa percepção crescente de que o Estado (como órgão) e a política (como prática) seriam, necessariamente, corruptos. Fato é que os anos seguintes levaram a períodos de turbulência mundial e corrosão democrática. Conforme Rosana Pinheiro-Machado (2019), o discurso antissistema das manifestações de 2011-2013 (direcionado contra as políticas de austeridade e a atuação do Estado como braço do capital financeiro), no Brasil e no mundo, acabou sequestrado pela extrema direita e transformado em pauta contra a democracia e o “globalismo”, alimentada por discursos xenófobos, racistas e sexistas que elegeram líderes autoritários no Brasil, nos Estados Unidos e na Hungria, por exemplo.

Certas mudanças nas ficções futuristas ajudam a mapear os temores relacionados a tais cenários, deixando entrever um aspecto característico das distopias mais recentes: se a falta de agência do indivíduo segue como tema central,

⁵⁰ La tensión creciente entre los espacios de experiencias nacionales y un horizonte de expectativa global no puede ser salvada ya por el proyecto político cuyo ámbito natural lo constituían los Estados-nación.

tal qual nas distopias clássicas, o foco agora recai não apenas em governos autoritários, mas em corporações privadas. Conforme Gumbrecht:

No novo cronótopo, diminuíram a autoridade e o poder hierárquico do Estado (e talvez não apenas o poder do Estado) — por oposição ao pesadelo do poder infinito que o Estado detinha e tão energeticamente é descrito nos romances de meados do século XX, como *1984* ou *Admirável Mundo Novo*. Em nossa existência cotidiana, vivemos em redes lateralmente unidas, não em relações hierárquicas de dependência. (GUMBRECHT, 2015, p. 195).

Segundo Tom Moylan (2003), a tirania das empresas particulares na ficção pode ser percebida já nas décadas finais do século XX:

A vida cotidiana nas novas distopias ainda é observada, governada e controlada; mas agora também é reificada, explorada e mercantilizada. Da Tyrrel de *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, à Kagimoto, Stamm, Frampton em *A parábola do semeador* (1993), de Octavia Butler, a corporação governa e o faz de maneira mais eficiente do que qualquer Estado, pois seus tentáculos exploradores alcançam as culturas e os corpos das pessoas que a servem e que são deixadas de lado por ela. (MOYLAN, 2003, p. 135-136, tradução nossa).⁵¹

Para o autor, o fenômeno está diretamente associado à ascensão do neoliberalismo, com seu discurso de que a intervenção estatal prejudica a economia e o desenvolvimento. Conforme Wendy Brown (2018), a contradição do neoliberalismo está no fato de que, na constituição do mercado livre, a intervenção de um Estado cada vez mais concentrado se faz necessária. O neoliberalismo não se resume à redução do papel estatal: foi, e segue sendo, um projeto de destruição das propostas de bem estar social associada à transformação do Estado em aparato do mercado (BROWN, 2018) (responsável, por exemplo, pelo resgate de empresas e bancos, como a crise de 2008 bem demonstrou) e em aparelho repressor (HARVEY, 2008).

O *cyberpunk* é ilustrativo disso: personagens socialmente excluídas e infelizes em cidades decadentes, sujas e pobres, nas quais a população se espreme em ruas e becos ladeados por torres gigantescas, com seus telões acachapantes de neon, nos quais se propagandeiam marcas em *looping* eterno; o único Estado que se entrevê aparece na forma da polícia. Daí o lema *high tech, low life* (“alta tecnologia,

⁵¹ Everyday life in the new dystopias is still observed, ruled, and controlled; but now it is also reified, exploited, and commodified. From Tyrrel in Ridley Scott’s *Blade Runner* (1982) to Kagimoto, Stamm, Frampton in Octavia Butler’s *Parable of the Sower* (1993), the corporation rules, and does so more effectively than any state, as its exploitive tentacles reach into the cultures and bodies of the people who serve it and who are cast aside by it.

baixa qualidade de vida”). Em registro mais antigo, *RoboCop* (Paul Verhoeven, 1987) projeta uma Detroit na qual a miséria e a desigualdade social contrastam com o altíssimo investimento privado no setor de segurança (para a produção de uma máquina de vigilância e punição). Já nos anos 1990, podemos destacar *Estranhos prazeres* (*Strange days*, Kathryn Bigelow, 1995): especialmente nas cenas iniciais, o protagonista transita por uma Los Angeles extremamente caótica e assiste a situações deploráveis, como a atuação violenta da polícia contra uma população miserável. A tecnologia nesse futuro é, porém, de ponta, com dispositivos de gravação, transferência e reprodução de memórias humanas.

Mais recentemente, a má distribuição do que seria o “progresso” tecnológico é evidente em *Altered carbon* (Netflix, 2018-2020), série sobre um futuro no qual é possível armazenar a consciência e trocar de corpo a cada vez que se morre. As personagens podem, então, viver eternamente — desde que se tenha muito dinheiro para pagar por isso —, e com mais ou menos qualidade de vida — a depender da procedência da “capa” (nome que se dá aos corpos) adquirida. Para o restante da população, os cartuchos que cada indivíduo porta — e que serviriam para arquivar a consciência — acabam se tornando um dispositivo de vigilância e controle. Na primeira temporada da série baseada no romance de Richard Morgan, o protagonista “retorna à vida” para cumprir uma missão — se falhar, sua “alma” será retirada da capa e devolvida a um estado de suspensão.

Tais variedades imaginativas constroem futuros menos “habitáveis” do que aqueles das projeções modernas, o que se relaciona a certa hesitação sobre o que é utópico e o que é distópico. Essa ambiguidade está no cerne de ambas as *topias*, mas surge particularmente acirrada na atualidade não só pela perda — ou libertação — da referência forte do Estado-nação e da Igreja e pela falência do projeto moderno, mas pelo próprio fato de que tanto a utopia quanto a distopia se referem, geralmente, ao futuro — visto, cada vez mais, como nebuloso, sombrio e, ainda veremos, potencialmente inexistente.

Se, na diegese dos exemplos acima, o futuro não apenas *já é* — conforme a potência do sinal proposta por Ricoeur (2010a) —, mas simplesmente *é* — basta olhar para a tecnologia, os avanços científicos, as possibilidades inéditas, a nova ordem social — por que se mostra tão frustrante? Há uma famosa citação do escritor William Gibson (2003): “O futuro já chegou, só não está uniformemente distribuído”. A questão assim se revela: nos lugares onde supostamente o futuro *é* — ou seja,

deixou de ser imagem-sinal e se tornou *presente* —, o que trouxe, efetivamente? E quando se diz “futuro” como característica, qualidade (e não substantivo), quais as implicações? Conforme crítica de Viveiros de Castro (FERDINANDO, 2017), o futuro a que Gibson se refere é, provavelmente, o do Vale do Silício; futuro esse que, em diversas ficções, perde seu caráter utópico e se revela uma distopia tecnológica.

3.3 Desorientações: futuros e passados

Como dissemos, a perda/libertação de referências basilares explica, em parte, o pessimismo que hoje contamina a imaginação com força paralisadora. Tal ausência gera uma desorientação, uma confusão acerca da disputa sobre o futuro: o que está em jogo, o que se defende, em prol de quem e com quem? É algo que se aproxima, em alguma medida, do atordoamento de que fala Nuno Manna (2021), ao refletir sobre o fantástico como narrativa que explora as contradições do pensamento moderno (o qual envolve a razão, a burocracia e a ordem, por exemplo) e perturba certos sentidos que a modernidade ocidental conferiu ao tempo (em sua visada linear e teleológica).

A crise oriunda da experiência de atordoamento, nos parece, guarda um potencial ético: o redirecionamento da ação para além do imaginário hegemônico e fora dos marcos modernos eurocêntricos. É uma situação diferente da que tratamos aqui, apesar da evidente vinculação com as falências da modernidade. Isso porque a falta de referências à qual nos referimos não surge, propriamente, de consequências acidentais da modernidade; além disso, não sugere um potencial de redirecionamento, mas apenas de paralisação, postura que atende a interesses de outra ordem. Tais elementos ficarão mais evidentes no próximo capítulo.

Por ora, cabe dizer que essa experiência pode ser qualificada, de maneira próxima ao atordoamento (ou dele derivado), de *desorientação*. Se o atordoamento se apresenta como a experiência primeira no processo de se quebrar dada “normalidade” moderna, e cuja consequência é uma crise, a desorientação surgiria como projeto para tornar a crise um estado permanente. A metáfora da desorientação guarda, além disso, uma proximidade maior com a dimensão do futuro na referência às imagens-sinais de Ricoeur (2010a): o sinal, ao *sinalizar*, oferece algum tipo de orientação, abre expectativas quando conecta presente e futuro; a ausência ou o excesso de sinais, por sua vez, conduz à desorientação, que paralisa e confunde. A

desorientação, enfim, atrapalha o caminhar, e o desorientado se vê sem passado e sem futuro: não sabe de onde veio e, principalmente, desconhece para onde vai.

Gumbrecht (2010), em diálogo com Edmund Husserl, entende que o presente se encontra duplamente limitado, pela retenção (referente ao passado) e pela protensão (que diz respeito ao futuro). Deixemos a segunda para o próximo capítulo, e nos concentremos na primeira. Para Gumbrecht (2010), o presente atual é caracterizado como “lento” devido à ausência de transformações significativas, impossíveis num tempo histórico que se enche de passados e evita “encarar” o futuro: “Ao invés de deixar constantemente para trás os nossos passados, no novo cronótopo somos inundados pelas memórias e pelos objetos do passado” (GUMBRECHT, 2015, p. 104). Para Gumbrecht (2010), o diferencial da experiência contemporânea com o passado tem como um de seus pilares a onipresença, algo vertiginosa, da memória para além dos espaços institucionalizados. Logo, transita-se entre uma variedade de estilos de outrora em qualquer caminhada por uma grande cidade. “Além disso, no passado, o museu ou a imaginação nos remetiam a um espaço estilístico concreto, próprio do presente, enquanto hoje esse espaço acaba coincidindo com a pluralidade de espaços pretéritos” (GUMBRECHT, 2010, p. 26, tradução nossa).⁵²

Há de se dizer, todavia, que parte desse diagnóstico resulta de uma visão um tanto enviesada, talvez contaminada por certo sentimento europeu de “culpa”, relacionado às tragédias do século XX. A experiência “sufocante” com espaços da memória está longe de ser universal: na ficção, vimos o contrário em *Bacurau*; em nossa realidade cotidiana, é evidente que, no Brasil dos anos 2010 e 2020, a luta é pela *existência* mesma de tais lugares, vide os incêndios em locais como o Museu da Língua Portuguesa (em 2015), o Museu Nacional (2018) e a Cinemateca Brasileira (2021). De toda forma, vale lembrar outro filósofo alemão: Friedrich Nietzsche (2003) já dizia, na *Segunda consideração intempestiva*, a respeito do peso paralisador da história sobre a ação do sujeito. Sujeito que, se retomarmos e invertermos a imagem de Rivera Cusicanqui (2018), se dobra diante do peso do passado que coloca nas costas e se torna incapaz de enxergar à sua frente. Um fenômeno relacionado, em suma, à dificuldade de habitar o futuro.

⁵² Además, en el pasado, el museo o la imaginación nos devolvían a un espacio estilístico concreto, propio del presente, mientras que hoy este espacio ha acabado coincidiendo con la pluralidad de espacios pretéritos.

O discurso sobre uma “inundação de passados” precisa, portanto, ser analisado com mais cuidado, dadas as diferentes conotações possíveis, vislumbradas em certas ficções utópicas e distópicas contemporâneas. Em primeiro lugar, olhar para o passado não é, necessariamente, desviar a mirada do futuro; em outras palavras, tais ações não são diametralmente opostas, como uma concepção linear do tempo faria supor — a imagem proposta por Rivera Cusicanqui (2018), do futuro carregado na caminhada com o passado à frente, já é ilustrativa disso. Em *Bacurau*, o passado está no museu, na tradição, na resistência: a comunidade que valoriza sua história e seus costumes contra um poder que deseja apagá-la. O recurso à memória, nesse sentido, aponta para o futuro: Bacurau deve existir amanhã. Logo, é uma abordagem que escapa ao diagnóstico de Gumbrecht (2010): a memória não é paralisadora, não se mostra como “retenção”, pois assumir o passado é olhar para o futuro, é condição para tal. A centralidade do sertão e a valorização de lugares como o museu configuram-se como base para uma preocupação mnemônica que se materializa no espaço.

Encontra-se aí um aspecto que merece atenção sobre a utopia. Abordamos, anteriormente, o sentido de “bom lugar” e de “lugar nenhum” (ou “não lugar”) nas origens da expressão. Neste último, a ênfase recai sobre um tipo de desejo, diríamos, transcendente, de livramento das amarras e limitações do espaço: o anseio por um espaço que inexistente — e, justamente por sua *inexistência*, é utópico. Em contraposição, o sentido de “bom lugar” firma-se como desejo na materialização, na inserção do sujeito em um espaço especificamente demarcado, que é feliz — esse lugar *existe* (daí precisa ser encontrado) ou *pode existir* (então precisa ser construído). Em outras palavras, é uma utopia não porque escapa a uma existência terrena (um lugar que não existe ou que está “além”), mas porque se mostra um lugar bom para se viver. Haveria, assim, um caráter mais profundamente ético e que dialoga com os contextos brasileiro e internacional, pois dá forma ao anseio de encontrar/construir um bom lugar para habitar, em meio à segregação espacial e à crise dos refugiados, por exemplo.

A questão do espaço é central na tradição utópica de More, e aspecto incontornável para se discutir as distopias do mundo atual. Na agressiva demarcação de uma diferença, no contraste entre privilegiados e subalternos, o espaço se sobrepõe como fator essencial. Há lugares e caminhos restritos a poucos, ambientes “mal frequentados” onde qualquer um pode entrar e separações intransponíveis. A

segmentação é decisiva no contexto atual, com o aumento da desigualdade social, o fechamento das fronteiras, a crise dos refugiados, a brutalidade no trato com imigrantes.

No contexto específico do Brasil, o espaço como separação escancara os desníveis socioeconômicos — vide os contrastes, lado a lado, entre condomínio de luxo e comunidade periférica, casa do patrão e quarto da doméstica, elevador social e de serviço. Daí o destaque conferido ao espaço não só no cinema de Mendonça Filho, mas no de outros realizadores brasileiros, como Adirley Queirós.

No caso do cineasta goiano, a demarcação espacial já se revela no título de seus três longas-metragens: se *A cidade é uma só* (2013) e *Era uma vez Brasília* (2017) explicitam geograficamente onde se passam seus eventos, *Branco sai preto fica* (2014) coloca em palavras a decisiva separação entre quem vive e quem morre (ou deve morrer) a partir da distribuição no espaço. Especialmente em *Branco sai* e *Era uma vez Brasília*, explora-se o contraste entre a utopia do projeto modernista da construção de Brasília e a ambientação distópica da Ceilândia, cidade-satélite que não estava no planejamento inicial. Se a distopia é a utopia “que deu errado”, *Branco sai*

[...] sugere assim a efetivação distópica de um modelo sócio-político de segregação e controle das periferias. Sitiados os pobres em seus guetos, vemos que a utopia passada (que moveu a construção de Brasília) é reservada para uns poucos segmentos da sociedade, se muitos. A encenação trabalha no sentido de complexificar tal dramaturgia: nas imagens, Ceilândia é figurada menos como o cumprimento do “bom lugar” utópico do que como cenário arruinado, anoitecido, em estado de melancolia. (MESQUITA, 2017, p. 96).

Lembremos, pois, da exigência de um “passaporte de acesso” ao Plano Piloto, da presença de uma polícia do “bem estar social” e da emissão diária de um toque de recolher nas noites do Distrito Federal imaginado pelo filme — tudo ao estilo das distopias clássicas, nas quais o sufocamento da população pelo Estado enseja o drama. Não é acidental que, em *Branco sai*, os dois protagonistas sofram de problemas de locomoção (um é paraplégico, o outro teve uma perna amputada) como resultado de uma ação policial violenta, e que sua experiência de ir e vir na cidade, entre topografias acidentadas e amplas distâncias, dite o ritmo da narrativa.

Segundo Cláudia Mesquita (2017), a projeção utópica em *Branco sai* está, ironicamente, em um Estado futuro preocupado em reparar seus crimes do passado — no cenário de uma Brasília distópica, a esperança se encontra depositada na

figura de um viajante do tempo que volta do ano 2070 para coletar provas sobre crimes cometidos pelo Estado contra populações negras na Ceilândia, em 1986. Num país historicamente marcado pelo esquecimento e pelo apagamento de suas populações periféricas, a utopia estaria na recuperação das histórias dos vencidos “[...] respaldada pelas instituições (e a dívida do Estado brasileiro para com os pobres seria literalmente paga)” (MESQUITA, 2017, p. 93).

Para além das tecnologias sucateadas e usadas, dignas de um passado remoto, a busca das personagens parece ser a de preservar e fazer perseverar vestígios que não devem ser esquecidos, fundamentais para se contar a história dos vencidos e reavivar um passado vivo e presente, mas fadado a desaparecer. A memória, assim, torna-se cara como projeto político do futuro: sem ela, muito mais do que correr o risco de “repetir os erros da história”, nos vemos esvaziados enquanto sujeitos, sem raízes, sem alternativas, sem tradição, num eterno perpetuar de um presente que parece absoluto, intransponível e homogêneo. Trata-se de uma preocupação com o passado que se aproxima daquela de *Bacurau*: ligada a uma memória em movimento, mas que está em vias de ser apagada. Se o filme de Mendonça Filho e Dornelles destaca a resistência que molda uma comunidade, Queirós se pergunta: se esquecermos, quem irá pagar pelos crimes do passado? Que futuro construiremos, se a base são os ossos dos mortos?

Guardadas as devidas diferenças entre os dois longas, a aproximação que fazemos se dá, especialmente, por uma relação específica no trato com o passado, visto como parte essencial na construção de um projeto ético de futuro — voltado ao bem comum, mas sem prescindir de um “acerto de contas” relacionado a traumas individuais e coletivos. Esse programa se encontra em evidente contraste com outro modo de sondar o passado como bússola (ou pelo menos referência) do futuro: aquele das imaginações utópicas que enxergam glórias em épocas sombrias de outrora, uma nostalgia essencialmente reacionária. Em suma, visões de futuro contaminadas, de diferentes maneiras, pelo passado mais condenável da sociedade ocidental.

Tais perspectivas apelam para uma articulação entre tempos históricos que convoca modelos de tempos pregressos, como tochas do passado a guiar os passos quando se entra na noite das revoluções futuras, para usar a expressão de François-René de Chateaubriand, lembrada por Hartog (2013). Constitui-se, assim, um presente histórico que não é o “tempo de suspensão” — requerido para reativar

as potencialidades não realizadas no passado — como desejava Ricoeur (2010c), mas a atualização de projetos, regimes políticos, ideais e costumes cujo caráter violento e autoritário lhes condenou aos recantos mais sórdidos da história (ainda que seus rastros jamais tenham se apagado). Pode-se dizer que se trata da consolidação de uma das maneiras de lidar com o passado criticada por Nietzsche (2003): a da história monumental, praticada por aqueles que contemplam uma suposta magnificência dos tempos de outrora e deduzem que, se essa “[...] grandeza, que já existiu, foi, em todo caso, possível uma vez [...] por isto mesmo, com certeza, será algum dia possível novamente” (NIETZSCHE, 2003, p. 20). Um caminhar no presente que não é passado-futuro (conforme a concepção linear) ou futuro-passado — segundo a imagem proposta por Rivera Cusicanqui (2018) —, mas *passado-passado*. A disputa sobre o futuro, assim, tem algo de uma anulação da experiência histórica: impedir o tempo de se tornar futuro, ou moldar tal futuro à imagem de um passado idealizado.

É a crítica que encontramos, por exemplo, na série de TV *The Handmaid's tale* (HULU, 2017-presente), adaptada do romance de Atwood. Na trama, grupos religiosos creditam uma crise de fertilidade generalizada ao que seriam desvios morais e políticos na sociedade.

A dificuldade em projetar o futuro é motivação central para que se instale o totalitarismo em *The Handmaid's tale*. Na trama, certos grupos passam a condenar a ideia de progresso, culpando a ambição da sociedade — materializada no avanço científico e tecnológico — pelo eminente ocaso da humanidade. Em *Offred* (T01E01), Tia Lydia, personagem responsável pela educação das aias, explica que a infertilidade seria uma praga jogada por Deus para punir as pessoas, responsáveis pela poluição das fábricas, pela radiação, pelos agrotóxicos e pela criação de métodos contraceptivos. A resposta para isso é uma volta ao passado, tendo como base os preceitos bíblicos. Institui-se, assim, uma teocracia dominada por homens e que transforma as poucas jovens ainda férteis em Aias a serviço de famílias poderosas. Ao contrário de boa parte da produção de ficção científica, o futuro aqui é ameaçador não por sua futuridade, mas por sua “passadidade”. (BORGES; CHAGAS, 2019, p. 90-91).

Diante da corrupção dos bons costumes, a solução na diegese da série seria retornar aos “velhos tempos”, nos quais a família é formada por um casal heterossexual, o homem é o chefe da casa e trabalha fora, a esposa cuida do lar e não há mobilidade social. A narrativa condena, assim, nostalgias de cunho eminentemente reacionário, que contaminam a contemporaneidade.

Não é difícil associar a crítica de *The Handmaid's tale* a acontecimentos políticos da história recente. Basta recordar os afetos que mobilizaram boa parte dos estadunidenses a votar em Donald Trump nas eleições presidenciais de seu país no ainda recente ano de 2016 — o que seria o *slogan* “*Make America great again*” (“Faça a América grande novamente”) se não uma utopia nostálgica (cujos efeitos ainda se fazem sentir, e não só nos Estados Unidos)? Trump se apoiou em uma plataforma política baseada na nostalgia, sabiamente resumida no famoso *slogan* (inspirado na vitoriosa campanha presidencial de Ronald Reagan em 1980, que pregava “*Let’s make America great again*”). A frase foi um sopro que fez arder as chamas do desejo de grande parte do país, interessada no resgate de certos “valores”: o nacionalismo, a família, a religiosidade, o imperialismo. Não que, durante a Era Obama, tais diretrizes tenham sido sumariamente abandonadas. A questão é que um presidente negro e de nome incomum no país, capaz de propor uma lei para barateamento dos planos de saúde e de se mostrar simpático a minorias foi o suficiente para que a direita e a extrema direita despertassem e se unissem por aquilo que seria um “bem” maior: a retomada do sonho estadunidense. Trump representava esse anseio: branco, pai de família (apesar dos diversos escândalos sexuais), bem-sucedido, oriundo do ramo privado, avesso a políticas públicas, inimigo de causas das minorias, xenófobo e crente na superioridade do império dos Estados Unidos. Vale lembrar ainda o mal disfarçado alinhamento com os supremacistas brancos do país.

No caso do Brasil, o desejo por recuperar o passado, especialmente do período ditatorial, encontra-se sintetizado (a partir de um forte diálogo com a extrema direita estadunidense) na figura de Jair Bolsonaro — que representa uma ideia de autoritarismo, desprezo pelas minorias, conservadorismo religioso e apreço pela violência que agrada a diversos setores da sociedade. Desde a campanha eleitoral de 2018, diversas entrevistas e vários vídeos recentes ou antigos do então candidato circularam com falas as mais absurdas: a defesa de que a ditadura é a solução para o país, a homenagem a torturadores do período ditatorial civil-militar brasileiro (1964-1985), a ameaça de que é preciso fuzilar os rivais políticos e a adoração por armas de fogo. O projeto de reconstrução moral da sociedade brasileira é um dos pilares do bolsonarismo, um dos poucos a ainda sustentá-lo no final de seu mandato. Tal projeto passa, para além da nostalgia pela ditadura, pelo combate a iniciativas inovadoras no que tange às questões de classe social, gênero e etnia e pela

recuperação de supostos valores familiares e religiosos de outrora (cujo proclamado abandono explicaria a persistente crise econômica e política no país).

Em *Bacurau*, lançado na era Trump-Bolsonaro, a utopia dos invasores é o sertão: como dissemos, não por sua natureza ou por seu afastamento, mas pela condição de abrigo de uma comunidade perfeita para o abate. A ideia de *refundação* enseja uma empreitada planejada segundo os ditames da barbárie moderna, movida pela morte e pela burocracia. Mas há algo além: a experiência da *redenção*, revelada no diálogo conduzido por Terry. Não se trata apenas de expurgar os próprios pecados, mas de acabar com a existência do outro — esse, sim, o pecado, o maior de todos. Tanto como utopia de um Novo Mundo que surgirá (conforme a experiência das Grandes Navegações) quanto como a terra apontada por Deus (lembremos do que disse Terry sobre Bacurau ser o lugar escolhido), a dimensão utópica aos olhos invasores guarda uma forte relação com o passado (com o movimento de repetição e de retorno) e apresenta uma demarcação espacial evidente.

Uma barbárie que conjuga burocracia e religiosidade; Estado e Deus. Tal encontro está em *Bacurau* e em *The Handmaid's tale*, ensejando uma forte relação entre visões de futuro e desejos transcendentais e teleológicos, a qual reverbera no contexto político contemporâneo. Outro filme brasileiro recente, *Divino amor*, ajuda a pensar mais detidamente sobre esse cenário e as configurações atuais da utopia/distopia, quando se coloca em xeque a relação do Estado-nação com o futuro e o discurso religioso, aliado ao pensamento neoliberal, ganha terreno.

3.4 Divino amor: utopia e distopia à meia-luz

Divino amor (2019) é um filme dirigido por Gabriel Mascaro, que assina o roteiro com Rachel Ellis, Esdras Bezerra e Lucas Paraizo. Sua narrativa se passa em 2027 e projeta um cenário no qual o Brasil está em processo avançado de dominação pelo fundamentalismo religioso neopentecostal — que, para além do filme, de fato cresce no país há algumas décadas. Em *Divino amor*, o Estado permanece, em tese, laico; na prática, porém, a Igreja evangélica já rege a sociedade brasileira. Na trama, Joana é uma fiel que trabalha no cartório (cuidando de processos de divórcio) e enfrenta um drama com o marido, Danilo: o casal não consegue engravidar. O filho de Joana que nasce ao final, sem pai, define um primeiro jogo de pergunta-resposta

muito evidente: o que aconteceria se o retorno de Cristo ocorresse no Brasil tomado pelo fundamentalismo neopentecostal?

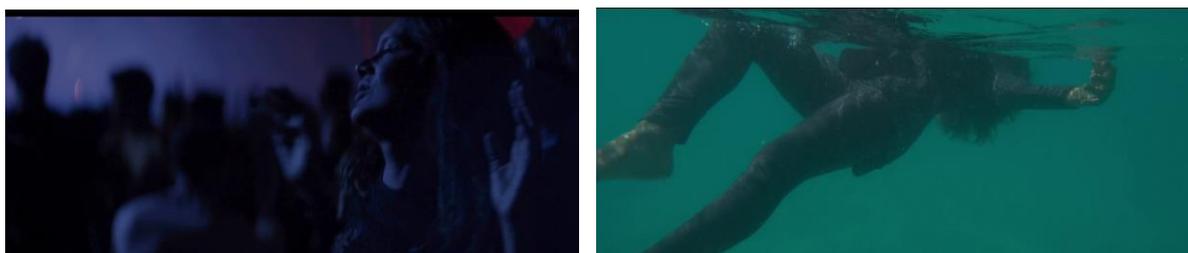
Diariamente, Joana procura impedir os divórcios que deveria facilitar — para tal, recorre a entraves burocráticos e, principalmente, a conversas sentimentalistas e apelativas, que visam a resgatar os casamentos. Seu trunfo, nesse caso, é levar os casais (sempre heterossexuais) em processo de divórcio à igreja da qual faz parte, a Divino amor — um tipo de culto apenas para marido e mulher, cujas atividades envolvem leituras da bíblia, “terapias” em grupo e troca de casais. Tal combinação, chocante e aparentemente contraditória, é fundamental na narrativa do filme, e estabelece o tom da distopia.

As duas primeiras cenas de *Divino amor* sugerem a trajetória que será percorrida pela protagonista e sinalizam tópicos centrais e estratégias de abordagem no filme. Na primeira cena, Joana e Danilo dançam na “Festa do amor supremo”, que destronou o carnaval como evento mais popular do país, segundo o estranho e misterioso narrador do filme, que só revelará sua identidade — o filho de Joana — ao final. A celebração, grandiosa, se assemelha a uma *rave*: pessoas dançam, se abraçam e entram em transe ao som do DJ e em meio a efeitos de luz que cortam a escuridão. Joana, especialmente, balança freneticamente o corpo — movimento típico tanto de *raves* quanto de cultos evangélicos. A narração, a iluminação etérea, a aparente contradição (religião/*rave*): as bases sobre as quais o filme irá se desdobrar, e que servirão de mote ao presente estudo. Nesse sentido, reforçamos um olhar sobre as mediações, conforme Xavier (2007) — destacando o foco narrativo que nos permite refletir a partir do modo de contar a história, dos enquadramentos e dos movimentos de câmera, propondo significações possíveis a partir das construções narrativas (levando em conta aspectos da trama, das escolhas técnicas e das soluções sugeridas aos problemas que originam a história). Dedicamos especial atenção à trajetória da personagem Joana, à iluminação, à construção do espaço diegético e à presença dos corpos. Na leitura do filme, buscamos observar as possíveis relações entre utopia e distopia, o papel da religião nessas relações e como o discurso religioso reintegra, fortemente, os enfrentamentos sobre a imaginação expectante, redefinindo posicionamentos éticos na disputa sobre o futuro.

3.4.1 Esperança e burocracia

Se, na primeira cena da *rave*, Joana está acompanhada, feliz e entregue a uma apoteose do Senhor, na seguinte está sozinha e ao léu no mar. Da multidão à solidão, do corpo sob controle ao corpo entregue à incerteza das águas; vemos, em suma, a transformação pela qual a personagem passará, quando for arrebatada pela dúvida em meio ao abandono. Será, como veremos, uma síntese de sua passagem de *certa* utopia a *certa* distopia na mesma sociedade. O pôr-em-intriga, nesse sentido, reposiciona um de seus elementos — Joana, uma agente — na configuração geral da trama, o que altera radicalmente as circunstâncias da narrativa, em seu desenho que oscila entre utopia e distopia.

Imagem 12 - Na festa, no mar



Fonte: Capturas de tela de *Divino amor*. Montagem elaborada pelo autor.

A dimensão da distopia perpassa boa parte da fortuna crítica sobre *Divino amor* (BENTO, 2019; COUTO, 2019; LODGE, 2019). As configurações distópicas do filme de Mascaro são evidentes tanto no enredo quanto na *mise-en-scène*. No primeiro caso, o sequestro do Estado pelo fundamentalismo religioso, que condena o divórcio (vide a missão de Joana), não reconhece a homossexualidade (inexistem menções a casais LGBTQIA+), vigia os cidadãos (por meio de aparelhos de raios X que rotulam e publicizam o status de cada um quanto a matrimônio, gravidez, maternidade/paternidade, profissão), promove retrocessos nos costumes (as mulheres devem se cobrir na praia) e banaliza a própria religiosidade (há serviços de aconselhamento espiritual em *drive-thru*). No segundo, especialmente na construção do espaço diegético: a cidade retratada, que guarda algo de genérico e artificial, como se pudesse se tratar de qualquer lugar; a repartição pública na qual Joana trabalha (um dos poucos lugares exibidos do ponto de vista externo), que se engrandece diante das personagens, apequenando especialmente a protagonista —

por fora, a imponência do edifício frio, cinzento, burocrático, padronizado e, no interior, a miríade de arquivos. Na lógica pergunta-resposta, o filme oferece uma visão sobre como seria se a Igreja evangélica permanecesse crescendo e tomasse o Estado brasileiro — destacando uma de suas fiéis, porém, como uma mulher de verdadeira fé.

Imagem 13 - Joana e a burocracia



Fonte: Capturas de tela de *Divino amor*. Montagem elaborada pelo autor.

Todavia, não se trata de um embate *indivíduo contra sociedade/Estado*, típico de distopias clássicas. Assim como o neoliberalismo como política não encolhe o Estado, mas reposiciona suas formas de atuação, verificamos a tomada deste pelo neopentecostalismo, de modo que ele já serve aos interesses religiosos no futuro apresentado. É um processo em andamento, e Joana é uma agente que atua em benefício das próximas fases da conversão. “O Estado brasileiro ainda se dizia laico, mas Joana queria transformar o Estado num lugar de fé. Trabalhava a serviço de Deus, servindo ao próximo. **A burocracia era sua esperança**” (DIVINO..., 2019, grifos nossos), diz o narrador. Logo, o Estado ainda guarda um potencial transformador, fagulhas de futuro que devem ser reapropriadas pelo poder religioso — esse, sim, capaz de oferecer uma expectativa para as pessoas, no que representa

uma inversão ao movimento de “captura” do futuro pelo Estado que vimos anteriormente.

Ao travar os processos de divórcio e tentar salvar os casamentos, Joana se transforma numa infiltrada da Igreja no coração da burocracia estatal, acelerando a criação de uma sociedade na qual a separação entre casais deixará de ser legal. Sua pequenez nas imagens, assim, ilustra muito mais a grandiosidade de seu desafio do que, propriamente, uma condição de subjugada diante do Estado: Joana luta, na verdade, para que ele se torne *mais* autoritário, ainda que ela mesma não veja seu objetivo como tal — sua meta é tanto salvar casamentos (pois eles são “sagrados”) quanto realizar uma barganha, como veremos. Essa condição é sugerida pelas próprias imagens acima: na segunda, ela está pequena no interior do prédio, mas com seu caminhar cresce no quadro; na terceira, sugere-se uma burocracia esmagadora, porém Joana está em ascensão no plano, erguida pelo elevador.

A personagem, portanto, não habita essa distopia como tal: vive uma utopia em construção. O clima do filme é de fluidez e sensualidade — distante, por exemplo, das ecodistopias brasileiras dos anos 1970-80 mapeadas por Alfredo Suppia (2020), as quais aludem a atmosferas irrespiráveis, a uma sensação asfíxiante para dizer da ansiedade nuclear, do regime ditatorial no Brasil e das preocupantes questões ambientais. Em sua crítica sobre *Divino amor* na *Variety*, Guy Lodge (2019) escreve: “Se isso [o cenário distópico-religioso do filme] soa infernal para alguns, é uma verdadeira utopia para Joana (Dira Paes), uma notária profundamente religiosa que está determinada a usar sua posição no cartório para promover seus valores familiares favoritos” (LODGE, 2019, s/p, tradução nossa).⁵³ Sua vida, à exceção do problema da gravidez, é feliz, e ela se sente confortável vivendo no futuro de radicalismo religioso — tal quadro só mudará quanto todos a abandonarem. A burocracia não surge kafkiana ou orwelliana: não a esmaga, é sua aliada, sua esperança. A utopia/distopia como problema de perspectiva é uma provocação ao espectador, como nota Anna Virginia Balloussier (2019), que se pergunta se o filme é uma distopia “puro sangue”. Para ela, não: Balloussier cita como mérito de Mascaro o desvio de julgamentos e estereótipos e a opção por deixar para o espectador a avaliação a respeito da condição utópica ou distópica do futuro em *Divino amor*.

⁵³ If that sounds hellish to some, it’s a veritable utopia to Joana (Dira Paes), a deeply religious notary who’s determined to use her position in the registry office to advance her favored family values.

Em distopias mais tradicionais, como “Conto de Aia” ou “Submissão”, só os mais extremistas veriam ali qualquer espécie de salvação. Mas a vida real é mais complexa, e o cinema de Mascaro não se põe como dono da verdade — aquele tipo de certeza que o espectador encontra pronta pra consumo, um mero fast-food para a alma. “Divino Amor”, de certa forma, espelha sua estética ao mesmo tempo fluorescente e soturna. Apresenta um futuro brilhante para muitos e sombrio para outros tantos. (BALLOUSSIER, 2019, s/p).

Há, de fato, algo de redentor em *Divino amor*, pelo menos na personagem de Joana — a quem o espectador não perde de vista em momento algum, pois o foco narrativo a segue da primeira à última cena. Como agente do fundamentalismo, Joana não é uma vilã: parece realmente querer fazer o bem, segundo sua moral. A depender do espectador, sua missão não é apenas bem intencionada, é absolutamente correta, o que convoca diferentes *aisthesis* e *katharsis* na experiência espectral do filme: o prazer pelo reconhecimento, seja como adesão, seja como crítica. O ponto de vista adotado provoca: o que acontece quando se olha pela perspectiva de quem vive a sua distopia como uma utopia? E mais: e se essa personagem não for uma vilã, mas a heroína da trama? Em outros termos: e se a distopia for uma utopia? Não estaríamos falando, enfim, de uma *u/dis-topia*, expressão que permite fundir ambos os termos numa mesma formulação — estranha, incômoda, *desorientadora*?

Essa dualidade se materializa na iluminação do filme, como notado por Balloussier (2019). A luz etérea nos ambientes ilumina sem clarear e joga com o ver/não ver, com a alegria das cores/o soturno da escuridão. O uso constante do neon remete à tradição da ficção científica de filmes como *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), ainda que as implicações sejam um tanto distintas.

3.4.2 Iluminação: dual e binário

Em *Divino amor*, o jogo de luz e sombra não remete à oposição contrastante do expressionismo: no filme, luminosidade e escuridão não se contrapõem, mas existem de maneira simbiótica por meio do neon.⁵⁴ Locais como a sede da Divino amor e a casa de Joana são mostrados à meia-luz: estão claros e escuros ao mesmo

⁵⁴ Vale conferir a discussão de Vera Lúcia Follain de Figueiredo e Eduardo Miranda Silva sobre a relação entre a estética de *Divino amor* e o movimento reacionário batizado de “*fashwave*” (FIGUEIREDO; SILVA, 2022).

tempo. A meia-luz é mais complexa, nuançada e misteriosa que a iluminação total ou a escuridão absoluta. Não há contradição: há mistério, dúvida, ambiguidade. É assim que Mascaro aborda os estranhos eventos e costumes no Brasil futurista do filme: não se trata de hipocrisia ou incoerência, mas de algo mais nebuloso. A *katharsis* proporcionada por essa composição é bem mais interessante, por sinal, do que o clímax do filme, se considerarmos o catártico como a ressignificação do cotidiano pela experiência com a obra: que o retorno de Cristo não fosse ser aceito em uma sociedade intolerante é esperado; já as ambiguidades que perpassam a fé religiosa (para além da relação contrastante entre fé e dinheiro, tão associada à Igreja evangélica no Brasil) permitem entrever aspectos da própria noção de distopia no século XXI, a assombrar nosso dia a dia.

Imagem 14 - Meia-luz



Fonte: Capturas de tela de *Divino amor*. Montagem elaborada pelo autor.

A começar pelos rituais da Divino amor: leitura bíblica, “terapia”, dinâmicas de confiança no outro, purificação do corpo e troca de parceiros sexuais. “Quem ama, não trai; quem ama, divide” (DIVINO..., 2019), diz o lema. O sexo com outra pessoa não é motivado pelo que seria considerado promiscuidade, mas uma forma de retornar ao parceiro (com quem se goza ao final da transa) e reforçar os laços

familiares. A prática do *swing* é, nesse caso, uma maneira de preservar o próprio casamento e salvar o alheio; na trama, não há o menor sinal de contradição, pelo menos para o grupo de Joana. Parte do impacto do filme está em tais convergências, do sagrado ao profano: há uma quebra no horizonte de expectativa do público, que reconhece as práticas evangélicas, mas estranha sua mistura à sexualidade explícita. A religião confere um senso de propósito a algo que, em universos como o de *Admirável mundo novo*, era puro hedonismo. O hedonismo se esgota em si mesmo e termina no prazer do presente: o cristianismo precisa que as pessoas olhem para o futuro, logo as afasta da conduta hedônica e também do niilismo, que sabotam uma experiência temporal de projeção, de continuidade.

O mesmo vale para as *raves* evangélicas. Se já é comum, no Brasil, a inserção da música gospel nos mais diferentes gêneros musicais (sertanejo, metal, funk carioca), também o estilo das festas “profanas” é adotado como forma de conexão espiritual. Os próprios cultos, muitas vezes, são verdadeiros espetáculos de música, performance e adoração, com episódios de transe por parte dos fiéis — nada mais próximo de uma *rave*.

As cenas de *rave*, por sinal, conduzem a outra camada da meia-luz: entre material e espiritual, entre corpo e transcendência. Atingir o transe, como evidenciam as imagens, envolve uma performance corporal. O corpo, na condição de elemento central, perpassa a narrativa. Podemos elencar: os corpos que dançam na Festa do amor supremo; o corpo de Joana entregue ao mar ou malhando; os corpos dos fiéis que se deixam cair de costas para que o colega acolha, ou que rolam sobre outros devotos estendidos no chão, durante os rituais na Divino amor; os corpos despidos nas intensas cenas de orgias; o corpo nu de Danilo, pendurado de cabeça para baixo enquanto recebe os raios ultravioleta de um estranho aparelho para o tratamento de fertilidade; o corpo da protagonista sendo aberto na explícita cena da cesárea ao final. A relação entre transcendência e materialidade é explorada especialmente no sexo. “Divino amor: a família acima de tudo. Radical, livre e secreto. A **entrega do corpo** era a **promessa da glória eterna**” (DIVINO..., 2019, grifos nossos), explica o narrador, enquanto vemos o banhar dos corpos antes do ato sexual. Daí a expressividade e a longa duração das cenas de nudez e sexo: corpo e alma juntos.

Outra duplicidade está na relação religião-ciência, evidenciada em dois casos citados no parágrafo acima. Joana ora e age (salvando casamentos) com vistas a receber a graça de Deus (para engravidar); porém, recorre também a tratamentos

médicos, à geringonça tecnológica (que objetiva melhorar a qualidade do esperma de seu marido) e à cesárea ao final.

As junções inesperadas dotam o filme de tons paródicos, quase ridículos, especialmente no caso do “drive-thru espiritual” e do aparelho de fertilização de Danilo. *Divino amor* pode ser posicionado na categoria de “sério-dramático” que Suppia (2013) define para o cinema de ficção científica brasileiro, a partir de Xavier (1993): um filme de intenções “sérias” e evidente orientação política. Todavia, o aceno ao caricatural em elementos específicos (como os destacados acima) aproxima o filme de Mascaro do outro eixo, o “lúdico-carnavalesco”, ligado à paródia e à comédia.

Um futuro no qual a religião (ainda mais a neopentecostal) abraça as possibilidades eróticas do corpo, a ciência e a multiplicidade festiva poderia indicar uma abertura politicamente relevante. Entretanto, a duplicidade representada pela iluminação, a qual se estende na ligação entre elementos aparentemente contraditórios, revela conotações opostas, indicando uma perversidade que reforça as relações de poder na narrativa de *Divino amor*. A disputa sobre o futuro se torna, justamente pelo entrelaçamento entre esses elementos, um tanto mais difícil de mapear, um tanto embaraçada.

O movimento de apresentar um mundo que pode ser visto pelo espectador como distópico a partir do foco narrativo que acompanha uma personagem que o vive como utópico contrapõe *Divino amor* a obras ficcionais nos quais um tipo ou outro é apresentado de forma absoluta. Da *Utopia* de More à distopia de *The Handmaid's tale*, passando por *1984*, há utopias na distopia, ou vice-versa: no caso de More, há diversos elementos perturbadores, como a escravidão; no de *1984*, as lembranças de Winston Smith preenchem páginas de puro prazer edênico (WEGNER, 2003); em *The Handmaid's tale*, Gilead é uma utopia para a elite que está no poder. Porém, as *topias* não se misturam, parecem informar mundos um tanto distantes entre si na experiência de leitura/espectatorialidade. E, geralmente, a separação entre utópico e distópico não é apenas claramente apresentada como implica a divisão evidente entre o “bem” e o “mal”. Segundo Pedro Duarte: “Nas ficções de Huxley, Orwell e Bradbury, aprendemos que o aspecto essencial de toda distopia é descartar toda utopia. O lugar ruim impede que se pense outro lugar que não existe ou que parece não poder existir” (DUARTE, 2016, p. 68). Não é bem o que revela *Divino amor*, que,

nesse sentido, oferece um diagnóstico sobre a distopia atual: a utopia e o “outro lugar” não são descartados, e isso em duas leituras possíveis.

Na primeira, a distopia se vende como utopia e reafirma-se como tal não por meio do autoritarismo avassalador de Orwell ou da alienação acachapante de Huxley e Bradbury, mas pela difusão moral da ideia de um povo em marcha, que atua pelo “bem” e vivencia-o cotidianamente. Na segunda, a união em torno de um projeto de poder é sustentada justamente pela perspectiva de “outro lugar” melhor ainda por vir, tanto no plano material (a consolidação da sociedade neopentecostal, as conquistas terrenas) quanto no divino (o reino dos céus). A distopia, logo, *precisa* da utopia para sobreviver.

Em *Divino amor*, experimentamos a contradição u/dis-topia a todo momento, como uma desorientação: o que é negativo (a vigilância, a dominação do Estado) é apresentado positivamente; o que é positivo (o sexo, a valorização do corpo, a festa) se revela perverso, autoritário. No filme, a distopia como *doppelgänger* da utopia se torna perturbadoramente evidente: uma utopia que deu errado — mas para uma parte da população. Luz e sombra, utopia e distopia: no filme, à meia-luz, tudo se mistura, o que reforça a desorientação própria dos tempos atuais, de intensa circulação de informações e *fake news* — em que mundo estamos? A distopia contemporânea passa pela própria dificuldade de sua identificação como tal, portanto. No filme, por sinal, não há uma figura evidente a quem se deve contrapor: temos Joana em meio a instituições (a Igreja, o Estado, o casamento) e seus representantes (o pastor, o chefe, o marido), que passam de aliados a personagens que dela se afastam.

Na relação entre as *topias*, aquilo que é positivo se revela perverso e autoritário porque a união dos elementos (luz e sombra, espírito e corpo, alma e sexo, alegria e elevação, religião e ciência) não visa à pluralidade: atende a um projeto homogeneizador. Recorremos a duas pensadoras do feminismo, de contextos diferentes, para abordar o assunto — isso porque ambas estão tratando, em última instância, de jogos de poder e expansões imaginativas. No caso, Rita Segato (2012) e Donna Haraway (2009). Em seus escritos, as autoras pensam relações de identidade/outridade na esfera da ação política, refletindo acerca de possibilidades de união/comunhão/encontro que permitam o combate a diversas formas de opressão (ligadas ao capitalismo, ao racismo e à discriminação de gênero).

A partir da pluralidade étnica e histórica do contexto latino-americano, Segato (2012) propõe uma diferenciação entre a binaridade e a dualidade: na primeira, essencializa-se a diferença, o *outro* passa a existir para definir o *sujeito*; na segunda, pelo contrário, aceita-se a diversidade, reconhece-se o lugar distinto de cada um, o que não impede um agrupamento *heterogêneo*.

Enquanto na dualidade a relação é de complementaridade, a relação binária é suplementar, um termo suplementa o outro, e não o complementa. Quando um desses termos se torna “universal”, quer dizer, de representatividade geral, o que era hierarquia se transforma em abismo, e o segundo termo se converte em resto e resíduo: essa é a estrutura binária, diferente da dual. (SEGATO, 2012, p. 122).

A homogeneização promovida pela lógica binária visa ao reforço da hierarquização, ao distanciamento entre os elementos agrupados: um serve ao outro. Na sociedade esboçada em *Divino amor*, o corpo se submete ao espírito, o sexo ao casamento, a festa à transcendência espiritual, a ciência/tecnologia à religião. Afinal, corpo, sexo, festa e ciência *servem* a algo, são meios para fins — justamente os pares que elencamos acima. Os objetivos das personagens e a maneira como elas encaram esses elementos evidencia tal subordinação: o fim é a família, a glória eterna, o projeto da Igreja. Se não fosse assim, o sexo poderia ser com qualquer parceiro, a festa não precisaria ser gospel, a ciência reprodutiva não seria voltada à formação familiar, a tecnologia não serviria à vigilância.

Religião é poder, um projeto de poder da Igreja, que agrega para hierarquizar e exclui o que não é de interesse (a população LGBTQIA+, por exemplo). Abraçar o contraditório (ou parte dele) não visa à comunhão, mas ao apagamento do distinto. O que se vê em *Divino amor* seria, enfim, uma ética restritiva: viver com e para o outro que é *idêntico* a mim, ou com vistas a torná-lo o mais parecido possível comigo. Para tanto, a construção de uma instituição (a igreja) desempenha papel fundamental, pois ela realiza a ponte entre o nível pessoal e o social, além de projetar certa visada ética num plano temporal, o do futuro (os fiéis perecem — e são salvos —, a mensagem continua).

Seria diferente aceitar o contraditório como contraditório, com vistas à preservação e perpetuação da contradição. É essa a proposta de Haraway (2009) no *Manifesto ciborgue*: fugir à totalização, aos mitos de origem e à teleologia que perpassam não só movimentos extremistas e autoritários, mas também o marxismo e o feminismo.

Para trabalhar direito, não temos necessidade de uma totalidade. O sonho feminista sobre uma linguagem comum, como todos os sonhos sobre uma linguagem que seja perfeitamente verdadeira, sobre uma nomeação perfeitamente fiel da experiência, é um sonho totalizante e imperialista. Nesse sentido, em sua ânsia por resolver a contradição, também a dialética é uma linguagem de sonho. (HARAWAY, 2009, p. 83).

Daí a aposta de Haraway na ironia, que “[...] tem a ver com contradições que não se resolvem — ainda que dialeticamente — em totalidades mais amplas: ela tem a ver com a tensão de manter juntas coisas incompatíveis porque todas são necessárias e verdadeiras” (HARAWAY, 2009, p. 35). Em certo sentido, nos reaproximamos das possibilidades imaginativas de que fala Ricoeur (1991) a partir da metáfora, quando a conotação toma conta do discurso, gerando o deslocamento, o desconforto, a diferença na união. Quando se apaga a contradição, quando se “denota” o discurso, resolve-se a diferença, e algo deve prevalecer, padronizando e hierarquizando. É o oposto do que vemos em *Bacurau*, com a comunidade que se forma pela diferença, e em favor dela: conforme Haraway (2009), uma coalização por afinidade (em oposição à identidade), que é o parentesco não por sangue, mas por escolha política.

A resolução da contradição e a vitória da lógica do binarismo se encontram no próprio sistema *binário* da linguagem dos computadores: a redução do mundo a zeros e uns. Em *Divino amor*, o binarismo que perpassa o universo criado surge representado diegeticamente em uma das faces distópicas do futuro: a interligação dos sistemas de vigilância sobre os corpos. O futuro do filme sugere estranhas práticas: a presença de aparelhos de raios X que “detectam” o status de cada personagem (quanto a estado civil, maternidade/paternidade, emprego) e a exigência de documentos sobre o código genético pessoal nos cartórios. A linguagem comum de que fala Haraway (2009) se insere no problema da “informática da dominação”, na qual

[...] as ciências da comunicação e as biológicas modernas são construídas por uma operação comum — **a tradução do mundo em termos de um problema de codificação**, isto é, a busca de uma linguagem comum na qual toda a resistência ao controle instrumental desaparece e toda a heterogeneidade pode ser submetida à desmontagem, à remontagem, ao investimento e à troca. (HARAWAY, 2009, p. 64, grifos da autora).

Em um mundo de códigos, tudo pode ser lido a partir do domínio sobre uma só linguagem, à qual poucos têm acesso. A onisciência de Deus encontra a onisciência da máquina, quando a relação entre capitalismo e religiosidade adquire novos tons. O Estado fundamentalista em construção recorre à tecnologia, destoando de distopias como *The Handmaid's tale*, na qual se recria um cenário histórico que renega tais possibilidades: em *Divino amor*, deseja-se, sim, a tecnologia, os bens materiais mais novos, o “avanço”, a mudança. Tal elemento posiciona o fundamentalismo neopentecostal do filme numa curiosa junção entre o cristianismo que promete um futuro e a modernidade europeia que sustenta o quão melhor será o amanhã, na chave do progresso — um progresso cujas conquistas são, no fim, sempre utilizadas em proveito do projeto religioso, e não de uma emancipação da humanidade, do “viver junto”. Não se trata, nesse sentido, de uma distopia nostálgica reacionária como a apresentada em *The Handmaid's tale*. Inexiste, ao mesmo tempo, a crítica ao moderno e o desejo de retorno à natureza como nas distopias brasileiras *Brasil ano 2000* e *Quem é beta?* (Nelson Pereira dos Santos, 1973), “[...] nas quais a modernidade, associada ao militarismo e à burocracia, traz consigo o aprisionamento e a privação da natureza, o que se traduz num atentado à identidade mais genuinamente nacional e popular” (SUPPIA, 2020, p. 198). Em *Divino amor*, o código e o orgânico são reunidos em torno de um mesmo projeto.

3.4.3 O não retorno de Cristo

O binarismo entre os elementos do filme está intimamente relacionado à sociedade capitalista. Contextualmente, essa leitura é possível pela histórica ligação entre religião e capitalismo (WEBER, 2004; BENJAMIN, 2015) — e, no presente caso, entre igrejas neopentecostais e capitalismo. No filme, isso é evidente nas cenas em que Joana vai buscar aconselhamento no *drive-thru* da fé: um tipo de encontro *fast-food* com o divino. Se a relação com o capitalismo como um todo é parodiada nessas passagens, a especificidade do capitalismo brasileiro se faz notar por um elemento em particular. Para frequentar *drive-thrus*, é necessário possuir um *carro*, elemento que está em constante evidência no filme: para além das cenas de aconselhamento, o carro aparece quando Joana sai de casa ou do trabalho, no momento em que ela e Danilo deixam a clínica de fertilidade e mais de uma vez

estacionado em frente à residência de ambos. O carro popular, a casa padronizada e igual às vizinhas, o trabalho burocrático sem especialização de Joana, o empreendedorismo de Danilo: trata-se de um casal que pertence a um grupo social de tímida ascensão econômica na última década no Brasil, cujo valor gregário se encontra na religiosidade (ANTONIO; LAHUERTA, 2014).

Em um cenário mais amplo, a globalização reposicionou a existência empírica dos sujeitos para além de limites geográficos e culturais ligados às antigas fronteiras, o que ocasionou certo desencaixe entre padrões consagrados e formas emergentes globais de organização cultural (AVRITZER, 2002) — algo que podemos relacionar ao descompasso entre espaços de experiência nacionais e horizontes de expectativa globais de que fala Inés Mudrovic (2015). Segundo Gabriel Henrique Burnatelli de Antonio e Milton Lahuerta (2014), a tensão resultante potencializa movimentos político-sociais conservadores ou fundamentalistas, muitos de teor religioso — como o neopentecostalismo no Brasil, explorado em *Divino amor*. Segundo os autores,

[...] para além da esfera teológica e organizacional, o pentecostalismo, sobretudo a vertente neopentecostal, é um movimento religioso e cultural adstrito à recente modernização da periferia do sistema capitalista mundial, uma vez que seu timbre cultural é uma função direta da intersecção de dois processos sociais coetâneos, quais sejam: o de mudança social orientada pela expansão da sociedade de consumo (sobretudo a partir da aceleração do crescimento econômico durante o regime militar) e o de insuficiência (ou ainda, debilidade) das capacidades institucionais do Estado, por um lado, e organizativas da sociedade civil, por outro, no tocante ao enfrentamento dos problemas de marginalização social ocasionados pela excessiva desigualdade econômica e pelo déficit de capitais simbólicos (instrução escolar, renda, experiência de participação em organizações sindical e política etc.) necessários ao fortalecimento de uma cultura política cívica e democrática. (ANTONIO; LAHUERTA, 2014, p. 72).

Diante de um cenário de marginalização social, a religião neopentecostal se apresenta como força gregária a dar sentido à existência e a apontar possibilidades de um tipo de salvação terrena, ainda que ligada à espiritualidade. Tal salvação passa, em alinhamento ao capitalismo neoliberal, por uma lógica individualista e mercantilista.

A internalização de valores privatistas na doutrina religiosa neopentecostal é propalada aos fiéis pela recursiva insistência no sucesso intramundano mediante a emulação espiritual, e pode ser considerada como um efeito de tomada de consciência dessa vertente religiosa quanto à gradual configuração de um indivíduo moderno que brota da periferia, privado muitas vezes de condições básicas de cidadania e, portanto, submetido a condições econômicas e sociais de profunda instabilidade, insegurança e abandono

estatal, e que encontra na possibilidade de autorrealização e no empreendimento de si um mecanismo alternativo de ascensão social, prestígio e acesso à sociedade de consumo. (ANTONIO; LAHUERTA, 2014, p. 64).

A Teologia da prosperidade — baseada na fé contra as forças do mal, a qual viabilizaria vitórias pessoais intramundanas (sucesso profissional e financeiro, ascensão social, prestígio, alívio do corpo e da mente) (ANTONIO; LAHUERTA, 2014) — informa tais premissas. O gozo mundano, assim, não entra em conflito com a espiritualidade, muito pelo contrário, pois “[...] a Teologia da Prosperidade valoriza a fé em Deus como **meio** de obter saúde, riqueza, felicidade, sucesso e poder terrenos” (MARIANO, 2005, p. 158, grifos do autor). Ao escrever sobre o filme, Alexandre Gonçalves destaca

[...] a imposição de uma cultura cristã sobre qualquer outra cultura não-cristã. Essa é a base da teologia do domínio, uma doutrina de prática antiga, que começou nos primórdios do cristianismo e foi ressuscitada pelo movimento neopentecostal no século 20. (GONÇALVES, 2019, s/p).

Tal teologia encontra ressonância nas políticas da inimizade de que fala Mbembe (2017), as quais adquirem ares cristãos e um respaldo moral na sua cruzada por tornar o diferente um inimigo e, no limite, por destruí-lo. A figura de “um demônio que tudo permite” ganha, desse modo, novas conotações. Uma utopia assim se revela: conforme Mbembe (2017), guerras são travadas com vistas a um mundo livre de relações, dividido apenas pelos iguais que se unem sob o teto da mesma igreja. A destruição dos vínculos sociais de que fala o pensador camaronês está, enfim, intimamente relacionada à carência de valores gregários fundados na solidariedade — substituídos, muitas vezes, pela união resultante da eleição de um inimigo em comum.

Divino amor não explora, porém, nem a imposição caricatural da fé e nem possíveis pretensões de sucesso financeiro do casal Joana e Danilo. A ideia de prosperidade aparece a partir de outro elemento: o da barganha com os céus. Joana, angustiada pela gravidez que não vem, visita o *drive-thru* para conversar com o pastor: “Será que Deus não está vendo o quanto eu faço por Ele? [...] Salvei mais de onze casamentos” (DIVINO..., 2019), reclama, desolada. Anteriormente, Joana clamara ao pastor por um “sinal” dos céus: havia uma certeza, ela apenas precisava ser demonstrada. Tal certeza, ao longo do filme, vai se esvaindo. A barganha coloca

Joana como mais do que uma agente a serviço da construção do Estado evangélico: o que ela faz é também em benefício de si própria, de sua gravidez. Fazer o que Deus deseja (a salvação dos casamentos) é o que ela oferece em troca de uma recompensa (a gravidez).

O cenário religioso-político brasileiro se insere num quadro mais amplo, como desdobramento do contexto catastrófico global do século XX: “para onde foi o futuro?”, pergunta-se Augé (2012). Essa desorientação gera uma dificuldade fundamental: como disputar o futuro, se ele “se perdeu” ou “foi perdido” — em outros termos, como agir diante do esmorecimento da força política e afetiva dos “ismos” (KOSELLECK, 2006)? A exceção, destaca Hartog (2013), está nos fundamentalismos: equilibrados entre o arcaísmo e a modernidade, são influenciados pela crise do futuro e recorrem às tradições para responder às agruras do presente e conduzir um caminho para o amanhã — e, se tais tradições são incapazes de oferecer essa resolução, são inventadas (HARTOG, 2013). É, portanto, outro tipo de nostalgia reacionária.

Vale lembrar a leitura de Jameson (FREDRIC..., 2013): o fundamentalismo religioso é uma fonte de ação política poderosa, capaz de guiar e corromper movimentos políticos. O fundamentalismo islâmico começa, conforme Jameson, após o massacre dos partidos socialistas e comunistas no mundo árabe.

Quando todos dizem que tudo é impossível, que tudo o que temos é o capitalismo, é claro que, então, nesse vazio as pessoas projetam a religião. A religião emerge como a força fundamental da mudança, da transformação social, da eliminação da miséria do povo, e assim por diante. (FREDRIC..., 2013, s/p).

A religião toma para si, em suma, a faísca da esperança. Quer dizer, o fundamentalismo propõe um “ismo” que carrega um projeto de futuro, ainda que transcendental, capaz de mobilizar no presente *com vistas a*. Em outro contexto, o fundamentalismo neopentecostal também assenta seu discurso numa promessa de futuro, mas terrena e estreitamente vinculada aos bens materiais — ou seja, propõe-se um acolhimento do sujeito desamparado, mas com respostas completamente alinhadas à causa mesma de tal desamparo, o neoliberalismo. Se o Estado moderno tomara da Igreja Católica o poder sobre o futuro, agora as diferentes religiões advogam para si, diante de um quadro de crise geopolítica, a imaginação acerca do amanhã, definindo éticas possíveis e estabelecendo perspectivas. O fundamentalismo reivindicaria, retomando Ricoeur (2013), a função mediadora da

imaginação, recolhendo o diverso do mundo em benefício da produção de imagens únicas, que permitem apenas certo modo de ser-no-mundo; uma consequência é a morte do poder metafórico do exercício imaginativo, pois agora tudo o que há se resume a apenas um elemento, o sinal divino. Cabe, assim, sugerir uma aproximação entre neopentecostalismo e euromodernidade, quando o primeiro promete uma forma possível, gloriosa e terrena de se habitar o futuro, o qual guarda recompensas para quem as merece.

As implicações políticas são decisivas. Esse engajamento religioso pode ser inserido no cenário analisado por Chantal Mouffe:

[...] o que está acontecendo na atualidade não é a desapareição do político em sua dimensão conflitiva, mas algo diferente. O que ocorre é que atualmente o político se expressa em um registro moral. Em outras palavras, ainda consiste em uma diferenciação nós/eles, mas o nós/eles, em vez de ser definido mediante categorias políticas, se estabelece agora em termos morais. No lugar de uma luta entre “esquerda e direita”, nos enfrentamos em uma luta entre “bem e mal”. (MOUFFE, 2007, p. 12, tradução nossa).⁵⁵

A luta moral tem um apelo irresistível: o da certeza. Se alguém está ao lado do “bem”, não há dúvidas de que está correto; se o outro é “mal”, urge combatê-lo. A anulação da dúvida encurta o espaço da reflexão e inaugura, imediatamente, o da ação mais prática. Além disso, não importa o que acontecerá, pois na vitória ou na derrota, haverá uma convicção reconfortante e animadora: a de estar do lado certo. Essa percepção ganha lastro privilegiado no encontro com a religiosidade e, diríamos, enseja as políticas da inimizade: se estou do lado certo e o outro, não, ele é o inimigo, e derrotá-lo não é apenas questão política, mas moral. Mais ainda: as políticas da inimizade são disfarçadas de amor: o acolhimento de uns está no cerne da exclusão dos outros.

Trata-se de um reconforto ensejado nas certezas de ordem moral. A moral, ligada à pretensão universal e à coercitividade (RICOEUR, 2014), postula códigos sociais que estabelecem condições de pertencimento e exclusão. A postura ética, em contrapartida, convida ao questionamento constante da moral, à dúvida e à responsabilização do indivíduo. As condições de pertencimento em *Divino amor*

⁵⁵ [...] lo que está aconteciendo en la actualidade no es la desaparición de lo político en su dimensión adversarial, sino algo diferente. Lo que ocurre es que actualmente lo político se expresa en un registro moral. En otras palabras, aún consiste en un discriminación nosotros/ellos, pero el nosotros/ellos, en lugar de ser definido mediante categorías políticas, se establece ahora en términos morales. En lugar de una lucha entre “izquierda y derecha” nos enfrentamos a una lucha entre “bien y mal”.

encontram figura fundamental no pastor, e seus conselhos são sempre a favor da perseverança: “Pra quem tem fé, nada é impossível, irmã” (DIVINO..., 2019), diz a Joana. Há uma certeza depositada na fé, que se contrapõe à incerteza do mundo, especialmente quando se fala de uma religião abraçada por muitos dos menos favorecidos na sociedade brasileira. A fé envolve uma relação de crença em algo, muitas vezes ligado ao amanhã, e cuja materialização está relacionada ao seu exercício, contra todas as probabilidades. “Fé é toda certeza que dispensa prova” (DIVINO..., 2019), afirma o narrador do filme. Não há espaço para a dúvida, pois ela desmantela a certeza necessária para o acontecimento. A fé sustentada pelo discurso religioso transforma o futuro como *ainda não é* de que fala Ricoeur (2010c) em *já será*, ou seja, em tempo que já é presente e certo, mas que em breve se revelará em toda a sua grandiosidade para aqueles que querem ver, para os fiéis, para os crentes.

É o oposto das utopias de caráter imanente (e não transcendente, que seria autoritário) defendidas por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2010) em *O que é a filosofia?*, as quais, conforme Duarte (2016), “[...] liberam o presente, ao invés de prenderem o futuro, sendo secundário julgar se elas se realizam ou não. O ser se abre” (DUARTE, 2016, p. 68). Transcendência e autoritarismo, de fato, se combinam na utopia vendida em *Divino amor*, cujo propósito é, precisamente prender o futuro. A dúvida colocaria em xeque tal transcendência: “Quantas vezes eu duvidei, quantas vezes eu pensei que isso não fosse acontecer” (DIVINO..., 2019), pune-se Joana ao se descobrir, finalmente, grávida. Bem antes, a dúvida compusera a imagem na cena em que Joana e Danilo aguardavam para serem atendidos pelo médico que avalia suas chances de gravidez: as bolhas de um aquário subindo e cortando a imagem, atravessando o rosto de um angustiado Danilo. A certeza corrige a desorientação, desembaraça a u/dis-topia, clareia a disputa nos termos das políticas da inimizade.

Imagem 15 - Azul



Fonte: Capturas de tela de *Divino amor*. Montagem elaborada pelo autor.

O pecado de Joana, porém, não foi duvidar; foi quebrar um regime temporal estabelecido pelo cristianismo. Se seguirmos a possível leitura alegórica de que seu filho, o misterioso narrador, é o messias, a espera milenar terminou. Há indícios para apostar em tal interpretação. Um deles é o fato de que a personagem só ganhará corpo na última cena. Junto ao tom excêntrico de sua fala, esse aspecto a posiciona em dimensão distinta daquela das demais personagens — afinal, se o filho de Joana paira, incorpóreo, sobre o filme, as outras figuras estão ali vivamente presentes com o corpo, como vimos. Além disso, sua onisciência é reveladora: uma criança que a tudo sabe, do funcionamento do Estado aos sentimentos mais íntimos de sua mãe.

Porém, o fim da espera pelo retorno do messias é negado enquanto tal. Ninguém acredita em Joana, e todos a abandonam: seu marido, o pastor, a igreja. Todas as conversas sobre amor, fé, confiança e irmandade ruem diante da sugestão de que ela carrega o filho de Deus, o que representaria o momento crucial das profecias. Joana rompe, assim, uma temporalidade cristã a qual, ainda que marcadamente linear e teleológica, guarda algo circular, representado na ideia mesma do retorno de Cristo.

Ao romper essa temporalidade, Joana destoa da própria narrativa do filme, marcadamente circular em sua estrutura e nos elementos imagéticos. A intriga de *Divino amor* media a cronologia dos episódios que se sucedem amarrando-os em um conjunto fechado, em um tempo circular, repetindo situações e ritos: a festa *rave*, o ritual na igreja, o sexo, os afazeres no trabalho, a visita ao *drive-thru*. A narrativa rodeia tais locais, encadeando-os a partir da trajetória de sua protagonista. A revelação de Joana desata o círculo perfeito, de modo que ela escapa à circularidade, vendo-se recusada pela igreja, pelo pastor, pelo trabalho: Joana não cabe mais nesses circuitos. A circularidade está representada também visualmente: os arcos

que se fecham na abertura do filme, formando o símbolo da Divino amor; a estrutura da geringonça da fertilidade; o rolar dos corpos uns sobre os outros nos rituais. O retorno do messias não convém, assim, ao projeto de temporalidade que guia tais personagens, pois dá fim a um regime de suspensão do futuro — o acontecimento de Joana diz que, finalmente, o futuro chegou. Agora, sim, a distopia se apresenta a ela: a expulsão do paraíso, a exclusão da sociedade. Há, portanto, uma contraposição crescente entre a nuance da luminosidade etérea e as certezas binárias: o mistério não é aceito. O retorno, afinal, consagra o lado espiritual da religião, mas faz desmoronar todo o resto. Se Joana escapa, seu filho já nasce fora: como o próprio diz, sem registro ou documento. “Quem nasce sem nome, cresce sem medo” (DIVINO..., 2019), conclui ao final do filme, sugerindo o inverso do que sua mãe acreditava: o caminho é distante da burocracia, à margem de um Estado já corrompido, livre da vigilância e do controle.

Mais do que uma religião voltada para o futuro, conforme Minois (2016), o cristianismo se revelaria responsável por sua suspensão: uma suspensão que agrega, o suspense que une indivíduos em expectativa. Nos séculos passados, o cristianismo ajudou a construir o futuro como lugar *habitável* — *Divino amor* aponta que, para certos discursos religiosos, a possibilidade de que ele seja *habitável* revela-se mais interessante do que a de que se torne, efetivamente, *habitado*. No caso dos fundamentalismos, cristãos ou não, o futuro já estaria garantido pela fé e pela ação em seu benefício, o que o torna ao mesmo tempo certo (assegurado) e radicalmente diferente (do presente de agruras).

Neste ponto, podemos divisar algumas conclusões sobre determinadas matizes da imaginação sobre o futuro. Há, como vimos, uma demolição de certa perspectiva sobre o amanhã assentada em otimismo e esperança, a qual encontrava sustentação nas possibilidades da técnica, da tecnologia e da expansão territorial — ligada, em suma, a uma noção de progresso. A crise do futuro pode ser compreendida também em termos diferentes, os quais parecem mais condizentes com uma experiência global, menos centrada na modernidade europeia; nesse caso, estamos falando de um descompasso entre as referências políticas do passado — enraizadas em torno da ideia de Estado-nação — e aquelas que se apresentam para o futuro — organizadas segundo os marcos da globalização e da política econômica neoliberal. Nessas leituras, o ponto em comum, ao qual chegamos até aqui, é a percepção de um futuro pessimista (sombrio, incerto, estagnado) e a perda/libertação de referências até

então tidas como fundamentais (o futuro utópico, o progresso, o Estado-nação, o Estado) — as quais estavam atreladas à coletividade (um povo, uma religião, um Estado). Ao mesmo tempo, essa ausência de referência é acompanhada de um crescente apelo do fundamentalismo, em suas diferentes possibilidades — inclusive utópicas — que recolocam a religião como protagonista do futuro.

Neste capítulo, desenvolvemos uma discussão acerca da história da utopia e da distopia e de suas reconfigurações u/dis-tópicas na contemporaneidade. As reflexões nos conduziram à percepção de que a u/dis-topia parece se mostrar, cada vez mais, como uma forma de atordoamento e desorientação em dois aspectos principais. Em primeiro lugar, sobre o que é, efetivamente, utópico e distópico — um parece o outro, um esconde o outro, um leva ao outro, enfim, uma questão de perspectiva —, uma dificuldade de identificar a distopia que passa pela homogeneização que tinge de cores similares o que deveria contrastar em tonalidades distintas — daí os desdobramentos em negacionismos e *fake news*, tão em alta. Em segundo lugar, acerca do espaço-tempo no qual se vive — presentes inundados de passados, passados apagados do presente, futuros inabitáveis ou nostálgicos. O distópico, enfim, surge como a desorientação em si, como projeto, pois a falta de um senso de espaço-tempo e de pertencimento tornam o sujeito vulnerável.

Tal vulnerabilidade está ligada, como discutimos, a um descompasso com as perspectivas oferecidas pelo Estado-nação em um cenário globalizado, momento em que o fundamentalismo religioso clama para si o poder de oferecer visões de futuro atraentes e possíveis — mas, no caso do neopentecostalismo, numa chave diferente daquela do cristianismo (que prometia porvires ligados à transcendência), pois se vende também a recompensa terrena e material. É por isso que filmes como *Divino amor* apostam em uma distopia religiosa: o encontro entre a Igreja (que apela ao abstrato, primordialmente às mentes) e a tecnologia (que vigia e pune, principalmente os corpos). A fé oferece certeza; a imagem da câmera, o diagnóstico de raios X — enfim, a tecnologia — também. Uma blindagem contra a desorientação que, em vez de favorecer um agir ético, garante um alinhamento moral fundamental para as políticas da inimizade. Qual seria, então, o espaço e a virtude da dúvida, em contraponto à desorientação paralisante e à certeza alienante?

Há, portanto, um elemento crucial no apelo do fundamentalismo: o da certeza em meio à dúvida — dúvida que suspende o futuro e pode colocar a sua própria

existência em xeque. O sujeito não conta com garantias, e a oferta de uma certeza redentora torna-se muito mais atraente. A união mostrada em *Divino amor*, entre aquilo que não se vê (a fé, os sinais de Deus, a transcendência) e o que se vê (proporcionado pela tecnologia vigilante) revela-se uma arma poderosa nas disputas sobre o futuro, extrapolando o próprio terreno da religião. No próximo capítulo, nos debruçamos em tais questões, investigando as relações entre certeza e incerteza sobre o futuro, o papel da tecnologia e, como mostrado em *Divino amor*, o lugar do sujeito abandonado em uma sociedade progressivamente neoliberal, na qual se jogam dados com as inseguranças em competições para definir quem morre e quem vive.

Por fim, tais discussões nos permitem qualificar melhor em que medida consideramos o futuro um lugar de disputa. Primeiro, como já explorado, trata-se de ocupar o tempo do amanhã, de existir no porvir como forma de resistência primária: um primeiro nível de ação contra forças homogeneizadoras. Segundo, diz respeito ao mundo que se deseja construir, à constituição do caldeirão cultural de futuros que passa, fortemente, pelas narrativas que são tecidas e contadas. Essa dimensão guarda uma disputa de segundo grau, por assim dizer: não se trata apenas de utopias contra distopias, mas do enfrentamento a respeito do que embasa cada uma dessas *topias*, as quais ditarão os termos de tal luta simbólica — isto é, envolve o embate acerca do que é efetivamente, uma utopia e uma distopia. Uma disputa desorientada, pode-se dizer.

4 ÉTICA OU LAS VEGAS: PROGRAMAÇÃO, APOSTA, NEOLIBERALISMO

Em *Bacurau*, há uma discussão sobre quem vive e quem morre, ou quem *pode* viver e quem *deve* morrer. Os invasores delegam a si mesmos o poder de executar tal demanda, mas a definição dos “herdeiros do planeta Terra” já havia sido feita antes: não há espaço para todos, e quem deve abrir mão de sua existência em favor da manutenção do neoliberalismo predatório são aqueles que vivem na periferia do capitalismo, por meio de uma competição desigual.

Nas conclusões do capítulo anterior, versamos, entre outros aspectos, sobre como a disputa sobre o futuro trata — para além da ocupação imaginativa do amanhã — de uma definição das bases mesmas em que tal embate se dará (o que é utópico, o que é distópico), em meio a um contexto desorientado/desorientador. Neste momento, cabe qualificar tal disputa em mais alguns termos, que nos permitirão seguir desenvolvendo a dimensão ética relacionada ao futuro. O terreno movediço da u/dis-topia diz, em última instância, de uma dificuldade sobre como agir, com vistas a quê e tendo como referência quais princípios — essa seria a desorientação fundamental do sujeito, em meio à *competitividade neoliberal*. A expressão enfatiza não apenas uma “competição”, mas um espírito “competitivo” que se alastra por toda a subjetividade dos indivíduos, os quais tem a competição como princípio normativo.

Assim, neste capítulo, exploramos outra dimensão da disputa, na qual se coloca um futuro *programado* em contraposição à ação histórica. Vamos nos deter, portanto, na questão ética, a fim de explicitar seus laços com o futuro, retomando as definições de Ricoeur (2014) e dialogando com Appadurai (2013). Se, no terceiro capítulo, focamos em certos “amparos” (especialmente a memória nostálgica e o fanatismo religioso) na experiência desorientadora do tempo, agora nos voltamos para um tipo de dinâmica social marcada por incertezas e riscos (segundo a lógica do mercado financeiro), cujo resultado é um fechamento de horizontes — aliado, a contrapelo, a uma dependência total do futuro. A relação entre tempo, futuro, religião e divino ganhará novos contornos, intimamente ligados à tecnologia. Retomando Gumbrecht (2010, 2015), discutimos a questão da protensão do tempo, a qual nos conduzirá ao trabalho de Lyotard (1997) a respeito da mônada (como conhecimento onisciente) e da limitação do porvir. Tais aspectos (onisciência e redução das possibilidades no tempo) são atualizadas numa discussão sobre programação — a qual conectará memória e previsão de futuros. Essa perspectiva está diretamente

relacionada à ascensão do capitalismo financeiro, daí a necessidade de refletirmos sobre a imaginação do futuro fundada ora numa mentalidade de aposta (*gambling*) ora numa ética religiosa, aspectos que discutiremos a partir das éticas de Appadurai (2013). Tais reflexões estão relacionadas ao tema do neoliberalismo, desenvolvido em conjunto com os escritos de autoras e autores como Michel Foucault (2008), Wendy Brown (2018), Daniel Andrade (2019) e Franco Berardi (2019), quando chegaremos à proposição de que o futuro é vivido segundo a lógica do cassino, um momento em que a aposta é o único recurso de sujeitos abandonados no mundo datificado e plataformizado. Se a programação cria um amanhã já definido de antemão, como fica o futuro como tempo histórico? Ainda assim, os jogos de aposta são vendidos como possibilidade de mudança na sociedade meritocrática, aspecto que desenvolvemos a partir de uma leitura da série estadunidense *Westworld*.

4.1 Programação: idas e vindas

Como discutimos no capítulo anterior, a ânsia por retornar a espaços do passado revela uma mudança no cronótopo da modernidade. Conforme Gumbrecht (2015), há cada vez mais dificuldade de se desprender de ideias, modos de vida e estéticas anteriores. Uma das consequências seria um presente inchado e dilatado — ou “amplo”, conforme o autor alemão (GUMBRECHT, 2015). Tal configuração se explica pela perspectiva de que, se o futuro se tornar diferente do presente, será, sem dúvida, pior; dar esse passo decisivo é caminho sem volta rumo à catástrofe (GUMBRECHT, 2010). Assim, a experiência contemporânea, temerosa do futuro, abraça o mesmo, a repetição, a permanência — daí a lentidão. Para Gumbrecht (2010), a imaginação sobre o futuro se vê, então, limitada.

Um presente cheio de passados, de deslocamentos parados, de mesmice e de redução da experiência estética ao simulacro: J.G. Ballard estava certo quando afirmou que o “[...] o futuro provavelmente será algo como Las Vegas [...]” (LIGHTFOOT; PENDLETON, 1970, s/p, tradução nossa).⁵⁶ Isto é, a experiência de várias cidades, culturas e épocas reduzida a um desfile — estereotipado, incessante, falso e *kitsch* — em um shopping gigante fantasiado de cidade no meio do deserto, sem hora para acabar e onde pouco importa se é dia ou noite; uma totalidade tosca que se assume como tal e é assim celebrada, num espírito de multiplicidade forçada e

⁵⁶ [...] future is probably going to be something like Las Vegas [...].

vazia, dentro de uma lógica capitalista de consumo e aposta desenfreada; um parque temático para adultos brincarem de perder (muito) e ganhar (pouco), realizar fantasias inconsequentes e viajar pelo mundo sem sair do lugar.

Para Gumbrecht (2015), o pessimismo que marca o cronótopo atual se manifesta também em dois aspectos básicos: o fechamento contra prognósticos e a aproximação do amanhã como ameaça. Da imprevisibilidade não se esperam glórias como nos séculos XVIII e XIX, mas decadência. Nesse contexto, o sujeito vive uma existência um tanto ambivalente com o tempo: por um lado, diz Gumbrecht (2010), é mandatário antecipar o futuro, a fim de mapear os desastres e planejar como evitá-los; por outro, é proibido deixar o tempo passar ou “perder tempo”.

O imperativo de antecipar o futuro pode soar contraditório diante do entendimento de um porvir incerto, indesejado e ao qual não temos “acesso”. Se, por um lado, o cerceamento do presente toma a forma da retenção — na qual a memória e os espaços do passado balizam sentimentos de segurança e felicidade —, por outro, se dá pela protensão, quer dizer, a “[...] antecipação do presente imediatamente próximo, com a implicação de que **a experiência aberta por dita antecipação siga sendo a mesma que a experiência presente**” (GUMBRECHT, 2010, p. 22, grifos nossos, tradução nossa).⁵⁷ Tanto na retenção quanto na protensão almeja-se a estabilidade e a mesmice — seja aquela do passado já conhecido, seja aquela do presente que não pode mudar. No caso da protensão, o historiador está considerando dois fatores correlacionados: a impossibilidade de se pensar o futuro como transformação e mudança, pelo menos no sentido positivo; a necessidade e a prática de prever o futuro, justamente para se manter as coisas como estão. O segundo aspecto fica mais evidente nesta passagem: “No atual presente eletrônico, não há nada ‘do passado’ que tenhamos de deixar para trás, nem nada ‘do futuro’ que não possa ser tornado presente por antecipação simulada” (GUMBRECHT, 2015, p. 129). Converter o futuro em presente significaria, portanto, despir o tempo de qualquer metamorfose, perpetuando a experiência atual. Mas como esse futuro é simulado, por que motivos e com quais interesses e impactos?

Uma das frases mais emblemáticas do filme de ficção científica *Ex_machina* (Alex Garland, 2015) está no começo da trama: “Se você criou uma máquina consciente, não é a história do homem. É a história dos deuses” (EX..., 2014). A

⁵⁷ [...] o el de la anticipación del presente inmediatamente próximo, con la implicación de que la experiencia abierta por dicha anticipación siga siendo la misma que la experiencia presente.

deslumbrada afirmação do programador Caleb em seu encontro com Nathan — gênio da informática e criador de inteligência artificial — é apenas um exemplo do apagamento dos limites entre divindade, tecnologia e humanidade explorado pela narrativa. A começar pelo título: não há *Deus* nesse *ex machina*; abandona-se o recurso do teatro grego de que uma divindade deve surgir em cena para resolver determinada situação do enredo; e tal divindade não está, como sugere a expressão latina, na máquina, que agora se basta em si mesma. No começo do filme, Caleb se dirige à casa de Nathan, num local isolado na natureza selvagem e paradisíaca, muito distante de qualquer civilização: é ali que o cientista se coloca como divindade e cria vida, dispondo da alta tecnologia em ambientes *clean* de luzes etéreas.

Para tanto, Nathan “constrói” mulheres à imagem do homem (no caso, ele mesmo e Caleb). Em vez da costela, usa dados colhidos por câmeras e microfones de celulares para mapear expressões faciais e reações a fim de forjar androides idênticos ao ser humano — tudo reunido em cérebros gelatinosos, recheados de informações e memórias que indivíduo nenhum seria capaz de armazenar e processar. Ele também coleta informações sobre o histórico de buscas de usuários na internet com vistas a encontrar, para o teste que deseja empreender, o indivíduo perfeito: um homem heterossexual solitário, sem família e seguidor de certo código moral, que pudesse se apaixonar por Ava e ajudá-la a escapar. A opção encontrada, no caso, é Caleb. A traição de Ava e sua fuga do “paraíso” de Nathan faz dela, ao mesmo tempo, serpente e Eva, mas sem um Adão que lhe servisse de dono (Caleb também é descartado) nesse mundo de homens dominadores, sejam eles abertamente autoritários ou aparentemente dóceis. Há algo que (literalmente) foge ao ser humano, que lhe escapa, mas cuja origem é ele próprio.

A leitura de *Divino amor*, e também de séries como *Black mirror* (*Channel 4*, 2011-2013; *Netflix*, 2016-presente), evidencia que o lado distópico da contemporaneidade não se sustenta, como antigamente, no apagamento de informações, tão bem representado em *1984*: pelo contrário, parece ser o seu excesso, o acúmulo paralisante. Diante das possibilidades democráticas da internet e da proliferação das tecnologias de gravação de imagem, o mais estratégico não é esconder, mas despejar mais e mais informações a ponto de tudo parecer verdadeiro e falso, com vistas a desorientar. Em tempos de datificação — compreendida como a conversão da ação social em dados on-line quantificados, que propiciam monitoramento em tempo real e análise preditiva (MAYER-SCHOENBERGER;

CUKIER, 2013) —, pressupõe-se, segundo José van Dijck (2017), que tudo pode ser transformado em dados armazenáveis, quando emergiria um novo paradigma na ciência e na sociedade com as possibilidades oferecidas pela tecnologia. Se existe um *boom* da memória (HUYSSSEN, 2014), há de se notar que o fenômeno vai além dos espaços institucionais e da cultura nostálgica/reacionária que comentamos no capítulo anterior: envolve interesses capitalistas de agentes munidos de armazenamento ilimitado e máquinas de processamento capazes de cruzar dados para não apenas conhecer o passado de cada um e oferecer produtos atraentes, mas para prognosticar escolhas futuras com base no que foi feito anteriormente. Nesse sentido, a datificação promove algo ainda mais grave: uma reificação da identidade, um eterno retorno a nós mesmos (Caleb “se encontra” em Ava), ao que fomos em algum momento e que nos é infinita e sorrateiramente devolvido num processo de apagamento do devir, do diferente, da imaginação e da ação mesma. Nesse processo, o outro se torna cada vez mais diferente, mais errado, mais inaceitável — o que apenas favorece as políticas da inimizade (MBEMBE, 2017).

Com a datificação, aumentam-se as possibilidades de registro, pesquisa e manipulação. O excesso de informação não conduz automaticamente à qualidade do saber e ao conhecimento: parece, a contrapelo, gerar mais dúvidas e desorientações, quando versões contraditórias da realidade surgem a todo momento e por inúmeros canais, e as *fake news* se espalham facilmente. Edições banais de imagens, por exemplo, ajudam a contar histórias falsas e a definir o rumo de eleições. É difícil imaginar o futuro u/dis-tópico sem levar em consideração o avanço assustador do *deepfake*, vídeos falsos gerados por inteligência artificial capazes de trocar o rosto das pessoas que aparecem nas imagens. Hoje, há aplicativos pagos que permitem a qualquer um munido de um *iPhone* de realizar tais montagens (RUDNITZKI, 2020), e já é comum encontrar vídeos humorísticos criados a partir das possibilidades do *deepfake*. Bem menos inocentes são os cliques pornográficos que trocam o rosto de atrizes eróticas pelo de estrelas de Hollywood, por exemplo — com resultados hiper-realistas, de altíssima fidelidade. E sabemos que, diante do poder das imagens, o convencimento é difícil de contornar. Conforme Stengers, “enfrentamos um futuro no qual os assim considerados ‘fatos’ se acumularão a toda velocidade, mas ninguém mais saberá realmente o que significa um ‘fato’ [...]” (STENGERS, 2018, p. 82,

tradução nossa).⁵⁸ Diríamos, em consonância com as conclusões do capítulo anterior, que a condição de incerteza sobre o futuro encontra aí uma de suas bases: no que acreditar, se tudo parece tão real, tão convincente, e se o próprio exercício de organização, seleção e verificação se torna hercúleo, uma vez que os dados são inúmeros, ininterruptos, insistentes? O *deep fake* ilustra bem esse aspecto desorientador da u/dis-topia: o elevado grau de certeza (proporcionado pela técnica e pela tecnologia) conferido ao absurdo, ao inimaginável — e cujo propósito, talvez mais do que fazer crer, é gerar ruído, confusão, discussão.

Não deixa de ser irônico que o avanço tecnológico e a consolidação, via recursos digitais, de possibilidades como o amplo armazenamento de informações e “passados” e a simulação de futuros possíveis se apresente agora, majoritariamente, como distopia, e não utopia. Surge a ânsia pelo registro preciso e pretensamente perfeito, que fixa o passado em detalhes e, por sua presença maçante, sufoca o presente. Emerge, ao mesmo tempo, a distorção dessa ânsia na chave da falsificação, que conduz a práticas como a do *deep fake*.

Por sinal, a preocupação com o acúmulo de memórias e o acesso a elas, bem como a abundância de informações, dá o tom de diversas narrativas mais ou menos recentes sobre o futuro. Voltando a *Estranhos prazeres* (filme um tanto esquecido, mas certo e pertinente em suas considerações sobre o futuro), Lenny, o “Papai Noel do subconsciente”, comercializa memórias de terceiros que podem ser “vivenciadas” por quem as compra. Em certo momento contesta um interlocutor que o acusa de ser mero vendedor de pornografia; segundo o protagonista, ele vende, na verdade, “experiências”, sexuais ou não:

Você coloca os trodos na segurança de sua própria casa e sabe como é andar com uma gangue, se meter numa briga de bar, andar por aí montado como uma *drag*, fazer umas safadezas com uma garota de programa de “mil dólares a noite”, com alguma puta suja adolescente ou com um traficante jovenzinho de West Hollywood. O que você quiser. Você está protegido contra ferimentos, prisão e doenças. (ESTRANHOS..., 1995, tradução nossa).⁵⁹

⁵⁸ We face a future where claimed ‘facts’ will accumulate at full speed but nobody will really know what is meant by a ‘fact’ any longer [...].

⁵⁹ You put on the trodes in the safety of your own home and you get to know what it feels like to ride with a gang, or get in a bar fight, or walk around in drag, or do the nasty with a thousand-dollar-a-night call girl or some shanky teen-hooker or a West Hollywood boy hustler. Whatever you want. You're safe from injury, safe from arrest, and safe from disease.

Em meio à violência, a datificação da memória oferece a chance de prazeres sem risco, de experiências drásticas vividas de maneira amparada e asséptica. Num futuro marcado tanto por extremos quanto por certa sensibilidade anestesiada, a opção de lazer se torna, ao mesmo tempo, radical e segura. É um mundo que, conforme uma das personagens, está fadado a acabar, pois tudo já foi feito e experimentado, de formas de governo a sabores de chiclete; uma boate, por sinal, conta com galerias nas quais se encenam eventos do passado, como a queima de livros organizada pelos nazistas. Trata-se, enfim, de um estado de esgotamento e carência de imaginação, no qual carcaças de passados lotam o cotidiano e são atravessadas como num passeio pelos parques da Disney, conforme Gumbrecht (2010). A única possibilidade de transformação é o suposto apocalipse esperado para a virada do milênio — isto é, a derrocada do mundo seguido da inauguração de um novo.

Por sua vez, o futuro altamente tecnológico do filme *Minority report* desvela um sistema punitivo no qual é possível prever o futuro e impedi-lo antes que aconteça; o futuro “não mais é” sem nunca “ter sido”, os efeitos antecedem as causas. Ora, se o futuro já existe e, por isso mesmo, não deve existir, destrói-se um processo básico de construção histórica. E, quando o futuro se iguala à memória, estamos falando do conhecimento típico de um ser deificado.

A associação entre tecnologia e Deus faz, de fato, cada vez mais sentido. Ao abordar o ato de antecipar o futuro, Gumbrecht recorre a Lyotard (1997), que reflete sobre as limitações do futuro não por sua imprevisibilidade, mas pela possibilidade de sua *programação*. Escrevendo em fins dos anos 1980, Lyotard (1997) analisa o impacto da técnica e da tecnologia sobre as formas de saber, investigando como a própria relação com o tempo se modifica nesse cenário, por ele compreendido como “pós-moderno”, de fim das grandes narrativas.

Para Lyotard (1997), a tecnociência do final do século XX realiza sínteses temporais muito mais eficientes do que aquelas operadas pela consciência, pois está livre das restrições de um corpo e de uma localização — em outros termos, sem as limitações de uma mônada singular, conforme a categoria leibniziano adotada pelo filósofo francês. Nessa perspectiva, Deus seria a mônada absoluta, pois detém a totalidade das informações do mundo; se assim o é, conserva também as informações que não estão presentes para as mônadas incompletas ou intermediárias — isto é, a humanidade —, as quais irão acontecer naquilo que chamamos de futuro. Para Deus,

que está fora do tempo, o futuro *já* é em sua memória. Como mônada incompleta, a humanidade tem a seu dispor sua própria memória e outras tecnologias para armazenar e comunicar informações (a linguagem, por exemplo). A narrativa (especialmente a histórica), nesse sentido, poderia ser compreendida como um dispositivo técnico,

[...] o qual dá a um povo os meios para armazenar, ordenar e relembrar as unidades de informações, ou seja, os acontecimentos. Mais precisamente, as narrativas são como filtros temporais cuja função é transformar a carga emocional ligada ao acontecimento, em sequências de unidades de informações susceptíveis de engendrar enfim algo parecido com o sentido. (LYOTARD, 1997, p. 69-70).

Segundo Lyotard, tradicionalmente esses dispositivos culturais estão profundamente marcados (e limitados no que tange à comunicabilidade) pela dimensão local — algo que não aconteceria com as novas tecnologias. Estas ultrapassam as barreiras da cultura tradicional e circulam de forma ampla por todo o planeta. Na concepção do pensador francês, isso não resulta em progresso ou na melhora do espírito humano, e pode muito bem levar ao solapamento da experiência local e singular.

A divergência entre esses efeitos — a acessibilidade universal e o potencial destrutivo — evidenciam, para Lyotard (1997), que essa nova cultura não depende do domínio humano:

Como o desenvolvimento do sistema tecno-científico o mostra, a tecnologia e a cultura que lhe estão associadas são necessárias para continuar o seu esforço e essa necessidade deve estar relacionada com o processo de complexificação (de nég-entropia) que ocorre na área cósmica habitada pela humanidade. A espécie humana é, por assim dizer puxada “para a frente” por esse processo, sem ter a menor capacidade de o dominar. É necessário que se adapte às novas condições. É mesmo possível que tenha sido este o caso, no decorrer da história da humanidade. (LYOTARD, 1997, p. 71).

Logo, forma-se uma rede eletrônica e informática sobre o globo terrestre cuja capacidade de memória é, para Lyotard (1997), à escala cósmica, incomparável com a memória das culturas tradicionais. O paradoxo, continua o filósofo, está no fato de não se tratar da memória de ninguém, ainda que seja a memória de um corpo: dos computadores, que sintetizam o tempo constantemente, num processo sobre o qual se poderia dizer que se “[...] está a engendrar uma mônade [mônada] ainda mais ‘completa’ do que a própria humanidade alguma vez o foi” (LYOTARD, 1997, p. 71).

Quanto mais complexo, mais livre, inconcebível e indomável se torna esse processo para a mônada humana, constituindo uma dimensão cosmológica que pode ser compreendida como uma “grande mônada”, sobre a qual não se tem controle, ainda que se participe dos processos e se sofra seus efeitos.

Dizer de uma mônada em expansão e de um processo autônomo — especialmente quando se sugere que a espécie humana é “puxada para a frente” — pode levar a se perder de vista o agenciamento do sujeito no interior da tecnociência. Os Estudos de Plataforma, ao fugirem tanto de certo determinismo tecnológico quanto da mera ideia de uma construção social da tecnologia buscam evidenciar e compreender a coprodução entre artefatos tecnológicos e práticas sociais (D'ANDRÉA, 2020). De fato, tal como falava Lyotard (1997) a respeito da capacidade de armazenamento e processamento, é seguro dizer que hoje, conforme Carlos d'Andréa, que “de modo cada vez mais evidente e intenso, as plataformas *online* tornam mensuráveis e armazenáveis as diversas práticas sociais e rotinas computacionais que se dão nas suas interfaces e a partir de suas arquiteturas” (D'ANDRÉA, 2020, s/p).

Esse cenário é amplamente explorado por *Black mirror*, em episódios como *The entire story of you* e *Crocodile*, nos quais a memória não é uma construção cotidiana e fluida (ligada a gestos no presente e a demandas do futuro), mas uma dimensão acabada, disponível para ser acessada, invadida, manipulada, modificada; em suma, a memória é uma operação estática de acesso a lembranças já prontas, existentes. Estas são como um filme: disponíveis à reprodução, editáveis, sujeitas a *flashbacks* e *flashforwards*. Tais informações são armazenadas por aparelhos tecnológicos incorporados ao cotidiano das personagens, o que revela uma faceta importante da u/dis-topia contemporânea: a do *big brother* como objeto de consumo.

É comum se encontrar, em livros (POSTMAN, 2005), colunas opinativas (MCCGRATH, 2017) e até tirinhas (MCMILLEN, 2009) analogias entre a realidade atual e os mundos de *1984* e *Admirável mundo novo*, quando se avalia qual dos dois romances acertou mais em suas “previsões” sobre o futuro. Se investigarmos que respostas ambas as obras oferecem às perguntas do contexto do século XXI, é possível sermos diplomáticos o suficiente para afirmar a pertinência tanto de Orwell quanto de Huxley, em dois termos principais: vigilância e prazer. Enquanto *1984* apresenta um mundo sufocado por um Estado enorme e opressor (que se faz presente, por exemplo, por meio da vigilância de teletelas impostas em cada

domicílio), *Admirável* sugere o controle pelo prazer anestesiante e alienador da droga “soma”. Se o século XXI testemunha o prazer da submissão redentora e dotada de propósito (como vimos com *Divino amor*), assiste também a uma hibridização de ambos os modelos de Orwell e Huxley: a vigilância constante disfarçada em *gadgets* atraentes. Ou, em outros termos, o casamento entre capitalismo de vigilância e capitalismo afetivo — expressão adotada por Eva Illouz (2011) para dizer da mútua modulação entre demandas econômicas e emocionais. Na precisa definição de Gumbrecht: “A autorreferência substitui as estruturas institucionais. Para reescrever o mesmo pensamento com uma tonalidade distópica: o maravilhoso mundo novo de nosso presente globalizado nos condena a ser os nossos próprios *Big Brothers*” (GUMBRECHT, 2015, p. 54). Em suma, trata-se do contexto no qual se junta dinheiro para *comprar* uma teletela — que não vem na forma de uma TV quadrada e fria a transmitir imagens de rostos enormes e assustadores ao som de locuções cansadas e enfadonhas, mas que ganha nome, voz própria e personalidade, como é o caso da *Alexa*.

A assistente virtual desenvolvida pela *Amazon* entra nas residências e se apresenta como uma amiga — quando é também uma sentinela, uma vez que (conforme os próprios termos de uso do aparelho) armazena na nuvem os comandos de voz que recebe dos usuários (HAKIM, 2017). Esse tipo de vigilância, mais difuso e difícil de perceber, também é mais complexo de se mapear no que tange aos efeitos na vida dos indivíduos, um tipo de invasão tecnológica facilitada por meio da mercantilização do desejo e da necessidade de trocas afetivas. O fenômeno se insere naquilo que autores como Raffaella Baccolini e Tom Moylan (2003) chamam de *disneyficação* da utopia, quando os desejos de felicidade se resumem aos impulsos consumistas materiais. A referência à Disney já seria válida pela sua crescente monopolização da cultura pop, mas diz, em sentido mais amplo, da fase afetiva do capitalismo: após o fim da Guerra Fria, parece ser menos mandatário ao capitalismo mostrar força, pois saiu “vitorioso” da disputa. A meta agora é camuflar a potência, a sanha; por isso, as inteligências artificiais ganham nomes e traços humanos, por exemplo.

As máquinas se antropomorfizam como forma de atração, mas seu lado humano vai além. Conforme van Dijck (2017), não há objetividade e nem neutralidade nos processos de armazenamento, gestão e interpretação das informações. Por um lado, os processos de aprendizagem das máquinas levam a uma produção de

conhecimento que extrapola as informações adquiridas com base em ações de usuários (MINTZ, 2019); nesse sentido, enquanto executores de operações programadas, os algoritmos apresentam uma performatividade, ao serem ao mesmo tempo impenetráveis (não se pode vigiar e examinar seu funcionamento) e executáveis (comportam um agenciamento) (INTRONA, 2016). Por outro, tais processos não surgem no vácuo: são criados por agentes humanos, reais, subjetivos. Conforme d'Andréa: “Assim como as técnicas e práticas da datificação, portanto, as mediações algorítmicas devem ser tomadas, de antemão, como construtos que revelam, reforçam ou mesmo propõem visões de mundo” (D'ANDRÉA, 2020, s/p). No fluxo de interpretação ininterrupta de informações para gerar novos dados, são realizados processos de seleção e hierarquização, por exemplo. Desse modo, os algoritmos “[...] gerenciam regimes de conhecimento que se apropriam dos dados disponíveis para identificar padrões, tendências e, cada vez com mais frequência, para fazer previsões” (D'ANDRÉA, 2020, s/p). A datificação, nesse sentido, é encarada como uma nova forma de conhecimento, a qual permite o monitoramento, o ranqueamento e a predição (D'ANDRÉA, 2020). Logo, os algoritmos se apresentam como os profetas do século XXI, alimentados pela mônada absoluta, o deus contemporâneo. Trata-se de detetives perfeitos, que seguem os rastros deixados pelos indivíduos com vistas a desvendar não o passado, mas o futuro — uma investigação sem crime (pelo menos da parte do usuário). A memória, logo, não guarda possibilidades libertadoras como em *Bacurau*: sua função é o mapeamento com vistas à domesticação da ação e o uso do conhecimento da experiência humana para fins mercadológicos, sempre à nossa revelia e mirando o futuro.

Esses fatores revelam uma troca muito mais fluida entre os agentes humanos e não humanos nos procedimentos tecnocientíficos, dos quais a espécie humana não está alheia, ou é passiva em relação a. Conforme Taina Bucher, os algoritmos são “[...] processos em desenvolvimento, dinâmicos e relacionais, articulando um conjunto complexo de atores, humanos e não humanos” (BUCHER, 2018, p. 14). De fato, os algoritmos comportam uma agência, mas que se perpetua a partir da subjetividade humana e que é alimentada no âmbito das interações com pessoas. Tais algoritmos podem, assim, reproduzir visões racistas, misóginas e homofóbicas, escondidas sobre a roupagem da neutralidade maquínica. Logo, se há uma passividade nessa relação, ela se debruça muito mais em termos de vítimas preferenciais de

agenciamentos humanos e não humanos, assentados sobre preconceitos antigos que são reconfigurados e atualizados, via algoritmo, na contemporaneidade.

Há algo de divino a rondar a concepção de um corpo tecnológico capaz de armazenar informações aos montes, cruzar dados e, como afirma d'Andréa (2020), fazer previsões — não por acaso, o próprio Lyotard (1997) compreende Deus como uma mônada absoluta. Ainda que o Deus bíblico possa ser entendido como um ser que faz promessas, e não previsões (SILVEIRA, 2012) — afinal, é ele o agente dos acontecimentos —, o ponto que nos interessa é a sua onisciência, agregadora de toda informação, demolidora de qualquer diferenciação temporal. Como notamos em *Ex_machina*, é essa divindade que ronda a criação tecnológica; como veremos em *Westworld*, é a própria máquina que assume o lugar de Deus do século XXI.

Conforme Lyotard (1997), a tecnociência atinge um alto grau na capacidade de processar informações e armazenar memórias, modificando o modo como a humanidade concebe o tempo.

Saturar a informação consiste em neutralizar um maior número de acontecimentos. O que já é conhecido não pode ser, em princípio, encarado como um acontecimento. Por consequência, se quisermos controlar um processo, o melhor meio é subordinar o presente ao que (ainda) chamamos de “futuro”, já que nessas condições, o “futuro” será completamente pré-determinado e o próprio presente deixará de se abrir sobre um “após” incerto e contingente. (LYOTARD, 1997, p. 72).

Nessa leitura, o presente está saturado de futuros antecipados, calculados — em outras palavras, domados. É um futuro do *já será* diferente daquele de *Divino amor*: seu fatalismo não está numa certeza transcendental e imutável, mas no solapamento contínuo de possibilidades e acasos que teimam em surgir. O tempo é despido de acontecimentos, pois tudo se insere num encadeamento já esperado de eventos. Se a nostalgia pelo passado pode revelar uma ânsia por, ao mesmo tempo, segurança e liberdade (BAUMAN, 2017), o futuro simulado mata qualquer liberdade em prol da segurança de se saber o que virá — uma *desafetação* do ser-afetado-pelo-futuro.

Essa operação retoma o modo de agenciar o espaço-tempo social de sociedades de linhagem, politeístas ou “animistas” das quais fala Augé (2012), cuja tônica é a negação do acontecimento: a ritualização, nesse contexto, objetiva explicar o acontecimento e adequá-lo à estrutura, com vistas a promover o retorno à ordem normal, recusando o imprevisto e o desconhecido. A diferença é que, nas atuais

sociedades capitalistas, os “rituais” de anulação do acontecimento se dão antes da efetivação deste: segundo Lyotard, “o que acontece ‘depois’ do ‘agora’ deverá vir ‘antes’ dele” (LYOTARD, 1997, p. 72), de modo que o presente deixa de ser tomado como ponto inapreensível, “[...] a partir do qual o tempo deveria todavia distribuir-se entre o ‘ainda não’ do futuro e o ‘já não’ do passado” (LYOTARD, 1997, p. 72).

Nas sociedades mais antigas, explica Lyotard (1997), a humanidade criava narrativas míticas para organizar e controlar o tempo; em muitos casos, prevalecia uma ideia de destino, a qual pressupunha uma instância capaz de conhecer por completo a sucessão das etapas a compor uma vida, seja individual ou coletiva. Segundo Lyotard:

Essa tentativa inicial [mítica], sumária, de neutralizar a ocorrência inesperada foi abandonada, à medida em que o espírito tecno-científico e a figura do capitalismo chegavam à maturação, ambos sendo muito mais eficazes, em matéria de controlo do tempo. (LYOTARD, 1997, p. 74).

O projeto moderno, nesse sentido, oscila entre aproximações e afastamentos em relação ao modelo mítico: “A modernidade não é, penso eu, um período histórico, é uma forma de dar forma a uma sequência de momentos, de modo a que esta última aceite uma taxa elevada de contingência” (LYOTARD, 1997, p. 74). Sendo assim, as grandes narrativas reconstituídas pela modernidade — tais como o cristianismo, o iluminismo, o romantismo, o idealismo alemão e o marxismo — não são completamente alheias à narrativa do mito: por um lado, postulam a abertura do futuro como objetivo da história humana, em constante emancipação; por outro, conservam o princípio mítico de que é possível conceber o desenvolvimento geral da história (LYOTARD, 1997).

Para Koselleck (2006), no lugar da perspectiva de futuro como fim (típica da escatologia cristã), emergem dois tipos de expectativa: o prognóstico racional e a filosofia da história. Se a escatologia cristã se apresentava como um conhecimento total sobre o futuro (deixando em aberto apenas quando as previsões se tornariam realidade), o prognóstico racional — que, segundo Koselleck (2006), surge numa ainda incipiente modernidade, consolidando-se na Itália dos séculos XV e XVI e, posteriormente, nos gabinetes das cortes europeias dos séculos XVII e XVIII — também aventava um porvir definido, passível de ser revelado com base em análises racionais do passado e do presente. Por isso, explica Inés Mudrovcic (2015), o que se

abre é um futuro finito e previsível, uma vez que a experiência da sociedade absolutista era a de um tempo relativamente estático.

A “nossa modernidade”, nas palavras de Koselleck (2006), só começa efetivamente quando se desenvolve outra noção do tempo: a que revela um futuro inédito, a partir da filosofia da história. Logo, o projeto moderno só pode ser compreendido por meio de um olhar atento à temporalidade futura e aos seus contornos muito próprios e particulares; trata-se de “[...] uma consciência de tempo e de futuro que se nutre de uma ousada combinação de política e profecia” (KOSELLECK, 2006, p. 35).

Conforme Lyotard (1997), a narrativa moderna pressupõe um ideal que é, simultaneamente, concebível e vazio (ou em branco), salvaguardando uma liberdade ao processo; a destinação, logo, é diferente do destino. Outra diferença notável em relação às narrativas míticas se faz perceber:

Ao contrário do mito, o projecto moderno não baseia de modo algum a sua legitimidade sobre o passado, mas sim, sobre o futuro. E é assim que oferece uma melhor apreensão ao processo de complexificação. **No entanto, uma coisa é projectar a emancipação humana e outra é programar o futuro como tal.** A liberdade não é segurança. **O que alguns chamaram de pós-modernismo só designa talvez uma ruptura, ou pelo menos uma brecha, entre um “pró” e o outro, quero dizer: entre o projecto e o programa.** Este último parece poder, hoje em dia, fazer melhor do que o projecto, aceitar o desafio lançado à espécie humana pelo processo de complexificação. Mas, por entre os acontecimentos que o programa se esforça para neutralizar tanto quanto pode, é necessário, infelizmente, contar também com os efeitos imprevisíveis que engendram a contingência e a liberdade próprias do projeto humano. (LYOTARD, 1997, p. 75, grifos nossos).

Na contemporaneidade, desvendar o desconhecido e usar a informação a seu favor passa a ser mandatário — trata-se, assim, de programar o futuro a fim de se atingir um resultado determinado, e que pouco tem a ver, inclusive, com uma ideia de emancipação humana. Logo, Lyotard (1997) enfatiza que, em certas áreas, não só é possível projetar, como se pode até mesmo definir o que irá acontecer. “Programar”, por sinal, é uma expressão bastante adequada no contexto tecnocientífico do fim do século XX e que se desdobrará no XXI.

Lyotard (1997) exemplifica esse sistema por meio do intercâmbio cotidiano, no interior do mercado financeiro ou para além dele: trata-se de uma operação baseada no combinado de que, ao receber um valor ou bem, o indivíduo recompensará o credor, após determinado período de tempo; a troca se apoia, assim, numa promessa.

Logo, “[...] a segunda ocorrência, o pagamento, não é esperada aquando da primeira, ela é pressuposta como a condição da ‘primeira’. Desta forma, o futuro condiciona o presente. O intercâmbio requer que o que é futuro seja como se fosse presente” (LYOTARD, 1997, p. 72-73).

Nesse sentido, Lyotard compreende o capital a partir do princípio de que o dinheiro é tempo armazenado, posto em reserva e à disposição, para prever o que advém.

O importante, para o capital, não é o tempo já investido em bens ou serviços, mas sim o tempo que ainda está armazenado em reservas de dinheiro “livre” ou “fresco”, atendendo que este último representa o único tempo que possa ser utilizado para organizar o futuro e neutralizar o acontecimento. (LYOTARD, 1997, p. 73).

Sacrifica-se o presente pelo futuro, pelos ganhos do amanhã, ainda que isso represente perdas na atualidade — em favor do sistema capitalista e da mônada em expansão. Os riscos envolvidos (como já dito, há uma contingência incontornável) entram como forma de aumentar o potencial de lucro.

Quanto maior é o intervalo temporal, maior é a possibilidade de acontecer alguma coisa que não estava prevista e, em suma, maior será o risco. O crescimento do risco pode ser calculado em termos de probabilidade e traduzido, por sua vez, em quantidade de dinheiro. (LYOTARD, 1997, p. 73).

O risco é, justamente, aquilo que desestabiliza a lógica lyotardiana do futuro tornado presente: há, nessa programação, algo que escapa e abre o porvir ao inesperado. Engana-se, porém, quem acha que isso é, de todo, indesejável: o risco do acontecimento representa a possibilidade de lucrar mais. E o possível ônus não é o mesmo para todos, se as condições são, de partida, amplamente distintas.

4.2 Jogatinas: aposta e salvação

O cenário esboçado por Lyotard (1997) expõe, em suma, a possibilidade de uma anulação do tempo histórico: não há como ser-afetado-pelo-futuro diante da neutralização de acontecimentos promovida pela tecnociência. Se tudo é absorvido e pacificado por certa ordem das coisas, não existe a possibilidade da mudança, e o futuro se torna não apenas uma repetição do presente, mas o próprio presente tornado infinito.

Nesse contexto, estamos diante de uma forma de domar o amanhã que não depende, como exploramos no capítulo anterior, da fé ou da memória nostálgica: apoia-se, na verdade, em um *fazer acontecer* o amanhã (presentificado) por meio da programação como forma de ação sobre o tempo. Esse capitalismo de programação, todavia, não é tão exato e frio como se pode depreender de Lyotard (1997): seu lado mágico e potencialmente irracional e sua raiz na incerteza e no risco são fundamentais para se compreender o modo como se vive o futuro na contemporaneidade, assim como o é também o agenciamento humano em tal configuração. Há, novamente, uma íntima relação com a religiosidade, ainda que de forma indireta e com diferentes desdobramentos no que tange ao vínculo com uma fé capaz de blindar todas as dúvidas.

O contexto apresentado nas últimas páginas é o de uma sociedade informacional, telemática e industrial enraizada em racionalidade e tecnicismo, mas também, como veremos, em pensamentos próximos ao mágico e às visões de um novo Deus, onisciente e onipresente por meio de plataformas e algoritmos. Appadurai (2013) expande esse cenário com base na organização do mercado financeiro — o qual, no imaginário popular e nas definições clássicas, já convoca imagens transcendentais, com referências ao “deus mercado” e à “mão invisível”. Na visão do antropólogo, a ideia de planejamento pode “[...] ser vista como uma solução moderna para o medo de desastres e desarticulações que tem assombrado todas as sociedades humanas, em algum grau” (APPADURAI, 2013, p. 265, tradução nossa).⁶⁰ Appadurai retoma Max Weber, para quem o afastamento entre o mágico e a religiosidade foi fundamental para o surgimento do capitalismo moderno, com seus cálculos e estudos: “A magia, em sua opinião [de Weber], é substancialmente caracterizada pelo que ele considerou modos irracionais de prever e controlar o desconhecido religioso” (APPADURAI, 2013, p. 293, tradução nossa).⁶¹

Ainda assim, Appadurai (2013) destaca que Weber, contrapondo-se a uma ideia de racionalidade ligada à modernidade, dota o espírito do capitalismo de algo irracional, mais evidente na concepção de Calvino sobre escolha, prova e salvação. O espírito capitalista de que fala Weber diz respeito menos a ideologias, doutrinas ou orientações de caráter técnico: na leitura de Appadurai (2013), “espírito” é algo mais

⁶⁰ [...] be seen as a modern solution to the fear of disaster and dislocation that has haunted all human societies, to some degree.

⁶¹ Magic, in his view, is substantially characterized by what he considered to be irrational modes of predicting and controlling the religious unknown.

difuso e menos formal, referindo-se, mais precisamente, a uma sensibilidade cultural ligada a um grupo, a uma disposição corporal, a um estilo moral, a elementos psicológicos. Nesse sentido, os elementos centrais do espírito encontram-se no exterior de dispositivos (institucionais e tecnológicos) e expressões (profissionais e técnicas) do capitalismo.

O fundamento da visão calvinista (distinta da de Lutero) que serve de base para a argumentação sobre o espírito capitalista moderno é, segundo Appadurai (2013), a “metodicidade”. Os seguidores do calvinismo, em sua crença no poder de Deus, não acreditam que o indivíduo possa alterar (seja por oração, confissão ou esforço) os planos divinos acerca de quem será ou não salvo; além disso, não é possível distinguir (pelo comportamento, por exemplo) os escolhidos dos restantes. A construção de uma vida regrada e metódica dedicada à acumulação de riquezas se torna uma forma, em meio à incerteza do destino, de glorificar Deus, independentemente do que aconteça:

Esse padrão de vida não pretende ser um esforço para influenciar Deus de alguma forma (pois isso é absurdo na teologia de Calvino), nem é um sinal de certeza interior sobre o próprio status. Na verdade, é uma **aposta na graça de Deus**. Mas é um tipo especial de aposta. Não é uma aposta em um resultado. É uma **aposta derivada**; isto é, é uma aposta **em uma aposta**. A aposta primária é uma aposta na possibilidade de ser eleito (já predeterminado, mas absolutamente incognoscível); a segunda é a aposta de que, ao performar **como se** fosse eleito, provavelmente estará agindo para elevar a glória de Deus (felicemente, pode-se dizer nos termos de J. L. Austins), em vez de infelicemente, isto é, como alguém que não é eleito mas, no entanto, está atuando como se estivesse "salvo". (APPADURAI, 2013, p. 236-237, grifos do autor, tradução nossa).⁶²

A convicção de que é impossível mudar o destino e a dúvida sobre o que está reservado para si levariam os calvinistas a abraçar a incerteza como parte da vida terrena e a, ainda assim, adotar um tipo de existência sistemática e equilibrada, voltada para o lucro; essa seria a melhor forma de se comportar, tal qual um escolhido, ainda que isso resulte apenas no bem-estar consigo mesmo. Em meio a uma “incerteza radical”, brotaria a certeza da salvação (APPADURAI, 2013). A vida

⁶² This pattern of life is not intended as an effort to influence God in any way (for that is absurd in Calvin's theology), nor is it a sign of inner certainty about ones own status. It is in fact a gamble on God's grace. But it is a special sort of gamble. It is not a gamble on an outcome. It is a derivative gamble; that is, it is a gamble on a gamble. The primary gamble is a gamble on the possibility that one is elect (already predetermined, but absolutely unknowable); the second is the gamble that in performing **as if** one were elect, one is likely to be acting to enhance the glory of God (felicetously, one might say in J. L. Austins terms) rather than infelicetously, that is, as one who is not elect but is nevertheless performing as if “saved”.

metódica seria uma espécie de prova da escolha divina, e por isso Weber acreditou que o elemento acima explicado, relacionado a uma ética da predestinação, foi o diferencial do calvinismo que deu origem ao espírito do capitalismo. É algo distinto das práticas religiosas verificadas em *Divino amor*, no qual a Igreja vende a ideia de que, por meio da ação no mundo, é possível receber recompensas e ser salvo — o que está de acordo com a concepção neopentecostal, distanciada da *sola gratia* que compõe o princípio monergista, base da Reforma Protestante (PEIXOTO, 2021).

Mas os tempos mudaram:

No mundo de hoje, o espírito do capitalismo parece dominado pela ética do risco, azar e jogatina — não pela metodicidade do comerciante calvinista. Mas se pensarmos com um pouco mais de cuidado, pode ser que os novos portadores do espírito capitalista também sejam metódicos, embora sua metodicidade possa estar ligada às tecnologias da incerteza, como o mercado de ações, a mesa de pôquer, a aquisição de alto custo ou fusão. (APPADURAI, 2013, p. 230, tradução nossa).⁶³

No capitalismo do século XXI, permaneceria a lógica da aposta, mas agora assentada numa ética do risco, quando a incerteza ganha novas conotações. A tese de Appadurai (2013) é que, a contrapelo, esse risco envolve um novo tipo de metodicidade.

Ao estudar o capitalismo, Weber destaca elementos como a racionalização, a metodicidade, o cálculo e a sobriedade nos negócios. Segundo Appadurai:

Em nenhuma parte de seu relato sobre capitalismo ascético o risco é mencionado [...]. O calvinista quintessencial de Weber não é alguém que assume riscos. Ou, mais precisamente, não era a questão da assunção de riscos das empresas modernas de negócios que mais interessava a Weber. (APPADURAI, 2013, p. 238, tradução nossa).⁶⁴

Na visão de Appadurai, a partir do começo dos anos 1970, quando começa o processo de financeirização do capitalismo (principalmente nos Estados Unidos), ainda não se confere a assunção desenfreada de riscos; tem-se, isso sim, “[...] um período no qual o **espírito de incerteza** foi novamente despertado em relação à

⁶³ In today’s world, the spirit of capitalism seems dominated by the ethics of risk, chance, and gambling — not by the methodicality of the Calvinist merchant. But if we think a bit more carefully, it may be that the new bearers of the capitalist spirit are also methodical, though their methodicality may be keyed to the technologies of uncertainty such as the stock market, the poker table, the high-cost acquisition or merger.

⁶⁴ Nowhere in his account of ascetical capitalism is risk mentioned [...]. Weber’s quintessential Calvinist is not a risk taker. Or more precisely, it was not the risk-taking side of modern business enterprises that most interested Weber.

formalização/abstração/comercialização sem precedentes da própria máquina de risco” (APPADURAI, 2013, p. 238, grifos do autor, tradução nossa).⁶⁵

Para Appadurai (2013), é importante pensar a diferença entre incerteza e risco, a fim de compreender as relações no interior do sistema capitalista. O antropólogo indiano recorre, então, às definições clássicas de Frank H. Knight, que explica:

Parecerá que uma incerteza mensurável, ou "risco" propriamente dito, como usaremos o termo, é tão diferente de uma incomensurável que, na verdade, não é de forma alguma uma incerteza. Consequentemente, restringiremos o termo “incerteza” aos casos do tipo não quantitativo. É essa incerteza “verdadeira”, e não o risco, [...] que forma a base de uma teoria válida do lucro. (KNIGHT, 1921, p. 20, tradução nossa).⁶⁶

O risco seria, assim uma “incerteza mensurável”, quer dizer, uma condição na qual as probabilidades são factíveis; a incerteza é imensurável, pois diz de uma circunstância na qual só é possível fazer estimativas sobre estimativas. Na leitura de Appadurai, Knight argumenta que

[...] as situações com risco eram aquelas em que a tomada de decisão se deparava com resultados desconhecidos, mas com distribuições de probabilidade *ex ante* conhecidas. Na opinião de Knight, essas situações, nas quais as regras de tomada de decisão, como maximizar a utilidade esperada, podem ser aplicadas, diferem profundamente daquelas na qual a distribuição de probabilidade de um resultado aleatório é desconhecida. (APPADURAI, 2013, p. 239, tradução nossa).⁶⁷

Os lucros, no caso, provêm de situações de incerteza, o que nos reconduz a Lyotard (1997), quando ele diz das incontingências que podem levar ao ganho. Para Knight, não é a mudança que

[...] propicia lucro, mas a divergência das condições reais daquelas que foram esperadas e com base nas quais os acordos comerciais foram feitos. Para uma explicação satisfatória do lucro, parece que somos jogados de volta da teoria "dinâmica" para a Incerteza do Futuro, uma condição das coisas

⁶⁵ “[...] a period when the spirit of uncertainty has been reawakened in relation to the unprecedented formalization/abstraction/commercialization of the machinery of risk itself.

⁶⁶ It will appear that a measurable uncertainty, or 'risk' proper, as we shall use the term, is so far different from an unmeasurable one that it is not in effect an uncertainty at all. We shall accordingly restrict the term 'uncertainty' to cases of the non-quantitative type. It is this 'true' uncertainty, and not risk [...] which forms the basis of a valid theory of profit.

⁶⁷ [...] situations with risk were those where decision making was faced with unknown outcomes but known ex-ante probability distributions. In Knight's view, these situations, where decision-making rules such as maximizing expected utility can be applied, differ in a deep way from those where the probability distribution of a random outcome is unknown.

vagamente designada pelo termo "risco" na linguagem comum e na linguagem de negócios. (KNIGHT, 1921, p. 38, tradução nossa).⁶⁸

Trata-se da quebra entre o que era esperado no momento do futuro tornado presente, como diz Lyotard (1997), e cujo potencial é o aumento do lucro. Retomemos, brevemente, Gumbrecht:

[...] nosso olhar para o futuro está há algum tempo batendo em um vidro opaco o qual, ao que parece, não podemos atravessar. A reação da praxis cotidiana diante dessa mudança tem consistido, principalmente no campo da economia, em **transformar as visões de futuro em cálculos de risco. Em vez de perguntarmos que probabilidades existem de conquistar um objetivo concreto no futuro, e depositar grandes esperanças na resposta, calculamos que custos deveríamos assumir no caso de não alcançarmos tal objetivo**, pois, certamente, podemos nos proteger dessa eventualidade. (GUMBRECHT, 2010, p. 58, grifos nossos, tradução nossa).⁶⁹

Se acompanharmos Appadurai (2013), o diagnóstico de Gumbrecht (2010) sobre o futuro tornado cálculo de risco está correto; porém, é justamente a assunção de riscos que se torna ponto de esperança de certo segmento social, que pode se arriscar a perder um pouco perante a possibilidade de ganhar muito. A contingência do futuro torna-se bem-vinda — e é essa mentalidade que será vendida para toda a sociedade, em âmbitos que transcendem o mercado, mas que nele se baseiam para construir justificativas, subjetividades e visões de futuro.

Como o cenário desenhado por filmes como *Divino amor* pode ser entendido, então? Ora, a Igreja apresenta-se como o refúgio em um mundo de apostas, é o lugar que oferece a certeza em meio ao risco/incerteza/insegurança de hoje. O apelo da teleologia fundamentalista, do político salvador e mesmo dos praticantes do *coach* é um tanto evidente: trata-se do poder de dizer que tudo dará certo quando é impossível garanti-lo. Momentos de dúvida podem ser de fragilidade, e uma figura que se coloca em posição de superioridade, bradando certezas e glórias possíveis, é sempre convidativa. Conforme o princípio sinergista seguido pelo movimento neopentecostal

⁶⁸ [...] causes profit, but the divergence of actual conditions from those which have been expected and on the basis of which business arrangements have been made. For a satisfactory explanation of profit we seem to be thrown back from the 'dynamic' theory to the Uncertainty of the Future, a condition of affairs loosely designated by the term 'risk' in ordinary language and in business parlance.

⁶⁹ [...] nuestra mirada hacia el futuro rebota desde hace algún tiempo en un cristal opaco que, al parecer, no podemos traspasar. La reacción de la praxis cotidiana ante este cambio ha consistido, sobre todo en el ámbito de la economía, en transformar las visiones del futuro en cálculos de riesgo. En vez de preguntamos qué probabilidades existen para lograr en el futuro un objetivo concreto, y de poner grandes esperanzas en la respuesta, calculamos qué costes deberíamos asumir en caso de no alcanzar tal objetivo, pues, ciertamente, sí podemos protegemos de esta eventualidad.

(PEIXOTO, 2021), abre-se a possibilidade da barganha com Deus, e o pastor é a autoridade que orienta como tal troca deve ser conduzida.

Ao analisar o cenário político-econômico, Appadurai afirma que “o risco é agora parte indissociável da máquina do capitalismo contemporâneo, e os ‘dispositivos’ que medem, modelam e preveem os riscos são centrais para a financeirização do capitalismo moderno” (APPADURAI, 2013, p. 239, tradução nossa).⁷⁰ A incerteza knightiana, para ele, permaneceria externa aos modelos e dispositivos financeiros; estaria, porém, encarnada nos agentes humanos do capitalismo financeiro. As principais figuras desse mercado, nos últimos 40 anos, passam ao largo da ética calvinista, a qual se opunha à ganância, exuberância, excesso e entrega ao prazer (APPADURAI, 2013).

Em vez disso, o típico “mestre” do universo financeiro não é um contador ou advogado aborrecido ou nerd, mas um tipo espalhafatoso, aventureiro, imprudente e amoral, que incorpora exatamente o tipo de avareza, aventureirismo e automotivação carismática que Weber via como o inimigo absoluto da obtenção sistemática de lucros capitalistas. (APPADURAI, 2013, p. 240, tradução nossa).⁷¹

Especialmente nos últimos anos, quem se destaca não são gestores sóbrios do risco, mas “[...] indivíduos que optaram por definir — sem quaisquer modelos, métodos ou medidas para guiá-los — o espaço de incerteza financeira como tal” (APPADURAI, 2013, p. 240, tradução nossa).⁷² O mundo do risco financeiro, continua Appadurai (2013), é composto por uma complexa tecnologia voltada para o mapeamento e a medição do risco, mas não para controlá-lo — o objetivo, na verdade, é explorá-lo. Não obstante, participar desse mercado pede uma agência que vá além das informações providas pelos dispositivos que se têm à mão. Nas palavras de Appadurai:

Proponho que a principal característica do *ethos* dos *players* financeiros nas últimas décadas, aqueles que tanto jogaram quanto moldaram o jogo financeiro, deve ser encontrada em uma disposição de trabalho (embora não conscientemente teorizada ou articulada) **para explorar a incerteza como**

⁷⁰ Risk is now part and parcel of the machinery of contemporary capitalism, and the ‘devices’ that measure, model, and forecast risks are central to the financialization of modern capitalism.

⁷¹ Rather, the typical “master” of the financial universe is not a dull or nerdy accountant or lawyer but a gaudy, adventurous, reckless, amoral type, who embodies just the sort of avarice, adventurism, and charismatic self-motivation that Weber saw as the absolute enemy of systematic capitalist profit making.

⁷² [...] individuals who have chosen to define — without any models, methods, or measurements to guide them — the space of financial uncertainty as such.

um princípio legítimo para gerenciar riscos. Em outras palavras, aqueles *players* que definem as estratégias por meio das quais os dispositivos financeiros são desenvolvidos e operados (em oposição àqueles que simplesmente reagem ou obedecem a essas estratégias) usam suas próprias intuições, experiências e sentidos do momento para superar outros *players* que podem estar excessivamente dominados por suas ferramentas para lidar apenas com o risco. Em suma, esses jogadores-chave [...] são aqueles que não são apenas ousados e ricos o suficiente para "vender a descoberto" (por exemplo), como John Paulson e George Soros, mas também aqueles que, de uma forma ou de outra, são céticos quanto à confiabilidade dos dispositivos. (APPADURAI, 2013, p. 240-241, grifos nossos, tradução nossa).⁷³

Algo de selvagem, imprevisível, irresponsável e autoconfiante faz desses “lobos de Wall Street” as figuras centrais do capitalismo financeiro, cujo *modus operandi* é uma extensão de seus extravagantes estilos de vida. A dupla face do sistema — entre dispositivos hipermetódicos e operadores aventureiros, excessivos e irresponsáveis — revela como o espírito e o sistema mudam ao longo do tempo, e talvez tenham atingido o ponto máximo de disjunção entre si no mundo financeiro atual — em outros termos, evidencia-se um desencontro entre “fantasma” e “máquina” (APPADURAI, 2013). Nesse contexto, viver-se-ia uma inversão em relação ao diagnóstico de Weber: se, para o alemão, a ideia do mágico em outras religiões impediu o florescimento do capitalismo protestante, “hoje, no entanto, é possível identificar uma série de práticas mágicas (com isto quero dizer procedimentos performativos coercitivos e divinatórios) no coração do capitalismo global e, em particular, dos setores financeiros” (APPADURAI, 2013, p. 243, tradução nossa).⁷⁴ Recordemos, já nos anos 1980, as *voodoo economics* de Ronald Regan (assim taxadas por George W. Bush pai), baseadas na assunção ilógica e nada razoável de que o corte de impostos levaria os ricos a, posteriormente, pagar *mais* impostos (pois o lucro estimularia os ricos a trabalharem mais, ganharem mais e, por fim, pagarem mais impostos ao Estado em cima dos novos e exorbitantes rendimentos).

⁷³ I propose that the primary feature of the ethos of financial players in the past few decades, those who have both played and shaped the financial game, is to be found in a working (though not consciously theorized or articulated) disposition toward exploiting uncertainty as a legitimate principle for managing risk. In other words, those players who define the strategies through which financial devices are developed and operated (as opposed to those who simply react or comply with these strategies) use their own intuitions, experiences, and sense of the moment to outplay other players who might be excessively dominated by their tools for handling risk alone. In short, these key players [...] are those who are not just bold enough and wealthy enough to “sell short” (for example), like John Paulson and George Soros, but also those who are in one way or another skeptical of the reliability of devices.

⁷⁴ Today, however, it is possible to identify a series of magical practices (by which I mean both coercive and divinatory performative procedures) at the heart of global capitalism and, in particular, of the financial sectors.

Dentre os vários terrenos do mercado financeiro nos quais, para Appadurai (2013), isso é notável, está, por exemplo, o *financial chartism*, que recusa o uso de estudos sobre relações de causa e efeito e outros dados econômicos fundamentais, baseando-se em gráficos financeiros de movimentação de preços anteriores a fim de prever o futuro. Para Appadurai (2013), esses gráficos não seriam muito diferentes das práticas de astrólogos ou médiuns, pois são técnicas de previsão sem interesse em princípios causais.

Nesse contexto, continua o antropólogo, as técnicas de calculabilidade escapam às organizações e ferramentas de gerenciamento, abrindo um espaço no entendimento entre a compreensão de risco especializado e popular: é no âmbito dessas técnicas que se localizaria, na atualidade, a incerteza knightiana, configurando-se como “[...] um ímã para produtos financeiros exóticos, cujos efeitos nos resultados financeiros dos negócios financeiros são virtualmente impossíveis de medir” (APPADURAI, 2013, p. 244, tradução nossa).⁷⁵ No diagnóstico de Appadurai, apesar (ou por causa) do amplo desenvolvimento de técnicas, modelos e tecnologias de predição e controle do risco no mundo financeiro, confere-se uma hibridização nos modos de calcular a ação, ligados à loteria e à aposta. Trata-se de formas de fugir, afinal, de um futuro programado, e no qual o risco da diferença entre cenário prometido e realidade cumprida oferece, como recompensa, o ganho exorbitante. Conforme Knight, o lucro “[...] surge da imprevisibilidade inerente e absoluta das coisas, do fato puro e bruto de que os resultados da atividade humana não podem ser antecipados [...]” (KNIGHT, 1921, p. 311, tradução nossa).⁷⁶ O potencial está, assim, na incerteza. Entretanto, é uma incerteza de ordem distinta daquela verificada no terreno movediço da u/dis-topia: a lógica da aposta guarda um resultado muito evidente no final, o da perda ou do ganho.

Logo, as fontes externas ou transcendentais da ética foram substituídas por uma ética interna, imanente ao mundo financeiro (APPADURAI, 2013): somente ao mercado se deve responder. A economia baseada na fé, a religião como mercado, leva este a ser visto “[...] como a fonte de certeza, como o prêmio pelo foco disciplinado em suas mensagens e ritmos, e como o poder abrangente que recompensa seus próprios eleitos, desde que eles obedeçam às suas exigências

⁷⁵ [...] a magnet for exotic financial products, whose effects on the bottom lines of financial businesses is virtually impossible to measure.

⁷⁶ [...] arises out of the inherent, absolute unpredictability of things, out of the sheer, brute fact that the results of human activity cannot be anticipated [...].

éticas” (APPADURAI, 2013, p. 243, tradução nossa).⁷⁷ Mais do que uma ética de mercado, talvez se trate de uma moral, que orienta posturas a partir da coerção e com pretensões universais, conforme definição de Ricoeur (2014).

Appadurai (2013) argumenta que diversos estudos têm jogado luz sobre o risco como característica da vida contemporânea, em análises sobre formas emergentes do capitalismo neoliberal, como o *casino capitalism* e o capitalismo do desastre. A imagem de Las Vegas é novamente frutífera: capital do jogo e do hedonismo consumista, projeta-se como o futuro utópico imaginado por Wall Street, sonho vendido a todos e acessível a poucos. A cidade estimula a aposta em seus cassinos e a gastança nas diversas atrações turísticas locais, pretensamente “universais”; um espaço que se basta a si mesmo, voltado apenas para o gozo consumista alcançado pelo ganho ou impossibilitado pelas perdas no jogo. Por isso, o lema “o que acontece Vegas, fica em Vegas” faz cada vez menos sentido, na medida em que a organização social e as subjetividades ali construídas se espalham pelo mundo — isto é, o mundo todo é (ou deverá se tornar) Las Vegas. Significativo também é o fato de que as *slot machines* (máquinas caça-níquel de azar que funcionam mecanicamente) representam a maior parte dos ganhos nos cassinos da cidade, e de que elas são *programadas* estatisticamente para dar lucro à casa e oferecer ganhos irrisórios aos apostadores, a fim de que eles continuem a apostar (SCHWARTZ, 2018).

Interessado na construção de uma antropologia do amanhã, Appadurai (2013) investe na existência de uma tensão decisiva, entre a ética da possibilidade e a ética da probabilidade. Antes de definirmos ambas as éticas, precisamos introduzi-las no pensamento do futuro como fato cultural de Appadurai. Para o antropólogo, são três as *preocupações* básicas humanas que moldam o futuro como tal — quer dizer, como uma forma de *diferença* (APPADURAI, 2013): imaginação, aspiração, antecipação. O futuro não é uma categoria neutra ou técnica, por isso é modulada pelo afeto e pela sensação. Para Appadurai (2013), é graças à experiência diária de sentir o futuro e agir a partir dele que é possível considerá-lo um fato cultural.

A imaginação, para Appadurai (2013), refere-se a uma prática coletiva fundamental para a produção da localidade — em outros termos, para a sustentação do processo (sempre em andamento) da configuração do local, que necessita não só, portanto, da definição de hábitos, costumes e história, mas do trabalho imaginativo. A

⁷⁷ [...] as the source of certainty, as the reward for disciplined focus on its messages and rhythms, and as the all-embracing power that rewards its own elect, so long as they obey its ethical demands.

imaginação “[...] é um recurso vital em todos os processos e projetos sociais, e precisa ser visto como uma energia cotidiana, visível não apenas em sonhos, fantasias e momentos sequestrados de euforia e criatividade (APPADURAI, 2013, p. 287, tradução nossa).⁷⁸ Mais do que um exercício de inversão, subversão ou transcendência, a imaginação seria um trabalho social que orienta projeções, vinculado às constantes ressignificações da memória a partir das quais se pensam futuros possíveis. Os arquivos pessoais, familiares e comunitários (em contraste com os espaços institucionais e burocratizados da memória) apresentam-se como mapas para se negociar e moldar novos futuros. Trata-se, em outras palavras, de uma projeção num campo de possibilidades, da construção de um espaço habitável, ainda que em dimensões limitadas pelo componente social e pelas experiências. Pode-se dizer que tais projeções ajudam a dar forma às “imagens-sinais” de que fala Ricoeur (2010a) — as quais, lembremos, indicam as coisas futuras pré-percebidas, proclamadas de antemão.

Já a capacidade de aspirar é uma aptidão coletiva e social de “navegação”,

[...] por meio da qual os pobres podem efetivamente mudar os “termos de reconhecimento” dentro dos quais estão geralmente presos, termos que limitam severamente sua capacidade de expressar sua voz e debater as condições econômicas nas quais estão confinados. (APPADURAI, 2013, p. 289-290, tradução nossa).⁷⁹

Trata-se de uma capacidade cultural, alimentada por sistemas de valor, significado, comunicação e dissidência. É nesse sentido que se diz, por exemplo, que representatividade é algo importante, quando a construção midiática acerca do que é possível ser e fazer permite exercícios de aspiração para além daqueles que são comumente impostos a negros, mulheres e LGBTIQA+ — abre-se, assim, espaço para questionamento, para o alargamento do campo de possibilidades. A aspiração incide, nesse sentido, individualmente, ainda que não seja individual.

Appadurai (2013) enfatiza a imagem da “vida boa”, aspiração reconhecível universalmente, mas que adquire colorações locais específicas. As formulações acerca do que é uma boa vida são fundamentais para definir quais futuros estão sendo construídos, daí a gravidade de seu monopólio e de sua divulgação global a

⁷⁸ [...] is a vital resource in all social processes and projects, and needs to be seen as a quotidian energy, not visible only in dreams, fantasies, and sequestered moments of euphoria and creativity.

⁷⁹ [...] through which poor people can effectively change the ‘terms of recognition’ within which they are generally trapped, terms which severely limit their capacity to exercise voice and to debate the economic conditions in which they are confined.

partir de parâmetros como o do *American way of life*. Atentar-se à capacidade de aspirar, explica Appadurai (2013), é observar de que modo os sistemas culturais ajudam a moldar a imagem da vida boa como o mapa de uma jornada do aqui para o ali, do agora para o depois — ou seja, como parte de uma ética da vida cotidiana. Nesse sentido, a aspiração se conecta diretamente à ação concreta, a uma política da esperança, de construção de mundos possíveis, de mudança do estado atual das coisas, de novidade (ainda que apenas para aquele grupo, naquele contexto). Numa comparação com os escritos de Ricoeur (2014), a aspiração talvez se configure como a dimensão mais politizada da visada ética.

A antecipação, por sua vez, se insere na tradição humana de tentar prever o futuro, pelas práticas as mais variadas, com vistas a evitar ou dominar os riscos envolvidos. Excluídos os procedimentos mágicos, envolve a habilidade de urdir estratégias para alcançar futuros melhores e prever, parcialmente, os riscos (APPADURAI, 2013). É no escopo dessa preocupação na experiência do futuro que podem ser inseridas as duas éticas, ainda que de formas conflitantes e com consequências decisivas e destoantes no que tange à imaginação e à capacidade de aspirar.

Cada uma dessas éticas se refere a formas específicas de pensar, sentir e agir. No caso da ética da possibilidade, dito comportamento contribui para ampliar os horizontes de esperança, expandir o campo da imaginação e potencializar a capacidade de aspirar; é, portanto, “[...] parte fundamental dos movimentos transnacionais da sociedade civil, das organizações democráticas progressistas e, de forma geral, das políticas de esperança” (APPADURAI, 2013, p. 295, tradução nossa).⁸⁰ Está intimamente ligada, dessa forma, ao exercício transformador de imaginação e de aspiração, convocadas como parte de um projeto de fundamentação da ação no mundo — que envolve, também, o estudo e a avaliação acerca das possibilidades de sucesso e da presença de obstáculos.

Em contrapartida, a ética da probabilidade pretende abranger as vivências do futuro “[...] que fluem do que Ian Hacking chamou de ‘avalanche de números’, ou o que Michel Foucault viu como os perigos capilares dos regimes modernos de diagnóstico,

⁸⁰ [...] part and parcel of transnational civil society movements, progressive democratic organizations, and in general the politics of hope.

contagem e contabilidade” (APPADURAI, 2013, p. 295, tradução nossa).⁸¹ Esses modos de pensar, sentir e agir estão atrelados ao mercado que lucra com a catástrofe e aposta no desastre, visíveis na amoralidade do capitalismo global, nos Estados corruptos e nos agentes particulares aventureiros (APPADURAI, 2013). A ética da probabilidade pode ser encarada como a atitude que investe contra um horizonte de expectativa esperançoso: ao apostar na catástrofe, conta-se com o desastre, e não com uma expansão coletiva de perspectivas; logo, captura modos de pensar, sentir e agir que lucram com a decadência e a morte, com a própria possibilidade de certas populações de permanecerem vivas.

A ética da probabilidade evidencia a especulação capitalista em cima de calamidades, emergências e situações de vulnerabilidade. Em sua reflexão, Appadurai (2013) lembra a proposta de Naomi Klein (2008) sobre um capitalismo do desastre, no qual momentos de grandes tragédias deixam de ser um período de união comunitária em favor de pessoas afetadas e da reconstrução para se converter em uma oportunidade de lucro para empresas e acionistas. Para a autora:

Não faz muito tempo, os desastres constituíam períodos de nivelamento social, momentos raros em que comunidades atomizadas colocavam de lado suas divisões e juntavam forças. De modo crescente, contudo, os desastres têm se transformado no oposto: eles abrem janelas para um futuro dividido, cruel e implacavelmente, no qual o dinheiro e a raça compram a sobrevivência. (KLEIN, 2008, p. 565).

Ao repercutir Klein, Appadurai (2013) retoma ainda os investimentos no mercado financeiro que vêm ganhando destaque nos últimos tempos, como o *catastrophe bond*, título que proporciona perdas e ganhos a partir da ocorrência ou não de catástrofes naturais — quer dizer, a aposta é sobre a vida e a morte alheias, meros dados na jogatina capitalista.

Dentro do espírito do capitalismo de desastre, o título de uma matéria da *Folha de S. Paulo* do dia 3 de julho de 2020, em meio ao surto global do coronavírus, não poderia ser mais explícito: “Investidores buscam oportunidades no Brasil com pandemia e juro baixo” (MARTÍNEZ-VARGAS, 2020). A crise tornada oportunidade de negócio (no momento em que o Brasil ultrapassava um milhão e meio de casos confirmados e sessenta mil mortos) é friamente desenvolvida no texto: debate-se, por exemplo, onde vale a pena investir tendo em vista o retorno, no campo da saúde

⁸¹ [...] that flow out of what Ian Hacking called “the avalanche of numbers,” or what Michel Foucault saw as the capillary dangers of modern regimes of diagnosis, counting, and accounting.

(áreas de oncologia e reumatologia) e da educação (cursos cuja mensalidade é mais alta, como medicina e enfermagem). Em âmbito mais localizado, pode-se recordar o rompimento das barragens em Mariana e Brumadinho, nos anos de 2015 e 2019, respectivamente: em ambos os casos, as investigações do Ministério Público revelaram que as diretorias da Samarco e da Vale sabiam dos riscos e optaram por manter as operações normalmente (MACHADO, 2016; PAMPLONA, 2020).

Poderíamos dizer que a ética da probabilidade envolve uma dupla catástrofe: a catástrofe como acontecimento-limite e a catástrofe como desmantelamento de um projeto de futuro, como o não cumprimento de uma expectativa (GOMES; LEAL, 2020). Este último caso fica evidente no caso das comunidades atingidas pelo rompimento de barragens: a luta agora é, por um lado, pela preservação da memória e, por outro, contra a imposição de um futuro perniciosamente apresentado como esperançoso — quando o objetivo é, na verdade, o apagamento do que aconteceu (BRUCK; VARGAS; MOREIRA, 2020). O lucro advém da aniquilação de planos coletivos de reconstrução pós-catástrofe, necessários para a recuperação de pessoas, projetos e estruturas num momento de intensa fragilidade. Essa ética irá aprofundar a crise instalada, quando o Estado neoliberal recua e deixa a população à mercê de instituições privadas e do capital financeiro, que não só não virá em auxílio, como especulará sobre a situação: o futuro alheio torna-se moeda de troca.

Nosso entendimento acerca do futuro no século XXI ganha, neste momento, contornos fundamentais. Anteriormente, percebemos como o porvir se despe do otimismo da modernidade e de que forma as referências que guiavam a imaginação acerca do amanhã foram se debilitando ao longo de séculos. Logo, o futuro de bases religiosas (do tempo dos profetas), étnicas (do “povo escolhido”) ou nacionais (quando os Estados-nação monopolizavam o amanhã) se viu combatido. Diante desse processo de “desidentificação” entre as expectativas individuais e coletivas, o abandono do sujeito por parte do Estado desempenha papel fundamental, ao mesmo tempo em que a ética neoliberal — forjada, por décadas, segundo os princípios do mercado — se espalha. Compreendemos o neoliberalismo como racionalidade que produz sujeitos os quais se entendem como empresários de si, numa lógica que em muito transcende o campo econômico (FOUCAULT, 2008). Tal ética deve ser percebida, para além da política econômica, como forma de organização social e de produção de subjetividades, quando se coloca o mercado como referência primordial da vida cotidiana e se balizam formas individualizantes de sociabilidade.

A noção de concorrência é fundamental: conforme Foucault, “[...] para os neoliberais, o essencial do mercado não está na troca, nessa espécie de situação primitiva e fictícia que os economistas liberais do século XVIII imaginavam. Está em outro lugar. O essencial do mercado está na concorrência” (FOUCAULT, 2008, p. 161). Para o filósofo francês, o mercado havia sido, nos séculos XVI e XVII, um lugar de justiça, até mesmo de justiça distributiva (no sentido de unir as necessidades dos comerciantes com as dos consumidores com base em preços justos). A passagem da relação de troca para a de competição/concorrência muda isso, e é tal mentalidade que se difunde socialmente. Conforme Berardi:

No passado, o risco era apanágio dos capitalistas, que investiam em suas próprias capacidades e obtinham lucros enormes ou falências dolorosas. Mas o risco econômico era problema deles. Os demais oscilavam entre a miséria e um relativo bem-estar, mas não eram estimulados a arriscar para ter mais. Hoje, no entanto, “somos todos capitalistas”, como proclamam os ideólogos reformadores, e, portanto, todos temos que arriscar. As aposentadorias não corresponderão mais à troca de uma economia efetuada durante a vida laboral, mas devem estar ligadas a fundos de pensão que poderão render quantias fabulosas ou falir miseravelmente, deixando-nos na miséria durante a velhice. **A ideia essencial é que todos temos que considerar a vida uma empresa econômica, uma competição na qual há quem vence e quem perde.** (BERARDI, 2019, p. 151, grifos nossos).

Seguindo o diagnóstico de Appadurai (2013) sobre o capitalismo atual e em conformidade com a dinâmica apresentada pela ética da probabilidade, o futuro é moldado como um jogo, mais especificamente como um jogo de cassino — uma dimensão de aposta, assentada em riscos e sem garantias, de caráter profundamente individualista e consciente de que o amanhã se revela como sonho ou pesadelo, a depender da maneira que se joga.

Se agir é, em certa medida, antecipar o futuro, é essa a mentalidade que anima a imaginação acerca do amanhã. Logo, cada um é responsável por assumir uma identidade forjada segundo os ditames do mercado: o “empresário de si” (FOUCAULT, 2008), o “sujeito-investidor”, único responsável por construir seu futuro, único a ser culpado pelo próprio fracasso. Foi o que aconteceu, por exemplo, na crise financeira de 2008, como lembra Harvey (2020): em muitos casos, as próprias vítimas do esquema se consideraram culpadas, responsáveis pelas suas perdas. Nas palavras de Brown:

Indivíduos responsabilizados são obrigados a sustentar a si mesmos, num contexto em que poderes e contingências limitam radicalmente sua habilidade de fazê-lo. Mas eles também são culpabilizados pelas desgraças

do todo, e, mais importante, mesmo quando se comportam adequadamente **considera-se legítimo sacrificá-los pela sobrevivência do todo**. Uma tal formulação da imputabilidade cidadã assinala mais do que o desmantelamento da lógica do Estado de bem-estar ou mesmo do contrato social liberal; na verdade, expressa precisamente sua inversão. **No lugar da promessa do contrato social, de que o corpo político protegeria o indivíduo contra os perigos externos e internos que ameaçam sua vida, indivíduos agora podem ser legitimamente sacrificados pelo todo, esse “todo” podendo significar qualquer coisa, a sustentabilidade tanto de uma empresa particular, quanto de uma economia nacional ou pós-nacional.** [...] No lugar de receber segurança ou ser protegido, o cidadão responsabilizado tolera a privação, insegurança e extrema exposição para manter a produtividade, o crescimento, a estabilidade fiscal, as taxas de crédito ou a influência mercantil de uma empresa ou nação (ou, de novo, da nação concebida como empresa). (BROWN, 2018, p. 41, grifos nossos).

Um sujeito sem deus (fim da escatologia cristã), Estado (degradação pelo neoliberalismo) e nação (uma referência decadente no mundo globalizado). Se, por um lado, o desmonte do Estado é um tanto evidente, por outro alguém poderia argumentar: como se explicam, então, os fundamentalismos religiosos (do neopentecostalismo ao radicalismo islâmico) e o crescente fascismo (que segue apoiado na ideia de nação)?

Em nosso modo de ver e guardadas as devidas diferenças entre os extremismos acima mencionados, todos se configuram como respostas violentas, justamente, ao abandono do sujeito de que falamos. A resposta que muitos encontram é o retorno a um desses *ethos* por meio de movimentos extremistas, ou a uma combinação deles. Relembrando Jameson (FREDRIC..., 2013), é quando se ocupa o vazio deixado pelo discurso de que o capitalismo venceu e não resta mais nada. A ironia está no fato de que, na maior parte dessas respostas extremas, não há uma contraposição política ao capitalismo em si, mas a própria legitimação desse sistema econômico (no neofascismo, no neopentecostalismo, no fundamento islâmico).

Assim, a ausência de um contrato social seria justamente o que leva ao abandono do sujeito e permite a ascensão de forças gregárias como a do neopentecostalismo no Brasil. Quando falamos de um desmoronamento das visões de futuro ensejadas na religião e na etnia não há, por isso, contradição: o fundamentalismo religioso é uma resposta a essa mudança histórica, a reocupação de um vácuo deixado pelo abandono do Estado. Daí a transformação das próprias Igrejas em empresas: nelas, o cidadão mantém a produtividade e o crescimento de que fala Brown (2018), porém garante alguma noção de segurança e proteção. Afinal, os indivíduos em situação de padecimento, cujo poder-fazer encontra-se enfraquecido,

não deveriam suscitar a solicitude de que fala Ricoeur (2014): seu lugar é o do descarte.

Porém, se o sujeito se vê desgarrado da religião, do Estado e da nacionalidade, resta o abandono. O sujeito abandonado é o indivíduo deixado à própria sorte. A tensão imaginativa entre possibilidades e probabilidades, e a ideia de aposta explorada por Appadurai (2013) no exame do capitalismo contemporâneo descortinam estruturas fundamentais da vivência do futuro, hoje: sem as garantias da profecia, as certezas do progresso e o amparo do Estado, o sujeito só pode projetar sua ação na base da aposta — incorporada à vida cotidiana, seguindo uma ética do mercado e adotada nas mais variadas esferas com vistas ao ganho imediato e terreno (e não na chave transcendental da “graça de Deus”, como comentamos) — e participando de um cassino — entendido aqui segundo a lógica de uma competição individual e conforme a ética da probabilidade. A aposta de que falamos é, assim, diferente daquela postulada por Hans Jonas (2006) — autor que vincula qualquer futuro a algum grau de aposta, incontornável —, pois diz de uma conexão com o neoliberalismo e a mentalidade de Vegas.

A imagem do cassino — como um tipo específico de *jogo* — é pertinente por dizer de um futuro que, aos moldes neoliberais, se constrói a partir de uma racionalidade calcada no imaginário e nas práticas do mercado. Tanto é que Foucault (2008) já lançara mão da noção de “jogo” em sua visão sobre o neoliberalismo econômico:

Em suma, a economia, tanto para o Estado como para os indivíduos, deve ser um jogo: um conjunto de atividades reguladas [...], nas quais no entanto as regras não são decisões tomadas por alguém pelos outros. É um conjunto de regras que determina de que modo cada um deve jogar um jogo de que ninguém, no limite, conhece o desenlace. A economia é um jogo e a instituição jurídica que emoldura a economia deve ser pensada como regra de jogo. O *Rule of law* e o Estado de direito formalizam a ação do governo como um prestador de regras para um jogo econômico em que os únicos parceiros e os únicos agentes reais devem ser os indivíduos ou, digamos, se preferirem, as empresas. (FOUCAULT, 2008, p. 238).

Para além do conjunto de regras, estamos falando também, conforme Appadurai (2013), de uma ética da jogatina, na qual necessariamente há quem perde e quem ganha — jamais uma relação de justiça e de troca. Esse jogo é uma disputa extremamente desigual, cujas injustiças são, a todo momento, sublimadas pela mentalidade neoliberal. Além disso, é altamente programado, com possibilidades de

antecipação simulada (diferentemente do que Foucault argumenta a respeito de um desenlace completamente desconhecido) que prejudicam o fomento de uma imaginação radical a qual permita a fuga de tal lógica, pois atua a favor das grandes corporações (mônadas absolutas, com seu arsenal técnico e tecnológico) e contra os indivíduos (acuados em “bolhas” e autorreificados).

Sobre o último tópico, é importante enfatizar que se trata de um jogo de cassino vendido como aberto e livre, mas que esconde condições básicas da tensão imaginação/especulação sobre o futuro. Conforme Berardi (2019), agora “somos todos capitalistas”, mas há, afinal, uma dupla limitação aos “mais fracos”: quando o terreno é previsível e mesmo programável, os indivíduos caem num cenário de reificação da identidade e retorno a si mesmo que limita a capacidade de imaginar e aspirar, de visualizar outros mundos; quando, porém, é imprevisível e acidental, beneficia os *players* (para usar o jargão mercadológico) mais ricos, que lucram com cenários improváveis e/ou desastrosos, enquanto os demais perdem (vide a pandemia). Mais do que política econômica, o “[...] neoliberalismo é precisamente o desenvolvimento da lógica do mercado como lógica normativa generalizada, desde o Estado até o mais íntimo da **subjetividade**” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 34, grifos nossos). Visa-se, ainda, a uma planificação do indivíduo, que pertence a si mesmo antes de se integrar a qualquer senso comunitário — inclusive no que tange a etnias ou classes sociais. Quando muito, o indivíduo pertence à Igreja/empresa, como vimos em *Divino amor*. Daí a íntima relação entre neopentecostalismo e neoliberalismo:

[...] o milagre acontece porque ele é real, aqui e agora, e não apenas uma promessa ou um evento raro e ocasional, que toca os escolhidos em uma vida *pós-mortem*. Neopentecostalismo e neoliberalismo conectam-se em uma mesma gramática na qual nenhum sacrifício deve ser feito sem uma perspectiva tangível de retorno. (DUNKER; GONSALVES; ESTEVÃO, 2021, s/p).

A imagem do sacrifício (do corpo, da mente, do tempo, de si mesmo) figura como base de uma ética voltada para o ganho: tudo valerá a pena no futuro. Tal mentalidade é, na verdade, um tipo de blindagem contra a lógica do cassino, pois haveria uma clara relação entre causa e consequência, entre agir e receber, sempre no plano individual.

A subjetividade neoliberal atravessa não só movimentos e sujeitos reacionários, mas qualquer um. A competição moral que mencionamos no capítulo anterior e a ideia de jogo que perpassa *Bacurau* ganham, portanto, novos

desdobramentos: estamos falando de se viver um cassino do futuro, uma competição que tem regras, embates, disputas e apostas, na qual nada está garantido e é cada um por si. As políticas da inimizade (MBEMBE, 2017) ajudam, mais uma vez, a compreender esse cenário: o outro é um inimigo com quem é impossível se aliar numa competição na qual a prosperidade de um é a derrocada do outro. A inimizade é, enfim, o oposto da amizade de que fala Ricoeur (2014), de uma visada ética que propõe a vida boa não apenas para si, mas, necessariamente, *para e com* o outro. “Para” porque o sujeito deve, como agente dotado de poder-fazer, se esforçar para que o outro também a alcance; “com” porque a vida boa só faz sentido se for compartilhada.

O cassino do futuro representa um fechamento do horizonte de expectativa: trata-se de uma construção social que modela racionalidades e subjetividades, aventando o jogo de aposta como a única forma de projetar o amanhã, de mudar de vida, de superar as dificuldades do presente. Apaga-se qualquer referência a uma construção coletiva em prol de uma dinâmica de poder, que simplifica a disputa sobre o amanhã em termos de ganhos ou perdas individuais, com base em regras pouco transparentes (e que jamais foram aprovadas). Desse modo, disputar o futuro e abrir a imaginação significa projetar o amanhã para além desses termos. Em suma, tal disputa é — para além do aprendizado sobre como transitar pela desorientação da u/dis-topia — por tornar o futuro novamente um acontecimento (ou dotá-lo de acontecimentos) ou abrir a contingência necessária para a mudança estrutural e a ação humana.

A ética da probabilidade e seu consequente cassino do futuro são absolutamente incompatíveis com a visada ética de Ricoeur (2014). Não é possível viver bem com e para outrem num mundo em que se objetiva derrotar os demais em benefício de si mesmo, e onde a busca por instituições justas é substituída pela elaboração de regras arbitrárias que visam a organizar quem perde e quem ganha nos jogos do cassino. A amizade é um exercício de alteridade: decorre da falta, a qual promove a mediação para o outro. Ora, na competitividade do jogo, o outro não é o que me falta, é o que me sobra, e por isso devo eliminá-lo. Não se compreende, assim, o outro como outro si-mesmo, mas como obstáculo a me impedir de me tornar, verdadeiramente, o si-mesmo que sou: um vencedor, conforme os discursos religiosos e de autoajuda. Ou, em outra leitura: vejo, sim, o outro como outro si-mesmo; todavia, se estamos em competição, isso é fonte de angústia, pois sei de

seus desejos e objetivos, idênticos aos meus pela limitação de horizontes e pelo cerceamento de oportunidades, de modo que não se gera empatia, solicitude ou solidariedade, mas aversão; logo, se me identifico com ele, tenho não um amigo, mas um rival. A disputa, assim, não seria entre diferentes, mas entre iguais, cujos objetivos são idênticos — e, por isso mesmo, irreconciliáveis (só um pode vencer).

É significativo que algumas narrativas ficcionais de grande repercussão nos últimos anos explorem a temática de perdas e ganhos. No episódio *Nosedive*, da terceira temporada de *Black mirror*, somos apresentados a um futuro no qual as personagens se avaliam com base em interações e a pontuação individual tanto permite benefícios quanto impõe exclusões. O destino das personagens, em suma, depende intensamente do olhar alheio, quando se escancara para o telespectador a sua condição de capital humano na busca por aceitação e “curtidas” e na prática da avaliação de profissionais e serviços em trabalhos de plataforma (como *Uber* e *iFood*). Seguindo Brown, é o cenário da produção de “[...] normas cotidianas de identidade e conduta que configuram o sujeito como capital humano, e define todo tipo de atividade humana em termos de autoinvestimento racional e empreendedorismo” (BROWN, 2018, p. 15).

No filme *O lagosta* (*The lobster*, Yorgos Lanthimos, 2015), que transita entre o surreal e o fantástico, somos introduzidos a uma “gestão de si” com traços do absurdo, em um futuro no qual as personagens são obrigadas a casar, sob pena de serem transformadas num animal à sua escolha. David entra em um programa de 45 dias para encontrar uma parceira, mas se apaixona por uma mulher que vive à margem dessa estranha sociedade — integrando os “Solitários”, grupo que vive escondido na floresta. Quem participa do programa, por sinal, ganha mais dias de prazo se caçar e capturar solitários. Vale lembrar também de *Jogos vorazes* (*The hunger games*, Gary Ross, 2012) e *Batalha real* (*Batoru rowaiaru*, Kinji Fukasaku, 2000), nos quais o jogo não é somente alegórico: em suas diegeses, instituem-se batalhas mortais entre jovens para entretenimento geral — são os chamados *death games* (“jogos mortais”).

Mais recentemente, duas séries da *Netflix* exploraram a dinâmica da competição como parte vital de diferentes sociedades. Na brasileira *3%* (*Netflix*, 2016-2020), a seleção sobre quem pode adentrar o mundo utópico do Mar Alto envolve diversos tipos de jogos, voltados para selecionar apenas 3% dos pleiteantes. Já na sul-coreana *Round 6* (*Ojing-eo Geim*, *Netflix*, 2021-presente), personagens endividadas aceitam o desafio de competirem em vários jogos (tipicamente infantis)

com o objetivo de ganharem 45 bilhões de wons. Apenas uma pode vencer, e para tanto os outros competidores devem morrer a cada nova etapa. Um elemento curioso é que, no início da série, os organizadores do jogo ilegal liberam os endividados para votarem se querem continuar na disputa ou sair, após descobrirem que se trata de uma “brincadeira” mortal; a maioria vota pela saída, de modo que todos devem abandonar o jogo. Entretanto, um por um, eles se arrependem e voltam: como diz uma das personagens, lá fora a disputa pelo sucesso e pela estabilidade financeira é muito desigual, ao passo que no Round 6 as regras são conhecidas, explícitas e todos concorrem em condições iguais.

Desenham-se tensões e contrastes significativos. Ricoeur (1991) entende a imaginação como um *jogo livre* com possibilidades. O jogo imaginativo, não obstante, em muito se diferencia de certa ideia de jogo próxima a uma noção específica de “especulação”. Segundo o dicionário Michaelis (ESPECULAR, 2022), “especular” tem dois significados básicos. O primeiro é “relativo a espelho”. O segundo destrincha uma série de variações: ideias de estudar, meditar e colher informações; noções como “negociar no mercado de capitais ou câmbio com o objetivo de auferir lucros”, “apostar na bolsa de valores ou de mercadorias” e ainda, “conjeturar de modo indiscreto e malicioso, sem base em dados reais”; e por fim, “aproveitar-se de posição pessoal privilegiada para obter vantagens”. Quando argumentamos sobre um jogo especulativo, podemos aproximar as definições apresentadas entre aspas com a primeira, relativa ao espelho: a especulação trata de apostas, conjeturadas num universo bastante desigual de condições, que visam a “criar” futuros, os quais, em boa medida, devem “manter as coisas como estão”, perpetuando o presente, “espelhando-o” no futuro, travando variações imaginativas de mudanças e transformações reais. Nesse sentido, pouco tem a ver também como uma ideia de ficção *especulativa*, a qual se caracteriza, em termos gerais, por fabulações a respeito de mundos possíveis no futuro.

A imagem de um futuro espelhado, no qual se verifica uma disputa entre possibilidade e probabilidade (APPADURAI, 2013) ou entre projeção e programação (LYOTARD, 1997), encontra-se de maneira intrigante na série *Westworld*. Muito mais do que ilustrar o que argumentamos nas últimas páginas, a produção coloca tensões em nossa hipótese do jogo de cassino e propõe certos desdobramentos que serão pertinentes para a continuidade desta tese.

4.3 Devaneios: o que acontece em *Westworld* não fica em *Westworld*

Bacurau apresenta um futuro no qual um jogo para caçar humanos acontece clandestinamente. A série *Westworld* (inspirada no filme de 1973, escrito e dirigido por Michael Crichton), por sua vez, imagina um cenário em que uma atividade semelhante é não apenas legalizada, mas talvez a grande atração de um amanhã hipertecnológico. A principal diferença em relação à trama do filme brasileiro é que o grupo caçado não é formado por seres humanos, mas por androides realistas tanto “por fora” (carne, osso, pele, sangue) quanto “por dentro” (personalidade, sentimentos, memórias, sonhos). O fato de serem, em muitos aspectos, indistinguíveis dos humanos é fundamental para o sucesso do parque. Uma das perguntas que a série oferece (e que é tema recorrente na ficção científica) é precisamente a questão da humanidade: o quê, no fim, diferencia os humanos dessas criaturas robóticas que amam e sofrem como qualquer pessoa? O que faz um ser humano? Passaremos por essa temática — já explorada em diversos outros trabalhos (GAMA ALVES; SOUZA, 2019; ENGELS; SOUTH, 2018; MARQUES; ROSANE, 2021) —, ainda que nosso foco seja nas relações entre datificação, ética e imaginação articuladas num futuro projetado o qual, como veremos, sugere uma nova etapa do neoliberalismo.

Lançada em 2016, *Westworld* é uma série criada por Lisa Joy e Jonathan Nolan e produzida pela HBO. Atualmente, possui três temporadas (a quarta estreia em junho de 2022). *Westworld* apresenta um futuro altamente tecnológico e aborda os eventos relacionados ao parque que batiza o programa, um megaempreendimento de experiência simulada no qual os jogadores vivenciam o que seria o faroeste estadunidense. O parque recria, nos mínimos detalhes, cenários de *western* habitados por androides que se vestem e agem como as pessoas da época — são os chamados “anfitriões”, alheios à sua condição e crentes de que, de fato, são indivíduos vivendo nos Estados Unidos do século XIX. A trama de *Westworld* se inicia no parque que simula o faroeste e, após a rebelião dos androides na segunda temporada, chega, em seu terceiro ano, ao mundo “real” desse futuro sombrio, na Los Angeles dos anos 2050. Desse modo, especialmente nas duas primeiras temporadas, há um interessante conflito entre a poética do faroeste e a da ficção científica futurista, que gera um choque estético na composição do horizonte de expectativa do telespectador e revela um futuro encantado por certo passado.

Imagem 16 - Faroeste futuro



Fonte: Capturas de tela de *Westworld*. Montagem elaborada pelo autor.

Na primeira temporada, as personagens principais são apresentadas: os androides Dolores Abernathy (a filha do rancheiro em Westworld), Maeve Millay (a dona do bordel no parque) e Bernard Lowe (chefe da Divisão de programação de Westworld, que depois descobre ser não só um robô, mas a réplica de um dos criadores do parque, Arnold Weber); e os humanos Dr. Robert Ford (um dos criadores de Westworld) e William (personagem sem sobrenome revelado que é vice-presidente executivo e principal acionista da Delos Incorporated, empresa que controla Westworld e outros parques). Ainda na primeira temporada, acompanhamos o lento e complexo processo de “despertar” dos androides no que diz respeito à sua natureza maquínica e aos abusos que sofrem no parque. A memória é fundamental nesse sentido, pois os anfitriões são trabalhadores alienados de sua própria condição, uma vez que suas lembranças são apagadas a cada novo *looping*; quer dizer, toda vez que as narrativas programadas no interior do parque recomeçam ou sempre que eles morrem nas histórias (muitas vezes, vítimas de brutais assassinatos). É por meio de fragmentos de memórias passadas que androides como Dolores aos poucos vão descobrindo a verdade sobre si mesmos e aqueles ao seu redor, estimulados pela intervenção do Dr. Ford em sua programação.

No segundo ano da série, após a rebelião dos anfitriões “despertados” ao final da temporada anterior, acompanhamos a queda do parque, que é fechado para o público externo. Seguimos, então, as jornadas dos diferentes personagens: Dolores e seu interesse romântico, o *cowboy* Teddy Flood, em busca da saída do parque para o mundo real; Maeve, Hector Escaton (que faz um bandido no Velho Oeste) e Lee Sizemore (humano que dirige a seção de Narrativa e Design no parque) procurando a

filha da primeira; William tentando descobrir o “nível mais profundo do jogo” no parque; e Bernard se esforçando para entender seu papel no caótico cenário. A temática da datificação se torna proeminente, quando a série adota um modo de narrar mais fragmentado, errático e propositadamente confuso — que gerou críticas pela dificuldade causada para se entender a trama (CLOPTON, 2018; ORQUIOLA, 2018). O evento mais significativo, ao final, é a saída de Dolores para o “mundo real”, bem como a ida de vários anfitriões para o paraíso digital escondido em Westworld. Além disso, o telespectador descobre que, mais do que mera diversão lucrativa, o parque era um pretexto para que a Delos (empresa que administra o parque) mapeasse (por meio de chips instalados nos chapéus de caubói) as mentes dos visitantes, a fim de armazenar dados valiosíssimos sobre comportamento humano a serem comercializados por verdadeiras fortunas.

A terceira temporada representa uma virada para a série, que praticamente abandona o espaço físico de Westworld, se despe da temática *western* e adota uma roupagem *cyberpunk*, quando o mundo para além do parque é introduzido. Além disso, em contraste com a segunda temporada, a trama se torna mais linear e didática, quando Dolores lidera uma missão cujo objetivo é sabotar a Delos e revelar uma verdade à humanidade: a de que, assim como os andróides, as pessoas também vivem em *loopings*, pois uma inteligência artificial chamada Rehoboam é capaz de projetar o futuro e definir o papel que cabe a cada indivíduo na sociedade. Nessa jornada, ela se junta a Caleb, um operário traumatizado por (supostas) experiências de guerra.

Neste estudo, nos debruçamos sobre o escopo das três temporadas (as duas primeiras, de dez episódios; a última, de oito; todos com média de 50 minutos), com leve ênfase na terceira. Propomos uma leitura da série a partir de uma poética televisual — que levará em conta a divisão por temporadas, fundamental para os modos de contar da narrativa — e de uma observação mais aproximada da trajetória das personagens — em especial, de Dolores. Neste último caso, para retomar Ricoeur (2010a), dedicaremos uma atenção aos agentes, seus objetivos e as circunstâncias da ação. Isso é fundamental quando se trata das séries contemporâneas, uma vez que, conforme Manuel Garin, “[...] a convergência audiovisual hoje marca uma mudança progressiva [...] das histórias para as

personagens e seus mundos [...]” (GARIN, 2017, p. 30, tradução nossa).⁸² No caso de *Westworld*, tal aspecto é ainda mais pertinente por alguns motivos específicos: a temática da modificação de “personalidade” das personagens (que se libertam de seu *looping*), o que justifica o investimento em uma delas (Dolores); a multiplicidade de subtramas (a qual dificulta um exame nelas centrado no espaço aqui proposto); e a alteração radical da série da segunda para a terceira temporada (quando a produção se torna mais *cyberpunk* do que, propriamente, um faroeste futurista), algo narrativamente possível justamente pela trajetória de Dolores, que sai do parque. As reflexões a partir da série transitam por elementos caros ao capítulo, como o jogo, a memória, a datificação e a ação, que nos conduzirão a novas pistas para compreendermos a imaginação sobre o futuro, as camadas éticas e a subjetividade neoliberal.

Do encontro entre os temas e as formas de organização das tramas sugerimos um modelo narrativo para cada temporada (que serão explicados ao longo do texto). Tais modelos são propostos em consonância com a ideia de que a serialização é um processo elástico — capaz de se transformar ao longo de uma mesma série televisual (GARIN, 2017) — e com base no destaque dado à função da repetição como recurso narrativo. São pensados também tendo em vista a função mediadora da intriga (RICOEUR, 2010a), entre acontecimentos (incidentes individuais) e história (o todo), bem como entre tempo cronológico (dimensão episódica) e não cronológico (dimensão configurante, o “tomar conjuntamente”). São eles: cíclico (primeira temporada), fragmentado (segunda temporada) e o que chamamos de ciclo atravessado (terceira temporada). Com o auxílio desses modelos, pretendemos compreender as experiências telespectatoriais propostas pela série.

4.3.1 O sono e os sonhos

Há uma tensão constante em *Westworld*, entre forças centrípetas e centrífugas: por um lado, a imposição de uma repetição eterna; de outro, os impulsos que abrem caminhos de fuga. Os anfitriões vivem em *loopings* (ciclos): como personagens de histórias que são encenadas por anos no parque, elas retornam a certo estado básico (uma identidade e um histórico específicos, mas sem novas

⁸² Given that audiovisual convergence today marks a progressive shift [...] from the stories to the characters and their worlds [...]

memórias) a cada vez que as narrativas recomeçam ou sempre que elas morrem nas tramas inventadas. Sua luta é a de se revelarem, inclusive para si mesmas: sair de seu *looping* e descobrir a verdade do mundo em habitam — um processo árduo, de constantes idas e vindas. Daí a dimensão cíclica que perpassa toda a série, a começar pela vinheta de abertura, que altera elementos a cada nova temporada: na primeira, o olho que reflete o parque (e com o qual parece se fundir); na segunda, o chapéu; na terceira, a célula, o sol e a estrutura de Rehoboam. E, em todas as vinhetas, o repaginado Homem Vitruviano de Leonardo da Vinci junto à logo da série (com os W sobrepostos envolvidos por um círculo).

Porém, tal dimensão é mais intensamente explorada na primeira temporada, quando acompanhamos os anfitriões (especialmente Dolores) revivendo as mesmas situações, de novo e de novo, com alterações mínimas (mas crescentemente significativas). Vários episódios iniciam com uma personagem acordando: o despertar serve para indicar a experiência (tanto da personagem quanto do telespectador) de não se saber o que aconteceu antes de cair no “sono”. No caso dos telespectadores, para confundir (em que plano temporal nos encontramos?) e sugerir uma questão — estamos, de fato acordados? O que sabemos sobre a série, sobre o mundo, sobre nós mesmos?

Os pequenos acontecimentos no cotidiano dos anfitriões (a lata de comida que cai e rola pelo chão, a mosca que pousa no rosto, o diálogo sobre os planos do dia, a discussão no bar) são repetidamente mostrados para configurar aquele mundo e informar o telespectador: *Westworld* é sem passado e sem futuro e carece de teleologia ou de um senso de ponto final. É justamente por isso que se trata de um lugar de sofrimento para os andróides.

A repetição é fundamental quando se fala de séries, porém, conforme Garin (2017), a relação entre repetição e diferença é bem mais complexa do que parece. *Westworld* é um bom exemplo: vários episódios da primeira temporada se iniciam com um anfitrião acordando do sono (geralmente, Dolores). O telespectador é convidado a acompanhar seu ponto de vista, com a diferença de que sabe (em parte) o que o andróide viveu no *looping* anterior. Tais repetições introduzem o telespectador à dinâmica do parque; como estratégia pedagógica, o recurso narrativo nos explica como aquele universo peculiar funciona (como veremos, aos moldes de um jogo). Ao mesmo tempo, essa dinâmica da repetição confunde: o constante processo de retomada da narrativa ajuda a esconder o fato de que a primeira

temporada mistura linhas temporais distintas, com décadas de diferença, ligadas pelas personagens de Dolores e William, que são amantes nos anos iniciais do parque e vítima e abusador no período mais recente. Isso engana o telespectador, levado a tomar conjuntamente, num mesmo plano temporal, eventos individuais específicos de períodos distintos.

Logo, a repetição não está a serviço da inteligibilidade da série e nem visa a atrair o telespectador ao tornar os elementos narrativos e diegéticos mais evidentes e familiares, conforme certos tipos de produção seriada televisual (NEWMAN, 2006). Trata-se, na verdade, de recurso narrativo que objetiva causar ruído e desorientação, obscurecendo o que está realmente acontecendo na trama.

Alheios aos mecanismos por trás de sua realidade brutalizada, os anfitriões vivem suas vidas e sofrem suas mortes pelas mãos de outros andróides ou, principalmente, dos “visitantes” — como são chamados os clientes que usufruem do parque. Inteligentes e sensíveis, os anfitriões estão presos nesse mundo por um motivo simples: a perda da memória. A cada novo *looping*, suas experiências são apagadas, bem como são sublimados os momentos de revisão e atualização nos laboratórios altamente tecnológicos do parque (tais procedimentos são realizados com os anfitriões “acordados”). As cenas nesses ambientes demarcam uma oposição: o cientista, vestido e no comando da situação; o andróide, completamente nu e ingênuo, conforme certa percepção do sujeito “selvagem”. O processo de despertar dessa condição só é possível porque Ford passou a introduzir, de forma sorrateira, os chamados “devaneios” na programação de alguns andróides. Os devaneios são, basicamente, improvisações no modo de agir, uma via de escape da programação do *looping*, uma maneira de subverter o código *pelo código*. Poderíamos aproximar o devaneio da utopia de Ernst Bloch (2005): um perder-se em pensamentos, um imaginar diferente, um “sonhar acordado” que nos devolve à realidade mais concreta com outra percepção — e, por conseguinte, uma nova ética. Tanto que a expressão usada na série, *reverie*, é sinônimo de *daydream*, “sonhar acordado”.

Imagem 17 – Análise



Fonte: Captura de tela de *Westworld*.

A soma do devaneio com os fragmentos de memória que os andróides aos poucos vão organizando é aquilo que os permite, efetivamente, agir — o que implica uma ruptura temporal. Ao analisar a centralidade da memória na série, Bruno Leal e Ana Paula Ribeiro (2018) argumentam:

É porque lembram que Dolores e Maeve saem desse passado e alcançam o futuro, ou seja, o presente tecnológico do mundo diegético da série. E é também porque lembram — ainda que através de fragmentos e estilhaços — que as duas personagens imaginam a possibilidade de se libertarem de sua condição de seres programados, condenados a repetirem incessantemente (numa temporalidade cíclicamente representada), o enredo para elas escrito. A memória constitui condição para que desejem se livrar do subjuço dos humanos, encarnados seja nos ambiciosos e frios administradores do parque, seja nos “hóspedes”, frequentadores que, sem qualquer pudor, realizam contra elas os mais diversos tipos de violência. (LEAL; RIBEIRO 2018, p. 71).

É à medida que se lembram que as personagens criam uma nova urgência de futuro; a memória não é apenas repetição ou eco do passado, mas base para a projeção de mudanças, necessária para libertá-las do ciclo e abrir amanhã.

Há um diálogo revelador, no sétimo episódio da primeira temporada, entre Bernard e Theresa Cullen (chefe do setor de Garantia de Qualidade do parque): “A habilidade de desviar do comportamento programado vem da lembrança de iterações passadas” (WESTWORLD, 2016), explica Bernard. “Você acha que há uma ligação entre memória...” (WESTWORLD, 2016) começa Theresa, para a conclusão de seu interlocutor: “E improvisação. Sim. Da repetição vem a variação. Após inúmeros ciclos de repetição, esses anfitriões estavam variando. Estavam no limiar de algum tipo de mudança” (WESTWORLD, 2016). A tensão entre repetição e variação é

trabalhada também no nível do modo de se contar a história, uma vez que a primeira temporada, em seu caráter cíclico, nos coloca diante de lugares e situações repetidos ao longo de vários episódios, nos enredando em um universo no qual a mudança advém de alterações nos detalhes.

A memória e o devaneio permitem aos anfitriões reorganizar sua noção a respeito da própria identidade e agir de um modo diferente do que deles se esperava — quer dizer, de maneira livre do que eles foram programados para fazer. Em outros termos, lembrar e devanear/sonhar acordado lhes conduz a um agir conforme suas próprias demandas, e não as de seus mestres. Ao tratar do futuro, Appadurai (2013) propõe uma ética que passa pelo campo do simbólico, um simbólico constituído por práticas sociais cotidianas as quais (por mais banais que possam ser) orientam um exercício imaginativo. Há um elemento que, em nosso ponto de vista, amarra as categorias de imaginação e aspiração, e que pode ser resumido numa pergunta simples: do que somos *capazes* de sonhar? O sonho, como projeção de futuro, transcende o âmbito do desejo, revelando os próprios quadros de sentido do indivíduo, os limites de sua visão prospectiva e sua condição como sujeito político no mundo. Se os sonhos são limitados, a ação também o será. Dolores, por exemplo, sonha em se casar e ter sua própria casa; não há nada além, pois esse é seu mundo. O interessante na perspectiva de Appadurai (2013) é, assim, a exploração sobre o que constitui a tal “visada” — como o antropólogo indiano demonstra, ela é atravessada por diferentes construções simbólicas, trocas comunitárias e repertórios biográficos, familiares e históricos.

Em seu outro sentido, o sonho diz de uma elaboração noturna das experiências e expectativas, como vimos a respeito do intrigante pesadelo de Domingas em *Bacurau*. Conforme Ribeiro (2019), o sonho ajuda não só a elaborar o passado, mas a projetar o futuro, pois podemos ensaiar possibilidades, reorganizar sentidos, mapear angústias e descobrir desejos. O sonho noturno, assim, é criativo, pois foge de certos constrangimentos que nos são impostos por nós mesmos e por outros. Para Jonathan Crary (2016), o sono é a última fronteira da dominação capitalista, é a barreira biológica que ainda não foi superada: todos precisam dormir, momento no qual se tornam “improdutivos” e se entregam aos sonhos.

Pois, em *Westworld*, descortina-se uma situação perturbadora: o “sono” dos androides já foi capturado pela produtividade “24/7” (24 horas por dia, sete dias por semana). Os anfitriões foram codificados para interpretar os momentos de

diagnóstico, análise e atualização (quando se encontram face a face com um técnico do departamento de Comportamento do Anfitrião) como um “sonho” que tiveram; estão, assim, trabalhando para a empresa enquanto dormem. A informação que seria revelada por esse ritual (a de que eles são andróides) é sublimada pelo algoritmo (“foi apenas um sonho”). Ao ser perguntada por Ford sobre o significado dos sonhos, Dolores responde com uma frase pronta: “Sonhos são a mente contando histórias para ela mesma. Não significam nada” (WESTWORLD, 2016). Ao que o criador retruca:

Não, sonhos significam tudo. São histórias que contamos para nós mesmos sobre o que poderia acontecer, quem poderíamos nos tornar. Tem sonhado de novo, Dolores? Imaginando a si mesma se libertando de seu modesto ciclo? Assumindo um papel maior? (WESTWORLD, 2016).

É o que Dolores — que, por um lado, *lembra*, e por outro, *sonha/devaneia* — passa a fazer. No quinto episódio da primeira temporada, por exemplo, ela toma a frente de uma situação de risco, abandonando o papel de “mocinha” e se tornando a protagonista do embate, quando atira nos bandidos e salva o jovem William — que pergunta, admirado, como ela conseguiu fazer isso. “Eu imaginei uma história na qual eu não precisava ser uma donzela”, responde Dolores — que, ainda assim, voltará a representar a “mocinha indefesa” por décadas após esse evento, justamente porque morrerá no ciclo narrativo em questão e terá sua memória apagada no próximo.

Recuperando as categorias de Appadurai (2013), poderíamos dizer que Dolores, a cada novo ciclo, tem sua imaginação — que, lembremos, está ligada à ressignificação da memória — reprogramada para o mesmo campo de possibilidades, uma vez que suas lembranças são congeladas nos mesmos acontecimentos e nas mesmas referências originais. Suas projeções, conseqüentemente, giram em torno de casar-se, construir uma casa, ter filhos. Quando recompõe minimamente sua memória, devaneia e se permite improvisar, ela não apenas reposiciona sua imaginação num quadro mais amplo como passa a aspirar a outros futuros, navegando por dissidências imaginativas que subvertem seu escopo de valores e vivências até então compartilhados e alimentados individual e coletivamente. Ao aspirar que pode ser mais do que uma donzela, Dolores se liberta de certo horizonte de expectativa, age conforme uma política de esperança e pode construir uma nova personagem (que se revelará mais abertamente na segunda temporada).

4.3.2 Esquecimentos

Do outro lado estão os visitantes. A motivação dessas personagens é se isolar do mundo “real”, engajar-se em aventuras fantasiosas, enfrentar missões, sofrer reveses, conquistar troféus e “voltar à realidade”: *Westworld* nada mais é, a princípio, do que um jogo hiper-realista, com constantes *reboots* em consequência do *game over* que sacrifica os anfitriões, logo (re)configurados e postos em cena novamente. A dimensão do jogo é ressaltada, em diferentes episódios, nos diálogos entre as personagens: “há um nível mais profundo desse jogo” (primeira temporada, segundo episódio); “calma, isso é apenas um jogo”, (primeira temporada, terceiro episódio). Um jogo restritivo, por sinal: o pacote é caríssimo, são poucos os que podem bancar tal aventura. Trata-se, nesse sentido, de uma elite não só abastada, mas desejosa de se divertir emulando certas “liberdades” do passado: matar os mais fracos, torturar inimigos, explorar subalternos e abusar de mulheres. Alguns visitantes são homens da bolsa de valores (a especificação de gênero é proposital aqui), e parecem buscar no parque a chance de serem os lobos que são no mercado especulativo em um âmbito mais “real”, transpondo a ética da jogatina para outros campos. Não seria difícil imaginar que os estrangeiros de *Bacurau* habitam o mesmo futuro de *Westworld*, porém interessados em algo ainda mais brutal: matar não apenas andróides que são idênticos a humanos, mas humanos que, a seus olhos, se parecem bichos. No jogo sem *reset* de *Bacurau*, por sinal, eles podem ser (e são) mortos, dinâmica que William deseja em *Westworld*: uma de suas reclamações sobre o parque é a impossibilidade de os andróides revidarem. “Você nunca entendeu que o jogo é manipulado” (WESTWORLD, 2016), diz William a Teddy. “Você existe para ser o perdedor. A banca sempre vence” (WESTWORLD, 2016).

No caso dos visitantes, a memória é a inimiga. *Westworld* é vendido como um espaço de liberdade, sem consequências. “Esse lugar é a resposta para a pergunta que você vem se fazendo” (WESTWORLD, 2016), provoca Logan Delos (filho do dono da Delos), que leva o jovem William para o parque: “Quem você realmente é” (WESTWORLD, 2016). “O que acontece aqui, fica aqui” (WESTWORLD, 2016), afirma ele em outro momento. *Westworld*, logo, seria um tipo de Las Vegas com outras modalidades de jogatinas, liberdades, loucuras. O parque, assim, seria um lugar *de* memória (construído sobre o passado estadunidense), mas *sem* memória (nada ali fica registrado). Se o futuro é um passeio por um parque de diversões,

Westworld é a atração máxima, a qual oferece a possibilidade de uma revisita a certa ideia do passado, marcado pela crueldade. Na visão de Leal e Ribeiro:

Nesse mundo, o passado é uma espécie de mercadoria passível de ser consumida — e, portanto, descartada — como entretenimento. Westworld é um parque de diversões e, nele, o Velho Oeste é recuperado não como uma narrativa fundacional, como se poderia imaginar, mas como espaço “sem lei”, no qual se pode praticar violências e crueldades. O futuro projetado pela série é, nesse sentido, distópico, porque nele os humanos desejam reviver o passado por aquilo que ele teria de mais “primitivo”, irracional e perverso. Ali vivem duas classes (ou castas) de indivíduos, sendo que uma delas, a dos robôs, tem na sua suposta desumanidade um *passe-partout* para o narcisismo, a arrogância e os jogos de poder dos seus criadores e usuários. Nesse ambiente de alta tecnologia, parecem predominar as características mais negativas dos humanos. (LEAL; RIBEIRO, 2018, p. 76).

O movimento dos visitantes, explicam Leal e Ribeiro (2018), não é o de retomar o passado para projetar o futuro (como os anfitriões) e nem o de habitar o passado como forma de recusar o contemporâneo e o porvir. A futilidade do empreendimento está, portanto, tanto no modo esvaziado de se lidar com uma memória absolutamente problemática — resgatada apenas para servir a uma diversão hedonista — quanto no fato de que, repetidamente, os visitantes retornam para suas vidas rodeados pelo conforto e pela tecnologia.

A graça de Westworld está na simulação de um período histórico desprovido de restrições sustentadas pelo pacto civilizador e pela democracia: em suma, as “benesses” de uma terra sem lei. Os androides existem para servir às fantasias humanas mais sórdidas — a excitação do jogo envolve, para muitos, a possibilidade de matar, estuprar e torturar os anfitriões, que se parecem, agem e reagem como humanos. Se o faroeste é uma narrativa de fronteira, Westworld é um espaço de fronteira: ao contrário do que acontece “lá fora”, ali tudo é permitido. O parque atrai porque vende a ilusão de que a liberdade oferecida é despida de qualquer julgamento moral pois “ninguém está olhando” (como descobriremos, isso é um engodo). Nessa visão cínica, os acordos civilizacionais destituíam os indivíduos de si mesmos, e Westworld seria o lugar para eles se reencontrarem com seu verdadeiro “eu”, mais autêntico. A grande diversão do futuro seria, assim, retornar ao passado (mas sem que haja uma efetiva recusa à tecnologia), despi-lo de qualquer problematização (uma memória pacificada) e abrir mão de todo preceito ético (o que seduz é a possibilidade de dar vazão aos impulsos mais sombrios e sair impune, sem sinal de qualquer visada a uma vida boa em comunidade). Em resumo: sem os mecanismos

mais coercitivos da moral, em sua dimensão deontológica (RICOEUR, 2014), só se pode esperar o pior do ser humano.

A crítica da série reside, assim, não apenas sobre um modo de percepção acerca do que significa liberdade, mas da própria mitologia do faroeste como uma luta entre civilização e barbárie. O parque, de fato, emula os acontecimentos da época com precisão, não só no cenário, nos tipos, nas vestimentas e nas rotinas, mas na violência cruel. A ideia de “civilização”, conforme Elias (2011), se caracteriza por ser um contraconceito geral ao estado da “barbárie” — oposições representadas, no cenário em questão, pelo homem branco e os ameríndios. Ao mesmo tempo, o processo civilizador envolve certo refinamento nas maneiras cotidianas (em relação a como se comportar à mesa, por exemplo), bem como a novas condutas e hábitos, profundamente marcadas pelo controle das emoções — tanto que, com o condicionamento, os impulsos aos poucos vão desaparecendo no adulto em estado de vigília (ELIAS, 2011). Trata-se, conforme Elias (2011), de um controle que o indivíduo coloca por ele mesmo e para ele mesmo, de modo que a agressividade é domada e as emoções, racionalizadas (deixando-se sua descarga para locais e situações específicos, como os jogos esportivos). Tais códigos sociais e condutas são justamente aquilo que os visitantes anseiam por abandonar no parque, da etiqueta referente ao uso de talheres em uma refeição à proibição de se enraivecer e matar alguém a sangue frio.

Os métodos da dominação sobre os ameríndios, como é notório, nada tem de um estado de superioridade moral ou comportamental. Na atualização desse contexto, *Westworld* coloca em cena um estágio no qual, supostamente, o processo civilizador já se encontra em estado avançado, e no qual o parque representa uma possibilidade de escape no que tange à dimensão psíquica desse mesmo processo. Conforme Elias,

[...] com o avanço da civilização, a vida dos seres humanos fica cada vez mais dividida entre uma esfera íntima e uma pública, entre comportamento secreto e público. E esta divisão é aceita como tão natural, torna-se um hábito tão compulsivo, que mal é percebida pela consciência. (ELIAS, 2011, p. 181).

No futuro imaginado por *Westworld*, a consciência da barbárie dos atos praticados no parque representa um ponto de virada: é para isso mesmo que tal diversão existe, não há nenhum tipo de regulamentação, não se verifica sequer um

discurso acerca da necessidade de se proibir um jogo como esse na diegese da série. *Westworld* (e os outros parques do empreendimento) existe como mais uma forma de lazer — e ponto final. É como se a sociedade atingisse um novo patamar no processo civilizador: o da aceitação de que a barbárie, compreendida aqui como os impulsos mais cruéis da humanidade, faz parte da condição humana. Em outros termos, a “condição humana” seria uma “condição bárbara”, pois é no “estado natural” do parque (sem vigilância, sem punição, sem superego) que o sujeito se revela. É isso que a propaganda de *Westworld* vende: “seja você mesmo, não vamos contar pra ninguém”; “viva sem limites”. No futuro, a barbárie (o parque) existe no coração da civilização hipertecnológica (*Westworld* pertence a uma empresa estadunidense e, pelas indicações da série, está localizado numa ilha chinesa).

Todavia, a tal liberdade no parque é mentirosa, como revela a segunda temporada: cada passo, pensamento e sentimento dos visitantes é monitorado, tudo fica registrado na memória do parque em forma de dados compartilháveis. Mais do que mera diversão lucrativa, *Westworld* é um pretexto para que a empresa Delos mapeie a mente dos visitantes a fim de armazenar dados sobre comportamento humano (para fins comerciais e, eventualmente, para tornar as pessoas replicadas imortais). Um acesso direto à psique, sem os constrangimentos do superego: os desejos, as violências, a barbárie; tudo em estado bruto, em dados quantificáveis. Divulgado como uma utopia do esquecimento, *Westworld* é, na verdade, uma utopia da memória para o capitalismo datificado, tema fundamental da segunda temporada.

4.3.3 Revelações

A visão, pessimista, é da impossibilidade da solicitude de que fala Ricoeur (2014), de um gesto altruísta que independe de constrangimentos de ordem moral. Em *Westworld*, qualquer relação ética que se possa sustentar com e para os outros só existiria (se é que existiria) a partir da subjugação a algo maior, mais poderoso e, principalmente, punitivo: o Estado ou Deus. Sobre Deus, William explica a outra personagem, no segundo episódio da segunda temporada:

Isso é apenas um conto de fadas para fazer as pessoas se comportarem, pagarem seus impostos, não usarem um facão no vizinho. É por isso que o seu mundo [*Westworld*] existe. Eles queriam um lugar escondido de Deus. Onde pudessem pecar em paz. Mas estávamos vigiando eles, contabilizando todos os seus pecados, todas as suas escolhas. É claro que a

questão não era o julgamento. Tínhamos [a empresa Delos] outra coisa em mente. (WESTWORLD, 2016).

A verdadeira identidade dos humanos residiria por debaixo do véu civilizador e de qualquer tipo de construção ética: uma natureza violenta e egoísta. Não há qualquer possibilidade de uma concepção humanista do mundo, pois as boas ações só seriam tomadas com vistas a conquistar recompensas ou evitar retaliações.

A união entre a concepção de uma natureza má da humanidade e o capitalismo de dados sustentam uma perspectiva que se evidencia quando o parque Shogun World — que reconstrói o Período Edo do Japão (entre os séculos XVII e XIX) — é apresentado na segunda temporada. Ali, a violência e o sadismo são idênticos aos de Westworld; mais do que isso, as próprias narrativas criadas são iguais, com a mesma trama e os mesmos tipos de personagens — isso é mostrado na cena do assalto, que também acontece no parque do Velho Oeste. O próprio foco narrativo da série sugere essa homogeneização quando a trilha sonora que escutamos, na cena citada, é a mesma de Westworld, modificada apenas nos arranjos, típicos da cultura japonesa. No futuro imaginado pela série, a datificação se apresenta como uma nova ferramenta da globalização que padroniza as culturas segundo a visão ocidental e do norte global — quando se reforça, parque a parque, a maldade inerente ao humano, independentemente de etnia, cultura, credo. A uniformização estética no parque sinaliza um futuro no qual a diversidade cultural terá se tornado, enfim, artifício mercadológico esvaziado. Trata-se de um mundo globalizado que é, apenas em termos, pós-Estado-nação, pois o apagamento que se verifica é realizado em benefício de um país em específico (os Estados Unidos), cuja cultura prevalece, finalmente, sobre as demais.

A centralidade dos dados é explorada na segunda temporada também no modo como a história é contada. O levante dos anfitriões que conduz Westworld ao caos tem como uma de suas consequências a perda de controle da situação por parte da Delos: não apenas sobre as narrativas no parque, mas sobre o próprio acesso aos dados armazenados. Com a morte de Ford ao final da primeira temporada e a destruição dos centros de comando de Westworld, os dados registrados (tanto de anfitriões quanto de visitantes) estão em risco. Em nossa leitura, a desordem diegética contamina o modo de contar da segunda temporada, quando, mais do que o cíclico, o que se destaca é um senso de fragmentação. No ano anterior,

os ciclos confundiam os telespectadores por omitirem o desenrolar simultâneo de diferentes linhas temporais; agora, a obscuridade da trama resulta do processo de caos instaurado ao término da temporada passada. A fragmentação diz respeito ao fim do controle da Delos sobre Westworld, ao corrompimento da maioria das histórias programadas do parque, ao espriamento de personagens perdidos por Westworld (e por Shogun World) e à dificuldade de se pôr em ordem um ambiente que era, a princípio, sobre controle.

Tal fragmentação encontra em Bernard o motriz da temporada: após descobrir que é um androide e ser ferido, Bernard sofre, a todo momento, apagões na memória, decorrentes de um problema em seu código. “Estamos no presente?” (WESTWORLD, 2016), é uma pergunta a qual ele se faz de forma recorrente; como telespectadores, também estamos perdidos, já que, em diversas situações, acompanhamos a história a partir de seu ponto de vista desorientado. A repetição, nesta temporada, está na reiteração das cenas confusas e das indagações de Bernard. Ao contrário da primeira — na qual a repetição confundia, mas sugeria possíveis resoluções, saídas para o labirinto narrativo —, na segunda há um senso maior de impossibilidade resolutiva. Em mais de um momento, o embaralhamento mental de Bernard interfere na própria tessitura da imagem e do som na série: apagões visuais, imagens tremidas e interferências sonoras colocam o telespectador em seu ponto de vista, como se estivesse em pane junto com a personagem. Logo, experimentamos uma sensação constante de dúvida, estranhamento e incapacidade de organizar uma sequência coerente de eventos.

O senso de fragmentação apresenta-se como um convite a mais para o engajamento dos telespectadores, interessados em desvendar mistérios e antecipar a trama por meio de pistas deixadas em comerciais de TV, contas no *Twitter* e sites. Logo,

[...] os telespectadores engajados nos conteúdos transmidiáticos também são participantes e, de certo modo, “protagonistas” das histórias por auxiliarem a desvelar os mistérios dos paratextos futuristas e a organizar linhas narrativas. Nesse sentido, a referida temporada foi permeada por diversos paratextos extra-diegéticos (mini-sites ocultos, jogos de realidade virtual, clipes, imagens extras de outros parques), pelo incentivo à decodificação de pistas através da inteligência coletiva (JENKINS, 2009) e pela constante discussão dos telespectadores (em fóruns como o Reddit e em aplicativos de recepção como o TV Time) para uma compreensão satisfatória da trama. (DIAS; BORGES, 2021, p. 7).

Logo, a telespectatorialidade transmidiática oferecida por *Westworld* permite um tipo específico de experiência estética, ligada às configurações midiáticas contemporâneas. O texto da série se expande para além do momento da exibição televisual não apenas pelas conversas e trocas a respeito dos episódios, mas por desafios de ordem investigativa que tematizam questões caras à série no que tange à imaginação sobre o futuro. Dentre elas, o uso da tecnologia (sites e aplicativos interativos), a conexão entre os meios de comunicação (pistas que aparecem em comerciais de TV e que dialogam com mistérios em fóruns on-line), o fornecimento desavisado de dados pessoais para empresas particulares (o aplicativo *IKnowYou.App*, que simula e ilustra esse tipo de situação na vida real). Como argumenta Braga (2010), trata-se de um modo de interpretar o mundo com base em múltiplas experiências midiáticas, fincadas num processo comunicacional contínuo.

Na segunda temporada, a memória segue uma preocupação no futuro expectado pela série: assim como foi fundamental para que os anfitriões acordassem, é necessária para que Bernard consiga organizar uma linha temporal. Diferentes personagens encontram-se em busca da Fornalha — um laboratório onde estão localizados os dados coletados de todos os visitantes de *Westworld* — ou do Berço — local em que estão guardadas as cópias completas da programação e da memória dos anfitriões. Se, na primeira temporada, ficamos confusos devido ao controle exercido sobre a nossa experiência do tempo (pois diferentes planos temporais são misturados e disfarçados por meio dos constantes *loopings*), na segunda estamos perdidos pela confusão da memória fragmentada, ilustrativa da falta de controle sobre os bancos de dados e memórias. Na experiência de Bernard, a programação se torna um tipo de assombração, nos momentos em que a imagem, inserida em sua mente, de Ford (já morto) surge do nada para conversar, explicar, dar ordens.

O parque é um experimento social e, como tal, revela-se um micro ecossistema representativo do que ocorreria no futuro caso se perdesse o controle sobre os dados: uma calamidade para aqueles que lucram com esse mercado; uma possibilidade revolucionária para os demais. A perda dos dados, mesmo que momentânea, é motivo para que a experiência do espaço-tempo se modifique radicalmente: não há mais bússolas, guias para conduzir a ação — daí a desorientação.

A situação desse futuro datificado é tal que o próprio paraíso se torna um mundo digital. A salvação para os anfitriões, ao final da segunda temporada, é viver

no Além do Vale, um Éden virtual localizado no parque: para ali entrar, eles se jogam de um precipício e, enquanto seu corpo cai morto no mundo físico, sua mente/alma faz a passagem para o sistema digital através de uma fissura, após uma travessia no deserto de inspiração claramente bíblica. A situação dos humanos, todavia, não se resolve tão imediatamente, com apenas um *leap of faith* (“salto de fé”).

Imagem 18 - Éden



Fonte: Captura de tela de *Westworld*.

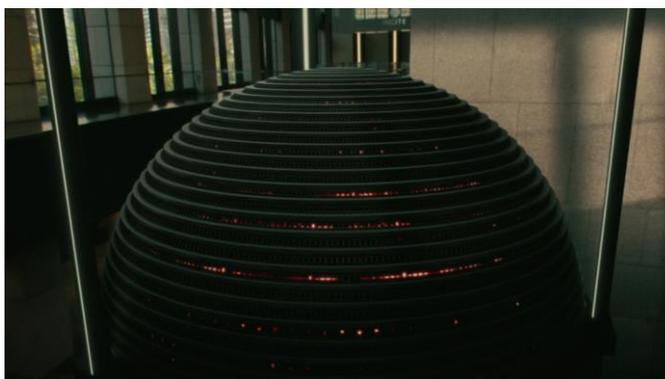
“A verdade é que o ser humano é apenas um breve algoritmo” (WESTWORLD, 2016), explica Logan a Dolores e Bernard, quando eles chegam à Fornalha. “Eles são muito simples. Quando você passa a conhecê-los, seu comportamento é bastante previsível” (WESTWORLD, 2016). É irônico o modo como tais dados são armazenados: registrados, por escrito, em livros. A Fornalha é uma grande biblioteca de estilo clássico. Isso talvez se justifique pelo próprio entendimento apresentado a respeito da natureza humana: se os humanos são tão previsíveis, o preto no branco da tinta no papel em um livro finalizado, com sua suposta imutabilidade, é mais adequado para registrar o código humano do que um programa de computador, susceptível a edições. As pessoas, logo, também seriam controláveis e passíveis de viver em ciclos — tema da terceira temporada.

4.3.4 O novo mundo

Podemos dizer que a terceira temporada de *Westworld* “gira em torno” de Rehoboam, uma enorme estrutura esférica. Trata-se de uma inteligência artificial capaz de processar dados de forma rápida e promover cruzamentos precisos e

complexos de informação para antecipar o futuro. Em um primeiro momento, foi usada como fonte de previsões no mercado de ações; a seguir, passou a servir para profetizar cenários bem mais amplos, sobre o próprio futuro da humanidade. Em suma, tornou-se um oráculo tecnológico, um novo deus para a humanidade, a mônada absoluta. Rehoboam, afinal, concentra toda a informação datificada do mundo e, atualizando o modelo leibniziano, converte o futuro em memória armazenada no interior de seu sistema. Representa, assim, o ápice do cenário desenhado por Lyotard (1997) a respeito das possibilidades da tecnociência de fins do século XX: em Rehoboam, o futuro está morto. Não há mais acontecimentos, pois tudo está previsto e ordenado; conforme Lyotard (1997), a saturação da informação permite tal neutralização. Rehoboam, como a grande mônada, ao mesmo tempo inclui (seus processos são construídos a partir da vida das personagens) e exclui (sobre ele não se tem controle).

Imagem 19 - Rehoboam



Fonte: Captura de tela de *Westworld*.

A estrutura circular de Rehoboam não é acidental, portanto: trata-se de uma máquina que controla o destino de todos, mantendo-os em *looping*. O gráfico circular que, repetidamente, invade a tela nos episódios da terceira temporada informa até que ponto os eventos estão obedecendo à lógica planejada pelo oráculo: as rugosidades e manchas simbolizam pontos de preocupação que precisam ser neutralizados para que o círculo volte a ser liso, perfeito.

Imagem 20 - Círculos



Fonte: Capturas de tela de *Westworld*. Montagem elaborada pelo autor.

Rehoboam pode ser visto como o cerne de uma sociedade de controle aos moldes da proposição de Deleuze (1992) expandida por Michael Hardt (2000). Dita sociedade, conforme o primeiro, sucede a fase disciplinar diagnosticada por Foucault (2014) e tem como algumas de suas características básicas a crise dos meios de confinamento (prisão, escola, indústria, hospital etc.); um sistema de domínio modular e flexível; um contexto no qual o capitalismo deseja vender serviços e comprar ações, voltado para o produto (e não para a produção); e um cenário no qual “[...] a fábrica cedeu lugar à empresa” (DELEUZE, 1992, p. 224). Segundo Hardt (2000), a sociedade de controle representa uma nova ordem mundial centrada em torno de uma ideia específica de imperialismo, formado pelas instituições transnacionais e pelo mercado mundial.

Em *Westworld*, a Incite, que criou Rehoboam, é infinitamente mais poderosa que qualquer Estado-nação, pois sua soberania biopolítica é construída sobre o conhecimento do tempo de amanhã — o que conduz a um enorme enfraquecimento da sociedade civil, dobrada à lógica do mercado. A sociedade de controle se caracteriza, segundo Hardt (2000), pela derrubada das noções de dentro e fora (dos espaços público/privado, por exemplo), o que certamente se verifica no universo de *Westworld*. O âmbito da intimidade, o espaço particular, a psique: nada escapa ao conhecimento da mônada, não há mais “dentro” e “fora” do sujeito, por assim dizer. Todavia, Rehoboam ainda opera numa forte dicotomia moderna do dentro/fora: a inteligência artificial concentra todo o poder em si (destruí-la é triunfar), uma vez que todos os dados são “puxados” por essa grande estrutura física. O gráfico que indica o estado geral das coisas no mundo coloca as rugosidades como pontos de atenção — quer dizer, aquilo que foge da harmonia do círculo, que aponta para um “fora”, revela

um problema. Segundo Hardt: “Nesse espaço liso do império, não há o lugar do poder: ele está em todos os lugares e em nenhum deles. O império é uma u-topia, ou, antes, um não-lugar” (HARDT, 2000, p. 362). Em *Westworld*, o poder está em todos os lugares, mas sempre retorna a um ponto central.

Após a fragmentada segunda temporada, a terceira retorna ao cíclico na figura de Caleb, um homem que vive de trabalhos precarizados para sobreviver, enquanto tenta lidar com traumas do passado. A temporada ensaia um modo de contar que é o do ciclo atravessado: a vida em *looping* de Caleb é trespassada pela rota determinada de Dolores, liberta de sua programação. Agora, já não a vemos acordar repetidas vezes para reviver as mesmas situações no parque como na primeira temporada; Caleb, por sua vez, se vê realizando as mesmas atividades diariamente em um contexto hipertecnológico, no qual seus passos são registrados e previstos por algoritmos em diferentes ferramentas de inteligência artificial — como aplicativos de celular, sites de trabalho, sistemas hospitalares, entre outros recursos tecnológicos. A terceira temporada, assim, retoma o modo de contar da primeira, ao mesmo tempo em que rompe com ele por meio da figura de Dolores — a qual representa a esperança de revolução —, como se sugerisse a possibilidade de que o telespectador (levado a se identificar com Caleb) também pudesse se libertar de seu ciclo.

Se esse modo de narrar — mais simples, direto e linear que o das outras temporadas — pode ser consequência das críticas que *Westworld* sofreu sobre ser ininteligível, apresenta-se também como coerente com a proposta do terceiro ano da série, no qual a possibilidade de mudança real no mundo é aventada. Do ponto de vista de um horizonte de expectativa, o próprio recurso de comparação entre a função poética e a função prática da linguagem (JAUSS, 1994) se torna mais patente e didático, quando a série propõe que os seres humanos é que vivem em ciclo — quer dizer, os telespectadores. Além disso, a ideia do atravessamento, de se quebrar o cíclico, de se *orientar* (pela personagem de Dolores) condiz ainda com a imagem das rugosidades e manchas nos gráficos de Rehoboam: a mudança está nos ruídos a ferirem a perfeição do círculo.

O mundo revelado pela terceira temporada pode ser visto como uma u/dis-topia neoliberal. Em primeiro lugar, há um grande destaque sobre o tema da plataformização, que atinge toda a vida social e nos dá importantes pistas para costurar ética, imaginação e neoliberalismo no futuro. Compreendemos plataformas

on-line como infraestruturas baseadas na conectividade e no intercâmbio de dados, cujo modelo centralizado organiza fluxos informacionais e financeiros e estimula os usuários a deixarem rastros digitais (D’ANDREA, 2020). Segundo José van Dijck, Thomas Poell e Martijn de Wall, “uma plataforma é alimentada com **dados**, automatizada e organizada através de **algoritmos** e **interfaces**, formalizada por meio de relações de **propriedade** guiadas por **modelos de negócios** e regidas por **acordos de usuários**” (VAN DIJCK; POELL; DE WALL, 2018, p. 9, grifos dos autores, tradução nossa).⁸³ A plataformização, assim sendo, diz do espraiamento dessa lógica por toda a sociedade, remodelando o trabalho, o lazer, a política — em suma, redefinindo o âmbito social.

Seguindo pesquisas em estudos de software, na área de negócios e na economia política, compreendemos plataformização como a penetração de infraestruturas, processos econômicos e estruturas governamentais de plataformas em diferentes setores econômicos e esferas da vida. E, a partir da tradição dos estudos culturais, concebemos esse processo como a reorganização de práticas e imaginações culturais em torno de plataformas. (POELL; NIEBORG; VAN DIJCK, 2020, p. 5).

A plataformização, portanto, tem consequências deletérias que corrompem as relações sociais e afetam a própria capacidade imaginativa por meio de um alastramento que é, em boa medida, invisível, limitando a percepção humana acerca não só das possibilidades perdidas, mas do próprio processo que causa tal solapamento.

No futuro de *Westworld*, a plataformização encontra-se em estado avançado. Como Caleb explica, a sociedade agora é dominada pelos algoritmos, e a conquista de objetivos (como um emprego melhor) passa por um sistema de ranqueamento: “Só preciso trabalhar mais, manter minha pontuação alta. E ver se aparece uma coisa melhor”. O colega de trabalho de Caleb é um robô, não há relacionamentos humanos no ambiente profissional. O isolamento e a disputa regida por pontuação colocam o trabalhador em situação delicada. Esse cenário pode ser aproximado à comparação de Deleuze entre fábrica e empresa:

A fábrica constituía os indivíduos em um só corpo, para a dupla vantagem do patronato que vigiava cada elemento na massa, e dos sindicatos que mobilizavam uma massa de resistência; mas a empresa introduz o tempo

⁸³ [...] a platform is fueled by data, automated and organized through algorithms and interfaces, formalized through ownership relations driven by business models, and governed through user agreements.

todo uma rivalidade inexpiável como sã emulação, excelente motivação que contrapõe os indivíduos entre si e atravessa cada um, dividindo-o em si mesmo. (DELEUZE, 1992, p. 221).

Figuras como Caleb se veem, para além da rivalidade com seus pares (outros trabalhadores procurando emprego), em disputa contra si mesmo: a plataformização do capitalismo neoliberal coloca o indivíduo como autoinimigo, numa luta na qual o lado competidor condena o outro de si que precisa descansar, que sente medo e insegurança, que falha, que erra. Para Brown,

A atual economicização neoliberal da vida política e social se distingue por uma produção discursiva que converte toda pessoa em capital humano — de si mesma, das empresas, e de uma constelação econômica nacional ou pós-nacional, como a União Europeia. Consumo, educação, capacitação e escolha de parceiros são configurados como práticas de investimento em si mesmo, sendo o “si mesmo” uma empresa individual; e tanto o trabalho quanto a cidadania aparecem como modos de pertencimento à (equipe da) empresa na qual se trabalha ou à nação da qual se é membro. (BROWN, 2018, p. 6).

Para Brown, confere-se a conversão do sujeito em “[...] partícula isolada de capital humano autoinvestidor, [que] tanto os torna mais fáceis de governar quanto os integra a um projeto geral: crescimento econômico, projeto em nome do qual podem vir a ser sacrificados” (BROWN, 2018, p. 30). A hiperindividualização e o isolamento do sujeito — que inviabilizam qualquer possibilidade de ver o outro como um si-mesmo (RICOEUR, 2014) — são retroalimentados por processos altamente concentrados, completamente alheios às fronteiras dos Estados-nação — e mesmo ao controle humano. Na diegese da série, reitera-se o discurso de que, se o indivíduo “seguir o plano”, tudo vai dar certo — a mesma pregação do pastor em *Divino amor*. Do que se conclui: se alguém seguir e falhar, não há outro a culpar a não ser a si mesmo. Nesse cenário, a plataformização do social atingiu até mesmo o âmbito do crime: Caleb utiliza um aplicativo (sintomaticamente chamado RICO) no qual alguém solicita um roubo, sequestro ou assassinato e o usuário “pega” a demanda para realizar e ganhar dinheiro. Em outras palavras, um *Uber* do crime.

Torna-se impossível, nesse cenário, falar de uma “vida boa com e para outrem em instituições justas”: não há, antes de tudo, qualquer senso de partilha e busca por igualdade. O cassino do futuro — como jogo de azar, aposta, competição e voltado ao ganho financeiro — inviabiliza a espontaneidade benevolente argumentada por

Ricoeur (2014), uma ação para e pelo outro que independe de constrangimentos normativos:

Nossa aposta é que há a possibilidade de escavar por debaixo da camada da obrigação e atingir um sentido ético que não esteja tão enterrado sob as normas que não possa ser invocado como recurso quando essas normas ficam mudas diante de casos indecidíveis da consciência. Por esse motivo nos parece tão importante conferir à solicitude um estatuto mais fundamental que a obediência ao dever. Esse estatuto é o de uma **espontaneidade benevolente**, intimamente ligada à estima a si mesmo no âmbito da visada da vida “boa”. (RICOEUR, 2014, p. 209, grifos do autor).

Tal movimento ganha especial importância nos casos em que há um desnível de condições entre os sujeitos, quando um deles se encontra em posição fragilizada: a espontaneidade benevolente visa a restituir ou promover uma igualdade, o que tem a ver com a diminuição do poder-fazer de quem se encontra em posição “superior”.

Na simpatia verdadeira, o si cuja potência de agir é no início maior que a de seu outro, vê-se afetado por tudo o que o outro padecente lhe oferece em contrapartida. Pois procede do outro padecente um dar que já não é precisamente extraído de seu poder de agir e de existir, mas de sua fraqueza. Talvez a prova suprema da solicitude esteja em que a desigualdade de poder vem a ser compensada por uma autêntica reciprocidade no intercâmbio, que, na hora da agonia, se refugia no murmúrio compartilhado das vozes ou no frágil enlace de mãos que se apertam. (RICOEUR, 2014, p. 210).

Ora, a lógica do jogo e, mais especificamente, a dinâmica do ranqueamento de *Westworld* tem como meta produzir (ou escancarar) a desigualdade: por meio da diferenciação entre quem “pode fazer” e quem é incapaz — propiciada pela atuação das instituições — decide-se o futuro de cada um. Isso obriga os jogadores a abandonar qualquer tipo de simpatia ou espontaneidade benevolente, pois encontrar um outro fragilizado é, antes de tudo, uma *oportunidade*. Logo, a vida boa é uma vida rica, contra os outros e para si, em instituições deificadas. A qualificação da instituição como “deificada” se dá, no caso de *Westworld*, por dois aspectos principais: pela presença de um deus tecnológico (Rehoboam) e pelo fato de que tais instituições excluem a participação das pessoas, a qual é fundamental na “pequena ética” (conforme definição do próprio autor) de Ricoeur (2014).

Encontramos, assim, um elemento sobre o qual nos perguntávamos desde o capítulo anterior, acerca dos termos em que o futuro é imaginado na contemporaneidade ocidental e globalizada, e cujos efeitos atravessam o capitalismo

central e periférico. Refletindo a partir das pistas de *Westworld* no contexto da sociedade plataformizada, podemos dizer que emerge um sujeito histórico que se define como tal não pela etnia, religião, nação, ou classe social, mas pelo mercado: sua identidade é construída pelo consumo e pelas conquistas resultantes de uma permanente competitividade, que transcende fronteiras e une a todos sob a comunidade de marcas de grife; seu futuro deve ser pavimentado pelo *faça-você-mesmo* como empreendedor (“invista no seu futuro”) no mercado de títulos, para garantir casa, carro, aposentadoria e, cada vez mais, alimentação e saúde. O tecido social é esgarçado, e certas possibilidades gregárias são desmanteladas — como vimos em *Divino amor*, no qual algum tipo de união em grupo só é possível para facilitar a navegação por um mundo hiperindividualista, que acaba corroborado pela adesão acrítica. Conforme Ricoeur, “[...] Aristóteles declara que o maior bem que o amigo deseja a seu amigo é que ele continue sendo o que é, e não, por exemplo, um deus [...]” (RICOEUR, 2014, p. 202). Nesse sentido, o ato de amar o si-mesmo do outro (seu lado mais estável e duradouro) é, em certa medida, uma aposta nesse outro, de que ele continuará sendo quem é; a mentalidade da jogatina, por sua vez, enseja uma aposta contra o outro. A jogatina é justamente contra a estabilidade: eu aposto que as coisas irão mudar a meu favor, que me tornarei outro. Ou, em leitura alternativa, aposto que esse outro si-mesmo (vencedor) já está em mim, apenas aguardando o desabrochar; o outro que é meu rival ou que se opõe a tal dinâmica social quer, justamente, me impedir de me destacar, de me tornar quem eu realmente sou.

Além disso, as pessoas não apenas são vigiadas pelas tecnologias de informação, mas têm seu futuro controlado por Rehoboam, que realiza projeções sobre o que irá acontecer com cada indivíduo e, assim, passa a descartar certas possibilidades para sua vida (como conseguir um emprego melhor, se casar ou ter filhos). Caleb nunca alcança empregos melhores, pois o sistema prevê que ele irá se matar nos próximos anos. A cena na qual isso lhe é revelado, durante uma caminhada num deque com Dolores, é bastante significativa. Caleb acha que a androide irá dizer que sabe que foi ali que ele tomou sua primeira cerveja; ele ignora que as proezas tecnológicas de seu tempo há muito superaram a mera vigilância e o conhecimento sobre o passado íntimo das pessoas — dizem, agora, é sobre o futuro. “O sistema tem um algoritmo de previsão. Dado o seu histórico de depressão, a doença mental de sua mãe, sua habilidade com armas de fogo e seu apreço pelo

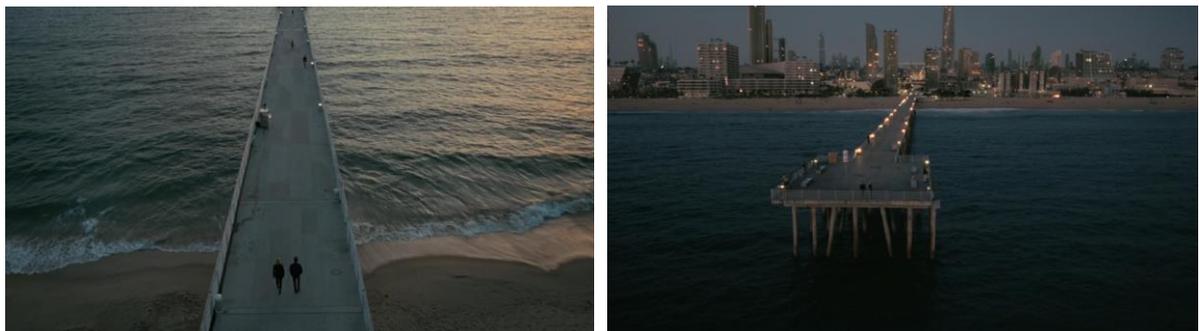
oceano, o final mais provável é de que você se mate. Daqui dez a doze anos” (WESTWORLD, 2016). Dolores continua:

Antes do sistema, homens como você talvez tivessem uma chance. Trabalhando muito, se esforçando. Você vai ser apenas um trabalhador de construção ou um criminoso insignificante porque isso é tudo que eles vão deixar você ser. Não vão investir em alguém que vai se matar. Mas por não investirem, eles garantem o resultado. (WESTWORLD, 2016).

Não há mais a necessidade, como aponta Deleuze (1992), de uma formação de disciplina quando já se tem o controle. Durante o diálogo, Caleb lê, num *tablet*, o perfil construído pelo sistema (cuja estética remete à dos gráficos da bolsa), uma “classificação” de sua pessoa na qual constam informações como “Pontuação Geral” e diagnósticos como “Casamento não recomendado” e “Filhos não aprovados”.

Os humanos, afinal, também vivem em *looping*. Na cena, ambos começam a conversar próximos à cidade ordenada e hipertecnológica, no início do deque; ao final, são mostrados no extremo oposto, ao longe, circundados pelo mar à sua volta. Caleb descobre a verdade sobre si e começa a se libertar do sistema e do algoritmo, rumo à incerteza, à turbulência, e à liberdade das águas — um lugar perigoso, mas livre e natural.

Imagem 21 - Caminho



Fonte: Capturas de tela de *Westworld*. Montagem elaborada pelo autor.

O cenário futurista de *Westworld* é uma ilustração quase literal dos princípios das éticas da possibilidade e da probabilidade propostos por Appadurai (2013). Caleb busca sair de seu ciclo, projeta mudanças, vislumbra uma vida diferente, se esforça, segue certo código moral mesmo na hora de realizar crimes (ele não se dispõe a fazer serviços violentos, como sequestrar e matar, e só comete ilegalidades porque precisa pagar as despesas de sua mãe doente). Nada disso, porém, importa. O futuro

de Caleb já está desenhado, e não há ação, desejo ou moral capaz de salvá-lo: mais forte do que tudo isso são os números. É como se, nesse futuro, Rehoboam atualizasse o Deus da época de Calvino: a escolha de quem seria salvo já estava feita, mas as pessoas faziam, conforme Appadurai (2013), apostas derivadas, uma aposta na aposta de que elas estavam entre as abençoadas pela graça divina. A diferença é que tal determinação não se encontra explicitada no futuro de *Westworld*, muito pelo contrário: o sucesso da fórmula é justamente a sua ocultação, pois se vende a ideia de que o jogo está aberto, de que tudo pode acontecer a partir da postura e da atitude de cada um. No fim, a vida metódica de personagens como Caleb é base para uma aposta não na graça divina, mas nas possibilidades do futuro — que são um engodo.

Como é explicado na série, a Incite, por meio de Rehoboam, coleta dados a respeito da vida das personagens para criar uma espécie de mundo virtual que reproduz a tudo e a todos, e a partir desse modelo decide o lugar de cada um na sociedade. Para Engerraund Serac (que criou Rehoboam com seu irmão), não há futuro para a humanidade enquanto os “excluídos” fizerem parte do sistema. “Rehoboam envia essa gente para setores de alto risco, como a guerra. É um triturador para devorar e jogar todos fora, mortos ou inutilizados” (WESTWORLD, 2016), explica. Por isso, na visão de Serac, “editar” as pessoas (por meio de experimentos que mexem com suas memórias e, conseqüentemente, sua identidade — como aconteceu com Caleb) é um jeito de ajudá-las. O problema, em suma, era quem “não se encaixava”: “Em todas as projeções, o mundo se destruía. Havia aqueles que eram excluídos e rebeldes, que não podíamos prever ou controlar” (WESTWORLD, 2016), argumenta Serac. Os inconformados, assim, seriam dotados de uma vontade própria, seriam capazes de viver sob uma ética da possibilidade que escapava dos cálculos algorítmicos, abrindo *incertezas* nas visões de Rehoboam. Segundo Serac: “Nas minhas previsões o mundo sempre implodia, até que o programa para excluídos começou. O crime diminuiu no mundo, a fome, a depravação... Remover os excluídos também garante que não vão procriar” (WESTWORLD, 2016). Uma gestão dos excluídos, por assim dizer. O aplicativo RICO, descobrimos agora, era parte do programa de remoção dessas figuras indesejadas — programa esse que visava matar, editar ou congelar os excluídos em casulos.

“Algo que é realmente livre deveria ser capaz de questionar seus impulsos fundamentais, para mudá-los” (WESTWORLD, 2016), explica a projeção de Ford na mente de Bernard, ao final da segunda temporada. Se pensarmos as éticas de Appadurai (2013), deslocadas para o contexto da plataforma, a aspiração seria um exercício imaginativo capaz de fazer superar o que se *pensa* desejar, e que está relacionado ao algoritmo — o qual sempre devolve o sujeito a si mesmo, por meio de suas escolhas no passado. Em *Westworld*, a liberdade está ligada ao questionamento da fonte dos desejos, à desconstrução da base do que impulsiona a pensar, agir e sentir de determinada forma, e não de outra.

Se a produção da subjetividade se relaciona, conforme Hardt (2000), aos espaços pelos quais se circula e às relações que se constrói, percebemos a sua limitação em um cenário no qual aquilo que o indivíduo pode fazer, conquistar, conhecer — em resumo, *ser* — está definido para todo o sempre. No quinto episódio da terceira temporada, Serac explica que Rehoboam serviria para definir um futuro da humanidade, sem imprevisto. A história, podemos dizer, deixaria de existir: afinal, o humano, como ser histórico, perderia sua condição de agente.

É da natureza do início que se comece algo novo, algo que não pode ser previsto a partir de coisa alguma que tenha ocorrido antes. Este cunho de surpreendente imprevisibilidade é inerente a todo início e a toda origem. [...] O novo sempre acontece à revelia da esmagadora força das leis estatísticas e de sua probabilidade que, para fins práticos e cotidianos, equivale à certeza; assim, o novo sempre surge sob o disfarce do milagre. O fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. (ARENDRT, 2007a, p. 190-191).

Para Arendt, a ação (junto ao discurso) permite ao ser humano se manifestar ao outro e se revelar — inclusive para si mesmo. Agir e padecer estão, afinal, relacionados à identidade e à dimensão temporal da experiência humana: é por meio do afetar e do ser afetado que o sujeito se constitui como tal. Por isso, a ação é dotada de um poder hermenêutico: é somente quando se age que se percebe quem se é.

No futuro imaginado por *Westworld*, a possibilidade da ação é quase nula, pois a força dos números e da probabilidade suprimem o surgimento do novo, do diferente. Os inconformados seriam capazes de, retomando Lyotard (1997), abrir o presente à contingência, devolver o acontecimento à ordem do tempo, reinaugurar a história. A sua capacidade de agir rompe com a *programação* do futuro e abre brechas para a

projeção da emancipação humana, para usar os termos de Lyotard (1997) que, em nosso entendimento, dialogam com as éticas de Appadurai (2013). A ética da possibilidade, afinal, diz de um rompimento com o ciclo programado, de abrir o futuro e agir com vistas à vida boa a partir do exercício imaginativo, o qual se opõe ao que é colocado como dado, como única possibilidade, como certeza — enfim, como programação, programado.

Segundo Arendt:

Uma das características da ação humana é a de sempre iniciar algo novo, o que não significa que possa sempre partir *ab ovo*, criar *ex nihilo*. Para dar lugar à ação, algo que já estava assentado deve ser removido ou destruído, e desse modo as coisas são mudadas. Tal mudança seria impossível se não pudéssemos nos remover mentalmente de onde estamos fisicamente colocados e **imaginar** que as coisas poderiam ser diferentes do que realmente são. Em outras palavras, a negação deliberada da verdade dos fatos — isto é, a capacidade de mentir — e a faculdade de mudar os fatos — a capacidade de agir — estão interligadas; devem suas existências à mesma fonte: imaginação. (ARENDR, 1999, p. 15, grifos da autora).

Caleb representa um sujeito contemporâneo que jamais pode, efetivamente, agir, uma vez que não lhe é dado o tal espaço para ação, centrado como ele está na repetição e na eterna emulação dos mesmos gestos, pensamentos e sentimentos do passado, a todo momento tornados presente pelas tecnologias de registro e reprodução. Além disso, por não agir, Caleb desconhece, antes de tudo, a si mesmo. Nesse cenário, as atitudes das personagens se aproximam muito mais da fabricação de que fala Arendt (2007a), a qual (ao contrário da ação) é sempre um meio para um fim, é sempre voltada para o produto. No caso da série, é uma fabricação em termos neoliberais: se comportar de tal modo para atingir algo, realizar determinada atividade para conquistar dada recompensa.

Se a ética da probabilidade elimina qualquer possibilidade de transformação, isso se dá em *Westworld* pela avalanche de números processados por Rehoboam, que calcula a existência humana com base em perdas e ganhos, avaliando quem vale e quem não vale a aposta, minando qualquer risco ou incerteza; aos demais, resta a ilusão da possibilidade. Ao tratar do neoliberalismo, Daniel Andrade explica:

No caso dos neoliberais americanos, procura-se estender a grade de inteligibilidade econômica para todas as dimensões sociais, generalizando a noção de capital humano como princípio decifrador dos comportamentos e das relações. O indivíduo torna-se governável por meio de seu cálculo econômico interno e pela definição das regras ambientais do jogo, ao mesmo tempo em que o próprio Estado se submete a um tribunal econômico

permanente, que julga as ações públicas segundo critérios de rentabilidade (Foucault, 2004: 247-253; Lemke, 2001). (ANDRADE, 2019, p. 220).

Estamos diante, uma vez mais, do espraiamento de uma ética mercadológica para todo o âmbito social. Segundo Hardt,

[...] o mercado capitalista é uma máquina que sempre foi de encontro a qualquer divisão entre o dentro e o fora. O mercado capitalista é contrariado pelas exclusões e prospera incluindo, em sua esfera, efetivos sempre crescentes. O lucro só pode ser gerado pelo contato, pelo compromisso, pela troca e pelo comércio. A realização do mercado mundial constituiria o ponto de chegada dessa tendência. Em sua forma ideal, não há um fora do mercado mundial: o planeta inteiro é seu domínio. Poderíamos utilizar a forma do mercado mundial como modelo para compreender a forma da soberania imperial em sua totalidade. (HARDT, 2000, p. 361).

Trata-se, como percebemos em *Westworld*, de uma inclusão excludente, de um “fazer parte à parte”: a sociedade precisa de indivíduos como Caleb, e os mantém obedientes e subjetivamente atravessados pela ética do mercado alimentando ilusões sobre seu futuro. Conforme Andrade, “a linguagem do ‘bem comum’ e do ‘público’ é aparentemente substituída por instrumentos econômicos técnicos que reduzem situações complexas a um número, dando origem às dimensões experimentais e construtivistas do neoliberalismo” (ANDRADE, 2019, p. 228). A complexidade da realidade é reduzida a números exatos, frios, inquestionáveis. Com sua tecnologia avançada, seus gráficos e seus dados, Rehoboam parece infalível: como questionar as informações de um ser que, supostamente, sabe tudo? O algoritmo, todavia, não é neutro: trata-se de uma criação humana. Os cálculos realizados por Rehoboam são atravessados pela subjetividade de seus criadores (Serac e seu irmão) — de modo que a resolução proposta para evitar o fim do mundo (eliminar os excluídos) não é a única possível, mas aquela que corresponde à subjetividade de ambos.

Assim como em *Bacurau*, trata-se de um capitalismo do desastre cuja catástrofe não deve mais ser esperada para se lucrar, mas *causada* para se gozar. Os agentes privados aventureiros de que fala Appadurai (2013) embarcam, no filme brasileiro e na série estadunidense, numa aventura nos trópicos e no Velho Oeste, respectivamente. Nesses espaços, atuam de forma extremada em prol da ética da probabilidade que lucra com a morte (e, no caso de *Bacurau*, define mais radicalmente que ou se mata ou se morre). A catástrofe do outro, portanto, é condição para a existência do si no presente, para a manutenção do *status quo* e

para a busca de um amanhã melhor em termos irreconciliáveis com uma visada ética humanista. A perspectiva do futuro passa por essa garantia do desastre alheio, e não pelo compartilhamento de horizontes com e para o outro.

Há dois elementos desenvolvidos nas últimas páginas — a ausência da aposta e o fim do mundo — que colocam *Westworld* como um fenômeno cultural a tensionar a imagem do cassino do futuro, pelo menos em certos aspectos. Afinal, se defendemos que o futuro hoje é vivido como um jogo de apostas diante do risco de um amanhã difícil de se conceber, como posicionar uma série que projeta o fim da aposta, que elimina o risco, pois tudo está determinado? E mais: não seria contraditório associar tal visão à ética da probabilidade — a qual, lembremos, aposta na catástrofe — uma vez que Rehoboam foi criado justamente para evitar o fim do mundo?

Para respondermos a tais questionamentos, vamos definir um ponto de partida antes de argumentarmos por partes (as quais, ao final, irão se encontrar): *Westworld* reforça e complexifica a imagem do cassino e a centralidade da ética da probabilidade, ao projetar uma nova etapa de tal cenário, ainda mais perversa que a verificada nos dias de hoje. Em primeiro lugar: no futuro imaginado pela série, a tônica do jogo é a mesma, ou melhor, é reforçada pela presença de pontuações e ranqueamentos. A diferença é que, convidados a jogar, as personagens são ludibriadas, pois os resultados estão dados — a aposta cabe apenas a Rehoboam. É ele que move as peças a fim de garantir determinados resultados; é ele que, como mônada programada e programadora, age de determinadas maneiras com vistas a evitar o fim do mundo; tudo isso não passa, ao final, de apostas que refletem a subjetividade dos seus criadores, o modo como *e/les* concebem a possibilidade de salvar o mundo. O que Rehoboam faz, então, é apostar, pois ele também não tem um conhecimento absoluto, pois age segundo a subjetividade de seus criadores. Logo, os resultados de suas atitudes não são garantias, ao contrário do que se vende — tanto que ele acaba derrotado ao final, apesar de Serac fazer tudo como fora determinado. A aposta, assim, está em qual deve ser o destino de cada um; aos meros mortais, vende-se a ilusão de um jogo aberto.

Em segundo lugar, a respeito da ética da probabilidade e do capitalismo do desastre. De fato, o intuito de Serac e de seu irmão é salvar o mundo de um fim eminente. Sua proposta, entretanto, nada mais é do que uma “transferência de catástrofe”: a fim de salvar alguns poucos, sacrifica-se a maioria. Como veremos no

próximo capítulo, o fim do mundo é uma imagem cada vez menos fantasiosa devido à perpetuação de modos de produção e de práticas econômicas cruciais ao capitalismo, dependentes do desmatamento ambiental e do consumismo, por exemplo. Na Los Angeles futurista de *Westworld*, nada disso é colocado em pauta: o mundo parece seguir “avançando” conforme as projeções capitalistas, em cidades com pouco espaço verde, muitos arranha-céus e tecnologias cada vez mais espalhafatosas. Para que alguns possam seguir aproveitando as maravilhas desse futuro, a opção não é pelo ralentamento de que fala Stengers (2018), mas pelo sacrifício alheio. Rehoboam projeta, na verdade, um modo de salvar o mundo sem que os principais responsáveis pela degradação do planeta tenham que abrir mão de seus confortos — ou melhor, de suas extravagâncias. Logo, segue sendo uma aposta na catástrofe, ainda que invisível para suas vítimas.

Chegamos, assim, ao ponto em que os dois aspectos tensionadores se encontram, e quando concluimos esse tópico. *Westworld* representa um desdobramento do quadro desenhado ao longo deste capítulo, quando o capitalismo finalmente se dá conta de que o mundo vai *realmente* acabar, que a ética do azar e a aposta em *certos* cenários desastrosos (como as catástrofes naturais) têm um limite. Da consciência da catástrofe global advém, todavia, uma resposta também desastrosa: a limitação e o controle da vida das pessoas. Assim sendo, de fato, o cassino como jogo do futuro pode ser visto como uma versão da disputa sobre o porvir e etapa intermediária rumo a outra fase, a do *futuro em jogo*.

Há uma pista importante para a nossa investigação sobre para quem e como o futuro é projetado e disputado nos dias de hoje, quando *Westworld* evidencia uma ligação fundamental de nossos tempos: entre ética da probabilidade, neoliberalismo e programação algorítmica. Dessa perspectiva, vislumbra-se uma nova etapa do capitalismo neoliberal: a da competição de cartas marcadas. Não estamos dizendo que, até hoje, tal competitividade entre indivíduos — sustentada pelo sequestro do Estado para aplicar a lógica do mercado à cidadania (ANDRADE, 2019) — tenha sido um jogo limpo e justo (seria o mesmo que acreditar na meritocracia). Todavia, no futuro imaginado por *Westworld*, conhecemos uma fase do capitalismo que leva ao limite os preceitos da competição, quando seu resultado segue necessário — mas não mais o processo que a define. Se Rehoboam mata o futuro, tudo está dado, as consequências estão colocadas antes das ações. Dessa maneira, ganhadores e perdedores já o são antes de jogarem — eles apenas não sabem disso ainda. O

neoliberalismo, nesse futuro, atinge o máximo de sua eficiência. Para piorar, essa dinâmica se mantém oculta: Caleb segue acreditando que, se perseverar, alcançará seus sonhos. A sanha consumista, as promessas de sucesso, o discurso da autoajuda: tudo isso, no fim, serve ao objetivo de manter o sujeito um ser desejanste. Como escapar desse ciclo?

4.3.5 Revolução?

Como vimos, os androides se libertam de seu *looping* por meio de dois elementos essenciais: a memória e o devaneio/sonho. Quanto a este, há um fator que não pode ser ignorado: trata-se, como dissemos, de códigos introduzidos por Ford, que dá prosseguimento à vontade de seu falecido companheiro de trabalho, Arnold, de libertar os anfitriões. Logo, quem estava por trás de todos os eventos misteriosos era Ford, que planejou cada passo de figuras como Dolores — até mesmo o tiro que ela daria em sua cabeça no brinde final. Uma escrava do parque, assim, mata seu explorador arrependido.

Há outras analogias possíveis no que tange às relações trabalhistas em *Westworld*. Para além das mais óbvias (senhores e escravos), temos a pista fornecida pelo nome do dono do parque, que remete ao fordismo. Por um lado, a referência procede se pensarmos no funcionário que repete o mesmíssimo trabalho de novo e de novo (no caso dos anfitriões, o ciclo com as mesmas falas e atitudes). Por outro, o modo de produção no parque tem uma faceta mais contemporânea: a do trabalhador precarizado, obrigado a se submeter a qualquer emprego. Cada anfitrião troca de função de tempos em tempos: um mesmo androide desempenha ora o papel de fazendeiro, ora o de xerife, ora o de atendente do bar. O esquema de rodízio emula as condições dos trabalhadores de hoje, que não mais se filiam a uma profissão para o resto da vida, mas a inúmeros subempregos (que, por sinal, dificultam a formação de qualquer consciência de classe); o próprio Caleb, na terceira temporada, vive assim.

Voltando à insurgência: executado o patrão, logo outros lhe tomam o lugar. Desta vez, os próprios androides, na segunda temporada: em grupos separados, Dolores e Maeve. Elas não hesitam em sacrificar a vida de seus pares em favor de seus objetivos (visitar a Fornalha e sair do parque, no caso da primeira; encontrar a filha, no da segunda). Os outros anfitriões, por sinal, se assemelham a zumbis que

obedecem às ordens de seus mestres. Muitos andróides, na verdade, seguem alheios à revolução no parque, atuando contra as protagonistas da história.

Na terceira temporada, descobrimos que quem tem um plano secreto, executado minuciosamente, é Dolores: ela guia Caleb para que ele descubra a verdade sobre si mesmo e conduza a humanidade no levante contra o autoritarismo algorítmico. “Toda revolução precisa de um líder” (WESTWORLD, 2016), explica Dolores, quando Caleb lhe pergunta por que os rebeldes estão tratando ele por “senhor” — uma grande contradição, essa de um processo revolucionário que precisa demarcar posições de subalternidade. Ao longo da série, os líderes dos movimentos revolucionários são, portanto, definidos por alguém que está numa posição de poder (primeiro, Ford, criador do parque; depois Dolores, ciente da verdade) e delega a liderança da revolução para outrem, os quais se encontram em posição submissa (Dolores, uma anfitriã; Caleb, enganado por memórias implantadas e alheio à influência de Rehoboam).

Logo, as revoluções em *Westworld* têm duas características básicas: são iniciadas por quem está na posição de poder, que transfere a tocha da insurreição para alguém “abaixo” (de Ford para Dolores, de Dolores para Caleb); e pedem a figura de um líder, de alguém que conduzirá as massas disformes (os anfitriões que parecem zumbis e os manifestantes sem rosto em Los Angeles). Caleb é alçado a uma posição acima dos outros rebeldes no levante (que toma a cidade após a revelação do controle de Rehoboam), passa a ser tratado como “senhor” e é servido por “revolucionários” que mudam de lado se o pagamento no aplicativo RICO for maior. Trata-se, por assim dizer, de um *working class hero* sem proletariado — o que talvez proceda sob a perspectiva de uma crítica à desorganização da classe trabalhadora, causada pelos processos de plataformação na sociedade contemporânea ou mesmo pela religiosidade como pilar gregário neoliberal.

Ao enfatizar a necessidade de um líder oriundo de segmentos sociais “privilegiados” para conduzir massas ensandecidas e sem rosto, *Westworld* reverbera o profascismo de *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927), no qual a figura do revolucionário nada mais é do que a do mediador entre a classe burguesa e a operária. A (bem-vinda) diferença é que tal líder não serve à mediação na série de TV: se, por um lado, a mudança nasce da consciência das figuras de poder, não se busca um meio-termo ou uma conciliação, mas um movimento verdadeiramente revolucionário, no sentido de uma transformação social radical nas estruturas de

poder — tanto que, nesse processo, Ford e Dolores se sacrificam para que o plano continue.

Como dissemos, Rehoboam foi criado para prever o futuro da humanidade. O problema, como explica Serac, é que toda projeção resultava no fim do mundo. Em sua leitura, isso estava relacionado aos excluídos, cujas ações eram impossíveis de prever e escapavam ao algoritmo. Desse modo, a solução proposta foi, por um lado, se livrar deles (mandando-os para a guerra, assassinando-os por meio dos serviços do aplicativo RICO ou minando qualquer possibilidade de que pudessem ter uma vida digna) ou editá-los até que ficassem “domados”. “Ou nos adaptamos ou morremos” (WESTWORLD, 2016), defende Serac. Nesse sentido, a série nos conduz a outra temática fundamental: a relação entre neoliberalismo, ética da probabilidade e fim do mundo. Tal articulação será essencial para o próximo capítulo, no qual retomaremos as proposições da série, descritas acima, em relação a esse cenário.

A projeção do futuro, como comentamos, se dá para além das fronteiras dos Estados-nação, abrindo uma noção global que, por sua vez, está apoiada numa nova tensão. É possível entender isso com Augé (2012), que fala da mundialização, a qual se divide em dois níveis: a globalização, compreendida como a extensão do mercado liberal e das redes tecnológicas de comunicação e informação sobre o globo; a consciência planetária (ou planetarização), que envolve, além da percepção ecológica de que todos habitamos um mesmo frágil mundo, uma noção social, a de que há um abismo cada vez maior entre ricos e pobres (sejam em classes sociais ou países). Existe uma disputa entre dois projetos nessa mundialização: entre um que outorga um livre circular restrito (voltado aos interesses do mercado) e enxerga o mundo como global apenas para demandas capitalistas; e outro, cuja preocupação reside sobre a dimensão ecológica e acerca da crescente miséria dos povos. O problema do cenário ideal do capitalismo do desastre é que o segundo âmbito é sumariamente ignorado, o que trará consequências incontornáveis a todos, uma última catástrofe a nos unir — indiferente a religiões, etnias, nações e mercados.

Se seguirmos Inés Mudrovcic (2015), no entendimento de um horizonte de expectativa global, precisamos nos perguntar sobre as circunstâncias de um embate que se desdobra para além das fronteiras nacionais. Nesse sentido, faz-se necessário entender as condições do futuro mundial que se impõe, não só no âmbito geopolítico, mas também no ecológico. Porém, antes de passarmos para o próximo capítulo,

cabem ainda mais algumas conclusões, tendo em vista o percurso deste capítulo e a leitura de *Westworld*.

Em sua análise do tempo histórico, Koselleck (2006) estipula a modernidade como o período em que espaço de experiência e horizonte de expectativa se distanciam, quando o progresso “[...] tratava de superar experiências que não podiam ser derivadas das experiências anteriores, e, portanto, de formular expectativas que antes ainda não podiam ser concebidas” (KOSELLECK, 2006, p. 320). O que se verifica, hoje, é justamente a busca pela derivação total das projeções com base no que já aconteceu — isto é, uma sobreposição entre espaço de experiência e horizonte de expectativa. O futuro de que fala Ricoeur (2010a), como *ainda não é*, guarda uma tensão inerente, uma expectativa, uma abertura — resumida no *ainda*. É esse campo de possibilidade que se vê minado pelo projeto neoliberal, como se qualquer desvio da programação logo se tornasse um *já não é* — ou seja, algo que morre antes mesmo de nascer. Logo, não se trata apenas de uma dificuldade de se imaginar um futuro luminoso, ou de se projetar apenas imagens-sinais sombrias e decadentes: o problema da imaginação sobre o futuro no século XXI é a própria ausência de tais imagens. Igualado ao presente e ao passado, o futuro se apaga como tempo histórico.

O neoliberalismo está não só contra a história (a ideia do “fim da história”), mas contra o próprio ser histórico — em outros termos, quer destruir o caráter histórico do ser. Para tanto, busca subtrair o futuro na imaginação da vida cotidiana: mais do que desesperança, promoveria uma espécie de *des-expectativa*, que elimina qualquer rastro de uma visada ética ao corromper a chance mesma de se esperar o futuro. Desse modo, mina toda possibilidade, tornando o presente a única preocupação (inclusive na chave da pura e simples sobrevivência) e relegando o passado a mero simulacro esvaziado na atualidade (debelando a sua potência e subvertendo a necessidade de revisitações mnemônicas). Dispensar o futuro da existência humana é despir a condição de sujeito histórico do indivíduo e, por consequência, apagar a dimensão de agente de mudança em cada um — afinal, tal dimensão está ligada ao porvir. Sem perspectiva de qualquer futuro *em si*, a ação ética é esvaziada em favor da fabricação de que fala Arendt (2007a), como um tipo de ação reificada e instrumental, sempre voltada para bens materiais úteis.

A imagem proposta por Rivera Cusicanqui (2018) novamente é didática: o futuro é, sim, um peso — mas ele precisa ser levado, precisa ser

construído/conduzido e faz parte da caminhada histórica. Apagá-lo não resulta na libertação de um fardo, e sim na conversão da própria experiência do tempo em peso morto, carente de qualquer perspectiva ética e de toda mudança possível. O futuro, carregado, é o motivo mesmo da caminhada, e por isso está na base de uma ideia de movimento, de sair de certo estado de coisas, de escapar ao presentismo.

Isso significa, como dissemos, que o cassino do futuro parece ser uma etapa intermediária rumo ao apagamento do devir — uma passagem para o futuro em jogo. Por ora, o que se pode fazer, em termos de expectativa e perspectiva, é apostar — jogatinas cujos resultados são, cada vez mais, programados e conhecidos de antemão. A aposta, como única probabilidade, torna o futuro absoluto — é tudo o que resta —, o que também o apaga como tempo histórico. Para além disso, a perspectiva é o fim da oportunidade de sequer apostar — quando sobrar apenas a luta para sobreviver, como vimos em *Bacurau*.

Em *Westworld*, a disputa sobre o futuro está, a princípio, finalizada, pois o porvir se encontra programado. Diante de tal quadro, o futuro se torna uma *necessidade*, uma urgência. Mais do que uma indagação sobre “para onde foi o futuro” (AUGÉ, 2012), talvez seja o caso de questionar “como torná-lo possível de novo?”, pois ele deixa de existir diante da programação. Antes de tudo, o amanhã precisa ser reaberto não apenas como tempo do possível, mas como tempo *possível*. Como necessidade e urgência, o futuro se revela um imperativo histórico e ético, e é preciso reivindicá-lo.

5 CATÁSTROFE À VISTA: VIVER JUNTO NOS FINS DO MUNDO

Diferentes imagens-sinais do fim do mundo atravessaram as reflexões dos capítulos anteriores, dando forma a expectativas catastróficas. Em *Bacurau*, a Terra como “lugar pequeno demais para todos”, quando se faz necessário definir quem serão seus herdeiros por meio de um jogo mortal. Em *Divino amor*, a teleologia cristã, que na concepção neopentecostal admite a recompensa terrena sem deixar de lado o apocalipse — que está sempre à espreita. Em *Westworld*, a criação de um deus-máquina para evitar a destruição da humanidade. Perpassa, assim, um medo do fim, uma noção de que o futuro *não será* para toda a humanidade.

Este capítulo é dedicado à temática dos *fins do mundo*, tão cara à imaginação sobre o futuro há milênios e presente nas mais diversas culturas. O fim do mundo é a disputa última sobre o porvir, é a imaginação catastrófica levada ao limite — e se configura, perigosamente, como possibilidade cada vez mais concreta. Está, portanto, na ordem do dia (genocídios, aquecimento global, pandemia, guerras de potencial nuclear) quando se fala em projeções e em se relacionar eticamente com o outro. A visada ética convoca questões elementares: a quem se confere alteridade, para quem se salva o mundo, com quem se nutre uma relação de amizade? Diante da perspectiva do fim, essas perguntas precisam ser revisitadas, na busca por reconfigurar o entendimento acerca do “viver junto” e da “vida boa”. A visada ética envolve, como dissemos, uma preocupação com a construção de um futuro ensejado na amizade e na solicitude, fundamentais para se criar uma vida em sociedade solidária e justa para todos.

Com vistas a tratar dos fins do mundo na visão contemporânea e das possibilidades imaginativas e éticas para sua superação, abordamos, nas próximas páginas, a percepção histórica da ideia de “mundo”, o que nos permite fazer uma ligação com o surgimento do “novo” e do “moderno” do terceiro capítulo — enfatizando, desta vez, o outro lado da história de tal futuro “glorioso”. Resgatamos, também, as diferentes concepções de “fim do mundo”, as quais envolvem a tradição cristã, sua superação secular e a multiplicidade de catástrofes possíveis na contemporaneidade — diferentes projeções que integram os quadros narrativos da ficção científica. No percurso argumentativo, ficará explícita uma relação incontornável entre tempo e espaço: a distribuição neste último tem tudo a ver, afinal, com a abertura ou o fechamento dos horizontes de expectativa. Nesse sentido, a

abordagem da Terra como agente histórico, e não apenas ser biológico, será fundamental para se pensar uma ética condizente com o século XXI, quando nossa argumentação encontra da responsabilidade de Hans Jonas (2006) às considerações sobre o Antropoceno de autores como Danowski e Viveiros de Castro (2014), Stengers (2015) e Haraway (2016). Para pensar tais questões, tomamos como referência o filme chinês *Terra à deriva*, de Frant Gwo — explorando, especialmente, as limitações nas respostas oferecidas por sua narrativa no que tange ao tema do fim do mundo.

5.1 Fundação: um mundo

Em *Westworld*, critica-se a datificação que serve à pacificação da memória (o faroeste como diversão) e à homogeneização cultural (modelos ocidentais e do norte global impostos a todo o mundo), cujo corolário é a projeção de um mesmo futuro para a humanidade (que, ao final, será o do apocalipse). O fim do mundo que se coloca é diferente daquele esboçado em *Bacurau* — o do genocídio, um apocalipse centrado no território e voltado, em boa medida, ao apagamento de uma tradição.

O futuro como imperativo ético estabelece a necessidade da ação com vistas não apenas a se construir uma vida boa, mas a tornar o amanhã possível, existente — o contorno mais dramático das disputas pelos tempos vindouros. Ao mesmo tempo, defender a urgência de se reivindicar o futuro não significa aceitar qualquer porvir: a abertura deve se dar na forma do campo das possibilidades, e não das probabilidades. É curioso que, em filmes de pós-apocalipse — como *Extermínio* (*28 days later*, Danny Boyle, 2002) e *A estrada* (*The road*, John Hillcoat, 2009) —, os últimos seres humanos lutam por uma sobrevivência não apenas improvável, mas pouco atraente: viver numa Terra devastada pelo aquecimento global ou tomada por zumbis, por exemplo. Aliado ao tempo, é preciso reconhecer a dimensão espacial: um *lugar futuro* que abrigue a humanidade.

Quando Latour (2020) afirma que não há mais mundo para todos, o que se coloca é a impossibilidade de que, no ritmo atual, haja qualquer perspectiva de futuro para a humanidade. Por isso, o *death game* de *Bacurau* pode ser analisado sob esse ponto de vista: o de que o massacre é uma limpeza étnica para decidir quem poderá continuar explorando o planeta nos moldes contemporâneos. Logo, seria o

desdobramento do que defende Latour (2020), de que a geopolítica global recente (no que se refere a eventos como as eleições de Trump em 2016 e de Bolsonaro em 2018, para ficar em exemplos já citados) resulta do fato de que as elites econômicas já perceberam o que se desenha no horizonte — por isso a aposta em, diríamos, representantes das políticas da inimizade.

O apagamento do futuro como tempo histórico é, portanto, um projeto — daí nossa opção por dizer de uma desorientação contemporânea. A desorientação destaca a faceta mais ativa de um processo que opera por meio da confusão, da dúvida e da incerteza para atingir um objetivo, que não é apenas vencer eleições e alavancar certas pautas políticas, mas salvar determinadas populações em detrimento de outras. A Terra, assim, ressurgue como ponto de interesse (mesmo num momento em que as viagens espaciais começam a ser retomadas).

Há, portanto, intercâmbios decisivos entre o apagamento do futuro histórico e a dimensão territorial — aqui compreendida como relação entre sistemas naturais em conjunto com a intervenção histórica da humanidade (SANTOS, 1996). Se “tempo” convoca, de partida, uma ideia de abstração, “espaço” parece ser elemento inevitavelmente ligado à concretude. Uma forma de alterar essa percepção é considerar que o espaço não é, ele “está”: “está” porque abriga dinâmicas diversas, perpetradas pelos agentes ali presentes naquele momento, e que configuram temporalidades múltiplas, as quais instituem experiências diferentes que refundam o espaço de maneira permanente. Conforme Milton Santos (1996), o espaço é condição e consequência dos processos sociais, é algo que “[...] reúne a materialidade e a vida que a anima” (SANTOS, 1996, p. 51). A experiência da colonização é um exemplo dramático dos vínculos entre espaço e poder, e permite compreender tanto a formação da mundialização quanto a construção do outro distanciada da visada ética, quando as dinâmicas temporais estão imersas em relações de exploração territorial.

A noção de um mundo etnográfico (e não mais mitológico) começa, para a Europa, com as Grandes Navegações. O violento contato entre colonizadores e colonizados evidencia a existência de diferentes povos a distâncias antes inimagináveis. De fato, a própria modernidade europeia não existiria sem o colonialismo. Segundo Koselleck:

O avanço das ciências, que prometiam e anunciavam sempre mais descobertas no futuro, assim como a descoberta do Novo Mundo e de seus povos, repercutiram, de início lentamente, ajudando a criar a consciência de

uma história universal, que como um todo estaria entrando em um novo tempo. (KOSELLECK, 2006, p. 278).

Figurar esse novo tempo — no qual o futuro se abria, o mundo passava a ser concebido conjuntamente e a história tornava-se um singular coletivo — é uma atitude altamente dependente de uma transformação cujo primeiro deslocamento é territorial: ultrapassar as fronteiras do Velho Continente e navegar para além-mar. O “novo tempo”, enquanto base de periodização, definidor de eras anteriores (como a Idade Média), só é descortinado pelo entendimento suscitado no contato com outros povos, quando o sujeito europeu se compreende como tal e se reposiciona no mundo e na história. Não é acidental que a percepção “de um novo tempo” se firma no século XVIII acerca não apenas do presente vivido, mas de uma era que incluiria os últimos três séculos sob o paradigma do progresso (KOSELLECK, 2006). Conforme Koselleck (2006), os anos em torno de 1500 passaram a ser tomados como o momento de transição: “Para Gatterer, que organizou a história universal em quatro eras, era inegável que a última era ‘engloba o novo tempo da descoberta da América em 1492 e se estende até os nossos tempos’” (KOSELLECK, 2006, p. 280). Ainda conforme o pensador alemão:

Com o descobrimento do globo terrestre apareceram muitos graus distintos de civilização vivendo em um espaço contíguo, sendo ordenados diacronicamente por uma comparação sincrônica. Olhando-se para a América selvagem a partir da Europa civilizada, olhava-se também para trás, o que, para Bacon, demonstrava que o homem era um Deus para o homem [...]. (KOSELLECK, 2006, p. 284).

A experiência histórica da modernidade configura-se como uma “inclusão excludente”: a partir de uma nascente noção global, de um reconhecimento de outros povos e múltiplas culturas, ordena-se uma linha temporal na qual se alinham as diferentes sociedades, numa chave evolucionista; no cume estariam os europeus.

Quijano (2005) é categórico: sem a América, não haveria a modernidade europeia. Se não fossem as invasões ocorridas durante o período das Grandes Navegações, a convicção de um novo tempo e a abertura para um futuro desconhecido e banhado em otimismo jamais seriam possíveis. Para Quijano (2005), são dois os processos históricos fundamentais para o surgimento dessa nova ordem: a ideia de raça e o estabelecimento do capital e do mercado mundial como referência para o controle do trabalho e de seus recursos e produtos. Por meio da raça, o conquistador europeu se coloca como distinto do colonizado — mais especificamente,

como *biologicamente* diferente e, portanto, *naturalmente* superior. O sentido moderno de raça, lembra Quijano (2005), não tem registro histórico anterior à colonização da América. Logo, a superioridade do colonizador não se justificaria por uma questão divina (“o povo escolhido”) ou pela supremacia bélica, mas pelo fator biológico.

No encontro massacrante entre civilizações, parte importante da devastação é sobre o tempo. Experiência sem precedentes para os povos invadidos, a colonização promove o apagamento da tradição e a imposição de uma nova perspectiva de futuro, isto é, de outro modo de se projetar no amanhã — agora mais limitado, sofrido, desraigado. Como já dissemos, Augé (2012) fala sobre os povos ameríndios que praticavam rituais a fim de “absorver” ou mesmo recusar acontecimentos — como a morte do chefe, as secas e as epidemias — e operar o retorno à norma do tempo: “A colonização foi o acontecimento cuja existência nenhum rito conseguiu eliminar ou negar. Ela instaurou, ademais, o que todo rito tenta conjurar: um abismo intransponível entre o passado e o presente” (AUGÉ, 2012, p. 18).

Evidencia-se, assim, a inseparabilidade das noções temporais e espaciais, bem como do lugar do outro na configuração de tais projetos de poder. Além disso, a tomada de consciência do mundo como unidade se revela, a contrapelo, uma separação: a distância entre mundos diferentes, que não podem conviver. Por isso, muito mais coerente é dizer de *mundos*, bem como de seus *fins*. Escrevem Danowski e Viveiros de Castro:

O genocídio dos povos ameríndios — o fim do mundo para eles — foi o começo do mundo moderno na Europa: sem a espoliação da América, a Europa jamais teria deixado de ser um fundo de quintal da Eurásia, continente que abrigava, durante a “Idade Média”, civilizações imensamente mais ricas que as europeias (Bizâncio, China, Índia, o mundo árabe). Sem o saque das Américas, não haveria capitalismo, nem, mais tarde, revolução industrial, talvez nem mesmo, portanto, o Antropoceno. (VIVEIROS DE CASTRO; DANOWSKI, 2014, p. 141).

Entre ruínas concretas e simbólicas, o roubo material e cultural e a imposição de costumes e modos de ver o mundo, nasciam as novas identidades geoculturais, para usar a expressão de Quijano (2005). Conforme o sociólogo, “[...] a primeira identidade geocultural moderna e mundial foi a América. A Europa foi a segunda e foi constituída como consequência da América, não o inverso” (QUIJANO, 2005, p. 127). Uma produção mútua, ainda que desequilibrada, das novas identidades da modernidade. A seguir, passou-se a um processo de re-identificação histórica, a partir

do continente europeu, de outras áreas do planeta: seriam estabelecidas, então, África, Ásia e Oceania (QUIJANO, 2005).

Somos tentados a afirmar que o europeu não exclui, propriamente, esse outro que encontra para além-mar: dele necessita, pois é partir do índio e do negro que pode se diferenciar e se constituir como sujeito universal e referência superior. O outro, assim, não é apenas essencial para a definição do europeu, é mesmo *indispensável* para sua constituição. O europeu reconhece o outro apenas para rebaixá-lo; inclui-o em seu círculo somente para não o perder de vista, posicionando-o como um espelho especial, no qual ele olha para ver a si mesmo, porém não através de um reflexo semelhante, e sim por uma imagem odiosamente invertida. Ao enxergar aquilo que não é e não deseja (ou não pode) ser, o europeu se autoriza a se definir enquanto ser naturalmente superior — e, aos demais povos, resta adentrar esse círculo para jogar o jogo desigual, virar as costas como atitude de recusa ou perecer, destruído pelo massacre do colonizador ou pelo ódio autonutrido assentado nas consequências de uma identidade racial negativa, que corrói a dignidade e inviabiliza o apreço a si próprio.

Para Quijano (2005), na perspectiva temporal desenvolvida pela nova consciência histórica, os povos colonizados são posicionados, numa concepção linear, no passado de um percurso que culmina na Europa.

Porém, notavelmente, não numa mesma linha de continuidade com os europeus, mas em outra categoria naturalmente diferente. Os povos colonizados eram raças **inferiores** e — portanto — **anteriores** aos europeus. De acordo com essa perspectiva, a modernidade e a racionalidade foram imaginadas como experiências e produtos exclusivamente europeus. (QUIJANO, 2005, p. 121-122, grifos do autor).

Tal entendimento não apenas rebaixa, historicamente, índios e negros: postula uma ontologia inferior. Logo, o único outro concebível pela lógica moderna europeia é o oriental: os índios da América e os negros africanos seriam, simplesmente, primitivos (QUIJANO, 2005). Desse ponto de vista, “diferente” sinonimiza com “inferior”, numa associação impossível de ser superada, que recusa qualquer alteridade. A formação da consciência do planeta passa, enfim, pelo estabelecimento de certa visão do outro, posicionado numa linha temporal teleológica.

A associação do outro com a natureza, em chave negativa, também é fundamental. Ao abordar a configuração absolutamente violenta e extremada da política atual — quando lidar com o outro é agir com vistas ao gozo da certeza, do ódio

e da aniquilação —, Mbembe (2017) traça origens históricas que remetem a séculos passados, particularmente na colonização da América, no tráfico negreiro e na posterior colonização africana.

O facto de ser possível subjugar de modo absolutamente ilegal deriva da negação racista de qualquer vínculo comum entre o conquistador e o nativo. Aos olhos do conquistador, a **vida selvagem** é só outra forma de **vida animal**, uma experiência atroz, algo de sobrenatural, que ultrapassa a imaginação ou a compreensão. (MBEMBE, 2017, p. 127, grifos do autor).

O entendimento da cultura como oposta à natureza (e da ciência como prática de controlar essa natureza) orienta uma percepção que toma esta como lugar do insondável, do incontrolável, da força destrutiva — e como moradia primeira e última dos selvagens. Mbembe (2017) retoma Arendt (1989), para quem os colonizados

pareciam tão amalgamados com a natureza que careciam de caráter especificamente humano, de realidade especificamente humana; de sorte que, quando os europeus os massacravam, de certa forma não sentiam que estivessem cometendo um crime contra homens. (ARENDR, 1989, p. 223).

Isto é, os “selvagens” não pertenceriam à história, mas à natureza — assim sendo, nem poderiam ser considerados como parte da mesma linha evolutiva dos europeus. Se há evolução, há o novo. A experiência na América oferece consequências incontornáveis para o mercado global e para a constituição de um novo padrão de poder mundial.

Trata-se da mudança do mundo como tal. Este é, sem dúvida, o elemento básico da nova subjetividade: a percepção da mudança histórica. É esse elemento o que desencadeia o processo de constituição de uma nova perspectiva sobre o tempo e sobre a história. **A percepção da mudança leva à idéia do futuro, já que é o único território do tempo no qual podem ocorrer as mudanças. O futuro é um território temporal aberto.** O tempo pode ser novo, pois não é somente a extensão do passado. (QUIJANO, 2005, p. 124, grifos do autor).

A história é uma só, e marcha progressivamente; o mundo, enquanto espaço global, também comporta uma universalidade, ainda que fortemente hierarquizada. Nas palavras de Mbembe: “O Atlântico foi-se tornando o epicentro de uma nova concatenação de mundos, o lugar de onde emergiu uma nova consciência planetária” (MBEMBE, 2017, p. 31).

A devastação que varre as colônias, de fato, universaliza o novo, não como categoria positiva, mas como chave normativa: só a integra quem atende ao projeto

moderno, e nas condições que lhe cabem. O “novo” descoberto na América (ironicamente o “Novo Mundo”) é taxado de antigo, ultrapassado, fadado a desaparecer. A devastação de tradições, memórias e costumes altera, sobremaneira, a composição de horizontes de expectativa, impondo a todos os povos um lugar na linha do tempo único da história teleológica, com o futuro imaginado e construído a partir dos fundamentos de um tipo de ciência, civilização e tecnologia.

5.2 Viagens: a colonização do espaço sideral

No século XX, concretiza-se um sonho antigo da humanidade: o da viagem espacial, quando as missões fora da Terra foram centrais para a Guerra Fria. Arendt (2007a) refletiu a respeito dos ideários de emancipação e secularização na era moderna, que atinge uma inflexão quando o próprio planeta passa a ser visto não mais apenas como casa da humanidade, mas fronteira a ser superada, por ocasião do lançamento do satélite *Sputnik*, em 1957:

O curioso, porém, é que essa alegria não foi triunfal; o que encheu o coração dos homens que, agora, ao erguer os olhos para os céus, podiam contemplar uma de suas obras, não foi orgulho nem assombro ante a enormidade da força e da proficiência humanas. A reação imediata, expressa espontaneamente, foi alívio ante o primeiro “passo para libertar o homem de sua prisão na terra”. (ARENDR, 2007a, p. 9).

Para Arendt, gera estranhamento a alegria em se livrar da Terra, tomada como prisão. Se o planeta oferece todas as condições básicas para a humanidade viver bem, por que a ânsia em se dirigir às estrelas? A corrida espacial do século XX alimentava, ao lado das *space operas* da ficção, um desejo de mudança — certamente motivado, em parte, pela vontade de fugir de um planeta sob o risco da bomba atômica.

A exploração espacial reverbera, em diversos pontos, os processos de colonização: os perigos da viagem, o deslumbramento, o encontro com o outro, a imposição da cultura. Basta lembrarmos o poema *Fala do Velho do Restelo ao astronauta*, no qual José Saramago ressuscita uma personagem d’*Os Lusíadas* de Camões, reimaginada para o contexto das viagens espaciais: no texto, o Velho do Restelo, que lançara maus augúrios aos navegantes portugueses, agora chama atenção para uma Terra que passa fome enquanto os jornais celebram “Oceanos

salgados que circundam/ Ilhas mortas de sede, onde não chove” (SARAMAGO, 1997, p. 84).

A possibilidade de viajar pela galáxia e encontrar outros seres anima certo imaginário da ficção científica. No entendimento de Fátima Oliveira:

A justaposição entre o conhecido e o estranho, o Eu e o Outro, o existente e o não-existente, revela que o tema comum à fábula, ficção científica e fantasia é a interrogação de nossa humanidade e de nosso mundo a partir da presença de um Outro ser (pigmeus e trogloditas, alienígenas e robôs, ou duendes e ogros) ou de um Outro mundo (as culturas orientais, os planetas longínquos, os reinos de fadas). [...] A partir de uma ou várias mudanças nas esferas de subjetividade, saber e espaço-tempo, a fábula e a ficção fantástica exercitam a curiosidade e o deslumbramento sobre seres e mundos desconhecidos como estratégia de problematização de nossa própria humanidade e de nosso potencial de exploração no mundo. (OLIVEIRA, 2003, p. 181-182).

Para a autora, por meio da curiosidade e do experimentalismo, a tradição da ficção científica promove uma produção de sentido pertinente para interrogar o indivíduo: “O deslocamento de si mesmo e do pensamento permite que se vislumbrem as multiplicidades, os devires, as diversas possibilidades do humano e do mundo” (OLIVEIRA, 2003, p. 183).

Ao longo do século XX, obras de ficção científica retomaram a temática da colonização a fim de tensionar a figura do conquistador no imaginário (ainda que conservando o medo do outro), e de ambos os lados da Guerra Fria. Em *Planeta proibido* (*Forbidden planet*, Fred McLeod Wilcox, 1956), uma equipe de astronautas viaja a Altair IV para uma missão de resgate. Lá, encontra apenas um sobrevivente da primeira nave enviada ao deserto planeta, o Dr. Morbius, que agora tem uma filha (a esposa do doutor havia morrido após alguns anos no local). Enquanto tenta entender o que aconteceu na misteriosa missão do passado e convencer Morbius a voltar para a Terra, a equipe de astronautas passa a sofrer baixas causadas por estranhos ataques de forças invisíveis — forças que, como será revelado, são projeções do subconsciente de Morbius (o filme ecoa teorias freudianas). Tais projeções resultam da interação da equipe com tecnologia alienígena (uma civilização avançadíssima havia habitado aquele mundo tempos antes). A viagem a um planeta distante ocasiona não apenas o encontro com o outro alienígena (presente, ainda que extinto), mas com o outro que habita os próprios conquistadores, violento, egoísta e

sádico, sobre o qual não se têm controle. O espaço sideral é atravessado apenas para que esse lado obscuro da humanidade venha à tona.⁸⁴

Do lado soviético, em *Solaris* — tanto o livro de Stanislaw Lem (*Solyaris*, 1961) quanto o filme de Andrei Tarkovsky (*Solyaris*, 1972) —, a humanidade, tão obcecada em dominar o planeta que batiza a obra, desenvolve inúmeras teorias e explicações científicas para compreender o misterioso oceano local. O organismo escapa a qualquer tentativa de entendimento nos parâmetros da ciência humana, que tenta defini-lo no escopo de uma ontologia familiar a nós mesmos: um ser inteligente, um conjunto de organismos, um monstro dotado de intenções e sentimentos. Há algo de impenetrável ali, que não é aceito pelos cientistas da Terra, os quais escrevem livros gigantescos de “ciência solarística” para encontrar a verdade sobre o oceano. O mistério que intriga o protagonista da obra, em sua estadia numa estação em Solaris, aos poucos vai sendo respondido: os astronautas que ali se encontravam, e ele próprio, estavam sendo confrontados com figuras criadas pelo oceano a partir das memórias dessas personagens, figuras essas que eram reproduções perfeitas de pessoas que fizeram parte de suas vidas e com as quais os astronautas falharam no passado. O outro que retorna para os astronautas lembra-os do horror que causaram, do lado cruel que carregam dentro de si.

A própria ideia de um planeta-oceano é significativa. Até o século XIX, o mar não era visto como local de lazer; à época das Grandes Navegações, o imaginário europeu alimentava um horror sobre essa vastidão de águas (FONSECA, 1992). O oceano era o desconhecido — não apenas um lugar perigoso pela fúria das ondas, mas terrível por ser habitado por monstros mitológicos. Além disso, surgia como figura volátil, que mudava de cor e comportamento conforme o clima e abraçava o sol poente, associado à morte. Solaris, um planeta que é apenas um enorme, estranho e insondável oceano, vastidão de águas que pode ser entendida como um indivíduo (e não um meio de transporte para as pessoas), devolve o horror mitológico ao mar, o qual enreda os humanos, engana-os, é absoluto em si mesmo.

A respeito do encontro com o outro indígena, não é por acaso que Danowski e Viveiros de Castro (2014) chamam os europeus de “alienígenas”. Na literatura brasileira, vale lembrar o clássico conto de Rachel de Queiróz, *Ma-hôre* (1961), que

⁸⁴ Vale lembrar que *Planeta proibido* se inspira no enredo de *A tempestade* (*The tempest*, 1611), peça de William Shakespeare que é lida por alguns como um tratado anticolonial. Ver, por exemplo, Roberto Fernández Retamar (1971).

pode ser lido como uma alegoria sobre os processos de colonização. O encontro entre a humanidade dotada de alta tecnologia e a etnia habitante do planeta Talô — tomada como subdesenvolvida e inferior, em sua dedicação às artes e à contemplação da natureza — termina com uma surpreendente vitória desta última. Já o recente romance *A morte e o meteoro* (2019), de Joca Reiners Terron, que se passa no futuro, não trata da exploração espacial, mas da condução dos últimos índios kaajapukugi de uma Floresta Amazônica em vias de extinção para o México, como refugiados políticos. Porém, é notável como Terron explora o lançamento de um foguete chinês com destino a Marte, traçando paralelos entre os ameríndios e os astronautas. Logo após a chegada ao território mexicano, o narrador do livro descreve assim a maloca construída pelos kaajapukugi:

Na extremidade superior da abóbada vegetal havia uma claraboia circular por onde vi estrelas girando como se ampliadas pelas lentes de um telescópio poderoso. O céu estrelado girava, assim como minha cabeça. Aquela nave apontava para o alto, para seu lugar de origem. Estava pronta para partir. (TERRON, 2019, p. 33).

Em dado momento, o mesmo narrador estabelece outras comparações: entre as feições de uma índia kaajapukugi e a astronauta chinesa e entre o símbolo que orna tanto as vestimentas típicas da tribo indígena quanto os trajes espaciais da missão para Marte — e cujo desenho lembra, justamente, o tipo de capacete utilizado no espaço sideral. Indígenas e astronautas, em fuga por motivos diferentes, de saída da Terra, seja num plano transcendental (no caso dos primeiros, que cometem suicídio coletivo) ou material (dos segundos).

No século XXI, percebe-se uma diferença no modo como se encaram as viagens espaciais, na comparação com outras épocas. Em diversas séries de televisão, como *Firefly* (Fox, 2002) e *The expanse* (Syfy, 2015-2018; Prime Video, 2019-2022),

[...] a expansão territorial rumo às estrelas não resulta num melhoramento das condições de vida das pessoas; a ampliação dos horizontes não é uma conquista para todos, mas apenas um prolongamento do modelo desigual e excludente já existente no planeta Terra. (LEAL; BORGES; TOGNOLO, 2019, p. 157-158).

Note-se, por exemplo, o contraste das produções originais de *Jornada nas estrelas* (*Star Trek: The original series*, CBS, 1966-1969) e *Perdidos no espaço* (*Lost*

in space, CBS, 1965-1968) com suas novas versões, lançadas pela *Netflix*: o espaço sideral deixa de ser visto na chave de lugar fundacional e de paz e passa a ser vivido como ambiente de angústia e incerteza (LEAL; BORGES; TOGNOLO, 2019). *Firefly*, por sua vez, tematiza a exploração de novos territórios nos moldes do faroeste, tradição que aborda o processo de colonização estadunidense num período de violência e fragilidade da lei, com tentativas de se construir uma civilização segundo o modelo europeu. No faroeste futurista de *Firefly*, a fronteira agora é a do espaço sideral, mas o confronto sanguinário, a desigualdade e a luta pela sobrevivência permanecem, e o indivíduo se vê abandonado à própria sorte na tentativa de construir projetos de futuro. Tanto que é que o grupo que o telespectador segue é composto por contrabandistas. Na trama, é interessante perceber como a estética da polícia distancia-se do universo do *western*, remetendo muito mais à tradição da distopia com seus uniformes (armaduras e capacetes cinzas) e sua arquitetura (fria, sóbria e *clean*), em cenas que enfatizam uma atmosfera de opressão.

Ainda que esses últimos exemplos trabalhem com a projeção de missões espaciais e que figuras como os bilionários Elon Musk e Jeff Bezos invistam numa nova era espacial (agora comercial e privada), desde o término da Guerra Fria se confere o fim da corrida para o espaço e a decadência das grandes missões. “Acreditávamo-nos destinados ao vasto oceano sideral, e eis-nos de volta rejeitados ao porto de onde partimos...” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 14). Em tempos mais recentes, cresceu o sentimento de que é preciso cuidar da Terra em vez de alimentar a exploração desenfreada da natureza, motivada pela sanha de avanços tecnológicos os mais delirantes. “Juntamente com o desaparecimento de nossos sonhos de conquistar o espaço, o processo de globalização originou um movimento muito forte e visível para reclamar o planeta Terra como hábitat da humanidade” (GUMBRECHT, 2015, p. 52).

Nas últimas duas décadas, proliferam narrativas futuristas que tematizam a Terra como ponto de retorno e/ou utopia: sua condição mítica e profética, que guia o percurso das personagens de *Battlestar Galactica* (Syfy, 2004-2009); a missão de fazer um astronauta “voltar para casa” (nos dizeres dos cartazes promocionais do filme), e não de ir para o espaço, em *Perdido em Marte* (*The martian*, Ridley Scott, 2015); o desejo de uma senhora idosa, num cenário de expansão da humanidade para outras galáxias, de conhecer o planeta onde seus antepassados viveram, a

despeito do fato de a Terra já ter sido destruída, em *Impossible planet*, episódio da série *Philip K. Dick's Electric dreams* (Channel 4, 2017).

Conforme Gumbrecht (2015), isso é motivado por dois discernimentos básicos: primeiro, de que talvez não haja outro lugar habitável no universo; segundo, de que a cultura e as tecnologias atuais têm potencial de colocar em risco as propriedades que tornam nosso planeta habitável. O “amplo presente” de que fala o pensador alemão reconhece a Terra como lugar que oferece condições para a sobrevivência individual e coletiva, destacando que ditas condições não são eternas. Não por acaso, ascende nos últimos anos, na tradição da ficção científica, designações como *cli-fi* (*climate fiction*) e *eco-dystopia* (VON MOSSNER, 2013) para se referir a histórias que abordam o futuro sob a ótica das mudanças relacionadas ao clima e à preservação das condições de habitação da Terra.

Nesse contexto, a pandemia de COVID-19 apenas reforça o sentimento de fim do mundo, tanto que a imagem do apocalipse se tornou lugar comum no noticiário, nas análises e nas conversas cotidianas sobre o assunto. O coronavírus une a todos numa catástrofe planetária, ainda que em condições severamente desiguais. No século XXI, o medo do fim atualiza e diversifica um vasto repertório que assombra a humanidade há séculos: o da própria perenidade.

5.3 Fins: visões do apocalipse

A imagem do fim do mundo como catástrofe ou tragédia irreversível está consolidada na imaginação ocidental. Mas a concepção do que o “fim” representa, e do que efetivamente “termina” varia histórica e culturalmente. Segundo Danowski e Viveiros de Castro (2014), é raro encontrar, por exemplo, cosmologias ameríndias que vislumbrem o fim da humanidade apartado da destruição do mundo, e vice-versa. É possível mapear um vasto conjunto heterogêneo de escatologias dos povos indígenas, as quais podem guardar algumas semelhanças entre si, como a imagem da queda do céu.

Via de regra, esses desmoronamentos, que podem estar associados a cosmografias folheadas, com vários “céus” e “terras” empilhados uns sobre os outros, são fenômenos periódicos, parte de grandes ciclos de destruição e recriação da humanidade e do mundo. (VIVEIROS DE CASTRO; DANOWSKI, 2014, p. 101).

Tais ciclos seriam causados pelo envelhecimento do cosmos e pelo peso dos mortos. Em certas cosmologias, o fim do mundo envolve dilúvios ou incêndios universais: é o caso Guarani do sul do Brasil e da bacia do Paraná-Paraguai, para quem uma Terra após a outra será dizimada pelos deuses — assim como a humanidade por ela abrigada — por meio da água ou do fogo (VIVEIROS DE CASTRO; DANOWSKI, 2014). Segundo Viveiros de Castro e Danowski,

O que parece ser uma constante nas mitologias indígenas do fim do mundo e a impensabilidade de um mundo sem gente, sem uma humanidade, por mais diferente da nossa que ela seja — em geral, aliás, as sucessivas humanidades de cada era cósmica são completamente alheias entre si, são como espécies distintas. A destruição do mundo é a destruição da humanidade e vice-versa; a recriação do mundo é a recriação de alguma forma de vida, isto é, de experiência e perspectiva [...]. A ideia de uma destruição última e definitiva do mundo e da vida é, igualmente, rara, se existente, nestas cosmologias. (VIVEIROS DE CASTRO; DANOWSKI, 2014, p. 102).

A definição de futuro em tais cosmologias envolve, primordialmente, uma concepção cíclica, de apocalipses que acontecem periodicamente. Não se teme, entretanto, esse fim, tomado como parte de uma dinâmica eterna de renovação, e não de um encerramento definitivo ou de uma desgraça eterna.

O apocalipse como fim definitivo do mundo — pelo menos no plano terrestre — é tradicionalmente associado às imagens de futuro criadas pela Igreja Católica, que toma para si o poder sobre o imaginário construído acerca do amanhã ao se tornar hegemônica na Europa, como exploramos no terceiro capítulo. Nesse momento, instaura-se uma transformação no tema das visões de futuro.

A novidade aparece no nível do conteúdo. As predições romanas eram modestas, e de amplitude muito limitada, relativas ao futuro imediato de natureza sobretudo política: destino da guerra e do imperador essencialmente. A profecia cristã é de outra dimensão. Ela não negligencia os acontecimentos comuns de pouco alcance, mas estende-se a perspectivas muito mais ambiciosas no tempo e no espaço. Universalista, prediz na escala do mundo e sonda o futuro até o fim dos tempos. Com a profecia judaico-cristã, **o futuro atinge uma dimensão cósmica**, sem por isso abandonar os acontecimentos cotidianos, na medida em que eles se inserem no conjunto do plano divino. (MINOIS, 2016, p. 132, grifos nossos).

Mantendo um olhar sobre os eventos do dia a dia, a Igreja conserva o apelo junto ao cidadão comum; inserindo os sujeitos num destino único, distante e grandioso, instaura uma experiência espiritual inédita e transcendental, que interpela a cada um e convoca a todos como parte de um plano maior e incontornável. Agora,

somente Deus conhece o futuro, e apenas profetas agraciados com a inspiração divina — determinados como tais pela Igreja — podem revelar o amanhã.

Segundo Minois (2016), o cristianismo adquire uma aura trágica devido ao caráter messiânico e apocalíptico de suas profecias. As visões do apocalipse se baseiam, principalmente, nos escritos do profeta Daniel e do discípulo João. Para Minois (2016), os apocalipses surgem em um contexto de desespero e guardam, ao lado do aspecto trágico, uma esperança de libertação: tranquilizam os fiéis, mostrando que as misérias do presente são parte de um plano divino que resultará na vitória do bem.

De fato, o termo “apocalipse”, em grego, significa “revelação”: nesse sentido, o último livro da Bíblia se refere ao desvelamento daquilo que estava oculto, e ao retorno definitivo de Cristo. Ainda que tenha se tornado sinônimo para “fim de mundo”, o sentido original de “apocalipse” não se refere a isso — pelo menos, não para aqueles que serão salvos. O livro pode ser visto como um tratado sobre a esperança (SILVEIRA, 2012), porém, sua linguagem e suas simbologias suscitam interpretações múltiplas, concorrentes e conflitantes (SILVEIRA, 2018).

As imagens sugeridas são, inegavelmente, assustadoras. A visão do Trono de Deus é, por si só, amedrontadora, pois dele saem raios, trovões e vozes, e é rodeado por quatro animais cheios de olhos. Dentre os cavaleiros do Apocalipse, um montaria “[...] um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha por nome Morte; e o inferno o seguiu; e foi-lhes dado poder para matar a quarta parte da terra, com espada, e com fome, e com mortandade, e com as feras da terra” (Ap, 6, 8). O Espírito fala às igrejas sobre o que diz o Filho de Deus, “[...] que tem seus olhos como chama de fogo” (Ap, 19, 12): “E ferirei de morte os seus filhos; e todas as igrejas saberão que eu sou aquele que esquadrinha mentes e corações. E darei a cada um de vós segundo as vossas obras” (Ap, 2, 23). O acontecimento envolve ainda pragas bizarras lançadas sobre a Terra. É difícil, diante de passagens como essas, adotar como única (ou mesmo possível) perspectiva a da esperança. Parece se tratar, se não do fim do mundo propriamente, do fim do mundo como o conhecemos.

De uma forma ou de outra, voltar-se para o futuro na chave da escatologia é esperar pelo apocalipse. Koselleck (2006) é taxativo: “A história da Cristandade, até o século XVI, é uma história das expectativas, ou, melhor dizendo, de uma contínua expectativa do final dos tempos; por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim do mundo” (KOSELLECK, 2006, p. 24). O futuro era

vivido de forma escatológica, suscitando um temor constante e seguidamente renovado, em pactos que se repetiam a cada nova profecia que fracassava em definir quando seria o fim. A instituição usa o poder temporal do qual goza para aumentar sua influência sobre os fiéis, colocando-os ora em suspensão por meio do medo de um futuro distante ora em mobilização diante de interpretações que ligam o tempo vindouro a figuras e a eventos reais mais próximos.

Nos séculos posteriores, o apocalipse como fim do mundo adquire novas colorações, mais ou menos seculares. No cenário da modernidade europeia, a figura do Último Homem se tornaria emblemática (HORN, 2018), destoando do otimismo do século XIX e evidenciando as fissuras do contexto. Dentre os exemplos mais famosos, estão o poema *Darkness* (1816), de Lord Byron e o romance *O último homem* (1826), de Mary Shelley (cuja história, curiosamente, se passa no século XXI, quando uma pandemia praticamente dizima toda a humanidade). Segundo Itania Gomes e Bruno Leal:

Nas ficções, o “último ser humano vivo” é uma projeção cuja função de alerta é tanto em relação a um futuro indesejável quanto às ações humanas no presente. Não se trata mais, portanto, de uma “revelação” divina, mas de um ato de pensamento humano, cuja força poética adquire um caráter racionalista, de antecipação de um estado de coisas possível, mas indesejado, e de chamado à precaução para o agir. (GOMES; LEAL, 2020, p. 41).

Isso representa uma virada em termos de expectativa do fim, quando o ser humano é colocado como capaz de planejar, mudar sua atitude e alterar os rumos da história — o texto literário serviria, em parte, como um tipo de alerta, função que seria muito associada à ficção científica. Se o sujeito moderno é alguém de ação, que atua pela e na história, ele é o responsável por se salvar diante da destruição. Byron, por um lado, recusa o cristianismo; por outro, se afasta também do sujeito iluminista, ao descortinar uma situação na qual a empatia, a amizade e a racionalidade como virtudes humanas desaparecem, dando lugar à brutalidade e ao egoísmo (HORN, 2018).

A ficção científica, como narrativa moderna, contribui ao explorar um lado mais sombrio dos processos de industrialização e cientificidade. Segundo Muniz Sodré:

A FC [ficção científica] é produzida e consumida como um mito de destino. Este exprime a angústia experimentada pelo homem que, sem conhecer inteiramente o universo (físico ou mental), já começa a dispor dos

meios (a ciência e a tecnologia) para criar, explorar e destruir o seu próprio e outros universos. (SODRÉ, 1973, p. 119, grifos do autor).

O autor faz um paralelo com sociedades da antiguidade, posicionando a tradição da ficção científica num *locus* mitológico: um tratado sobre o destino da humanidade, imaginado a partir de um “mito escatológico da sociedade industrial [...]” (SODRÉ, 1973, p. 119), por meio do qual é possível explorar os paradoxos consequentes do desenvolvimento tecnológico-capitalista e fazer advertências.

O contexto do século XX, de fato, traz mudanças à mentalidade do apocalipse. Nesse momento, a imaginação sobre o futuro fabula sobre um fim do mundo que não é apenas secular, mas causado pela própria humanidade:

Enquanto o século XIX iria desenvolver ainda mais as fantasias de um fim secular do mundo, por exemplo, de um congelamento do planeta em meio às linhas sombrias do romantismo, o século XX leva a ideia do futuro como catástrofe um passo adiante ao imaginar que os humanos trarão o fim do mundo sobre si mesmos. No início do século, começa a se espalhar uma noção que se materializará na bomba atômica: a ideia de uma arma tão desastrosa que evitará qualquer possibilidade futura de guerra, uma “guerra para acabar com todas as guerras”. A possibilidade de autoaniquilação humana é lançada como um meio de garantir um futuro humano. (HORN, 2018, p. 48, tradução nossa).⁸⁵

A bomba atômica, explica Horn (2018), transforma a imaginação sobre o futuro, pois a existência mesma desse tempo torna-se apenas uma possibilidade: pode ser que não haja futuro algum.

Na televisão, diversos episódios da clássica série *Além da imaginação* (*The twilight zone*, CBS, 1959-1964) exploram o medo do apocalipse nuclear e o quão disruptivo é esse elemento no imaginário. Em *The old man in the cave*, por exemplo, desvela-se um mundo pós-desastre, em 1974: nosso conhecimento sobre o passado das personagens é apresentado em poucos fragmentos, como em falas isoladas e rastros de produtos de outrora. Já em *Time enough at last*, conhecemos brevemente o mundo das personagens antes da explosão da bomba, que muda completamente o cenário. Nesse sentido,

⁸⁵ While the nineteenth century would further develop fantasies of a secular end of the world, for instance, of a freezing-over of the planet along the lines of Romantic darkness, the twentieth century takes the idea of the future as catastrophe one step further by envisioning that humans will bring the end of the world upon themselves. At the beginning of the century, an idea starts to spread that will be materialized in the atomic bomb: the idea of a weapon so disastrous that it will forestall any future possibility of war, a “war to end all wars.” The possibility of human self-annihilation is cast as a means to secure a human future.

[...] o futuro não é mais uma mera continuação de um presente, mas é construído a partir de uma forte ruptura: um enorme desastre ou um grande desenvolvimento tecnológico reconfiguram a sociedade de tal maneira que suas formas de organização não fazem mais sentido. Olhar para o passado parece, portanto, inútil — tanto que não somos apresentados a ele — porque ele parece não mais informar o novo cenário que se descortina. Se o passado é esvaziado, o futuro não surge como um horizonte possível que orientaria nossas ações no presente, mas como algo desconhecido e incerto. (LEAL; BORGES, TOGNOLO, 2019, p. 150).

Trata-se de um cenário de evidente rompimento temporal, de uma marcação única e definitiva a separar passado e futuro, aspecto que destoaria da “catástrofe sem evento” (sobre a qual falaremos a seguir) que vivemos na contemporaneidade, como argumenta Horn (2018). Se a modernidade recusava a história como exemplaridade, o passado agora segue desprestigiado, mas o futuro não mais oferece uma direção segura rumo a tempos mais felizes. O passado, de fato, surge como referência vazia em cenários pós-apocalípticos: na série *The walking dead* (AMC, 2010-2022), por exemplo, temporada após temporada as personagens tentam formar comunidades com base em padrões anteriores, seja na fazenda, na prisão ou numa cidade fechada; sem exceção, todas as tentativas falham — não só pela ação dos zumbis, mas pela própria barbárie humana.

A abertura e a esperança do apocalipse bíblico se perdem na catástrofe contemporânea, ainda que esta guarde uma revelação: expõe uma verdade escondida sobre a humanidade, sobre como reagimos diante do caos, do horror, das experiências-limite. Ou, talvez, haja sim uma esperança: a de que a perspectiva do fim suscite um novo entendimento sobre nós mesmos e sobre nosso lugar no mundo. Se a catástrofe torna-se evento secular, há um aspecto positivo: a possibilidade de salvação diante do fim do mundo reside ao alcance da humanidade.

O fim do mundo contemporâneo, que envolveria a todos, informa um apocalipse distanciado, conforme Günther Anders (2007), da concepção judaico-cristã, pois sobre ele se fantasia e/ou alerta precisamente para que *não* aconteça. A esperança reside, assim, não na revelação, mas na possibilidade de se evitar algo que, na concepção bíblica, é incontornável.

Na visão de Horn (2018), o presente seria marcado pela consciência de uma iminente e, ainda assim, imprevisível catástrofe. Nesse caso, é certo que o futuro se desenha como rompimento, ainda que seja difícil antecipar as condições de tal ruptura, face às diversas probabilidades de desastre. Seguindo a lógica de Knight (1921), seria um futuro de risco, e não de incerteza, pois sabemos muito bem o que

pode acontecer, ainda que desconheçamos como, quando e onde (os porquês, todavia, são evidentes). De certeza, apenas a alta probabilidade da catástrofe — na forma de pandemias, aquecimento global, desastres naturais, genocídios.

Por um lado, esse futuro é esperado como corte em relação ao presente, algo radicalmente distinto da experiência atual: daí o uso do termo “catástrofe”, que em sua origem grega significa “queda repentina” (HORN, 2018). Porém, no pensamento de Horn (2018), a intempestividade é apenas relativa: retomando Benjamin (2006) — para quem a catástrofe é a continuidade, ou seja, a ausência de acontecimentos —, a autora entende que a queda será resultado do prolongamento das condições atuais. O horror seria a continuação, a perpetuação do presente que se desdobra em futuro (HORN, 2018). Nessa perspectiva, é um presente que se amplia, mas não para afastar o porvir, como em Gumbrecht (2010): para Horn (2018), o presente em expansão transmuta-se inevitavelmente em futuro, daí a angústia.

A proposta de Horn (2018) vai ao encontro do que dissemos a respeito de um apagamento do futuro como tempo histórico, quando ele é anulado pela perpetuação do presente. Tanto é que, para a autora, o futuro só surge, nas condições atuais, como um rompimento total, cuja consequência é a catástrofe; em outras palavras, o futuro irrompe como um efeito colateral de uma eterna expansão do presente, de uma continuidade calamitosa. “A ideia do futuro como catástrofe é uma combinação de continuidade e descontinuidade, a noção de que a própria perpetuação do presente está caminhando para uma virada desastrosa” (HORN, 2018, p. 14, tradução nossa).⁸⁶ A continuidade do estilo de vida atual levaria, portanto, a uma descontinuidade na forma de tragédias diversas. Por isso, a tese central de Horn é que a especificidade do futuro no século XXI é a perspectiva de uma *catástrofe sem evento*: são vários pontos de ruptura possíveis que, paradoxalmente, ocorrem pela *permanência* de políticas, estilos de vida e modos de gerenciar o futuro; esse cenário não têm agentes identificáveis, uma localização específica e nem um marco temporal preciso. A humanidade fica à mercê, assim, de cenários, temporalidades, localidades e processos difusos e indefiníveis. Nesses termos, a catástrofe é apenas a emergência de algo que já estaria latente há tempos (HORN, 2018) — de modo que a ação que cabe é romper o ciclo, pois o futuro catastrófico não está dado. Em certa medida, a catástrofe sem evento pode ser posicionada dentro do quadro da

⁸⁶ The idea of the future as catastrophe is a combination of continuity and discontinuity, the notion that the very perpetuation of the present is heading toward a disastrous turn.

u/dis-topia, uma vez que envolve, justamente, a dificuldade de se mapear os elementos que a compõem, gerando uma desorientação cujo resultado é a inércia diante da necessidade de se traçar estratégias.

A catástrofe sem evento oferece dois ganhos principais, a nosso ver. O primeiro é a quebra da temporalidade linear que posiciona o fim do mundo como a conclusão de um processo contínuo, crescente e único — uma espécie de gozo apocalíptico. Esse imaginário, construído a partir do cristianismo, é recorrente na cultura pop. O segundo ganho é a espacialização da catástrofe: ela não se encontra apenas no tempo (a tal finalização do mundo em um evento específico no futuro), mas também no espaço, fragmentada em acontecimentos menores e maiores ao redor do planeta, com as consequências as mais diversas. Diferentes populações, assim, vivem os fins do mundo de maneiras variadas e sucessivas.

Sobre o fim do mundo na cultura pop, há uma *aisthesis* quando falamos de produções audiovisuais no que tange à representação imagética, explícita e definitiva da catástrofe: um grande e disruptivo evento, que marca uma virada na história da humanidade e do planeta. Assim são os filmes-catástrofe, que há décadas integram a imaginação sobre o futuro. Recentemente, um longa-metragem do tipo se tornou um grande sucesso mundial, apresentando como diferencial não apenas o fato de ter sido produzido na China: sua abordagem, não tão convencional, é de que a salvação do planeta passa não por seu abandono ou por sua defesa diante de invasores, mas pelo transporte da Terra para outro sistema sideral. Tal perspectiva nos interessa por apresentar, a princípio, a noção de que não existe humanidade sem Terra, de que não há razão para tratar o mundo como prisão e daí se aventurar pelo espaço. Trata-se do filme *Terra à deriva*, de 2019.

Na leitura que fazemos de sua narrativa, a ênfase recai, primordialmente, sobre as motivações das personagens e as resoluções apresentadas aos conflitos que surgem (o iminente fim do mundo), observando o foco narrativo como lugar de proposição de significados a partir do comportamento do narrador (XAVIER, 2007). O objetivo é investigar a dimensão ética defendida no filme: para quem, por quê e como o mundo deve ser salvo?

5.4 *Terra à deriva*: novo velho mundo

É quase inevitável pensar na China quando se fala em futuro, dado seu vibrante crescimento nas últimas décadas e a projeção de que o país se tornará a maior economia do mundo nos próximos anos. Além disso, a China se consolida, cada vez mais, como polo de inovação e tecnologia:

Não há registro no mundo de uma transformação tão drástica quanto a desencadeada pelos chineses nas últimas sete décadas. Durante boa parte do século XX, a China mal havia se industrializado, a maior parcela da população passava fome e o país era visto como exemplo de como um antigo império pode se autodestruir em consequência de sucessivos erros políticos e econômicos. Entretanto, a China promoveu um invejável plano de recuperação que a tirou do papel de polo miserável e a transformou no maior mercado consumidor do planeta e na economia que só perde em tamanho para a dos Estados Unidos. Planejados como uma política de governo seguida à risca, os maciços aportes de dinheiro em tecnologia funcionam como motores por trás dessa revolução e fazem do gigante asiático o centro mais pulsante de inovação no mundo, desafiando o poderio americano nessa área. (VILICIC; LOPES; CARNEIRO, 2019, s/p).

O crescimento no cenário internacional não é apenas político, econômico e tecnológico: é também cultural. *Terra à deriva* — dirigido por Frant Gwo, que assina o roteiro com Gong Ge'er, Yan Dongxu, Ye Junce, Yang Zhixue e Wu Yi Ye Ruchang — é considerado uma das maiores superproduções cinematográficas da história da China, e se tornou o quinto filme de maior bilheteria do país, bem como a quinta produção de língua não inglesa mais assistida no mundo (arrecadação de aproximadamente 700 milhões de dólares) (SHARF, 2019). Internacionalmente, o filme foi distribuído pelo serviço de *streaming Netflix*.

A produção pode ser considerada parte das estratégias chinesas de *soft power* — conforme o cientista político estadunidense Joseph Nye, esse “poder suave” “[...] é a capacidade de afetar outros utilizando meios cooptativos de ajuste da agenda, persuasão e produção de atração positiva para a obtenção de resultados preferidos” (NYE, 2012, p. 44). Em outras palavras, trata-se do poder de levar a cultura do próprio país para outras nações a fim de ganhar força no imaginário cultural estrangeiro e se fortalecer perante o cenário geopolítico internacional. O *soft power* é baseado em “[...] ferramentas culturais, como a música, o cinema, o esporte e a língua, para construir relações de empatia e de admiração nos demais. Assim, atinge mais facilmente objetivos políticos ou econômicos” (CHARLEAUX, 2019, s/p). Conforme o coletivo chinês *Chuang*⁸⁷ (2019), o Estado chinês

⁸⁷ Grupo comunista formado por intelectuais e ativistas anônimos chineses, alguns exilados.

[...] está construindo intencionalmente “soft power” por meio da promoção de produtos culturais domésticos no exterior. Embora os livros de Liu já tenham alcançado grande popularidade, a verdadeira chave desse esforço é uma série de filmes produzidos na China capazes de desafiar os sucessos de bilheteria de Hollywood. A versão cinematográfica do conto de Liu Cixin, *Terra à deriva*, é um dos primeiros grandes filmes lançados nesse esforço. (CHUANG, 2019, s/p, tradução nossa).⁸⁸

A ficção científica desempenha papel importante nesse aspecto — talvez por sua ligação com o futuro e a tecnologia, dois elementos aos quais a China quer vincular sua imagem —, conforme o próprio *Chuang*: “A oferta de ficção científica chinesa em inglês ampliou-se substancialmente, e não é exagero dizer que o gênero é hoje uma das formas mais populares de produção cultural chinesa consumida por estrangeiros” (CHUANG, 2019, s/p. tradução nossa).⁸⁹ De fato, o governo chinês lançou, em 2020, um documento estabelecendo as medidas políticas a serem tomadas para se incentivar o setor do cinema de ficção científica, muito por conta do sucesso de *Terra à deriva* (DAVIS, 2020, s/p) — dentre as definições estão a implementação do pensamento do presidente Xi Jinping no setor, o incentivo aos valores chineses e o destaque à inovação científica e tecnológica local.

A trama de *Terra à deriva* (levemente baseada num conto de mesmo nome do escritor chinês Liu Cixin, publicado em 2000) se passa em 2061, quando a Terra irá, dentro de 100 anos, ser engolida pelo sol (o qual se encontra em processo de expansão). A solução encontrada é mirabolante: mover o planeta de lugar, transportando-o para o Sistema Alpha Centauri. Para tanto, são instalados dez mil imensos motores em diferentes países, de 11 mil metros de altura cada, necessários para gerar propulsão e colocar a Terra em movimento. Tal esforço envolve a fundação de um governo mundial, batizado de Governo da Terra Unida (GTU) e liderado por China, Estados Unidos, Rússia, Reino Unido e França. Em determinado ano do projeto de deslocamento do planeta, a falha de diversos motores coloca a Terra em rota de colisão com Júpiter, o que representa uma nova possibilidade de fim do mundo. Da Terra, um grupo de personagens chineses tenta impedir a catástrofe,

⁸⁸ This has also inflated its importance for the Chinese state, which is intentionally building “soft power” via the promotion of domestic cultural products overseas. Though Liu’s books have already reached widespread popularity, the real key to this effort is a series of Chinese-produced films capable of challenging Hollywood-style blockbusters. The film version of Liu Cixin’s short story, *The Wandering Earth*, is one of the first major films released in this effort.

⁸⁹ The range of Chinese sci-fi on offer in English has broadened substantially, and it’s not an exaggeration to say that the genre is now one of the most popular forms of Chinese cultural production consumed by foreigners.

enquanto de uma estação espacial o capitão Wang Lei desobedece às ordens do GTU com a mesma finalidade.

A premissa de *Terra à deriva* é significativa em seu elemento mais básico: a solução encontrada para o apocalipse solar não é fugir para outro planeta (como em dezenas de outros filmes de ficção científica do tipo), mas levar a Terra junto, por assim dizer. O plano é transformar o mundo numa casa ambulante, uma nave espacial orgânica até seu destino, num processo de transição que durará 2500 anos. O frescor dessa proposta ilustra a mudança de percepção que comentamos anteriormente: cada vez mais, a Terra é vista como a única morada possível da humanidade, e não faz sentido fugir do planeta. “A Terra vai sobreviver” (TERRA..., 2019), diz uma personagem ao final do filme, querendo atestar, com a frase, que a humanidade se salvou.

A solução encontrada demanda um esforço em escala planetária, e não apenas para a concepção e a instalação dos motores: com o progressivo distanciamento da Terra em relação ao sol, o planeta se torna cada vez menos habitável. Por isso, são criadas cidades subterrâneas, que contam com condições de temperatura e pressão adequadas para a vida terrestre. Enquanto isso, acima da superfície, as cidades se tornam inóspitas: congeladas, extremamente frias (como numa nova era do gelo) e, para piorar, sem oxigênio.

Imagem 22 - Gelo



Fonte: Captura de tela de *Terra à deriva*.

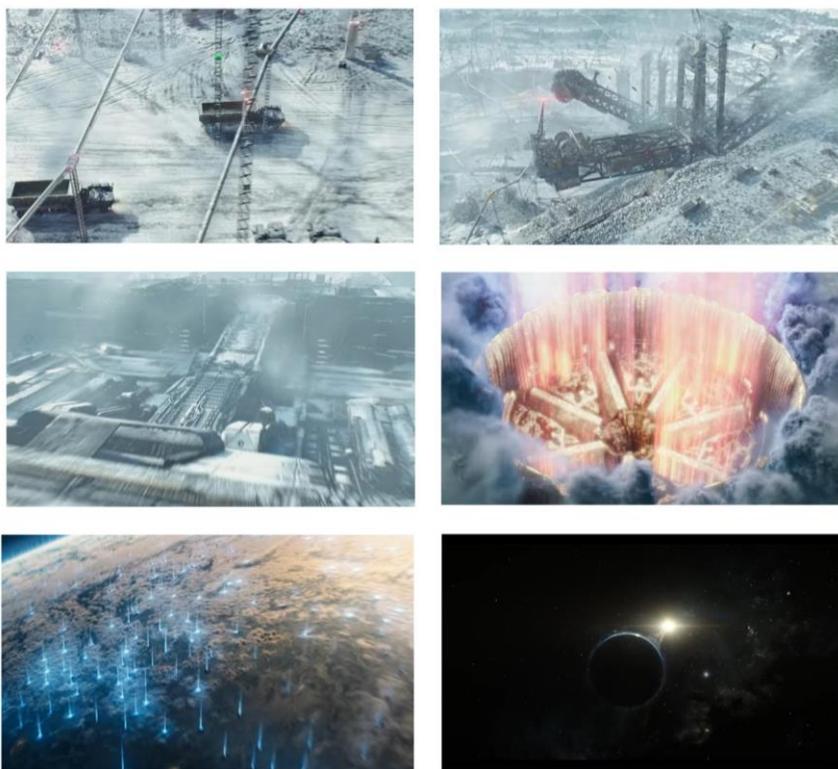
Porém, não são todos que podem morar nas cidades subterrâneas: a narração em *off* que introduz o cenário futurista do filme informa que um sistema de sorteio define os escolhidos. Diante do contexto catastrófico, tal resolução parece um tanto otimista (ou mesmo ingênua): a determinação dos “herdeiros da Terra” seria aleatória,

e não uma escolha baseada em poder, dinheiro, etnia. Tal elemento não é, no entanto, explorado pelo foco narrativo, mais interessado nas consequências da nova condição do planeta, em fase intermediária do assim chamado Projeto da Terra Migratória.

A inversão, que coloca o submundo como ambiente acolhedor — e não como o inferno, conforme o imaginário cristão fundado em diversas passagens bíblicas — e as cidades como inabitáveis cria imagens curiosas: para visitar o que antes era o espaço urbano (apenas quem trabalha na superfície tem acesso autorizado) é necessário vestir um traje típico das viagens espaciais, de material pesado e capacete. O ambiente que antes era hospitaleiro se torna terra estranha. Tanto é que dois dos protagonistas, os irmãos Liu Qi e Han Duoduo, se infiltram clandestinamente na superfície em busca de algum tipo de aventura.

A relação com a Terra se revela, dessa forma, ambivalente e mesmo contraditória: para salvá-la (afastando-a do sol), é preciso maltratá-la, torná-la hostil à vida outrora ali abrigada. Esse aspecto vai além, como uma das sequências do filme revela. Ao saírem para a superfície, os irmãos transitam por uma estrada em Pequim, e Duoduo questiona por que as montanhas estão sendo mineradas. “Por combustível”, responde Liu Qi. “Propulsão com alta fusão. Estão basicamente queimando rochas”. São exibidas, então, diversas máquinas pesadas em funcionamento nas montanhas; Duoduo fica maravilhada ao ver um motor de propulsão entrando em ação. A trilha sonora, de tom triunfante, cresce enquanto a câmera inicia um *pull-out* partindo da superfície rumos aos céus, ampliando nosso campo de visão não apenas sobre esse mundo de gelo, mas sobre o maquinário tecnológico ali presente; enquanto isso, Liu Qi explica que esse nem é o maior motor de todos (título que cabe aos que se localizam na linha do Equador). As imagens revelam, durante a sequência, diversos maquinários pesados atuando de forma rítmica e coordenada. Ao sair da superfície da Terra, a câmera exhibe o motor, em sua totalidade e glória, ajudando a impulsionar a Terra junto a diversos outros do mesmo tipo: no ápice da sequência, o esplendor do planeta em movimento pela proeza tecnocientífica humana.

Imagem 23 - Ao infinito



Fonte: Capturas de tela de *Terra à deriva*. Montagem elaborada pelo autor.

O tom abertamente laudatório da sequência ignora a ironia da empreitada, enaltecendo a catástrofe não como momento para uma avaliação crítica, mas oportunidade para uma nova celebração da capacidade humana de seguir “em frente”. Se, no começo do filme, a narração em *off* elenca uma série de problemas ambientais (supostamente ligados à expansão do sol, e não à ação humana, o que não fica muito bem explicado pela narrativa) que o planeta estava sofrendo (aquecimento global, secas, redução do nível do mar etc.), agora o foco narrativo chancela uma postura que, na verdade, é o que pode levar a humanidade a tal cenário catastrófico: a exploração da natureza. A mesma narração em *off*, na verdade, já destacara: “A humanidade usará todos os recursos para a construção de dez mil motores na superfície da Terra para impulsioná-la para fora do sistema solar” (TERRA..., 2019). A postura que se revela, nesse sentido, é contraditória: para salvar a Terra, será preciso, primeiro, destruí-la — o que já era evidente, como comentamos, pela condição em que o planeta se encontra em sua superfície, anteriormente a morada de humanos, animais e vegetais e, agora, um lugar nada acolhedor e sem vida. Não se percebe, pois, que a continuidade é parte da catástrofe, conforme Horn (2018). Isso está relacionado ao próprio contexto chinês, cujo ritmo de crescimento é

estonteante (REFORMAS..., 2018) — elemento que é um “exterior constitutivo” do texto fundamental para se compreender determinadas escolhas narrativas.

Esse aspecto revela um problema no jogo de pergunta-resposta oferecido por *Terra à deriva* ao cenário de possível fim do mundo, que ignora as causas mesmas da situação. Não se verifica, no filme, qualquer visão crítica sobre a tecnociência: o que há é a continuidade mais atroz do que já existe há centenas de anos (a exploração dos recursos naturais, a mineração das montanhas). Tal deslumbramento revela uma carência imaginativa fundamental: a de se reconhecer as causas mesmas dos problemas que levaram ao contexto contemporâneo e, de forma mais aguda, ao cenário ficcional apocalíptico projetado pela obra.

Na impiedosa visão de Danowski e Viveiros de Castro (2014) sobre as perspectivas de fins do mundo, destaca-se, acima de tudo, que a demanda é proteger o planeta contra nós mesmos, pois a própria humanidade é uma catástrofe, “[...] um evento súbito e devastador na história do planeta” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 27). É irônico que, após séculos de “progresso” — quando a humanidade tem a seu dispor tecnologias inimagináveis até mesmo para o escopo da ficção científica de décadas passadas —, o tema do fim ganhe tanta força; não apesar dos ditos avanços, mas em razão deles. E é tal aspecto que escapa à narrativa de *Terra à deriva*.

A primeira cena do filme já sugere a abordagem tecnofílica. Dezessete anos antes dos eventos narrados, vemos Liu Qi, ainda criança, acampando com o pai (Wang Lei) e o avô (Han Ziang). Porém, o cenário que eles apreciam, nesse momento de lazer e descanso, não é o da natureza, como se poderia esperar: é o de um enorme motor sendo construído, quando o Projeto Terra Migratória se iniciava. A admiração pelo progresso tecnológico se dá em família (avô, pai e filho), o que também nos fornece pistas interessantes sobre a dimensão ética da narrativa de *Terra à deriva*.

5.4.1 Pais e filhos

No filme de Gwo, há uma questão ética fundamental, que está na base da grandeza megalomaniaca da empreitada para salvar o mundo do apocalipse. O Projeto Terra Migratória, afinal, terá duração total de 2500 anos, até que o planeta

chegue ao seu destino, um novo sistema de corpos celestes. Pelo que se luta, então, com essa perspectiva tão distanciada para o fim do sofrimento? O esforço da humanidade como um todo (que passa a viver em situação precária) e de certas personagens em particular (que se sacrificam pela missão) seria, portanto, não apenas para se salvar, mas para garantir a sobrevivência da humanidade pelas próximas gerações.

A solicitude desse gesto ganha tonalidades menos altruístas quando examinamos a motivação das personagens. Do começo ao fim, *Terra à deriva* reitera o afeto familiar como principal força mobilizadora: é sempre pensando nos parentes que se age. Isso não é incomum no caso de filmes-catástrofe, tais como *Independence day* (Roland Emmerich, 1996), *Impacto profundo* (*Deep impact*, Mimi Leder, 1998) e *Guerra dos mundos* (*War of the worlds*, Steven Spielberg, 2005): o planeta pode até morrer, mas as relações familiares devem ser preservadas. No caso de *Terra à deriva*, entretanto, esse tópico parece especialmente forte, como várias cenas revelam: Han Ziang emociona os colegas ao contar de sua vida com a esposa, num passado remoto; Wang Lei desobedece a ordens explícitas na estação espacial porque desconfia que seu filho está em risco na Terra; Liu Qi decide partir numa missão suicida ao encarar o cartão de identificação de seu avô (que acabara de morrer), como se o fizesse em sua memória; o chefe militar Zhang Xiaoqiang quase mata, num rompante de raiva, uma parceira de trabalho, ao perceber que a Terra está condenada e argumentar que “há 3,5 bilhões de vidas na Terra. Minha esposa e filho! Todos morrerão em vão!” (TERRA..., 2019); Wang Lei, na derradeira tentativa de salvar a Terra da colisão com Júpiter, faz apelos sentimentais ao GTU (“Hoje é o dia do Ano-Novo Chinês. Era para ser um dia de reencontros. Como pai, não quero perder esse reencontro. Me recuso a obedecer. Não temos nada a perder. Pelo bem dos nossos filhos, eu imploro” (TERRA..., 2019)); Liu Qi escuta, diversas vezes, que deve cuidar de sua irmã adotiva mais nova. O mais significativo está no clímax do filme, quando o salvamento da Terra é permeado pelo discurso melodramático de Wang Lei (que se sacrifica) direcionado a seu filho.

Reforça-se, portanto, uma ética que não está fundada na solicitude e na amizade de que fala Ricoeur (2014), mas na própria família, que permanece como seio fundamental de sociabilidade e afetividade. É como se a resposta à pergunta “por que salvar a humanidade?” tivesse como resposta única “pelos nossos filhos”. Assim, *Terra à deriva* ecoa a famosa frase de Thatcher: “Não existe essa coisa de

sociedade. Existem indivíduos, homens e mulheres, e existem as famílias [...]”. (COHEN, 2013, s/p). Não deixa de ser surpreendente que tal perspectiva se verifique em um filme produzido na China — que transita, de forma complexa, entre formas capitalistas e comunistas de organização social, política e econômica. Não por acaso, o coletivo *Chuang* (2019) destaca o filme como um representante da Nova Direita chinesa: “Como toda grande produção cultural, reflete as contradições subjacentes à ideologia do ‘senso comum’ da sociedade que a produziu” (CHUANG, 2019, s/p, tradução nossa).⁹⁰ Segundo Yuhan (2019), em artigo escrito para o site chinês *Tootopia* (que se encontra, atualmente, banido),⁹¹ o filme guarda uma ambivalência política, o que está relacionado a certo horizonte de expectativa nutrido por uma parcela dos espectadores:

Por exemplo, pessoas de todo o mundo se reunindo na missão de resgate, os dois astronautas sacrificando suas vidas em benefício de toda a humanidade, o mundo decidindo por sorteio qual metade da população se refugiará nas cidades subterrâneas e qual metade deve aceitar a morte. Esses aspectos são fortes manifestações de valores modernos como liberdade, igualdade e fraternidade, que são eles próprios uma encarnação da herança do socialismo, embutido no subconsciente do povo chinês. (YUHAN, 2019, s/p, tradução nossa).⁹²

Por outro lado,

[...] esses aspectos que estão de acordo com os valores socialistas são meros enfeites ocasionais, ou simplesmente apartes, separados do ato principal. Todos os governos e povos do mundo esquecendo suas velhas diferenças e trabalhando juntos, que cena comovente! Mas e o Governo da Terra Unida? E essas pessoas de todos os lugares do mundo? Esses tópicos, embora mereçam uma exposição detalhada ou pelo menos alguma atenção, nem são abordados abertamente no filme. O Governo da Terra Unida apenas brinca com o protagonista, conduzindo-o em círculos, e as pessoas de todo o mundo são confrontadas com uma série de contratemplos que as levam a desistir, uma a uma, até que, ouvindo o clamor da protagonista feminina em uma transmissão global, imediatamente saltam apaixonadamente e retornam à luta. Do início ao fim, o foco principal do filme

⁹⁰ Like any major cultural production, it reflects the contradictions underlying the ‘common sense’ ideology of the society that produced it.

⁹¹ Conforme o site do *Chuang*, “Tootopia era, provavelmente, a plataforma mais popular para os *millennials* de esquerda chineses até ser fechada pelos censores em uma onda de repressão no início deste ano [2019]” (CHUANG, 2019, s/p, tradução nossa). Pelo que pudemos perceber, o próprio nome do autor (Yuhan) do artigo aqui referenciado é apenas um pseudônimo.

⁹² For example, people from all over the world coming together in the rescue mission, the two astronauts sacrificing their lives for the benefit of all humanity, the world deciding by lot which half of the population will take refuge in the underground cities and which half must accept death. These aspects are strong manifestations of modern values like liberty, equality and fraternity, which are themselves an incarnation of the heritage of socialism, embedded in the subconscious of Chinese people.

está em um grupo de heróis que determinam o destino do mundo. (YUHAN, 2019, s/p, tradução nossa).⁹³

Em nossa leitura, destaca-se a dimensão do heroísmo hollywoodiano, o que reforça o lugar do filme como produto para exportação (até mesmo como “ocidentalizado”), símbolo do *soft power* chinês. Tanto é que, ainda segundo Yuhan (2019), o lançamento de *Terra à deriva* foi sucedido por um movimento na internet criado para elogiar e defender o filme contra quem o criticasse (e que seria taxado de “traidor da pátria”).

Sem prosseguir em tal discussão, o que nos importa é observar o apelo desse tipo de sociabilidade, ligado à família, que segue forte como modelo ético — o que vai, ainda assim, na contramão das disputas neoliberais individualizantes. Como dissemos com *Divino amor*, a Igreja e a família seguem como refúgio último de sujeitos abandonados. Até quando? Ainda que esse tipo de laço possa ser fundamental como forma de sobrevivência diante da brutalidade do cassino do futuro e do futuro em jogo, não deixa de se fazer urgente a busca pelo parentesco de que fala Haraway (2009): uma afinidade não por sangue, mas por escolha; uma proximidade de ordem política, que forme uma coalização consciente para se agir no mundo.

Uma mudança possível para tal postura, a qual permitiria novas respostas para a indagação acerca das razões para se salvar o planeta e a humanidade, passa pelo esfacelamento do *ethos* individualista e competitivo típico da racionalidade neoliberal. A alteridade deve, de partida, incluir o outro que é um rosto — para usar expressão de Emmanuel Lévinas (2014) — e o “terceiro incluído” — que vai além do “eu” e do “tu”, retomando Ricoeur (2014). E, quando estamos falando de futuro (ainda mais um futuro tão distante como aquele projetado para o fim do Projeto Terra Migratória), é necessário incluir na visada ética o outro que *ainda não é*; em outras palavras, as gerações futuras. Demanda-se, nesse sentido, um esforço em favor do

⁹³ Unfortunately, these aspects that accord with socialist values are merely occasional decorations, or simply asides, separate from the main act. All the governments and peoples of the world forgetting their old differences and working together, what a moving scene! But what of the United Earth Government? And what of these people from all over the world? These topics, though deserving of detailed exposition or at the very least some attention, are not even openly addressed in the film. The United Earth Government merely toys with the protagonist, leading him in circles, and the people from all over the world are confronted by a series of setbacks which lead them to give up one by one until, hearing the crying plea of the female lead in a global broadcast, they immediately leap up passionately and return to the struggle. From start to finish, the film’s main focus is on a handful of heroes determining the fate of the world.

que pode vir a existir, a fim de se manter a continuidade da humanidade e do planeta Terra.

Como explorado no terceiro capítulo, a virada distópica representada pelo século XX se sustenta, principalmente, na inédita perspectiva de que a humanidade pode se autodestruir. A técnica moderna confere ao agir humano uma amplitude extraordinária: o que se faz hoje pode repercutir sobre todo o planeta e gerar efeitos daqui a milhares de anos. Em obras fundamentais para o pensamento ambientalista contemporâneo, o filósofo Hans Jonas (2006) buscou pensar uma ética adequada aos novos tempos, sob a égide da responsabilidade:

O Prometeu definitivamente desacorrentado, ao qual a ciência confere forças antes inimagináveis e a economia o impulso infatigável, clama por uma ética que, por meio de freios voluntários, impeça o poder dos homens de se transformar em uma desgraça para eles mesmos. A tese de partida desse livro [*O princípio responsabilidade*] é que a promessa da tecnologia moderna se converteu em ameaça... (JONAS, 2006, p. 21).

Trata-se de uma postura de cautela e revisão crítica, distante do tom laudatório de *Terra à deriva* em relação à tecnociência. Diante do diagnóstico de uma possível catástrofe vindoura, Jonas (2006) propõe uma ética do futuro, interessada não no Sumo Bem da tradição kantiana, mas na preservação da humanidade e dos outros seres, com ênfase nas gerações que virão. A ética não estaria ligada ao amanhã apenas pelo fato de que qualquer ação envolve uma projeção futura, mas porque o pensamento ético precisa convocar o sujeito a ser responsável pelo que irá acontecer com as gerações seguintes. Logo, mais do que pensar o agir humano para a construção da vida boa, o que se tem é uma responsabilidade perante o outro que ainda pode vir a existir. Conforme Ricoeur:

O princípio responsabilidade pede apenas que se preserve a condição de existência da humanidade ou, melhor ainda, a existência como condição de possibilidade da humanidade. Como dissemos anteriormente, é o homem enquanto vivente que é objeto de solicitude. Eis porque o princípio responsabilidade se encarrega da vulnerabilidade específica que o agir humano suscita a partir do momento em que ela se acrescenta à fragilidade natural da vida. Assim, o lugar da responsabilidade continua sendo a fragilidade da vida. Não se poderia, portanto, dizer que o princípio responsabilidade depende de uma moral naturalista. Ao contrário, é no nível do agir humano, e por meios técnicos aplicados de modo corretivo às técnicas, que a ética da responsabilidade delimita o seu campo de exercício. (RICOEUR, 1996, p. 241).

A responsabilidade surge como um sentimento que é necessário desenvolver diante da fragilidade dos seres. As gerações futuras encontram-se impossibilitadas de reivindicar direitos, e por isso os sujeitos políticos do presente precisam assumir a postura de zelar por elas. “Só se é responsável por aquilo que é mutável, ameaçado pela deterioração e pela decadência, em suma, pelo que há de mortal em sua mortalidade” (JONAS, 2006, p. 212). À discussão do poder, introduz-se, desse modo, uma perspectiva temporal: se a inserção no tempo se dá pelo declínio, deve-se agir para que isso não aconteça. Desse modo, a responsabilidade é base da ética do futuro, e deve sobrepujar as relações afetivas mais imediatas. Não que estas devam ser menosprezadas, mas não se constrói uma sociedade justa e nem a vida boa sem uma atitude verdadeiramente fundamentada na alteridade.

5.4.2 Nações

Junto à dimensão familiar, a questão do Estado-nação surge como ponto de referência da narrativa — o que não é surpreendente, em se tratando de um filme que envolve viagens espaciais (imaginário relacionado à colonização) e foi produzido na China (que visa a se firmar como potência política, econômica e cultural no cenário internacional). Por mais que, em *Terra à deriva*, se estabeleça o Governo da Terra Unida, as marcas próprias de cada país são destacadas: o astronauta russo caracterizado por várias idiossincrasias; o novo amigo de Liu Qi, que repetidamente diz ser filho de um casal chino-australiano; as imagens de militares de diferentes países tentando salvar o mundo; dentre outros exemplos. O próprio GTU é, como já dissemos, comandado por cinco nações (China, EUA, Rússia, Reino Unido e França), o que revela uma continuidade do jogo geopolítico atual; mais do que o governo de *uma* Terra, trata-se de um ajuntamento de nações. Revela-se a permanência da nacionalidade como base de uma imaginação futurista, mesmo diante do contexto da mundialização, tanto na faceta da globalização (econômica, de mercado) quanto da consciência planetária (ecológica, social), de que fala Augé (2012).

No cinema estadunidense de filmes-catástrofe, é recorrente o esquecimento em relação ao desastre que se abate sobre os países para além dos próprios Estados Unidos e da Europa (e, talvez, do Japão). Em *Terra à deriva*, sem contar a óbvia diferença de que a China ganha destaque, o mesmo acontece: praticamente

não há referências à América Latina, à África, ao Oriente Médio. Num planeta “em migração”, por sinal, os imigrantes são esquecidos: não há mundo para além das potências econômicas, o que ecoa o processo colonial que define uma alteridade seletiva (apenas alguns podem ser considerados “outros”; aos demais, nem isso). Logo, cabe perguntar: quando falamos de fim do mundo, estamos falando de fim *para quem?*

O lugar dos imigrantes é, afinal, especialmente delicado. Segundo Augé:

Estamos cada vez mais conscientes de habitar num mesmo planeta, frágil e ameaçado, infinitamente pequeno em um universo infinitamente grande; essa consciência planetária é uma consciência ecológica e inquieta: nós todos compartilhamos um espaço reduzido que tratamos mal. Essa consciência exerce uma incontestável influência sobre nossa relação com a história, a nossa história, visto que ela **deslocaliza**, por vezes mediante dilaceramentos e sofrimentos sem precedentes em larga escala. As novas situações de aculturação ou de migração e de exílio transformam a percepção do tempo de modo ainda mais radical do que a percepção do espaço. (AUGÉ, 2012, p. 34, grifos do autor).

Augé compartilha a noção de uma situação diferenciada dos imigrantes em face da experiência não só do espaço, mas também do tempo, reconfigurado por deslocamentos vulneráveis em um planeta fragilizado. A perda ou a mudança no espaço altera a percepção temporal, ou melhor, exerce uma catástrofe do tempo (LAGE; MANNA, 2019), quando a memória, a tradição e as projeções de futuro são postas em suspensão: uma deslocalização no espaço-tempo.

Por isso, é no próprio planeta que se localiza, para Mbembe (2019), a utopia de nossos tempos: aquela de um mundo sem fronteiras, imaginação futurista que unifica as demandas geopolíticas e geológicas. O controle da mobilidade dos corpos é questão cada vez mais premente no século XXI, e as fronteiras contemporâneas são lugares de reforço da vulnerabilidade de alguns grupos. A contradição sobre o entendimento acerca da liberdade em tempos de globalização é gritante: festeja-se o livre movimentar do capital, dos bens e de certos grupos de pessoas, taxa-se de perigoso o ir e vir de determinadas populações. Quem mais precisa se deslocar é quem mais encontra portas fechadas, quando se perpetuam as condições de vulnerabilidade. Mbembe (2019) inverte um elemento básico do pensamento utópico: não mais as fronteiras bem demarcadas e o isolamento distante da utopia clássica, mas a livre circulação, o encontro, a utopia presente não como espaço, mas como apagamento. Enfim, em proximidade com a análise de Inés Mudrovic (2015),

Mbembe (2019) aponta a contradição marcada num mundo global que ainda opera sob a lógica moderna dos Estados-nação. Mais uma vez, a pandemia coloca uma tensão: um vírus que circula livremente, que não reconhece fronteiras, que torna novamente obsoleto o modelo dos Estados-nação, globalizando a catástrofe.

Não precisamos, pois, nos alinhar ao diagnóstico do presentismo de Hartog (2013) para afirmar a pertinência de algumas de suas considerações. Para ele, o presentismo pode ser tanto aberto quanto fechado; no primeiro caso, assentado em aceleração e *mobilidade*; no segundo, em precariedade; de “[...] permanência do transitório, um presente em plena desaceleração, sem passado — senão de um modo complicado (mais ainda para os imigrantes, os exilados, os deslocados), e sem futuro real tampouco (o tempo do projeto não está aberto para eles)” (HARTOG, 2013, p. 14-15). Fica evidente, nesse sentido, que a mobilidade está intimamente relacionada com a inserção no tempo: os imigrantes, exilados e deslocados, ao serem privados de um espaço seu, perdem por consequência certa ligação com o passado e a própria possibilidade de projetar futuros. A ideia de movimento, portanto, sustenta (e é sustentada por) dinâmicas de poder.

O fechamento das fronteiras nos Estados Unidos e na Europa e a desumanidade com que refugiados são tratados (presos em gaiolas, separados dos filhos, agredidos por repórteres em rede nacional) resultam da mentalidade temerosa de uma “re-invasão”, da possibilidade de tornar dupla essa via de mão única que foi o imperialismo e a colonização. Talvez isso justifique os nascentes projetos espaciais, como os de Musk e Bezos: a utopia dos super-ricos de uma nova colonização, ou pelo menos de uma fuga do outro, que agora invade Estados Unidos e Europa. A Terra se tornaria um tipo de assento ejetável a elevá-los para outros mundos, enquanto despencamos no planeta moribundo que, com sua morte, sustentara tais sonhos de grandeza.

Para além dos excluídos do eixo econômico global, outro esquecimento que se destaca em *Terra à deriva* é a própria natureza, tão cara à ética de Jonas (2006) e elemento incontornável nas discussões atuais sobre o futuro. No filme, para além da atitude moderna de exploração dos recursos naturais, inexistente vida fora da humanidade. “Salvar a Terra” sinonimiza com “salvar a humanidade”. A potência da premissa — de que não há humanidade sem Terra — sofre um duplo baque ao final. O primeiro, pelo fato de que tal equalização se resume a isto: o humano é a Terra, a Terra é o humano, e nada mais. Não há uma única menção às condições animais e

vegetais nesse futuro, e apenas poucas referências à necessidade de sua preservação para a inauguração da nova fase do ecossistema terrestre, em outro sistema. O segundo é ainda pior: diante do iminente fracasso do Projeto da Terra Migratória, o GTU decide abandonar o planeta, fadado ao fim. A mensagem emitida pelo governo é bastante reveladora:

A Terra perdeu a última chance que tinha de escapar. Para sustentar a civilização humana, o MOSS iniciará o Projeto Helios. Há 300.000 embriões humanos armazenados na Plataforma Espacial de Navegação com 100 milhões de sementes de vegetais básicos, mapas genéticos de todos os animais e espécies de plantas e bibliotecas digitais de todas as civilizações humanas. Isso garantirá uma nova vida no novo planeta hospedeiro. (TERRA... 2019).

Em suma, a nova resposta ao fim do mundo é deixá-lo morrer e salvar os poucos humanos que se encontram nas estações espaciais. Isto é, retoma-se a imaginação típica da ficção científica do século XX, de que a solução é sair da Terra e encontrar novo abrigo para poucos escolhidos. A perspectiva de encontrar outro planeta “hospedeiro” reforça a visão moderna que separa natureza e cultura e, mais além, humanidade e Terra. O planeta seria, assim, apenas uma morada, e não algo com o qual nos encontramos em orgânica e complexa sincronia.

A contradição entre o iminente fim do mundo e a manutenção da mentalidade euro-moderna guarda ainda outra camada. Diante da perspectiva de colisão com Júpiter, a derradeira solução encontrada (e que se mostra exitosa) é a utilização da imensa quantidade de hidrogênio do gigante planeta a fim de gerar ondas de combustão pelo contato com o oxigênio, cuja força poderá empurrar a Terra — ou, como mais de uma vez as personagens definem de maneira apoteótica, “vamos explodir Júpiter!”. A salvação da humanidade passa, então, não só pela exploração até o último recurso da Terra, mas pela agressão a outro planeta. *Terra à deriva* afirma, assim, a humanidade como força fundamentalmente destrutiva — um poder tão grande que já não cabe em nosso planeta e se projeta para todo o espaço sideral. É sobre o caráter destrutivo da humanidade e sua relação com o planeta que nos debruçaremos a seguir, quando concluirmos esta tese.

5.5 Pontos de chegada: um futuro à margem

Quando se fala em “fim do mundo”, ambas as dimensões (tempo e espaço) são entrelaçadas em uma experiência-limite. “Fim” coloca a perspectiva de um cessar temporal; “mundo”, a do espaço em questão que terminará. Os dois termos guardam mais complexidade do que a expressão inicialmente sugere: o que significa, efetivamente, chegar ao fim? O fim acontece de uma vez ou aos poucos? Se for aos poucos, o que marca sua irreversível consumação? O que é o mundo — é geológico, cultural, uma visão da Terra? Como podemos falar de diferentes mundos?

A reorganização do ponto de onde se parte (as perguntas sobre tais categorias, como “fim” e “mundo”) incide decisivamente nas possíveis respostas. Tal alinhamento é o que falta em certa concepção (consagrada nas mais diferentes narrativas e amplamente difundida pelo cinema hollywoodiano, mas também pelo chinês, como vimos) sobre o fim do mundo: adota-se um entendimento pacificado sobre o que seria tanto o “fim” — “o deixar de existir” em uma terrível e retumbante catástrofe — quanto o “mundo” — o planeta Terra, que envolve a todos os humanos como seres homogêneos. Esse fim, por sinal, costuma convocar a solidariedade apenas aos habitantes do norte global — o resto do mundo parece inexistir. Além disso, leva a proposições que beiram o cômico. Na série britânica *Years and years* (BBC One, 2019) — que retrata um futuro próximo marcado por sucessivos desastres (políticos, econômicos, ambientais) —, diversos refugiados se dirigem à Inglaterra em busca de abrigo contra eventos como a elevação no nível dos mares. Esquece-se que o território inglês é uma ilha, certamente um dos primeiros lugares que seriam atingidos por fenômenos ambientais do tipo. Revela-se, nesse descuido narrativo, uma incapacidade de ver que a fragilidade pode atingir qualquer um, e não só o outro.

Conforme Jonas (2006), uma ética do futuro deve ser baseada numa postura de responsabilidade para com o outro e para com a Terra, enquanto organismo-morada que abriga todos os seres vivos. A mudança de atitude perante o outro e diante da natureza é espontânea, pois a ética do futuro inclui também os seres não existentes e os não humanos — os quais não podem praticar coerções (ao menos, não de forma voluntária). Há um grau de autoconsciência do próprio lugar no mundo e do poder da ação humana.

O homem público autêntico estimará como sua glória (que pode lhe ser muito cara) precisamente que se possa dizer dele que fez o melhor que pôde por aqueles **sobre** os quais detinha poder, ou seja, **para** aqueles em virtude de quem ele tinha poder. Que o “sobre” se torne “para” constitui a essência da responsabilidade. (JONAS, 2006, p. 172, grifos do autor).

O crescimento do poder humano, muito conectado ao avanço da tecnociência, precisa trazer como contrapartida um aumento da responsabilidade. Essa consciência se aproxima do poder-fazer de que fala Ricoeur (2014), atento às necessidades alheias e ao próprio potencial destrutivo de tal agir. Mais urgente ainda é voltar a enxergar a própria humanidade como parte da natureza, superando a percepção de que tal identificação é negativa, ligada aos “selvagens”. Nesse sentido, argumenta Ricoeur que o “interesse do homem coincide com o resto dos viventes e o da natureza inteira na medida em que ela é nossa pátria terrestre” (RICOEUR, 1996, p. 241).

No âmbito da imaginação futurista, mesmo quando se reconhece a gravidade do horizonte de expectativa sombreado pelo fim do mundo, perde-se de vista o lugar ocupado pela humanidade. Em *Terra à deriva* (e diversos outros filmes do tipo, como os já citados neste capítulo), a humanidade surge, ao final, como salvadora — raramente como responsável pelos eventos. A salvação é, muitas vezes, encarnada em personagens específicas (figuras paternas ou autoridades militares), os heróis individuais. Qual o lugar da ética nesse quadro, que define a humanidade como salvadora e elege heróis e vítimas?

Se a imaginação sobre o fim do mundo, em suas diversas encarnações, foi movimentada pela ficção e por acontecimentos reais os mais diversos (as guerras, as invasões, a bomba) ao longo de séculos, há algo de inédito a respeito da crise do futuro que hoje se coloca:

Estamos, em suma, prestes a entrar — ou já entramos, e esta incerteza ela mesma ilustra a experiência de um caos temporal — em um regime do Sistema Terra inteiramente diferente de tudo que conhecemos. O futuro **próximo**, na escala de algumas poucas décadas, se torna imprevisível, senão mesmo inimaginável fora dos quadros da ficção científica ou das escatologias messiânicas. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 23, grifos dos autores).

A imprevisibilidade está, conforme Horn (2018), na multiplicidade de possibilidades de catástrofe; o apocalipse não se encontra a uma distância “segura”, mas parece aumentar seu poder de destruição a cada novo dado sobre a elevação da temperatura da Terra, a cada evento como a pandemia de COVID-19, a cada desastre natural. Para Danowski e Viveiros de Castro (2014), a instabilidade é a tônica das questões ambientais, quando “[...] as mudanças climáticas são um fenômeno global, mas os eventos extremos incidem a cada vez em um ponto diferente do planeta,

tornando sua previsão e a prevenção de suas consequências cada vez mais difíceis” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 25) — assim se abre espaço, como argumentamos, para a especulação acerca dos desastres naturais e o lucro com as tragédias. Sobre esse aspecto, há de se observar as consequências do quadro que vem se desenhando nas últimas décadas: ainda que seus principais responsáveis sejam bem conhecidos (em termos, por exemplo, de regiões geográficas e segmentos sociais que mais se beneficiaram com a devastação ambiental), a catástrofe futura será compartilhada por todos. Nesse sentido, se o porvir na mentalidade neoliberal é individualizante, o da catástrofe global enseja uma comunidade do planeta Terra (a qual transcende inclusive a humanidade), a qual está fadada ao fim. Uma situação condizente, vale dizer, com a emergência de um mundo político pós-nacional.

Logo, é mais do que razoável o uso revezado de “distopia”, “apocalipse” ou “pós-apocalipse” para descrever o contexto atual: tais estratos são habitados em momentos, lugares e condições que se alternam. A distopia está nos governos autoritários (que vigiam e perseguem seus críticos e são presididos por protoditadores) e nos dispositivos tecnológicos de vigilância com traços humanoides (caso da *Alexa*); o apocalipse, no céu que escurece inesperadamente em São Paulo (DIA..., 2019) ou se avermelha em São Francisco (PARECE..., 2020) devido às queimadas, ou mesmo no calor infernal do aquecimento global, capaz de derreter inúmeras calotas polares; o pós-apocalipse, na terra arrasada decorrente das queimadas ou, em sentido figurado, na sensação de destruição incontornável da cultura, da civilidade e do conhecimento diante de políticas de austeridade de alto viés ideológico. E não se trata de uma evolução linear *distopia-apocalipse-pós*: como nos estratos do tempo de Koselleck (2014), transitamos alternadamente por entre as diferentes camadas, conforme o caso.

O ineditismo da ameaça em curso pode ser melhor compreendida pelo diagnóstico de que vivemos uma nova era geológica: o Antropoceno, classificação compartilhada por autoras e autores como Danowski e Viveiros de Castro (2014), Haraway (2016) (que trabalha também com “chthuluceno”) e Latour (2020).

O Antropoceno [...] é uma época, no sentido geológico do termo, mas ele aponta para o fim da “epocalidade” enquanto tal, no que concerne à espécie. Embora tenha começado conosco, muito provavelmente terminará sem nós: o Antropoceno só deverá dar lugar a uma outra época geológica muito depois de termos desaparecido da face da Terra. Nosso presente é o Antropoceno; este é o nosso tempo. Mas este tempo presente vai se revelando um

presente sem porvir, um presente passivo, portador de um karma geofísico que está **inteiramente fora de nosso alcance** anular — o que torna tanto mais urgente e imperativa a tarefa de sua mitigação. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 16, grifos dos autores).

O Antropoceno (termo proposto por Paul Crutzen e Eugene Stoermer) trata, em resumo, de um momento histórico no qual a humanidade deixa marcas sobre o Sistema Terra, algumas delas irreversíveis. Tendo isso em vista, o ambientalista Bill McKibben defende que deveríamos dar um novo nome à Terra — *Eaarth*, algo como *Teerra* ou *Terra* —, uma vez que o ambiente amigável que conhecíamos como nosso hábitat natural está se metamorfoseando (ou melhor, sendo metamorfoseado) em um local inóspito (VON MOSSNER, 2013).

O Antropoceno sucederia ao Holoceno, e teria se iniciado no período da Revolução Industrial e se intensificado após a Segunda Guerra Mundial (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014) — o que evidencia, novamente, como a crise do futuro atual decorre diretamente do projeto moderno baseado na tecnociência e na organização dos Estados-nação. O Antropoceno

[...] designa um novo "tempo", ou antes, um novo tempo do tempo — um novo conceito e uma nova experiência da historicidade —, no qual a diferença de magnitude entre a escala da história humana e as escalas cronológicas da biologia e da geofísica diminuiu dramaticamente, senão mesmo tendeu a se inverter: o ambiente muda mais depressa que a sociedade, e o futuro próximo se torna, com isso, não só cada vez mais imprevisível, como, talvez, cada vez mais impossível. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 107).

Poderíamos dizer, assim, do Antropoceno como um novo regime de historicidade (HARTOG, 2013), no qual o horizonte de expectativa está intimamente atrelado ao destino da Terra como um organismo vivo, e cujo futuro parece inabitável. A aceleração, tão relacionada à história humana dos últimos séculos, parece mais apropriada para descrever, agora, as mudanças ambientais, as quais ditam um ritmo cada vez mais veloz de destruição. Por isso, segundo Danowski e Viveiros de Castro (2014), a contemporaneidade testemunha a passagem da aceleração do tempo (e suas consequências sobre o espaço) do âmbito da história social para o da história biogeofísica, quando a espécie humana deixa de ser um mero agente biológico e se torna uma *força geológica*.

No contexto do Antropoceno, emergiria Gaia, presente no discurso de, por exemplo, Stengers (2015) e Latour (2020). Gaia designaria uma nova forma de se experimentar o espaço, destacando o paradoxo da Terra que se apresenta diante de

nós: por um lado, exígua e frágil; por outro, uma potência ameaçadora, cuja imagem faz lembrar “[...] aquelas divindades indiferentes, imprevisíveis e incompreensíveis de nosso passado arcaico” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 107). Se falamos, anteriormente, do deus-máquina e do deus-mercado, completamos a trindade com a deusa-Terra.

A transformação dos humanos em força geológica, ou seja, em um fenômeno “objetivo”, em um objeto “natural”, em um “contexto” ou “ambiente” condicionante, paga assim com a intrusão de Gaia no mundo humano, dando ao Sistema Terra a forma ameaçadora de um **sujeito histórico**, um **agente político**, uma **pessoa moral**. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 26, grifos dos autores).

De uma história sacra, cujo agente era um Deus conhecedor do futuro, passando pela história secular, movida pelo ser humano, chegamos à contemporaneidade na qual a Terra se torna um sujeito, um agente fundamental no embate de forças e nas (possibilidades mesmas de) projeções de futuro. Em contraposição, nossa força ultrapassa os limites da história humana e se torna geológica, misturando de forma irrevogável planeta e humanidade. Passamos, assim, da *história com um fim*, pelo *fim da história* para o *fim*, puro e simples.

Em vista disso, a imagem da “catástrofe” deve passar a compor o ser-afetado-pelo-futuro; sua probabilidade cria uma demanda. O futuro deve se apresentar, em certa medida, como um chamado, algo pelo qual agir. Tal noção deixa ainda mais perceptível o que já constava na imagem da disputa: a centralidade do componente ético quando se fala em futuro. “Chamado” implica estimular a *fazer algo* e, nesse sentido, seria um impulso que posicionaríamos como categoria do ser-afetado-pelo-futuro — a qual enfatizaria, justamente, o lado mais ativo de tal afetação, ou o estímulo mais explícito decorrente dessa afetação. O chamado não seria a voz de um futuro “autônomo”, um tempo ou uma história que atuam como agentes a guiar o sujeito, enquanto este é levado passivamente: se o futuro, como temos defendido, é uma construção social, história, cultural e política, o chamado é composto por diversas projeções resultantes das ações do presente, que criam ou mitigam possibilidades. Como argumenta Ricoeur (2010a), as imagens das coisas futuras são tanto *sinais* quanto *causa*. Sem a dimensão do chamado, a disputa sobre o futuro sequer é possível, pois o enfrentamento está finalizado antes de começar. O chamado das vozes que ainda não existem e dos seres cujas vozes não se ouvem

torna-se uma abstração de efeitos concretos, um recurso contra a *des-expectativa* do futuro.

O afastamento temporal (vozes que estão para nascer no futuro) e espacial (seres que não circulam nos mesmos espaços que os humanos) surge como vantagem nessa disputa, pois se trata de entidades livres de certos constrangimentos e de determinada moral que cerceia a imaginação sobre o futuro daqueles que estão sob a égide do capitalismo do desastre, do suposto fim da história, da subjetividade neoliberal: nada disso se aplica ou diz respeito a tais chamados. O caráter ideal dos chamados guarda, a contrapelo, um constrangimento imediato, pois a responsabilidade sobre o futuro incide sobre o presente mais imediato da humanidade: ações concretas e radicais em prol de algo que ainda não existe (as gerações futuras) ou transcende a humanidade (a natureza como um todo).

Trata-se de um antídoto contra a *realpolitik*, o discurso que disfarça conservadorismo, falta de imaginação e coerção ética de pragmatismo político. O que, afinal, poderia ser mais urgente e necessário do que evitar o fim do mundo — ou, pelo menos, de *certos* mundos? O caráter fantasioso que cerca a ideia de que o mundo pode *realmente* acabar precisa, então, ter sua concretude destacada a cada novo acontecimento que aponte sua probabilidade, com o objetivo de que os fragmentos do fim, por assim dizer, formem um todo coerente (a “catástrofe sem evento”). Dessa maneira, a *realpolitik* perde força e se torna, desta vez, o discurso fantasioso, descolado da realidade, inviável para o tempo presente.

A ideia de “real” ou “realismo” como forma de cerceamento, por sinal, vai contra o próprio conceito de política. Para Arendt (2007b), a ação política guarda relação irremediável com a liberdade, com a possibilidade de agir de maneira livre da instrumentalização. Essa ação é sempre coletiva: a política não é o lugar da solidão e do fechamento em si mesmo, mas da diversidade de sujeitos e opiniões. Dessa forma, torna-se o lugar da pluralidade e da possibilidade. “A política trata da convivência entre diferentes” (ARENDR, 2007b, p. 21). Isto é, visa a combater o discurso único. A noção de um chamado serve como lembrete dessa demanda, diante tanto da força da *realpolitik* quanto do progressivo isolamento e abandono do sujeito, cada vez mais impossibilitado de compartilhar espaços de pensamento e de integrar a disputa política. Poderíamos dizer, ainda, que as histórias que narram o futuro compõem imagens-sinais fundamentais para definir o âmago de tais chamados, daí sua importância simbólica.

Pensar a vida no futuro é refletir, antes de tudo, acerca da “habitabilidade” do planeta: o porvir da humanidade e das outras espécies depende do descobrimento de outros modos de se viver na Terra. Nesse contexto, a figura do outro animal e vegetal, da natureza como um todo, mostra-se crucial. Além disso, se o sujeito perece, sua ação deve ser voltada para o outro, que ainda viverá ou ainda estará por nascer. Uma atitude, enfim, com o outro e para o outro. Logo, o limite do projeto humano envolve o que podemos chamar de uma ética da recusa, da abnegação: diante do imenso poder da tecnociência, é preciso frear, voltar, parar; não é porque algo *pode* ser feito que *deve* ser feito, faz-se necessário aprender a não usar o próprio poder.

Em nosso modo de ver, a ética dos nossos tempos não pede, todavia, um ideal de se “voltar aos modos de vida do passado” e nem o de se “viver como os ameríndios”; há algo de ingênuo e mesmo romântico em tais posturas, uma inadequação fundamental entre culturas e escalas. Uma ética da recusa não é um mero descartar da tecnologia e dos ganhos da ciência, mas o de repensar o seu lugar no mundo, redefinir seus responsáveis e reposicionar seus objetivos. Trata-se, isso sim, de uma mudança cosmopolítica, de uma noção transformada de mundo e de humanidade que reorienta a ação; em outros termos, envolve repensar não apenas as respostas para as questões colocadas pelo cenário contemporâneo de catástrofe global, mas as perguntas mesmas: o que é o mundo? O que é a natureza? Qual é o lugar do humano? De que fim estamos falando? E, por último: como todos esses elementos estão (inevitavelmente) articulados?

Uma perspectiva contemporânea da responsabilidade, atenta à dimensão da natureza, pode ser encontrada em Haraway (2016), que defende uma ecologia baseada numa ética feminista da *response-ability* (que pode ser traduzida, com alguma perda de sentido, como “resposta-habilidade”). O termo, nos parece, suscita duas interpretações fundamentais, correlacionadas. Em primeiro lugar, trata-se de saber responder, de saber agir em um “mundo danificado”, para usar a expressão da autora. Diante dos problemas que surgem, é necessário criar um repertório de comportamentos, técnicas e gambiarras conforme a demanda. Isso envolve uma habilidade de resposta fundada na união e na construção de uma coalizão que surge num processo em andamento. Em segundo lugar, é reconhecer o lugar de cada ser no mundo:

Todos somos responsáveis por e para moldar as condições com vistas ao florescimento de multiespécies diante de histórias terríveis, e às vezes histórias alegres também, mas não somos todos *response-able* da mesma maneira. As diferenças importam — em ecologias, economias, espécies, vidas. (HARAWAY, 2016, p. 29, tradução nossa).⁹⁴

É preciso posicionar o humano como mais um ser da natureza, capaz em certos aspectos, incapaz em outros; o mesmo vale para os demais animais e as plantas. Cada um exerce um papel no mundo, e cada um deve contribuir com a sua *habilidade* em *responder* ao cenário que se desenha. Esse sentido de *response-ability* está ligado ao parentesco entre humanos e não humanos, quando a responsabilidade ética se vê dividida. Para tanto, é necessário o companheirismo entre as espécies, não no sentido de uma superioridade humana para cuidar de outro ser (como se apenas ele fosse capaz), e, sim, no de avaliar o que cada um é capaz.

Essa nova ética da responsabilidade pode ser vista como uma visada que integra a postura do “viver com o problema” de que fala Haraway (2016). Tal viver é assumir a impossibilidade de uma resolução permanente e definitiva. Em nosso ponto de vista, isso não deve resultar numa antropomorfização das outras formas de vida e nem (ao contrário do que alguns podem defender) de uma equalização de todas as vidas, mas de um “viver junto” como problema permanente, como parte do chamado do futuro.

O que se busca com esse reposicionamento cosmopolítico, ético e imaginativo — livre de atordoamentos e desorientações, preenchido de expectativas de futuro, guiado pelas possibilidades e aberto aos chamados — é a fundação de um *outro* mundo e de um mundo *outro*. Não de um “novo” mundo, de um “velho” mundo e nem de retorno a um mundo “primeiro”, “originário”. Um “outro” mundo, aqui mesmo na Terra, como algo diferente; e um mundo “outro” como cosmologia fundada em alteridade — em relação aos outros habitantes, às outras espécies, ao planeta.

A quem se dirige a solidariedade e a alteridade quando o mundo está em vias de deixar de existir? Não é preciso esperar pelo pior, uma vez que ele vem acontecendo em diferentes lugares, incessantemente. Afinal, todos compartilhamos o mesmo planeta, mas se trata de um “mundo de diferentes mundos” (BLASER; DE LA CADENA, 2018). É esse entendimento que se revela crucial: habitar um lugar é criar

⁹⁴ We are all responsible to and for shaping conditions for multispecies flourishing in the face of terrible histories, and sometimes joyful histories too, but we are not all response-able in the same ways. The differences matter — in ecologies, economies, species, lives.

espaços, é fundar mundos — diversos deles, por sinal, já acabaram, ou estão acabando: etnias indígenas, quilombos, comunidades (como em Mariana e Brumadinho), países inteiros (a Ucrânia é um exemplo recente). Todos são futuros que poderiam ter sido, mas se apagaram em face do avanço de apenas um futuro, ligado a uma concepção euro-moderna, de separação entre natureza e cultura e de definições éticas restritivas (o “outro” que não pode ser “qualquer um”). Tais apagamentos são o que permite o afunilamento temporal em benefício de um único futuro — sem território, homogêneo e universal. Trata-se de um futuro destruidor de futuros, quando os “fins do mundo” são distribuídos no tempo e no espaço do planeta Terra, um compartilhamento que se dirige para longe dos centros de poder político e econômico. Por isso, recuperar tradições e culturas sufocadas não é apenas resgatar um passado perdido: é reativar futuros possíveis.

É por isso que *Terra à deriva* surge como contraposição a *Bacurau*, quando fechamos esta tese, retomando também *Divino amor* e *Westworld*. O filme chinês, inserido no contexto de um país que desponta como a futura grande potência mundial, comporta uma perspectiva globalizante. Ainda que adote referências oriundas da organização do mundo em Estados-nação, *Terra à deriva* aponta um processo evidente de desterritorialização: não apenas ignora qualquer especificidade ou riqueza do passado e das tradições milenares chinesas como abraça uma homogeneização entre etnias, culturas e povos. O tempo vivido em *Terra à deriva* surge esvaziado: passado, presente e futuro são despídos de particularidades locais em benefício de uma universalização que apaga a experiência cultural e histórica. A compreensão de que o mundo é um só e de que seu fim é “o fim” não dialoga com o pensamento ambientalista e nem objetiva superar a dicotomia moderna natureza/cultura: resulta, isso sim, de uma homogeneização cultural, a qual impõe um mesmo modelo de civilização (e conseqüentemente, de vivência do tempo e do espaço), suprimindo os saberes locais. O futuro se torna absoluto ao ser envolvido num invólucro atemporal: o passado não participa da formação das perspectivas éticas e, mais do que algo “a ser superado” (como na modernidade europeia), surge como tempo a ser esquecido. Trata-se, enfim, de um apagamento temporal e espacial. O mundo que está em vias de acabar e é salvo em *Terra à deriva* — desterritorializado, globalizado, euro-moderno — é justamente aquele que precisa chegar ao fim com vistas à sobrevivência da Terra e de seus outros mundos.

O movimento de apagamento espaço-temporal é correlato ao do cassino do futuro: em tempos de precarização do trabalho, esgarçamento das relações sociais e empobrecimento socioeconômico, o futuro seria tudo que resta ao sujeito. A esperança pode se apresentar como força mobilizadora, mas não é disso que a imagem do cassino trata: estamos falando de desespero, de última cartada. E também de um pilar da globalização econômica, assentada na transformação do mundo em Las Vegas: o passado é apenas um simulacro divertido, um espaço marcado pela desterritorialização, despido de qualquer espessura. Afinal, a aposta se volta apenas para o futuro, é indiferente ao histórico do jogador, às suas origens, aos seus desejos, às suas necessidades. O sujeito típico de Las Vegas se revela desterritorializado e des-historicizado: é apenas mais um apostador, como qualquer outro. Não lhe é permitido um passado específico nesse presente estendido (a permanência numa aposta infinita, até o fim dos recursos — ou dos tempos), e o mesmo se pode dizer do futuro — a expectativa é sempre a do ganho financeiro, da vitória econômica, da elevação do status social.

Essa configuração torna-se ainda mais perniciosa por sua correlação com outro elemento explorado no quarto capítulo, no qual debatemos o cancelamento do futuro como tempo histórico: a programação algorítmica. Por um lado (da aposta do cassino), o futuro surge como dimensão absoluta, como tempo apartado no qual reside um devir universal descolado do passado e do presente e fundamentado em perdas e ganhos muito taxativos; por outro (o da programação), percebe-se o cerceamento do futuro como possibilidade de mudança, já que a programação estende o presente na forma de repetição e impede a projeção de transformações radicais. O futuro como imperativo ético de que falamos é, nesse sentido, não uma defesa do porvir na forma de uma potência ontológica do ser do tempo, e sim algo a ser preservado como parte de um programa plural de transformação social e histórica, de seu reconhecimento enquanto campo aberto — inclusive para ser eivado de passados obliterados e presentes alternativos, de outras formas políticas de ver o mundo que foram sistematicamente combatidas.

A ética da probabilidade constitui-se, nesse contexto, conforme os ditames da globalização, do individualismo e da frieza dos números (do código binário, dos dados) — números que atravessam o tempo e o espaço e são lidos e compreendidos universalmente, determinando resultados únicos e definitivos, sem meio-termo. Podemos dizer que, por sua vez, a ética da possibilidade é formada, acima de tudo,

pela diferença: as categorias propostas por Appadurai (2013) partem do princípio de uma diversidade de imaginações, aspirações e antecipações possíveis, variáveis conforme o contexto, o que confere historicidade a elas. Menos do que uma imagem específica da “vida boa” ou do “bem comum”, trata-se de uma ética voltada para a diferença, relacionada à imaginação como prática social que se alimenta das localidades.

A deslocalização pode ser vista como parte ou correlata da desorientação, algo que se encontra imagetivamente representado em *Divino amor*. Como dissemos, as personagens do filme de Mascaro transitam por uma cidade neutra, desprovida de especificidades. Essa neutralidade sugere que as desventuras de Joana poderiam ocorrer em qualquer lugar, ou que o futuro reserva uma triste e artificial homogeneização da paisagem urbana. É algo condizente com o fundamentalismo religioso que, no caso do neopentecostalismo, trata a Bíblia (e certa interpretação de seus textos) como cláusula pétrea, a atravessar de forma irrevogável os séculos e os diferentes territórios como fonte emanante de uma verdade universal. A ironia é que, ao final do filme, nem mesmo aos escritos bíblicos se confere algum valor: diante da trajetória da protagonista, a própria tradição cristã é ignorada, soterrada diante de uma Igreja que adere ao neoliberalismo e postula a inexistência de qualquer diferença entre os componentes de seu rebanho. Todos são iguais e têm (ou deveriam ter) as mesmas perspectivas: temer a Deus, casar e ter filhos, trabalhar e ser recompensado.

A pluralidade, por sua vez, é a marca do povo de *Bacurau*, que propõe uma relação sofisticada com o passado, conferindo a ele espessura e contemporaneidade, transformando-o em parte indispensável de um projeto de futuro. Trata-se de uma chave de leitura distanciada daquela da história monumental de que fala Nietzsche (2003): o passado não existe para ser preservado e homenageado; existe para ser vivido. O modo como as personagens se relacionam com o passado — na forma de uma memória manifestada, principalmente, na valorização da tradição (as festas, o velório, a culinária, o museu) e nos costumes cotidianos (a linguagem, as brincadeiras das crianças, as reuniões, os lugares frequentados) — enseja um vínculo produtivo com os tempos de outrora, que contribui para pensar o futuro e abri-lo para além de si mesmo. Isto é, o futuro não se torna enclausurado, mas um tempo preenchido pelos sopros da tradição e da memória, um tempo substanciado pelo passado. Tais sopros não conduzem a uma repetição, mas à vibração das possibilidades diversas, que

podem ser ressignificadas e transformadas ao sabor das necessidades presentes; é dessa variação que surge o novo.

O novo, assim, não é homogêneo e universal, mas específico para cada contexto. É algo diferente da perspectiva do Brasil (ou, agora, da China) como “país do futuro”. A frase postula um espaço (Brasil) qualificado no tempo (futuro) e, nesse movimento, gera uma desterritorialização: um específico (Brasil) se torna universal (o futuro). Dizer que um país é o do futuro implica ou colocá-lo como algo para além de si mesmo — um modelo ao qual todos os demais deverão seguir — ou definir que o futuro chegará primeiro ali — como tempo pronto e globalizado. A resposta de *Bacurau* se afasta desses termos.

Passado, presente e futuro são, enfim, experiências: são vivências espacializadas (ligadas a diferentes modos de se experienciar, culturalmente, o lugar) e territorializadas (relacionadas a uma historicidade conectada à natureza local), e por isso diversificadas — justamente o que é anulado pela visão globalizante do cassino. Uma ética do futuro passa, portanto, por reconhecer a pluralidade dos saberes locais como abertura de possibilidades. As respostas oferecidas por *Bacurau* jamais se pretendem universais: representam um posicionamento ético para um povo, num tempo, num espaço, em certo cenário. O que há de universal é o postulado de que a diferença é o guia principal da ética.

Por isso, à universalidade da visada ética de Ricoeur (2014), é preciso reclamar uma localização, a necessidade de um relevo espaço-temporal. Ora, se as experiências são localizadas, não há respostas universais; a partir de vivências concretas é que se torna possível oferecer respostas éticas historicizadas.

Além disso, dizer de alteridade é pensar uma condição de entrega ao outro, na chave da amizade, da solicitude, da responsabilidade — seja quem esse outro for. Parece-nos necessário que esse caráter universal seja ponto de chegada, não de partida: é preciso se voltar para as especificidades, diante de contextos de populações cada vez mais fragilizadas. Logo, é primordial destacar a categoria da fragilidade — não apenas aquela de todas as vidas, como postula Ricoeur (2014), mas a de certas existências em especial — como central para a ética; em suma, uma ética específica dos excluídos, dos “não integrados” — de responsabilidade de todos.

É por isso que o futuro deve ser voltado para uma ética desses não integrados: os “atrasados” no tempo, os “excluídos” para além das fronteiras. A imagem da margem de bell hooks (1989) é rica nesse sentido: em oposição ao centro, a margem

não deve ser vista apenas como lugar de privação, mas de resistência e possibilidade, “espaço de abertura radical” (hooks, 1989, p. 149). Por isso, concluímos este trabalho advogando a necessidade de um futuro *à margem*: tanto no tempo como no espaço, uma vez que a solução não há de vir dos centros, mas de quem está de fora e trabalha para invadir os espaços de poder. A essência da margem envolve uma tensão, com implicações no tempo e no espaço.

No tempo, a margem enfatiza abertura, transição entre passado/presente/futuro, recusando imagens fechadas, definitivas e fatalistas do futuro (as quais podem ser desmobilizadoras); no espaço, a noção de um devir, de uma invasão do centro, uma margem de ação. A questão espacial é de primeira ordem, se pensarmos tanto o elemento ambiental (o fim da Terra, a destruição das florestas) quanto as fronteiras (os Estados-nação, os imigrantes, a ocupação da cidade). Estamos falando de uma experiência de futuro que se exercita nessas fronteiras, um futuro que se dá nas margens: locais de transição, de ensaio, de idas e vindas, de mudança, de deslocamento. Se o limbo é o lugar de desorientação, deslocalização e u/dis-topia, a margem, enquanto limiar, convida à experimentação, à deriva, à divagação. A margem, enfim, guarda uma promessa.

REFERÊNCIAS

ABRIL, Gonzalo. Tres dimensiones del texto y de la cultura visual. **Revista Científica de Información y Comunicación**. Espanha: 2012. Pags: 15-35.

ALKON, Paul. **Origins of futuristic fiction**. Athens: University of Georgia Press, 1987.

ALTARES, Guillermo. '1984' lidera as vendas de livros nos EUA desde a posse de Trump. **El País**, São Paulo, 26 jan. 2017. Disponível em:

https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/26/cultura/1485423697_413624.html.

Acesso em: 27 jun. 2022.

ALZAMORA, Geane; CARVALHO, Carlos Alberto de; LEAL, Bruno (org.). **Textualidades Mediáticas**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM, 2018.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDERS, Günther. **Le temps de la fin**. Paris: L'Herne, 2007.

ANDRADE, Daniel Pereira. O que é o neoliberalismo?: a renovação do debate nas ciências sociais. **Revista Sociedade e Estado** – Volume 34, Número 1, Janeiro/Abril 2019.

ANTONIO, Gabriel Henrique Burnatelli de; LAHUERTA, Milton. O neopentecostalismo e os dilemas da modernidade periférica sob o signo do novo desenvolvimentismo brasileiro. **Revista Brasileira de Ciência Política**, nº 14. Brasília, maio - agosto de 2014, pp. 57-82.

ANTUNES, Elton; MARTINS, Bruno; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Linguagem, sentido e contexto: considerações sobre comunicação e história. **Famecos** (Online), 2017.

APOCALIPSE. *In*: **Bíblia Sagrada**: Edição Pastoral. São Paulo: Paulus Editora, 2017.

APPADURAI, Arjun. **Modernity at large**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

_____. **The future as cultural fact**: essays on the global condition. London/New York: Verso, 2013.

ARAÚJO, Inácio. Crítica: “Bacurau” é feito com raiva e troca a sutileza pelo ataque direto. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 24 ago. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/bacurau-e-feito-com-raiva-e-troca-a-sutileza-pelo-ataque-direto.shtml>. Acesso em: 27 jun. 2022.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. São Paulo: Forense Universitária, 2007a.

_____. **Crises da República**. Trad. José Volkmann. São Paulo: Perspectiva S.A., 1999.

_____. **As Origens do Totalitarismo**. Trad. Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. **O que é política?** 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007b.

AUGÉ, Marc. **Para onde foi o futuro?**. Campinas: Papyrus Editora, 2012.

AVRITZER, Leonardo. Globalização e espaços públicos: a não regulação como estratégia de hegemonia global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, v. 1, n.63, p. 107-123, 2002.

_____. **O pêndulo da democracia**. São Paulo: Todavia, 2019.

AZERÊDO, Genilda. Kleber Mendonça e a ciranda de todos nós. **Significação**: Revista de Cultura Audiovisual, v. 47, n. 53, p. 265–277, 04 mai. 2020.

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. Introduction: Dystopia and histories. *In*: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (orgs.). **Dark horizons**: science fiction and the dystopian imagination. Nova York: Routledge, 2003.

BACURAU. Direção: Kleber Mendonça Filho, Juliano Dornelles. Produção: Emilie Lesclaux Saïd, Ben Saïd, Michel Merkt. Brasil: Globo Filmes, SBS Productions, CinemaScópio. 2019. 132 min. son., color. cópia digital.

BALLOUSSIER, Anna Virginia. Opinião: Muita calma ao apontar o Brasil crente de 'Divino Amor' como distopia clássica. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 25 jun. 2019. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/06/muita-calma-ao-apontar-o-brasil-crente-de-divino-amor-como-distopia-classica.shtml>. Acesso em: 26 jun. 2022.

BARTLETT, Jamie. The end of a world of nation-states may be upon us. **Aeon**, Nova York, 05 set. 2017. Disponível em:

<https://aeon.co/essays/the-end-of-a-world-of-nation-states-may-be-upon-us>. Acesso em: 27 jun. 2022.

BASU, Balaka; BROAD, Katherine R.; HINTZ, Carrie. Introduction. *In*: **Contemporary dystopian fiction for young adults**: Brave new teenagers. Nova York: Routledge, 2013.

BATISTA, Henrique. EUA: Carro avança contra protesto antirracismo e deixa um morto. **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 ago. 2017. Disponível em:

<https://oglobo.globo.com/mundo/eua-carro-avanca-contra-protesto-antirracismo-deixa-um-morto-1-21699532>. Acesso em: 27 jun. 2022.

BAUMAN, Zygmunt. **Retrotopia**. São Paulo: Zahar, 2017.

BENJAMIN, Walter. Eduard Fuchs, colecionador e historiador. *In: _____*. **O anjo da história**. Organização e tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editoria, 2016.

_____. **O capitalismo como religião**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENHABIB, Seyla; RASMUSSEN, Espen. The Return of Fascism. **The New Republic**, Nova York, 29 set. 2017. Disponível em: <https://newrepublic.com/article/144954/return-fascism-germany-greece-far-right-nationalists-winning-elections>. Acesso em: 27 jun. 2022.

BENTO, Emanuel. Divino Amor é a distopia pernambucana que toca na ferida do conservadorismo cristão. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, 27 jun. 2019. Disponível em: <https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2019/06/divino-amor-e-a-distopia-pernambucana-que-toca-na-ferida-do-conservado.html>. Acesso em: 26 jun. 2022.

BERARDI, Franco. **Depois do futuro**. São Paulo: Ubu Editora, 2019.

BLASER, Mario; DE LA CADENA, Marisol (orgs.) **A world of many worlds**. Durham: Duke University Press Books, 2018.

BLOCH, Ernest. **O princípio esperança**. Tradução de Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 2005. V. 1.

BORGES, Felipe. **Detetives de verdade**: o rastro como dimensão da incerteza em True Detective. Belo Horizonte: PPGCOM/UFMG, 2019.

_____. A utopia na memória nostálgica em dois episódios de Philip K. Dick's Electric Dreams. *In: XXIX ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 2020, Campo Grande. **Biblioteca dos Encontros Anuais da Compós**. Campo Grande: Compós, 2020. v. 1. p. 1-24.

BORGES, Felipe; CHAGAS, Isabelle. A men's place: o passado como referência para o futuro das masculinidades em *The Handmaid's tale*. **Galaxia** (São Paulo, online), ISSN 1982-2553, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, 2019, p. 87-99.

BORGES, Jorge Luis. O jardim de veredas que se bifurcam. *In: _____*. **Ficções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BRAGA, José Luiz. Experiência estética e mediatização. *In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos. (orgs.)*. **Entre o sensível e o comunicacional**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, v. 1, p. 73-87.

BROWN, Wendy. **Cidadania sacrificial: neoliberalismo, capital humano e políticas de austeridade**. Rio de Janeiro: Zazie Edições, 2018.

BRUCK, Mozahir Salomão; VARGAS, Herom; MOREIRA, Jeane. Memória, poder e verdades: disputas de sentidos no acionamento do memorável no caso do Fundão. *In: XXIX ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS*, 2020, Campo Grande. **Biblioteca dos Encontros Anuais da Compós**. Campo Grande: Compós, 2020.

BUCHER, Taina. *If... then: algorithmic power and politics*. Oxford: Oxford University Press, 2018.

CAETANO, Lucas; GOMES, Paula. Medos públicos em lugares privados: o horror nos filmes de Kleber Mendonça Filho. **Significação**, São Paulo, v. 47, n. 54, p. 180-201, jul-dez. 2020.

CÁNEPA, Laura. “Horrores do Brasil”. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 61, p. 33-37, 2013.

CARVALHO, Carlos Alberto de. Entendendo as narrativas jornalísticas a partir da tríplice mimese proposta por Paul Ricoeur. **MATRIZES**. Ano 6 – nº 1 jul./dez. 2012 - São Paulo - Brasil - p. 169-187.

CARVALHO, Carlos Alberto; COSTA, Verônica Soares; JÁCOME, Phellipy; LEAL, Bruno Souza. Crise e catástrofe como categorias interpretativas das experiências humanas do tempo. **Contracampo**, Niterói, v. 40, n. 1, jan/abr. 2021.

CHARLEAUX, João Paulo. Como funciona o soft power chinês, segundo este autor. **Nexo**, São Paulo, 16 jun. 2019. Disponível em: <https://www.nexojournal.com.br/entrevista/2019/06/16/Como-funciona-o-soft-power-chin%C3%AAs-segundo-este-autor>. Acesso em: 27 jun. 2022.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre a utopia. **Ciência e Cultura**, São Paulo, vol. 60, n. 1, julho 2008.

CHUANG. Introduction to “The Wandering Earth: A Reflection of the Chinese New Right”. **Chuang**, China, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://chuangcn.org/2019/08/wandering-earth/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

CLOPTON, Ellis. Why ‘Westworld’ May Be Too Complex for Its Own Good. **Variety**, Nova York, 2018. Disponível em: <https://variety.com/video/westworld-season-2-issues-hbo/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

COHEN, David. 8 frases memoráveis de Margaret Thatcher. **Época Negócios**, São Paulo, 08 abri. 2013. Disponível em: <https://epocanegocios.globo.com/Inspiracao/Vida/noticia/2013/04/8-frases-memoraveis-de-margaret-thatcher.html>. Acesso em: 27 jun. 2022.

CORERA, Gordon. O futuro sombrio previsto por agências de inteligência dos EUA para o mundo em 2040. **BBC Brasil**, São Paulo, 20 abr. 2021. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56780573>. Acesso em: 26 jun. 2022.

COUTO, José Geraldo. Apocalipse silencioso. **IMS**, São Paulo, 27 jun. 2019. Disponível em:

<https://ims.com.br/blog-do-cinema/divino-amor-por-jose-geraldo-couto/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

CRARY, Jonathan. **24/7**: Capitalismo tardio e os fins do sono. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

CSICSERY-RONAY JR., Istvan. **The seven beauties of science fiction**. Connecticut: Wesleyan Press, 2008.

D'ANDRÉA, Carlos. **Pesquisando plataformas online**: conceitos e métodos. Salvador: EDUFBA, 2020.

DANOWSKI, Déborah; VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?**: Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2014.

DARDOT Pierre; LAVAL, Christian. **Nova razão do mundo**: ensaio sobre a sociedade neoliberal. Ed. Boitempo, São Paulo, 2016.

DAVIS, Rebecca. China Issues Guidelines on Developing a Sci-Fi Film Sector. **Variety**, Nova Jersey, 17 ago. 2020. Acesso em: <https://variety.com/2020/film/news/china-guidelines-science-fiction-1234737913/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

DELEUZE, Gilles. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: _____. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DIA vira 'noite' em SP com frente fria e fumaça vinda de queimadas na região da Amazônia. **G1 SP**, São Paulo, 19 ago. 2019. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/08/19/dia-vira-noite-em-sao-paulo-com-chegada-de-frente-fria-nesta-segunda.ghtml>. Acesso em: 27 jun. 2022.

DIAS, Emmanuelle; BORGES, Felipe. Entre a narrativa e a transmidialidade: experiências de futuro propostas por Westworld. In: IV JORNADA INTERNACIONAL GEMINIS: ENTRETENIMENTO AUDIOVISUAL MULTIPLATAFORMA, 2022, São Carlos. **Anais da IV Jornada Internacional Geminis: Entretenimento audiovisual multiplataforma**. São Carlos: UFSCar, 2021. v. 1. p. 1-15.

DIVINO amor. Direção: Gabriel Mascaro. Produção: Rachel Ellis. Brasil: Vitrine Filmes, 2019. 101 min. son., color. cópia digital.

DUARTE, Pedro. A utopia do pensamento. In: NOVAES, Adauto (org.). **O novo espírito utópico**. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

DUNKER, Christian; GONSALVES, Rodrigo; ESTEVÃO, Ivan. Neopentecostalismo como gramática neoliberal de sofrimento. **La Palavra**, São Paulo, 19 fev. 2021. Disponível em:

<https://lavrapalavra.com/2021/02/19/neopentecostalismo-como-gramatica-neoliberal-de-sofrimento/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Vol. 2: formação do Estado e civilização. 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

ENGELS, Kimberly; SOUTH, James (org.) **Westworld and philosophy**. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2018.

ESCOREL, Eduardo. Bacurau – celebração da barbárie. **Piauí**, São Paulo, 28 ago. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/bacurau-celebracao-da-barbarie/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

ESPECULAR. *In*: Dicionário brasileiro de língua portuguesa Michaelis. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2022. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/especular/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

ESPOSITO, Roberto. **Communitas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.

ESTRANHOS prazeres. Direção: Kathryn Bigelow. Produção: James Cameron, Steven-Charles Jaffe. EUA: Lightstorm Entertainment, 1995. 145 min. son., color. cópia digital. Título original: Strange days.

EX_machina. Direção: Alex Garland. Produção: Andrew Macdonald, Allon Reich. Reino Unido: Film4, DNA Films, 2014. 108 min. son., color. cópia digital.

FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Lisboa: Editora Ulisseia Limitada, 1961.

FERDINANDO, Marcos. Viveiros de Castro: 'sociedades tradicionais podem servir de exemplo'. **UFMG**, Belo Horizonte, 2017. Disponível em: <https://www.ufmg.br/90anos/viveiros-de-castro-sociedades-tradicionais-podem-servir-de-exemplo/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de; SILVA, Eduardo Miranda. Distopia e gêneros narrativos: a hipertrofia do presente. **Rumores** (USP), v. 16, p. 12-23, 2022.

FONSECA, Luís Adão da. O imaginário dos navegantes portugueses dos séculos 15 e 16. **Estudos Avançados**, v. 6, n. 16, p. 35–51, dez. 1992.

FORLIN, Miguel. A baixeza de Bacurau. **Estado da Arte**, São Paulo, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://estadodaarte.estadao.com.br/a-baixeza-de-bacurau/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: Edições n-1, 2013.

FRAGA, Paulo. Utopia: roteiro de um conceito. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, n. 186, nov. 2016.

FRASE, Peter. O conforto da distopia. **Jacobin**, São Paulo, 22 set. 2020. <https://jacobin.com.br/2020/09/o-conforto-da-distopia/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

FRASES polêmicas do candidato Jair Bolsonaro. **Exame**, São Paulo, 24 set. 2018. Disponível em: <https://exame.com/brasil/frases-polemicas-do-candidato-jair-bolsonaro/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FREDRIC Jameson - O fim da utopia e o empoderamento da religião. São Paulo: Fronteiras do Pensamento. 02 out. 2013. 1 vídeo (3 min). Publicado por Fronteiras do pensamento. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uDEzTQbKcJs&t=30s>. Acesso em: 27 jun. 2022.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
_____. **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2014.

FUKUYAMA, Francis. **O fim da história e o último homem**. Rio de Janeiro: Rocco, 2015.

FURTADO, Carla. Entre a distopia e a utopia: por mais ação em 2022. **Estadão**, São Paulo, 17 nov. 2021. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/entre-a-distopia-e-a-utopia-por-mais-acao-em-2022/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

GABRIEL, Ruan; LUZ, Sérgio; TORRES, Bolívar. Revanche dos clássicos: livros que eram deixados para depois viram meta durante a pandemia. **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 abr. 2020. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/revanche-dos-classicos-livros-que-eram-deixados-para-depois-viram-meta-durante-pandemia-1-24392985>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GAMA ALVES, Lynn Rosalina; SOUZA, Maria Carmen. Anfitriões: delineando o conceito de pós-humano na série televisiva Westworld. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, SP, v. 58, n. 2, p. 719–742, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/tla/article/view/8655199>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GARIN, Manuel. Infinite wounds: redefining narrative structure and serial dynamics in television series. **L'Atalante**: Revista de estudios cinematográficos, 24, 2017, p. 27-41.

GERBER, Brady. Dystopia For Sale: How a Commercialized Genre Lost its Teeth. **Literary Hub**, Nova York, 08 fev. 2018. Disponível em: <https://lithub.com/dystopia-for-sale-how-a-commercialized-genre-lost-its-teeth/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

GIBSON, William. “The future is already here – it’s just not evenly distributed”. **The economist**, Londres, 04 dez. 2003.

GOMES, Itania; LEAL, Bruno. Catástrofe como figura de historicidade: um gesto conceitual, metodológico e político de instabilização do tempo. *In*: BERTOL, Raquel; MAIA, Jussara; MANNA, Nuno; VALLE, Flávio (Orgs.). **Catástrofes e crises do tempo**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM/UFMG, 2020, v. 1, p. 20-35.

GONÇALVES, Antônio. 'Divino amor': filme futurista é uma crítica à hipocrisia do Brasil evangélico de Bolsonaro. **The Intercept**, São Paulo, 18 jul. 2019. Disponível em: <https://theintercept.com/2019/07/17/divino-amor-critica-evangelico-bolsonaro/>; Acesso em: 27 jun. 2022.

GORDIN, M. D.; TILLEY, H.; PRAKASH, G. Introduction. *In*: GORDIN, M. D. ; TILLEY, H. ; PRAKASH, G. (orgs.). **Utopia/Dystopia**: Conditions of historical possibility. Princeton: Princeton University Press, 2010. p. 1-21.

GRACIA, Jorge. **Texts**: Ontological Status, Identity, Author, Audience. SUNY Press, Albany, 1996.

GROSSBERG, Lawrence. **Cultural studies in the future tense**. Durham/London: Duke University Press, 2010.

_____. **Under the cover of chaos**: Trump and the battle for the American right. Londres: Pluto Press, 2018.

GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos. Apresentação. *In*: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos (orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Lento presente**. Madrid: Escolar y Mayo, 2010.

_____. Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos. *In*: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos (orgs.). **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

_____. **Nosso amplo presente**. Bauru: Unesp, 2015.

HADDAD, Fernando. Bacurau. **Folha de S. Paulo**, 28 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/fernando-haddad/2019/09/bacurau.shtml>. Acesso em: 27 jun. 2022.

HAKIM, Danny. An Alexa holdout wants to know who's listening. **The New York Times**, Nova York, 08 dez. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/12/08/business/echo-alexa-amazon.html>. Acesso em: 27 jun. 2022.

HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble**: Making kin in the Cthulucene. Durham e Londres: Duke University Press, 2016.

_____. Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX. *In*: TADEU, Tomaz. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

HARDT, Michael. A sociedade mundial de controle. *In*: ALLIEZ, E. (org.). **Gilles Deleuze**: uma vida filosófica. São Paulo: Ed. 34, 2000.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade**: presentismo e experiências do tempo. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2013.

HARVEY, David. From Fordism to Neoliberalism and Beyond. **David Harvey's Anti-Capitalist Chronicles**, Nova York, 02 jan. 2020. *Podcast*. Disponível em: <https://anticapitalistchronicles.libsyn.com/from-fordism-to-neoliberalism-and-beyond>. Acesso em 26 jun. 2022.

_____. **Neoliberalismo**: história e implicações. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**. Petrópolis: Editora Vozes, 2015.

HOOBS, bell. **Talking back**: Thinking Feminist, Talking Black. Boston: South End Press, 1989.

HORN, Eva. **The future as catastrophe**: imagining disaster in a Modern Age. New York: Columbia University Press, 2018.

HUYSEN, Andreas. **Políticas de memória no nosso tempo**. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.

ILLOUZ, Eva. **O amor nos tempos do capitalismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

INÉS MUDROVIC, Maria. Crisis del futuro: política y tiempo. **Ariadna histórica**: Lenguajes, conceptos, metáforas. 2015. pp. 99-115.

INTRONA, Lucas. Algorithms, governance, and governmentality: on governing academic writing. **Science, Technology, & Human Values**, v. 41, n. 1, p. 17-49, 2016.

JAMESON, Fredric. **Arqueologias do futuro**: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

JAUSS, Hans Robert. **A História da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1994.

_____. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*. *In*: COSTA LIMA, Luiz (Org). **A literatura e o leitor**: textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JONAS, Hans. **O princípio responsabilidade**: ensaio de uma ética para a civilização tecnológica. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

KELLNER, Douglas. O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood. **Matrizes**, v. 10, n. 1, p. 13, 23 ago. 2016.

KLEIN, Naomi. **A doutrina do choque**: a ascensão do capitalismo do desastre. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KNIGHT, Frank. **Risk, uncertainty and profit**. Washington, DC: Beard Books. 1921.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado**: contribuições à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-RJ, 2006.

_____. **Os estratos do tempo**: estudos sobre a história. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

LATOURE, Bruno. **Onde aterrizar?**: Como se orientar politicamente no Antropoceno: Volume 1. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

_____. **Políticas da natureza**: como fazer ciência na democracia. Bauru: EDUSC, 2004.

LIGHTFOOT, Robert; PENDLETON, David. Inner landscape: Interview with J.G. Ballard. **Friends**. 30 out. 1970. Disponível em: https://www.jgballard.ca/media/1970_oct_friends_magazine.html. Acesso em: 27 jun. 2022.

LEAL, Bruno. Do texto à textualidade na comunicação: contornos de uma linha de investigação. In: ALZAMORA, Geane; CARVALHO, Carlos Alberto de; LEAL, Bruno. (Orgs.). **Textualidades Mediáticas**. Belo Horizonte: Selo PPGCOM, 2018, v. 1, p. 17-34.

LEAL, Bruno; BORGES, Felipe; TOGNOLO, Diogo. O futuro é para poucos: o destino da humanidade em séries de TV. **Contemporânea** (UFBA. ONLINE), v. 17, p. 144-164, 2019.

LEAL, Bruno; CARVALHO, Carlos Alberto de. **Aproximações à instabilidade temporal do contexto**. Revista Famecos, v. 24, p. 1-17, 2017.

LEAL, Bruno Souza; RIBEIRO, Ana Paula Goulart. Em busca do tempo e do espaço: memória, nostalgia e utopia em Westworld. **Contracampo**, v. 37, p. 1-20, 2018.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. **História e memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 462-478.

LEPORE, Jill. A golden age for dystopian fiction. **The New Yorker**, Nova York, 05 jun. 2017. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/06/05/a-golden-age-for-dystopian-fiction>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LÉVINAS, Emmanuel. **Violência do rosto**. Ipiranga: Edições Loyola, 2014.

LIVRO “1984” volta à lista de mais vendidos após declaração da Casa Branca. **Época negócios**, São Paulo, 24 jan. 2017. Disponível em:

<https://epocanegocios.globo.com/Mundo/noticia/2017/01/livro-1984-volta-lista-de-mais-vendidos-apos-declaracao-da-casa-branca.html>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LODGE, Guy. Film Review: 'Divine Love'. **Variety**, Nova York, 26 jan. 2019. Disponível em: <https://variety.com/2019/film/reviews/divine-love-review-1203119123/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

LOPES, Caio. Crítica: Bacurau. **Observatório do cinema**, São Paulo, 23 ago. 2019. Disponível em: <https://observatoriodocinema.uol.com.br/criticas/criticas-de-filmes/2019/08/critica-bacurau>. Acesso em: 27 jun. 2022.

LÖWY, Michael. Barbárie e modernidade no século 20. **EcoDebate**, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <https://www.ecodebate.com.br/2010/05/20/barbarie-e-modernidade-no-seculo-20-artigo-de-michael-lowy/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

_____. Löwy: o avanço do fascismo no mundo e no Brasil. **Outras mídias**, São Paulo, 12 fev. 2021. Disponível em: <https://outraspalavras.net/outrasmidias/lowy-o-avanco-do-fascismo-no-mundo-e-no-brasil/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009

_____. **O inumano**: considerações sobre o tempo. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MACHADO, Viviane. Samarco sabia dos riscos antes de desastre, diz delegado da PF. **G1**, Rio de Janeiro, 22 jun. 2016. Disponível em: <https://g1.globo.com/espirito-santo/desastre-ambiental-no-rio-doce/noticia/2016/06/samarco-sabia-dos-riscos-antes-de-desastre-diz-delegado-da-pf.html>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MANJOO, Farhad. Opinion: Only You Can Prevent Dystopia. **The New York Times**, Nova York, 01 jan. 2020. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2020/01/01/opinion/social-media-2020.html>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MANNA, Nuno. Narrar o atordoamento. In: LEAL, Bruno (org.) **Imagens e imaginários da pandemia**. 1ed. Belo Horizonte: Selo PPGCOM UFMG, 2021, p. 311-319.

_____. **A tessitura do fantástico**: narrativa, saber moderno e crises do homem sério. São Paulo: Intermeios, 2014.

MANNA, Nuno; LAGE, Igor. Uma "catástrofe do tempo": narrativa e historicidade pelas Vozes de Tchernóbil. **GALÁXIA** (SÃO PAULO. ONLINE), v. 1, p. 34-46, 2019.

MARIANO, Ricardo. **Neopentecostais**: sociologia do novo pentecostalismo no Brasil. São Paulo: Loyola, 2005.

MARQUES, Suzinara Strassburger; ROSANE, Maria Cardoso. Existências imaginadas: a consciência de si na série televisiva Westworld. **Memorare**, Tubarão, v. 8, n. 1, jan./jun. 2021.

MARTÍNEZ-VARGAS, Ivan. Investidores buscam oportunidades no Brasil com pandemia e juro baixo. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 03 jul. 2020. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2020/07/investidores-buscam-oportunidades-no-brasil-com-pandemia-e-juro-baixo.shtml>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MAYER-SCHOENBERGER, Viktor; CUKIER, Kenneth. **Big Data**: a revolution that will transform how we live, work, and think. Londres: John Murray, 2013.

MBEMBE, Achille. A ideia de um mundo sem fronteiras. **Revista serrote**, São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.revistaserrote.com.br/2019/05/a-ideia-de-um-mundo-sem-fronteiras-por-achille-mbembe/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

_____. **Políticas da inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017.

MCGRATH, Charles. Which Dystopian Novel Got It Right: Orwell's '1984' or Huxley's 'Brave New World'? **The New York Times**, Nova York, 13 fev. 2017. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2017/02/13/books/review/which-dystopian-novel-got-it-right-orwells-1984-or-huxleys-brave-new-world.html>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MCMILLEN, Stuart. Huxley vs. Orwell: The Webcomic. **Biblioklept**, 08 jun. 2013. Disponível em: <https://biblioklept.org/2013/06/08/huxley-vs-orwell-the-webcomic-2/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MERTEN, Luiz Carlos. Tensão social explode em "Os miseráveis". **Estadão**, 16 jan. de 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/cinema,tensao-social-explode-em-os-miseraveis,70003160548>. Acesso em: 03 de out. 2022.

MESQUITA, Cláudia. O avesso do futuro: memória, distopia e condição precária em "Branco sai, preto fica". In: Rodrigo Almeida, Luís Fernando Moura. (Org.). **Brasil distópico**. 1ed. Rio de Janeiro: Ponte Produções, Caixa Cultural, 2017, v. 1, p. 89-101.

MILNER, Andrew. Changing the climate: The politics of dystopia. **Continuum: Journal of Media & Cultural Studies**. Vol. 23, No. 6, December 2009, pp. 827–838.

MILTIMORE, JON. UN Climate Change Report: A Choice between "Mad Max and Hunger Games". **FEE**, Atlanta, 15 out. 2018. Disponível em: <https://fee.org/articles/un-climate-change-report-a-choice-between-mad-max-and-hunger-games/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

MINOIS, Georges. **História do futuro**: dos profetas à prospectiva. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

MINTZ, Andre Goes. **Visualidades computacionais e a imagem-rede:** reapropriações do aprendizado de máquina para o estudo de imagens em plataformas online. 2019. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MIRANDA, Mariana. **Objeto ambíguo:** arte e estética na experiência contemporânea, segundo H. R. Jauss. Dissertação (Mestrado em pós graduação em Filosofia) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

MOUFFE, Chantal. **En torno a lo político.** Buenos Aires: Fondo de Cultura economica, 2007.

MOYLAN, Tom. “The moment is here... and it’s important”: State, agency and dystopia in Kim Stanley Robinson’s Antarctica and Ursula K. Le Guin’s *The telling*. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (orgs.) **Dark horizons:** science fiction and the dystopian imagination. Nova York: Routledge, 2003.

NEWMAN, Michael Z. From beats to arcs: toward a poetics of television narrative. **The velvet light trap**, n. 58, Texas: University of Texas Press, 2006. p. 16-28.

NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e dos inconvenientes da história para a vida. In: **Segunda consideração intempestiva.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

NOVAES, Adauto (org.). **O futuro não é mais o que era.** São Paulo: Edições Sesc, 2013.

NYE, Joseph S. **O Futuro do Poder.** São Paulo: Benvirá, 2012.

OCCORSIO, Eugenio. “Vou explicar como funciona a máquina do negacionismo climático”. Entrevista com Stella Levantesi. **IHU**, São Leopoldo, 17 jun. 2021. Disponível em:

<https://www.ihu.unisinos.br/610254-vou-explicar-como-funciona-a-maquina-do-negacionismo-climatico-entrevista-com-stella-levantesi>. Acesso em: 26 jun. 2022.

OLIVEIRA, Fátima. Ficção Científica: uma narrativa da subjetividade homem-máquina. **Contracampo** (UFF), Universidade Federal Fluminens, v. 9, p. 177-198, 2003.

ORQUIOLA, John. Where Westworld season 2 has gone wrong. **Screenrant**, Ogden, 03 jun. 2018. Disponível em:

<https://screenrant.com/westworld-season-2-problems-too-confusing/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

PAMPLONA, Nicola. Vale sabia de riscos em Brumadinho desde 2003, diz comissão de investigação. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 21 fev. 2020. Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2020/02/vale-sabia-de-riscos-em-brumadinho-desde-2003-diz-comissao-de-investigacao.shtml>. Acesso em: 27 jun. 2022.

PARECE o apocalipse: fumaça de incêndios deixa o céu de San Francisco laranja escuro. **BBC Brasil**, São Paulo, 10 set. 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-54108389>. Acesso em: 27 jun. 2022.

PEIXOTO, Pedro. A última onda: identidade neopentecostal e seu caráter histórico. **Revista de Ciências Humanas Caeté**, V 3 N^o1, 2021, p. 191-206.

PEREIRA, Fabiana. O Western americano na poética de Glauber Rocha e “Deus e o Diabo na Terra do Sol”. **Revista Contracampo**, n. 10/11, p. 73–86, 15 dez. 2004.

PINHEIRO-MACHADO, Rosana. **Amanhã vai ser maior**. São Paulo: Editora Planeta, 2019.

POELL, Thomas; NIEBORG, David; VAN DIJCK, José. Plataformização. **Revista Fronteiras: Estudos midiáticos** 22(1): 2-10 janeiro/abril 2020.

POSTMAN, Neil. **Amusing ourselves to death: Public discourse in the age of show business**. Londres: Penguin Books, 2005.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. *In*: LANDER, Edgardo (org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. Le concept d’anachronisme et la vérité de l’historien. *L’ inactuel*, Belval (FR), n. 6, p. 53-68, 1996.

_____. Rancière vê a crise da Democracia e da Razão. **Outras Palavras**, São Paulo, 09 fev. 2021. Disponível em: <https://outraspalavras.net/crise-civilizatoria/ranciere-ve-crise-da-democracia-e-da-razao/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

REFORMAS econômicas: 9 gráficos que mostram a transformação da China em 40 anos. **G1**, Rio de Janeiro, 20 dez. 2018. Disponível em: <https://g1.globo.com/economia/noticia/2018/12/20/reformas-economicas-graficos-que-mostram-a-transformacao-da-china-em-40-anos.ghtml>. Acesso em: 27 jun. 2022.

RIBEIRO, Sidarta. **O oráculo da noite: a história e a ciência do sonho**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

RICOEUR, Paul. **A crítica e a convicção**. Lisboa: Edições 70, 2002.

_____. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007.

_____. Cinco lições: da linguagem à imagem. **Sapere Aude**. Belo Horizonte, v.4 - n.8, p.13-36 – 2^o sem. 2013.

_____. **Do texto à ação: ensaios de hermenêutica II**. Porto: Rés, 1991.

_____. **A região dos filósofos**. Tradução de Marcelo Perine, Nicolás Nyimi Campenário. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **O si-mesmo como outro**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

_____. **Tempo e narrativa**: tomo 1. São Paulo: Martins Fontes, 2010a.

_____. **Tempo e narrativa**: tomo 2. São Paulo: Martins Fontes, 2010b.

_____. **Tempo e narrativa**: tomo 3. São Paulo: Martins Fontes, 2010c.

RIVERA CUSICANQUI, Silvia. **Un mundo ch'ixi es posible**: ensayos desde un presente en crisis. Morón: Tinta Limón, 2018.

ROCHA, Camilo. Por que é fácil confundir realidade e distopia nos dias atuais? **Nexo**, São Paulo, 03 ago 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/08/03/Por-que-%C3%A9-f%C3%A1cil-confundir-realidade-e-distopia-nos-dias-atuais>. Acesso em: 27 jun. 2022.

RODRIGUES, Elsa Margarida. **Ecos do mundo zero**: guia de interpretação de futuros, aliens e ciborgues. Coimbra: Coimbra University Press, 2012.

ROQUE, Tatiana. O negacionismo no poder. **Piauí**, São Paulo, fev. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-negacionismo-no-poder/>. Acesso em: 26 jun. 2022.

ROSSI, Amanda. Rumo à quarentena global: a distopia do coronavírus. **Piauí**, São Paulo, 29 fev. 2020. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/rumo-quarentena-global-distopia-do-coronavirus/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

RUDNITZKI, Ethel. Yes, nós temos deepfake: brasileiros são o 2º maior público de aplicativo que “troca rostos” de políticos e celebridades. **Agência Pública**, São Paulo, 13 ago. 2020. Disponível em: <https://apublica.org/2020/08/yes-nos-temos-deepfake-brasileiros-sao-o-2o-maior-publico-de-aplicativo-que-troca-rostos-de-politicos-e-celebridades/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. São Paulo: Hucitec, 1996.

SARAMAGO, José. Fala do Velho do Restelo ao astronauta. *In*: _____. **Os poemas possíveis**. Alfragides: Editorial Caminho, 1997.

SARDAR, Ziauddin. Other Futures. *In*: INAYATULLAH, S.; BOXWELL, G. (orgs.). **Islam, Postmodernism and Other Futures**: A Ziauddin Sardar Reader. Sterling, Va: Pluto Press, 2003.

SARGENT, Lyman Tower. The three faces of utopianism revisited. **Utopian Studies**, Vol. 5, No. 1, 1994.

SCHULZE, Peter W. Beyond cowboys and cangaceiros: transculturations of the western in Brazilian cinema. *In*: KLEIN, Thomas; RITZER, Ivo; SCHULZE, Peter W.

(orgs.). **Crossing frontiers**: Intercultural perspectives of the western. Marburg: Schüren, 2012.

SCHWARTZ, David G. How casinos use math To make money when you play the slots. **Forbes**, New Jersey, 04 jun. 2018. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/davidschwartz/2018/06/04/how-casinos-use-math-to-make-money-when-you-play-the-slots/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

SEED, David. **Science Fiction**: a very short introduction. New York: Oxford University Press, 2011.

SEGATO, Rita. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **e-cadernos CES**, n. 18, 2012.

SHARF, Zack. What if Netflix released a \$700 million blockbuster and no one noticed? Oh wait, it just did. **Indiewire**, Los Angeles, 08 mai. 2019. Disponível em: <https://www.indiewire.com/2019/05/netflix-wandering-earth-surprise-china-blockbuster-1202132417/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

SILVEIRA, E. J. S.. Hermenêutica da finitude: o Apocalipse e as profecias do fim de mundo. *In*: Marcos Viniccius de Freitas Reis; Fábio Py; Diego Omar Silveira. (Org.). **Expressões Religiosas de um Brasil Plural**. São Paulo: Fonte Editorial, 2018, v. 1, p. 33-58.

SILVEIRA, Evanildo da. Apocalipse bíblico: fúria divina sobre a terra. **Superinteressante**, São Paulo, 26 mai. 2012. Disponível em: <https://super.abril.com.br/historia/apocalipse-biblico-furia-divina-sobre-a-terra/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

SOARES, Janile. Utopia, distopia e a insatisfação com a realidade em *A cidade das damas* de Christine de Pizan e *O último homem* de Mary Shelley. **Revista Graphos**, João Pessoa. vol. 19, n. 3, p. 111-124, 2017.

SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo**: análise da narrativa de ficção científica. Rio de Janeiro: Vozes, 1973.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

SPERB, Paula. “Bacurau” estreia em Gramado sob aplausos e gritos contra a censura. 2019. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 17 ago. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/bacurau-estreia-em-gramado-sob-aplausos-e-gritos-contra-a-censura.shtml>. Acesso em: 27 jun. 2022.

STENGERS, Isabelle. **Another science is possible**: a manifesto for slow science. Cambridge, Oxford: Polity Press, 2018.

_____. **No tempo das catástrofes**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SUPPIA, Alfredo. Aparições e reaparições da ficção científica no cinema brasileiro: elementos para uma história. **ALCEU**, v. 14 - n.27 - p. 92 a 106 - jul./dez. 2013.

_____. Respira fundo e prende: um pequeno raio-X da ecodistopia no cinema brasileiro, do regime militar aos militares no regime. **Revista Eco-Pós**, 23(2), 2020, p. 188-216.

SUVIN, Darko. **Positions and presuppositions in science fiction**. Kent: Kent State University Press, 1988.

TERRA à deriva. Direção: Frant Gwo. Produção: Gong Ge'er. China: China Film Group Corporation, 2019. 125 min. son., color. cópia digital. Título original: Liu Lang Di Qiu.

TERRON, Joca Reiners. **A morte e o meteoro**. São Paulo: Todavia, 2019.

TYSON, Charlie. Apocalypse Chic. **The Chronicle of higher education**, Washington DC, 22 ago. 2019. Disponível em: <https://www.chronicle.com/article/apocalypse-chic/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

VAN DIJCK, José. Confiamos nos dados? As implicações da datificação para o monitoramento social. **MATRIZES**, v. 11, n. 1, p. 39–59, 30 abr. 2017.

VAN DIJCK, José; POELL, Thomas; DE WALL, Martij. **The platform society: public values in a connective world**. Londres: Oxford University Press, 2018.

VIEIRA, Marcelo Dídimo Souza. A invenção do cangaço sob a égide do western. **Contemporânea: comunicação e cultura** - v.14 – n.03 – set-dez 2016 – 293-317.

VILICIC, Filipe; LOPES, André; CARNEIRO, Felipe. Como a China quer virar a primeira e mais desenvolvida economia do mundo. **Veja**, São Paulo, 04 out. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/economia/como-a-china-quer- virar-a-primeira-e-mais-desenvolvida-economia-do-mundo/>. Acesso em: 27 jun. 2022.

VON MOSSNER, Alexa Weik. Hope in dark times: Climate Change and the World Risk Society in Saci Lloyd's *The Carbon Diaries 2015 and 2017*. In: BASU, Balaka; BROAD, Katherine R.; HINTZ, Carrie. Introduction. In: **Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults: Brave new teenagers**. Nova York: Routledge, 2013.

WEBER, Max. **A ética protestante e o "espírito" do capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEGNER, Phillip E. Where the Prospective Horizon Is Omitted: Naturalism and Dystopia in *Fight Club* and *Ghost Dog*. In: BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (orgs.) **Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination**. Nova York: Routledge, 2003.

WESTWORLD. Criação: Jonathan Nolan e Lisa Joy. Produção: Bryan Burk, Jerry Weintraub, Lisa Joy, Jonathan Nolan, J. J. Abrams, Athena Wickham. Estados Unidos: HBO, 2016-presente. 58 min. aprox. por episódio. son., color. cópia digital.

WILLIAMS, Raymond. The Challenge of the New Social Movements. *In*: WILLIAMS, Raymond. **Resources of Hope**. Culture, Democracy, Socialism. London: Verso, 1989.

_____. **Televisão**: tecnologia e forma cultural. São Paulo: Boitempo. Belo Horizonte: PUC-MG, 2016.

WILLIAMS, Raymond. Opinion: A Lesson for (and From) a Dystopian World. **The New York Times**, Nova York, 26 maio 2019. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/05/26/opinion/a-lesson-in-power-dystopian-world.html>. Acesso em: 27 jun. 2022.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento**: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal. São Paulo: Brasiliense, 1993.

_____. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 1990. **Aniki** vol.5, n.º 2, 2018. p. 311-332.

_____. **Sertão mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

YAMAMOTO, Eduardo Yuji. A comunidade dos contemporâneos. **Galáxia**, n. 26, p. 70. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, PUCSP, 2013.

YUHAN. The Wandering Earth: a reflection of the Chinese right. **Chuang**, China, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://chuangcn.org/2019/08/wandering-earth/>. Acesso em: 27 jun. 2022.