

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA CENTRO DE
FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

FABRÍCIO MASSANEIRO OLIVEIRA E SILVA

DISTOPIA: EXPECTATIVAS E O PASSADO UMA ANÁLISE SOBRE O
HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DA DÉCADA DE NOVENTA A PARTIR
DO FILME “OS 12 MACACOS”

2018

Florianópolis

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA CENTRO DE
FILOSOFIA E CIENCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

FABRÍCIO MASSANEIRO OLIVEIRA E SILVA

**DISTOPIA: EXPECTATIVAS E O PASSADO UMA ANÁLISE SOBRE O
HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DA DECADA DE NOVENTA A PARTIR
DO FILME “DOZE MACACOS”**

Trabalho Conclusão do Curso de
Graduação em História do Centro de
Centro De Filosofia E Ciências
Humanas da Universidade Federal de
Santa Catarina como requisito para a
obtenção do Título de
Bacharel/Licenciado em História
Orientador: Prof.^a Dr.^a Flávia
Florentino Varella

2018

Florianópolis

DISTOPIA: EXPECTATIVAS E O PASSADO

UMA ANÁLISE SOBRE O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DA DÉCADA DE NOVENTA A PARTIR DO FILME “DOZE MACACOS”

Este Trabalho Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de “Bacharel/Licenciado” e aprovado em sua forma final pelo Programa Curso de Graduação em História do Centro de Filosofia E Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina.

Local, 28 de Junho de 2018.

Prof. Dr. Rodrigo Bragio Bonaldo
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Flávia Florentino Varella
Orientadora
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof. Dr. José Cláudio Siqueira Castanheira
Universidade Federal de Santa Catarina

Me. Rodrigo Prates de Andrade
Universidade Federal de Santa Catarina



Universidade Federal de Santa Catarina
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Curso de Graduação em História

ATA DE DEFESA DE TCC

Aos vinte e oito dias do mês de junho do ano de dois mil e dezoito, às 16 horas e 00 minutos, LABHARTE, reuniu-se a Banca Examinadora composta pelos seguintes membros, Prof^a. Dr^a: Flávia Florentino Varella (Orientador(a) e Presidente); José Claudio Siqueira Castanheiro (Titular); Rodrigo Prates Andrade (Suplente), designados pela Portaria Tcc nº 15/HST/CFH/2018, a fim de arguirm sobre o Trabalho de Conclusão de Curso do Acadêmico Fabrício Massaneiro Oliveira e Silva, intitulado: **“DISTOPIA: EXPECTATIVAS E O PASSADO: UMA ANÁLISE SOBRE O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DA DÉCADA DE NOVENTA A PARTIR DO FILME “OS 12 MACACOS”**”. Aberta a Sessão pelo(a) Senhor(a) Presidente, o Acadêmico expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, o mesmo foi arguido pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas, pelos membros da banca as seguintes notas, Prof^a. Dr^a: Flávia Florentino Varella, nota 10, José Claudio Siqueira Castanheiro, nota 10, Rodrigo Prates Andrade, nota 10, sendo o acadêmico aprovado com a nota final 10. O acadêmico deverá entregar na Coordenadoria do Curso de Graduação em História em versão digital, o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, até o dia 04 de julho de 2018. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pelo candidato.

Florianópolis, 28 de junho de 2018

Prof^a. Dr^a: Flávia Florentino Varella (Orientador(a))

José Claudio Siqueira Castanheiro (Titular)

Rodrigo Prates Andrade (Suplente)

Fabrício Massaneiro Oliveira e Silva (Acadêmico)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto que o acadêmico (a) Fabrício Massaneiro Oliveira e Silva, matrícula n.º 13201558, entregou a versão final de seu TCC cujo título é DISTOPIA: EXPECTATIVAS E O PASSADO: UMA ANÁLISE SOBRE O HORIZONTE DE EXPECTATIVAS DA DÉCADA DE NOVENTA A PARTIR DO FILME “OS 12 MACACOS”, com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 04 de Junho de 2018.

Dr.^a Prof.^a Flávia Florentino Varella

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu avô Isidoro que dizia: aquele que trabalha com a caneta sente dor nos dedos e não nas costas. A minha avó Marlene por todo o carinho, amor, mimo e por me lembrar constantemente o quanto pareço com meu avô, fazendo toda saudade que sinto escorrer dos olhos. A minha avó Maria de Fatima por me motivar a prosseguir na jornada em busca de conhecimento, espero seguir seus passos.

Agradeço a minha mãe pela força, dedicação e – principalmente - pela batalha empenhada em educar aquele menino bagunceiro e inquieto, essa conquista também é sua. A meu pai pelo suporte as minhas decisões, pelo zelo e por incentivar meu gosto pelas artes e busca por independência. Ao meu irmão Fabian pela parceria e apoio constante, ao meu irmão Felipe apesar das brigas seu carinho foi muito importante nesta jornada, ao meu irmão Klinger pela astucia e curiosidade que as somente as crianças possuem.

A Marta, minha amiga, companheira, camarada, comparsa, cúmplice e, por fim, namorada. Seu carinho fez destes anos uma experiência maravilhosa, ao seu lado todas as dificuldades foram facilmente superadas e em sua companhia passei por muitos dos momentos mais intensos da minha - ou nossa - vida. Sua ajuda foi imprescindível para o término deste trabalho, suas leituras e correções me auxiliaram aprimorar e refinar o texto.

Agradeço a minha orientadora Flávia que me auxiliou a desenvolver esta ideia, colocando um norte para meus estudos. Grato pela disponibilidade e por responder prontamente minhas dúvidas, questões, amenizando minha ansiedade e nervosismo.

Aos amigos e colegas que estiveram ao meu lado, vocês foram muito importantes na minha formação.

RESUMO

O trabalho debate questões que relacionam os temas Distopia, Presentismo e Pós-modernidade. A partir da análise do filme “12 Macacos” de 1995 e “La Jetée” de 1962, relaciona aspectos das narrativas - os quais expressos em imagens - com os estudos sobre pós-modernidade. Explora como a ideia de distopia e as características da pós-modernidade se entrelaçam e colaboram para a perpetuação do regime presentista na sociedade contemporânea a medida que levanta um panorama geral das discussões sobre modernidade e pós-modernidade, insere um debate crítico sob as formas com as características da condição pós-moderna aparecem no filme e alavanca um debate teórico nestes. Investigou-se, assim, que há fortes conexões entre estes três elementos e como estas relações representam uma modificação na forma como percebemos e experienciamos o tempo.

Palavras-chave: Distopia. Pós-modernidade. Presentismo.

INDICE DE FIGURAS

<u>FIGURA 1 - CENA DE CRÉDITO EM Os 12 MACACOS AO QUE O FILME INSPIRA.....</u>	<u>1</u>
<u>FIGURA 2 - ENCARCERADOS EM 1990.....</u>	<u>24</u>
<u>FIGURA 3 - COLE ENCARCERADO NO FUTURO.....</u>	<u>24</u>
<u>FIGURA 4 - COBAIAS NO FUTURO.....</u>	<u>25</u>
<u>FIGURA 5 – COBAIAS NO PASSADO.....</u>	<u>25</u>
<u>FIGURA 6 - HIGIENIZAÇÃO NO FUTURO.....</u>	<u>27</u>
<u>FIGURA 7 - HIGIENIZAÇÃO 1990.....</u>	<u>27</u>
<u>FIGURA 8 - DISCIPLINA/INDISCIPLINA.....</u>	<u>29</u>
<u>FIGURA 9 - GUARDAS NO FUTURO.....</u>	<u>30</u>
<u>FIGURA 10 - ENFERMEIROS NO PASSADO.....</u>	<u>30</u>
<u>FIGURA 11 - COLE EM SUA PRIMEIRA VIAGEM AO PASSADO (1990).....</u>	<u>41</u>
<u>FIGURA 12 - O FUTURO ESTÁ MELHOR PROTEGIDO QUE O PASSADO.....</u>	<u>44</u>
<u>FIGURA 13 - Os "OUTROS" DO FUTURO DISTANTE E UTÓPICO.....</u>	<u>46</u>

INDICE DE QUADROS

<u>QUADRO 1 - COMPARATIVO DE DISCIPLINA.....</u>	<u>29</u>
<u>QUADRO 2 - JEFFREY GOINES E A PÓS-MODERNIDADE.....</u>	<u>32</u>
<u>QUADRO 3 - IMAGENS QUE REMETEM A GUERRA.....</u>	<u>43</u>

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	1
2	DISTOPIA E PÓS-MODERNIDADE.....	7
2.1	MODERNIDADE, PÓS MODERNIDADE.....	8
2.2	DÉCADA DE 60 – VANGUARDA E PÓS- MODERNISMO.....	13
2.3	GLOBALIZAÇÃO E DISTOPIA.....	17
3	OS 12 MACACOS: O PRESENTE COMO DISTOPIA.....	23
3.1	CONDIÇÃO PÓS-MODERNA.....	31
3.1.1	<i>Histeria, capitalismo – Por Jeffrey Goines.....</i>	<i>32</i>
3.1.2	<i>Goines e o excesso de informação.....</i>	<i>35</i>
3.2	VIAGEM NO TEMPO, META-NARRATIVAS E O PASSADO.....	38
3.2.1	<i>Cole e o anjo da História.....</i>	<i>39</i>
3.3	LA JETÉE - NOUVELLE VOUGUE DE CRIS MARKER: INSPIRAÇÃO E EXPECTATIVAS.....	42
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	48
5	BIBLIOGRAFIA.....	53
6	INFORMAÇÕES.....	56

INTRODUÇÃO



Figura 1 - Cena de crédito em Os 12 Macacos ao que o filme inspira

O futuro assim como o passado está constantemente sendo projetado, usado e analisado pelos agentes do presente. A partir deste pressuposto, pretendo compreender expectativas sobre o futuro que tomam forma no filme *12 Macacos* (*Twelve Monkeys*). Essa manifestação cultural apresenta uma sociedade em um futuro distópico, onde é afetada por uma epidemia causada por um vírus desconhecido até então. Nesse contexto, um grupo de cientistas desenvolve uma forma de voltar no tempo com intuito de enviar alguém ao passado para alterar o presente em que vivem. O filme foi produzido no ano de 1995 e é baseado em um curta-metragem da década de 1960 chamado *La Jetée* que, diferente do filme norte-americano, tem como ponto de partida um cenário pós-guerra nuclear. Contudo, o que une ambos é a prerrogativa de voltar ao passado para melhorar o presente.

Dentro das imagens distópicas apresentadas pelo filme *12 Macacos*, busco discutir as expectativas que a década de 1990 apresentava sobre seu próprio futuro. O filme tem início no ano de 2035, onde um vírus produzido e liberado – supostamente - por uma organização chamada Doze Macacos e que dizimou grande parte da população mundial. A humanidade se viu obrigada a habitar no subterrâneo enquanto os recursos eram controlados por um grupo de cientistas que seria responsável por encontrar alternativas para neutralizar o vírus e levar a superfície os sobreviventes e reestruturar a sociedade. Neste sentido, o personagem interpretado por Bruce Willis - James Cole - é selecionado para um projeto de viagem no tempo, de modo que, este possa descobrir quem são os “doze macacos” e resolver no passado os problemas de seu presente. O filme foi dirigido pelo renomado diretor Terry Gilliam, que fez parte do grupo de comédia inglês Monty Python, onde atuava, dirigia e escrevia.

La Jetée, filme que inspirou “12 Macacos”, do cineasta francês Chris Marker que, assim como o seu curta, é um marco no cinema francês. *La Jetée* não possui falas e é narrado

em terceira pessoa por um interlocutor onisciente que conta a história de uma França devastada pela terceira guerra mundial. Na obra de Chris Marker, a humanidade sobrevive no subsolo e a solução encontrada pelos cientistas deste mundo distópico (que são chamados de “vencedores” no filme) como forma de alterar este trágico cenário, é através de uma viagem ao passado com base nas memórias de um soldado.

As duas produções – 12 Macacos e La Jetée - encontram-se inclusas no gênero cinematográfico da ficção-científica e compreendem narrativas que se intersectam de tal forma que proporcionam o levantamento de inúmeras problemáticas, bem como, a produção de diversas análises. Contudo, neste Trabalho de Conclusão de Curso, farei um recorte que visa desenvolver as partes mais pertinentes no que se refere à ótica e a linguagem cinematográfica que é influenciada pela conjuntura, além de analisar a expressão distópica envolta na obra.

Acredito, como Koselleck, que "as narrativas futuras e as histórias passadas são determinadas por desejos e planos, assim como pelas questões que surgem hoje." (KOSELLECK, 2006, p. 168) Ou seja, de alguma forma as experiências que ocorreram no cenário político internacional da transição entre as décadas de 1980 e 1990 estão presentes, e até mesmo norteiam, as escolhas narrativas da obra em análise. Os temores da sociedade, ou de alguns grupos dela, são retratados e nos impactam por intermédio da cultura produzida na conjuntura em que ocorreram. Desta forma, no que se refere as circunstâncias que podem ter influenciado de alguma forma o filme 12 Macacos, é necessário, considerar as mudanças sofridas na política internacional após a dissolução da URSS e a reorganização espacial das nações que formavam este bloco, tendo aqui como exemplo:

a súbita dissolução dos regimes comunistas satélite (sic) na Europa, mais uma vez imprevista. Entre agosto de 1989 e o fim daquele ano, o poder comunista abdicou ou deixou de existir na Polônia, Tchecoslováquia, Hungria, Romênia e República Democrática Alemã (...) A República Democrática Alemã logo seria anexa à Alemanha Ocidental e a Jugoslávia logo se desfaria em guerra civil. (HOBSBAWN. 1995, P. 471)

Busco uma leitura da narrativa do filme partindo de uma ótica distópica. Entendendo distopia como uma "negação de lugar" em que "dis-", do latim, é um negativo ou indicativo de oposição, podendo indicar também algo “fora” ou “errado” e “topia-“, derivado do grego, vem de “topos”, lugar”(TONIN, 2015. P 45). Sendo assim, um lugar de não-existência que acaba concebendo um horizonte de expectativas. Faz-se necessário, também, ponderar sobre o conceito de utopia uma vez que expressa uma concepção de confronto à ideia de distopia, por ser convencionalizado como seu completo oposto. Contrapor tais conceitos é fundamental para

atingir a compreensão no que se refere à existência desta condição de "negação de lugar", tendo em vista que esta não só evidencia a forma com que tais concepções surgem na sociedade e como também exprime uma cadeia de expectativas que nos fazem buscar ou negar alguns lugares afim de torná-los reais a partir de uma interação com a forma imagética do porvir.

Cenários distópicos estão presentes na sociedade humana através de manifestações das mais variadas expressões artísticas desde o início do século XX e se estendem até a contemporaneidade. São narrativas que buscam evidenciar possibilidades que, muitas vezes, são deixadas de lado pelos indivíduos ao longo do cotidiano. Elas funcionam como "lembretes de que há contorno, que estamos falando de um condicionamento e não de uma natureza, que estamos falando de valores culturais e projetos político, são hipóteses de um devir que não pode chegar."(TONIN, 2015. p. 49). São, por fim, temores de um tempo, de uma sociedade e de uma cultura, de tal forma que se transmutam em possíveis consequências estarrecedoras que partem dos acontecimentos do presente.

O que busco aqui é, portanto, evidenciar como as expectativas distópicas se relacionam historicamente com o seus respectivos presentes. A narrativa dentro do filme *Os 12 Macacos* (1995) e do curta-metragem *La Jetée* (1962) oferecem duas possibilidades distintas de derrocada da sociedade. Apesar dessas diferenças de artifícios narrativos, as duas obras possuem forças motrizes – que são responsáveis por criar às problemáticas nas narrativas – criadas a partir de um horizonte de expectativa de seus próprios tempos. Ambos os filmes demonstram como o progresso tecnológico poderia acarretar em implicações devastadoras. Entretanto, enquanto o filme de 1962 recorre a temática de ataques nucleares, a obra de 1995 utiliza-se do temor proveniente das incertezas acerca dos avanços na biotecnologia e na área médica que tiveram grande desenvolvimento no final do século XX.

Para compreender os agouros e as expectativas que as obras nos retratam, proponho discutir o tempo histórico que opera como agente motor dessas narrativas. Encarar, assim, que em "determinado tempo presente, a dimensão temporal do passado entra em relação de reciprocidade com a dimensão do futuro" (KOSELLECK, 2006. P 15-16). Isto é, o passado e o futuro estão em constante interação com o tempo presente. O primeiro ocorre a partir das experiências adquiridas pela sociedade humana, enquanto o segundo interage das expectativas que este dispõe sobre o porvir. Busco, desta forma, compreender como algumas expectativas próprias da década de 1990 se articularam dentro do filme *Os 12 Macacos*. Além disso, tenho como objetivo identificar a forma com que elas se relacionam com o tempo passado e com suas respectivas expectativas. Ou seja, entender como um discurso - neste caso o cinematográfico -

é capaz de envolver a experiência histórica da sociedade, com base em uma projeção de futuro, que funciona como um alerta pessimista para o presente. É nesse recorte que encontro a distopia como objeto de estudo, pois o "não lugar" que esta encontra é, de fato, o lugar em que, diferente da utopia, não gostaríamos de rumar.

Se no trabalho histórico, estamos constantemente buscando as permanências latentes no presente ou as rupturas que não existem mais enquanto herança, a distopia é a sugestão de que em algum momento a sociedade humana colapsará e alcançará sua ruína. As maneiras como transcorreriam este suposto colapso é representado de diversas maneiras, de tal forma que estas podem expressar expectativas do período em que tais narrativas foram produzidas, por efeito, então a distopia retrata um não-lugar e um desejo de mudança. Como propõe Barros, a narrativa se faz:

suficientemente familiar às demandas do nosso tempo (do tempo do cineasta ou do escritor) para que, a princípio, esteja assegurada a possibilidade de que lhe sejam decifradas as fortes ligações com a realidade social (extra fílmica) que a estrutura (BARROS, 2012, p. 56)

Narrativas contêm, de fato, conexões com a realidade extra fílmica como já nos fora demonstrada por Ferro nos seus textos sobre cinema e história. Da mesma forma que o “cinema é um testemunho singular de seu tempo, pois está fora do controle de qualquer instância de produção, principalmente o Estado” (MORETTIN, 2003, p. 13), exprime, assim, a liberdade que o cinema possui para expressar as aflições e reações e, principalmente, as compreensões de um tempo, logo, a distopia, também, expressa as implicações que a pós-modernidade insere na sociedade. Posto isto, concordo com Tonin quando este afirma que “toda distopia afirma, ao demonstrar um futuro indesejável, um horizonte de expectativa desejável, uma utopia pós distópica” (TONIN 2014, p. 30), isto é, quando estivermos defronte de imagens que retratam um futuro desagradável, chocante, abominável ou repugnante, passamos a almejar a formação de outras possibilidades e assim conceber novas expectativas; refletir sobre elas para então alcança-las.

Sobre estas perspectivas procuro levantar alguns questionamentos durante esta investigação, tais como: a distopia relaciona com a realidade extra fílmicas do presente da produção? Como o cinema, objeto deste estudo, reflete as peças da conjuntura contemporânea e as expectativas de um tempo? De que forma o discurso e a narrativa de um filme podem expressar as mudanças de paradigmas vivenciados na década final do século XX?

O cinema é considerado um “fenômeno complexo e que se entrecruzam fatores de ordem estética, política, econômica ou social” (VALIM, 2011, p. 283), expressando em imagens diversos aspectos da sociedade e, por vezes, emitindo mais que a proposta da própria narrativa. Tal fato tem levado historiadores a pensar as “relações entre as sociedades e os meios de comunicação, o seu caráter necessariamente multidisciplinar e a diversidade das abordagens e tendências metodológicas” (VALIM, 2011, p. 284), isto é, de que forma a história pode extrair dessas imagens em movimento as expressões ou impressões de um tempo específico e quais são as formas de abordagem, método e análises possíveis.

Benjamin, em 1936 escreve o texto “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” no qual questiona a relação dos indivíduos e da sociedade com o avanço das técnicas de produção, reprodução e apreciação de arte em paralelo ao desenvolvimento da fotografia, cinema e dos aparelhos de reprodução de som. Em seu texto sobre o cinema este coloca que:

Dentre as funções sociais do cinema, a mais importante é a de estabelecer o equilíbrio entre o homem e o aparato. Essa tarefa o cinema cumpre inteiramente, não só pelo modo como o homem se representa diante do aparato de registro, mas também pelo modo como representa a si o mundo com a ajuda desse aparato. (BENJAMIN, 2014, p. 95)

Assim, o cinema constrói a imagem que o homem tem de si, produzida por ele mesmo. E este fato torna oportuno a busca por técnicas e métodos de análise capazes de extrair tais informações da fonte imagética, fazendo com que a análise fílmica seja fundamental para que tal objetivo seja alcançado. São esses tipos de análise que, de acordo com Penafria, consistem em ir além do que faz a crítica cinematográfica – que busca “atribuir um valor, um juízo” (PENAFRIA, 2009, p. 1) – mas sim, usufruir-se de métodos que viabilizem “decompor” o filme e, assim, fazer uso das narrativas e imagens na construção de um discurso histórico, tendo em vista que os filmes são fontes ricas para o debate histórico a análise deve ser feita de acordo com “as configurações comprovadamente presentes no texto” (CARDOSO, 2004, p. 151), pois:

Os filmes operam necessariamente escolhas do que mostram ou omitem, de como mostram; organizam os elementos entre si, recortam no real e no imaginário, constroem um mundo ficcional cujas relações com o mundo real são complexas. O filme tanto pode pretender ser reflexo quanto recusa daquilo que existe; mas será sempre um ponto de vista sobre certos aspectos do mundo em que nasceu, estruturados em sua narrativa de determinadas maneiras que o analista deve procurar (CARDOSO, 2004, p. 61)

Decompor o filme é, desta forma, uma tarefa essencial no processo de investigação do mesmo e demanda a elaboração de um recorte que “deverá ser realizado tendo como objetivos

estabelecidos a priori e que se trata de uma atividade que exige uma observação rigorosa, atenta e detalhada” (PENAFRIA, 2009). No caso deste trabalho, os recortes de imagens serão apresentados no segundo capítulo e a partir dessa seleção investigar-se-á as relações que o filme apresenta com a experiência pós-moderna no tempo. É a partir desta discussão que as narrativas distópicas e a análise de filmes se entrecruzam, pois da mesma forma que a distopia revela certa expectativa de um tempo, o filme igualmente reflete tais características que são referentes ao momento de produção, uma vez que é um “conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente ao período e à sociedade que o produziu” (VALIM, 2011, p. 285).

A partir destas questões que norteiam o trabalho, pretende-se não só seguir um plano metodológico que se desenrola a partir de fotogramas¹, como também discutir a concepção do *universo diegético* do filme, visto que, *diegese* “se entende a soma do enredo com o contexto imaginário” (CARDOSO, 2004, p. 138), ou seja, as maneiras que o universo descrito na narrativa desenvolve sua concepção de tempo e realidade. O objetivo desses fotogramas expostos neste trabalho é de conceber um paralelo entre as temporalidades exploradas nas narrativas, bem como, discutir suas semelhanças no que tange a construção das cenas e como elas podem representar uma ótica, ou discurso, sobre o passado e o porvir, em virtude da natureza fílmica, visto que esta é mais que apenas uma narrativa, ou texto. Uma produção cinematográfica é sintoma de um tempo e suas problemáticas, à vista disso, é justo que o historiador possa utiliza-lo para as investigações pertinentes no campo da história. A análise é, portanto, um processo metodológico, porém subjetivo e, desta forma, não existe pretensão de se esgotar todas as discussões acerca dos filmes em foco, pelo contrário, busca-se – precisamente - levantar questionamentos e novas possibilidades de análise, além de, entremear as obras – 12 Macacos e La Jetée - nas discussões sobre narrativas distópicas.

¹São quadros ou “frames” de uma cena, selecionado pelo autor para realizar sua análise.

1 DISTOPIA E PÓS-MODERNIDADE

As narrativas distópicas estão presentes desde a primeira metade do século XX em meios artísticos dos mais diversos – tais como livros, cinemas, quadrinhos – deste modo, cabe investigar a maneira com que as distopias se relacionam com a pós-modernidade. Distopias são narrativas de uma sociedade em ruínas, em um futuro próximo ou distante e podem ser compreendidas como um sintoma do período em que sua produção está inserida, visto que estas simbolizam expectativas. Em contraste com os modernos os quais criavam, a partir de um ideal de progresso, belíssimas narrativas acerca do futuro – as utopias – temos na condição pós-moderna um confronto com a descrença no futuro, resultando em um pesar sob a expectativa do porvir.

O século XX foi um período conturbado na história da humanidade. Inúmeros eventos transcorreram em um pequeno intervalo de tempo e, conseqüentemente, a eclosão de narrativas distópicas justamente neste momento não causa estranheza. Os acontecimentos que se desenrolaram neste período são responsáveis por fomentar o surgimento de produções artísticas distópicas, podendo citar como exemplo o livro “1984”² de George Orwell obra que narra o poder de controle de um estado totalitário – argumento que somente se tornou concebível no imaginário daquela época após a ascensão dos estados totalitários da Segunda Guerra Mundial.

De forma correlata ao terror produzido pelos estados totalitários vemos expressados às telas o temor recente dos impactos ambientais causados pelo homem no filme “Mad Max”³, visto que, a produção tenta expor o quão nociva a humanidade pode vir a ser ao planeta devido não somente ao uso desenfreado de recursos naturais não renováveis, como também em função da deficiência dos estados nacionais que carecem de estabilidade e podem levar a sociedade ao seu completo colapso. A partir destas conjunturas, o filme exprime e expõe o medo do fim dos recursos energéticos que sofreu a sociedade ocidental no terceiro quarto do século XX.

² George Orwell (1903-1950) foi um escritor inglês que escreveu o livro “1984” que narra a história de um Estado Totalitário que desenvolveu elaboradas ferramentas de controle sobre a sociedade, é uma ficção política literária e ficção científica distópica, de extrema importância para a literatura contemporânea.

³ O filme Mad Max(1979) foi escrito, dirigido e produzido por George Miller (1945) a sinopse do filme é: “Em um futuro distópico não muito distante, os recursos de óleo foram esgotados e o mundo está mergulhado em guerra, fome e caos financeiro. É quando o policial Mad Max, que não tem mais nada além de seus instintos de sobrevivência e retaliação, começa uma vingança contra a gangue que perseguiu e assassinou sua esposa e filhos.”. O filme virou uma franquia de films que contam com outros três filmes: Mad Max 2 - A Caçada Continua (1981), Mad Max Além da Cúpula do Trovão(1985) e Mad Max: Estrada da Fúria (2015).

Cada narrativa distópica contém suas peculiaridades e suas próprias representações de um tempo vindouro. Então o que essas narrativas têm a nos dizer sobre as expectativas do tempo de onde elas foram criadas? Quais os lugares, ou melhor, “não-lugares” que estas narrativas tentam representar? A partir do filme *Os 12 Macacos* faremos uma análise sobre esse tema, tentando buscar a mudança no horizonte de expectativas que se formou na década final do século XX. Buscando compreender a mudança que ocorre, desde a construção utópica progressista moderna até a formação de uma ótica distópica que reflete a pós-modernidade. Realizar-se-á uma revisão sobre a experiência do tempo na modernidade, no que tange a forma com que as pessoas encaravam o presente e o passado, e desta forma, como eles entendiam o tempo porvir: o futuro. Durante a modernidade o vindouro se encontrava aberto o que possibilitou a materialização do progresso humano, porém análises que partem de meados do século passado, mais especificamente a partir da década de 60, acentuam uma alteração nesta percepção que coloca o futuro sob um prognóstico negativo, de pesar e descrença. É este que se relaciona com as narrativas pós-utópicas: as distopias.

1.1 MODERNIDADE, PÓS MODERNIDADE

Este trabalho encontra-se norteado pelos estudos sobre a pós-modernidade e para que se compreenda a relação que o ideal pós-moderno estabelece com o tempo é preciso discorrer sobre a modernidade e que “valores dominantes ele portava e como isso funcionou após a segunda Guerra Mundial” (HOBBSAWN, 2005) e é a partir deste complexo panorama, presente no pós-guerra, que “parte de uma transformação cultural que emerge lentamente nas sociedades ocidentais, uma mudança da sensibilidade para qual o termo pós-modernismo é realmente, pelo menos por enquanto, inteiramente adequado” (HUYSSSEN, 1992).

A experiência antiga no tempo se constrói a partir de uma visão constituída a partir da leitura de Cícero e do *topos historia magistra vitae* – história mestra da vida – que incorpora a utilização da história como exemplo para os homens, utilizando como artifício de oratória, o que tornou-a não somente capaz de iluminar o pensamento dos homens, como também um método de evitar que erros cometidos no passado tornassem a acontecer. A crença do funcionamento da história cíclica – entendimento de História dos *Antigos* que se prolongou ao longo da Idade Média por intermédio da descoberta e leitura de Cícero pelos monges cristãos – difundiu-se pela Europa como consequência da expansão do cristianismo. Deste modo, a percepção cíclica da experiência humana, se consolida até início dos tempos modernos (KOSELLECK, 2006).

É no período do século XVIII ao XX que a experiência passa a ter outra compreensão, a qual já não comporta a visão didática da história, tendo em vista que, a experiência moderna concentrava-se na racionalização e na centralidade do homem como agente da história e no progresso do espírito humano.

A experiência moderna no tempo tem “orientação para o futuro presente” (BEZERRA, 2007, p. 180), logo, para a modernidade “tudo está por criar, tudo está por fazer, tudo está por inventar, em meio ao horizonte de ruptura, revolução e instabilidade anunciado com a quebra da tradição” (BEZERRA, 2007, p. 180). Deste modo, a orientação e tempo como noção de progresso em conjunto com a percepção do homem como agente atuante no processo histórico que desenvolveu na modernidade um grande apreço pelo futuro. Fato evidenciado por Habermas “a modernidade não pode e não quer tomar dos modelos de outra época os seus critérios de orientação, ela tem de extrair de si mesma a sua normatividade” (HABERMAS, 2012, p. 12), ou seja, a proposta desenvolvida pela modernidade é construir um futuro sem consultar um acervo de experiências.

Para Adorno e Horkheimer, o conhecimento nos colocou em posição de destaque no curso da história, assim “o progresso do pensamento, o esclarecimento tem perseguido sempre o objetivo de livrar estes do medo e de investi-los na posição de senhores” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985); deste modo, foi possível crer na responsabilidade da humanidade pelas ações que esta seguia a empreender, além de deter o poder de tomar as decisões que antes eram designadas aos desejos de entidades divinas tão comuns no pensamento cristão ocidental. Isto exprime que a razão funcionou como alicerce para o desenvolvimento do antropocentrismo e do pensamento moderno. Para Gumbrecht, o observador, ou o homem moderno, compreende-se como sujeito material, corpóreo que tem suas observações voltadas para a percepção materialista - sendo o maior interesse pela "anatomia, pelas funções e pelos objetos do sentido humano, e seu crescente fascínio pela especificidade da experiência estética" (GUMBRECHT, 1998, p. 13) um sintoma deste fato. Tal percepção do mundo material traz consigo uma complexa experiência baseada em conceitos, problemática que, segundo Gumbrecht, vivemos "talvez mais intensamente do que nunca" (GUMBRECHT, 1998, p. 13). O autor ainda afirma que no séc. XIX, a vida intelectual:

adotou o hábito de praticar a auto-observação ao observar o mundo, podemos entender como surgiu a impressão de que, para cada objeto do mundo - mantendo as perspectivas de observadores múltiplos - deve existir um potencial infinito de 'representações' ou 'interpretações'. (GUMBRECHT, 2015, p. 63)

Trazendo a problemática das múltiplas representações e interpretações, ou de que "talvez nada no mundo seja completamente estável e idêntico a si mesmo" (GUMBRECHT, 1998, p. 13) as percepções particulares se desestabilizavam em relação a proposta progressista e unificante que se pretendia na modernidade. Motivo pelo qual a produção de biografias e histórias particulares foram caindo no desgosto dos intelectuais, enquanto as histórias totalizantes, como, por exemplo a de formação dos estados nacionais, exigiu maior proximidade representativa do passado (KOSELLECK, 2006, p. 51-53). Neste momento, eclode a concepção do homem enquanto intelectual e princípio de movimento. Nessa construção Gumbrecht, enquanto dialoga com Koselleck, coloca a percepção do tempo na modernidade:

A humanidade era vista no tempo, constantemente deixando para trás o passado como "esfera de experiência" e caminhando a passos largos para a frente, na direção de novos futuros, moldados pelos "horizontes abertos de possibilidades". Entre estes futuros e aqueles passados o presente se manifestava como "mero momento de transição"; assim experienciado, oferecia ao sujeito cartesiano concentrado tão só nas funções da consciência, o seu habitat histórico" (GUMBRECHT, 2015, p. 64-65)

Na tentativa de solucionar o problema que colocou a história sob o perspectivismo, troca-se o sentido de "apreensão do mundo como um espelho" (GUMBRECHT, 2015, p. 64-65), ou seja, a perspectiva didática e exemplar - característica do *topos* Antigo história mestra da vida pela concepção da existência de apenas uma representação/interpretação para cada objeto, o que quer dizer "modos narrativos de entende-los" (GUMBRECHT, 2015, p. 65). Deste modo, o período é visto como uma época de singularizações e simplificações (KOSELLECK, 2006, p. 52), onde buscou-se narrativas em que fosse viável dispor as diferentes experiências em suas totalidades, isto é, as histórias particulares foram posicionadas dentro de uma grande narrativa. Representou-se na esfera "universal" as histórias privadas, para que assim, estas pudessem ser representadas como uma unidade. Isso é a construção de discurso totalizantes típicos dos historicistas que possibilitou a abertura de futuro para as utopias modernistas (GUMBRECHT, 2015, p. 63-65)

A proposta da modernidade foi, portanto, de afrontar o futuro desconhecido na tentativa de "alinhar experiências passadas com as condições do presente e do futuro e escolher, de entre as possibilidades permitidas pelo futuro, projetos sempre novos" (BENJAMIN, 1987), ou seja, racionaliza-lo de modo a projetar suas expectativas, tendo em vista que, como aponta Koselleck, os exemplos do passado já não orientavam os eventos do presente (KOSELLECK, 2006), desta forma, o desejo de um futuro bom e ordenado seria o mote das narrativas modernistas e foi o

que construiu a noção de progresso que colocou o futuro sob o prisma da utopia. Porém, como observa Huysen, a modernidade se contentou com a ideia de que:

A recusa impiedosa do passado era um componente tão essencial ao movimento moderno quanto seu apelo à modernização através da padronização e racionalização. É sabido que a utopia modernista naufragou e suas próprias contradições internas e, o que é mais importante, na política e na história. (HUYSSSEN, 1992, p. 28)

As “contradições internas”, das quais Huysen aborda, servem de marco decisivo para a pós-modernidade como construção epistemológica (HUYSSSEN, 1992). Os eventos que decorrem do início da Primeira Guerra Mundial até a formação dos Estados Totalitários e consequentemente a Segunda Guerra Mundial (COMPAGNON, 2010) demonstraram a distorção que sofreu a visão moderna da razão, já que é neste momento que os avanços conquistados na modernidade foram colocados em ação em prol da barbárie.

O estado Nazista, liderado por Hitler, expressou como o pensamento racional da modernidade foi corrompido. As ações de controle civil passaram a ser planejadas, tomando como exemplo a arquitetura moderna, esta anteriormente vangloriava-se por desenvolver projetos arquitetônicos racionais para uma sociedade que valoriza a razão e se propunha a desenvolver a utopia modernista após a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Russa, na medida que, buscavam a reestruturação da Europa tendo como base a integração da arquitetura e do urbanismo à revolução social (COMPAGNON, 2010, p. 111). Contudo, as estruturas passaram a ser arquitetadas com o intuito de exercer controle sob mulheres e homens. Transformando-se assim em sinônimo de alienação e desumanização a partir da construção dos campos e guetos - complexos habitacionais utilizados para segregar a população entre os radicais nacionalistas e as minorias oprimidas pelo regime (COMPAGNON, 2010).

As atrocidades cometidas pela administração estatal nazista em prol de um bem-comum e manutenção da ordem civil corrompeu a concepção de estado desenvolvido pela modernidade. A ideia de socialismo foi deslocada de seu objetivo principal e colocada sob a ótica nacionalista e racial evidenciado no nome do partido nazista “Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães”, isto exprimia a ideia de que apenas os indivíduos identificados como alemães poderiam usufruir dos direitos básicos de cidadania e igualdade – até mesmo de humanidade – diferente do entendimento dos modernos. Para estes deveria existir igualdade de direitos para todos os indivíduos, independentemente de sua etnia ou classe, desde que estivessem dentro dos limites demarcados do estado socialista (HOBBSAWN, 1995).

O regime nazista, portanto, usufruiu-se dos avanços científicos para estruturação de instrumentos genocidas e, concomitantemente, desumanizaram um grupo étnico em nome do progresso científico (HARVEY, 1989). Neste sentido, evidencia-se a problemática em relação a experiência e expectativa, pois ao enfrentar a onda de terror e violência que a Segunda Guerra Mundial provocou, não apenas o passado passou a ficar em descrédito, mas principalmente as expectativas de futuro passaram a ser mais sombrias. Se para a modernidade o futuro seria moldado partir da razão – o que resultou em um dos maiores genocídios da história da – o futuro não poderia mais render a sociedade a esperança utópica característica da modernidade. É chegado o momento em que:

o homem moderno começou a despertar para o fato de ter chegado a viver em um mundo no qual sua mentalidade e sua tradição de pensamento não eram sequer capazes de formular as questões adequadas e significativas, e, menos ainda, dar respostas às suas perplexidades (ARENDDT, 1979, p. 35)

É possível perceber, na primeira metade do século XX, que a problemática da experiência se voltará à percepção do tempo, como critica Benjamin em seu texto *Teses sobre o conceito de história* de 1940, escrito enquanto tentava atravessar a fronteira entre a França e a Espanha em plena Segunda Guerra. A percepção se constrói a partir de “uma imagem do passado que se dirige ao presente, sem que esse presente seja visado por ela” (BENJAMIN, 1987). Ou seja, o passado e o presente se relacionam. O primeiro pressionando o segundo, dando a este uma nova ótica a qual o passado estaria em constante revisão:

“a primeira coisa a ser observada é que não apenas o futuro – “ a onda do futuro” -, mas também o passado é visto como força, e não, como em praticamente todas as nossas metáforas, como um fardo com que o homem tem de arcar e de cujo peso morto os vivos podem ou mesmo devem se desfazer em suma marcha para o futuro.” (ARENDDT, 1979)

Da mesma forma a alteração na percepção da experiência foi sentida na modernidade, na querela entre antigos e modernos, despertamos aos poucos para uma nova forma de observar o passado e conseqüentemente o tempo. Passamos a empreender em um passado inesquecível devido à memória dos horrores vividos no século XX e, portanto, em um futuro pouco esperançoso que não se encaixa mais na premissa do progresso transmutado em algo cada vez menos próspero. O trem do progresso e da razão descarrilhou dos trilhos utópicos da modernidade e caiu na ruína dos estados totalitários. A pós-modernidade se deparara com problemas nunca vivenciados na experiência humana, buscando soluções baseadas em um deslocamento da modernidade. A pós-modernidade, assim, encontra-se face a distopia: o gênero

literário que demonstra as fraquezas da sociedade e se apoia nos resultados da confluência do pensamento moderno com a barbárie, de forma que, possíveis desfechos pessimistas passam a fazer parte de um imaginário para o futuro da humanidade. Deixa-se de crer no futuro.

Em conjunto a estas narrativas, quando paralelas à história, podemos compreender que “abaixo de superfícies reconhecidas e uniformes, existem dobras em que há a imponderável diferença com diferentes níveis de desesperança” (BENTIVOGLIO, 2017, p. 23), ressaltando que a pós-modernidade não é uma modificação de “paradigma das ordens cultural, social e econômica, qualquer pretensão neste sentido seria claramente exagerada” (GUMBRECHT, 1998). Tal mudança pode ser percebida nas “formações de sensibilidade, das práticas e do discurso que torna um conjunto pós-moderno de posições, experiências e propostas distinguível do que marcava o período precedente” (GUMBRECHT, 1998) .

1.2 DÉCADA DE 60 – VANGUARDA E PÓS - MODERNISMO

A partir dos anos 1960, os primeiros sintomas de uma condição pós-moderna começam a apresentar-se na sociedade ocidental, tais como descrença no futuro, a indústria cultural atrelada à mídia e o aparecimento dos grupos de identidade, como o movimento negro e o movimento feminista, tal qual os primeiros avanços da globalização. Sintomas estes que constroem a experiência pós-moderna em consonância com a reformulação estética que ocorreu durante este período.

A vanguarda artística se constrói no séc. XIX a partir da compreensão do peso político que a expressão artística carrega, como expressa Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, a definição do termo *vanguarda* passa por um processo de modificação em sua utilização, que advém da esfera militar para designar os combatentes da frente dos batalhões, ou seja são os primeiros a sofrerem os danos e enfrentar os adversários. Ao passar para o vocábulo da arte tornou-se um termo político e estético (COMPAGNON, 2010, p. 41). Desta forma, *vanguarda* é uma forma de expressão artística que serve ao progresso social, através de produções de cunho político alinhado ao pensamento socialista ou de esquerda (COMPAGNON, 2010, p. 42). A temporalidade da vanguarda, caracterizada por sua direção ao futuro, pois almeja sua antecipação no presente enquanto segue um modelo evolutivo de arte ligado à filosofia hegeliana de adaptação ou, ainda, fundamenta-se da ideia de que os melhores são os que tem a maior capacidade adaptativa. Atributos estes que passam por uma revisão no século XX e, conseqüentemente, por uma mudança.

Para o autor, existe uma diferença no que diz respeito à vanguarda, pois, em suas palavras, “a arte de vanguarda não esteve nunca na vanguarda da arte” (COMPAGNON, 2010, p. 42). Então, pontuar a existência da diferença entre a arte que busca a revolução social e a arte que anseia pela revolução, como aponta o autor:

(...)Deve-se distinguir duas vanguardas: uma política e outra estética, ou mais exatamente a dos artistas, a serviço da revolução política(...) e a dos artistas satisfeitos com um projeto de revolução estética. Dessas duas vanguardas, uma quer, em suma, utilizar a arte para mudar o mundo e a outra quer mudar a arte, estimando que o mundo a seguirá (COMPAGNON, 2010, p. 43).

A proposta de apontar essas duas “vanguardas” surge da necessidade de diferencia-las em duas esferas: a política e a artística. E, ao que tudo indica, a experiência pós-moderna aflige principalmente a vanguarda política, uma vez que, a exploração artística e a renovação no campo das técnicas e das formas de expressão constituem a vanguarda na arte, ou seja, ela está em desenvolvimento constante. A vanguarda política é, portanto, mais suscetível as aflições pós-modernas, das quais discutiremos neste momento.

A década de 60 do século XX é o período que expressa como a concepção moderna de arte e vanguarda enfrentou um conflito interno causado pelas alterações ocorridas na percepção temporal que caracteriza a pós-modernidade. As construções modernistas de progresso, utopia e estética, passam por uma crise em seu propósito; por exemplo, na literatura com o movimento *Beat*, os autores não mais sentiam a certeza que o pensamento moderno empunhava sob a conduta da humanidade, desta forma, estavam dispostos a expressar seu descontentamento e inconformidade com a sociedade a partir da concepção de obras politizadas, assim surgiu uma “rebelião de uma nova geração de artistas como Rauschenberg e Jasper Jhons, Kerouac, Ginsberg e os *beats*, Burroughs e Barthelme, contra o domínio do expressionismo abstrato, da música serial e do modernismo literário clássico” (HUYSSSEN, 1992, p. 31-32), desacreditados com a arte moderna e como:

“As pretensões da arte e da literatura em relação à verdade e aos valores humanos pareciam esgotadas, e a crença na força constitutiva da imaginação moderna era apenas outra ilusão, ou se fazia sentir como um atalho para a liberação definitiva do instinto e da consciência”(HUYSSSEN, 1992, p. 31-32)

Mesmo com anseio por uma ruptura esses artistas ainda se dividiam em duas vertentes. A primeira “apocalíptica desesperada” (HUYSSSEN, 1992, p. 31-32), cujo integrantes não mais acreditavam em caminhos possíveis para a sociedade e o indivíduo; e a segunda, como “visionária festiva” (HUYSSSEN, 1992, p. 31-32), a qual estaria festejando a brevidade da

isto dava aos seguidores deste movimento a fama de boêmios e despreocupados. O que converge estas duas vertentes é a aversão mútua ao movimento modernista e não o anseio pela ruptura.

A negação aos preceitos modernos e a busca pela legitimação de um movimento pós-modernista que atua como crítica ao alto modernismo, pois este último não objetivava a sua popularização nas ruas e, por essa razão, acabou perdendo seu “inegável papel contestatório”, que era o que caracterizava a ação das *vanguardas*. Desta forma, a arte nos anos 60 buscava a:

cultura de confrontação absolutamente diversa, nas ruas e nas obras de arte, e que essa cultura de confrontação transformou as noções ideológicas herdadas sobre o estilo, forma e criatividade, autonomia artística e imaginação, às quais o modernismo já havia aquela altura sucumbido (HUYSSSEN, 1992, p. 31-32)

O movimento pós-modernista dos anos 60 caracterizou-se, portanto, por “um forte sentido do futuro e novas fronteiras, de ruptura e de descontinuidade, de crise e de conflito de gerações” (HUYSSSEN, 1992, p. 36), isto é, ele se fundamentou pela crítica às instituições culturais e “modos tradicionais de representação” (HUYSSSEN, 1992, p. 36) característicos da modernidade e, para Compagnon, um sentimento de cansaço em relação as vanguardas, decepção com a tradição de ruptura e o fetichismo da mercadoria na sociedade de consumo, que vai alcançar seu auge na década de 80. De forma que, para ele, o movimento abarcado nos anos 60 evidenciava várias características modernistas e em alguns aspectos, como por exemplo na literatura, quase paradoxalmente o movimento pós-moderno apresenta-se mais moderno que o moderno, quando este expõe a busca pela ruptura e engajamento político (COMPAGNON, 2010).

No entanto, a partir de 1980, a cultura começa a fazer parte essencial da sociedade de consumo e sofre a generalização que esta deposita sobre a produção humana, assunto este que será abordado no subcapítulo 3.3 deste trabalho. Seguindo a análise dos anos 60, Stuart Hall pontua alguns eventos que acompanham a tentativa de ruptura com o pensamento moderno:

as revoltas estudantis, os movimentos juvenis contraculturais e antibelicistas, as lutas pelos direitos civis, os movimentos revolucionários no “terceiro mundo”, os movimentos pela paz e tudo aquilo que está associado à “1968” (HALL, 2015, p. 27).

Tais acessos políticos ocorridos nesta década estão inclusos no processo de “descentramento do sujeito”, que de acordo com Hall, faz parte de uma “série de rupturas nos discursos do conhecimento moderno” (HALL, 2015, p. 12) e, na visão do autor, existem aspectos que devemos “reter” do período em destaque, pois estes seriam, em um primeiro

momento, movimentos que não apenas demonstraram um insatisfação com a “política liberal capitalista do Ocidente quanto à política ‘estalinista’ do Oriente”, como também passam a suspeitar das organizações burocráticas e políticas. Sendo assim, o fervor revolucionário “refletia o enfraquecimento ou fim da classe política e das organizações de massa com ela associadas, bem como sua fragmentação” (HALL, 2015).

Neste período ainda havia a crença no “poder da arte de transformar a realidade, de contribuir para a mudança da consciência e do impulso dos homens e mulheres, que poderiam mudar o mundo” (HUYSSSEN, 1992, p. 102). Basta observar o movimento de contracultura que se moldou nos anos 60, no qual a expressão artística e os artistas deste período se relacionavam com os movimentos políticos, características herdadas dos movimentos de vanguarda. A crença na mudança, portanto, pode ser encarada como a busca por uma imagem de um futuro melhor. Os movimentos estudantis, por exemplo, carregam um leve saudosismo à arte de vanguarda e a contracultura também, desta forma, os elementos presentes na década de 60 são passíveis de serem considerados como marcos da exaustão da herança utópica modernista presentes na sociedade ocidental (HUYSSSEN, 1992; JAMESON, 1992). Equitativamente, a partir desta incredibilidade com a sociedade surgem as primeiras críticas de massas em relação ao consumo que se caracterizam pelo surgimento dos grupos de defesa do meio ambiente, assim como o avanço nas pesquisas ambientais. Estas desenvolveram na década de 60 uma desorientação em relação ao futuro. Uma vez que se desejava um futuro melhor, por outro, existia um temor sob o porvir moldado a partir de um prognóstico pessimista que foi se tornando cada vez mais preciso e provável, através do debate científico.

Segundo Huyssen, com o início da década de 1970 essa esfera modifica-se, uma vez que, existe uma “mudança na concepção de temporalidade na esfera das artes” (JAMESON, 1996, p. 102), que fez com que a arte do modernismo, concebida sob a atmosfera progressista moderna, foi substituída pela ideia de tempos possíveis: de simultaneidade (GUMBRECHT, 2015). Tais mudanças, em outras palavras, seriam a dissolução da crença utópica da arte, o que na década de 70, pôde ser denominado de pós-utópica. A atenção não está mais voltada para o futuro, visto agora como inatingível e isso pode estar relacionado com a experiência no tempo pós-moderna (JAMESON, 1992).

O pós-modernismo sinalizou a descrença do futuro pós-moderno, ao passo que, caracteriza o retorno a um passado “inesquecível”, de tal forma, que são estes aspectos que, autores como Huyssen e Jameson, foram capazes de diagnosticar quando questionaram se as modificações estéticas do século XX relacionavam-se ou não com desenrolar de uma nova 16

percepção do tempo (HUYSSSEN, 1992; JAMESON, 1992). Para eles, o regresso e a coleta de signos do progresso são vistos como uma tentativa de encontrar perspectivas futuras no passado, uma vez que, a perspectiva sobre o amanhã já não respeitava mais os ultrapassados preceitos utópicos. São sintomas, portanto, relacionados com a experiência no tempo pós-moderna, característicos de um presente em expansão – onde o passado está constantemente sendo explorado – à medida que o futuro se encontra fechado. A dificuldade de focalizar um prognóstico positivo faz com que o passado se torne mais atrativo que o porvir. Tal fato, quando relacionado com a formação de narrativas distópicas, ou com a formação do pós-modernismo – com o fim das vanguardas – corrobora para a desestruturação dos preceitos modernistas na produção artística, o que nos leva a perceber, a forma que distopias são, de fato, resultantes de um complexo processo cultural que se estabelece com a descrença na utopia moderna.

1.3 GLOBALIZAÇÃO E DISTOPIA

O crescente interesse pelas narrativas distópicas, dentro da indústria cinematográfica, possui um importante significado para análise em questão, tendo em vista que grande parte dos principais nomes do gênero (que se entrelaçam à ficção científica) encontram-se em um período de produção que parte do final da década de 60. Pode-se relacionar este crescimento com o advento de novas técnicas de gravação e avanços tecnológicos da mídia ocorridos na época, porém, a aceitação do público dos temas abordados possui uma relação mais intrínseca e significativa em conjunto com a questão distópica e a sociedade que se construía naquele momento.

A partir da ascensão dos governos liberais da década de 70, como os governos de Thatcher e Reagan (GUMBRECHT, 2015; HUYSSSEN, 1992), desenvolveu-se um sentimento de desilusão resultado da alternância na proposta de sociedade, que não condiziam com as pautas exploradas pela contracultura da década de 60. A nova conjuntura priorizou a agenda liberal capitalista que colaborou ainda mais para o desenvolvimento da sociedade de consumo. Conseqüentemente, temos o avanço da globalização junto ao desenvolvimento tecnológico (GUMBRECHT, 2015), bem como o crescimento ao acesso à informação, resultado da popularização dos aparelhos televisivos (GUMBRECHT, 2015; HUYSSSEN, 2004).

Os movimentos sociais do fim dos anos 60 foram irrigados pelo pós-modernismo artístico e exigiam uma renovação no âmbito social e político, da mesma forma que os artistas pós-modernistas buscaram expressar uma nova estética (JAMESON, 1992), isso contrastava com a desilusão e o fim dos movimentos estudantis que foram sucedidos pela agenda liberal

consolidada no ocidente e, por conseguinte, estabelecendo uma ameaça à sustentação de um mundo socialista ou comunista - que se apresentavam como alternativas possíveis. Cabe ressaltar, ainda, que são eventos como os que ocorrem no ano de 1968, em especial o mês de maio na França, que funcionam como ecos de eventos passados que estruturaram a geopolítica até aquele momento (JAMESON, 1992; HALL, 2015), uma vez que, são reflexos da ação revolucionária em países pobres do globo, que após a Segunda Guerra Mundial, passaram a ser classificados como Terceiro Mundo, contrastando com o Primeiro Mundo capitalista ocidental e o Segundo Mundo socialista (JAMESON, 1992).

Para Jameson (1996), a pós-modernidade pode ser entendida conforme a “lógica cultural do capitalismo tardio” (JAMESON, 1996, p. 73), na medida que a sociedade pode ser definida como “sociedade do consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica ou high tec” (JAMESON, 1996, p. 74), ou seja, o avanço tecnológico e científico, por vezes, entrelaça-se ao desenvolvimento do capitalismo, que de acordo com o autor, encontra-se “em seu terceiro estágio ou momento na evolução do capital” (JAMESON, 1996, p. 74). Segundo ele, a relação entre pós-modernidade e pós-modernismo fundamenta-se de forma similar ao processo de dominação cultural fomentado na sociedade ocidental contemporânea pelo capitalismo tardio.

Seguindo a leitura “fora de moda”, como o mesmo coloca, sua periodização sobre os anos 60 atua tal qual uma ferramenta de reflexão acerca das alterações sucedidas em todo o período e que corroboram para o estabelecimento deste mal-estar que se prolonga durante a pós-modernidade e, seria isso, este que findaria de vez a década de 60 – em algum momento entre os anos de 1972 e 1974. Tal sentimento incômodo que aflige a sociedade não somente relaciona-se profundamente com os avanços econômicos e tecnológicos desta década, como também se encontra posposto por crises econômicas e hegemônicas que surgiram a partir do fervor da Guerra Fria (JAMESON, 1992). Desta forma, podemos marcar o fim da década de 60, como:

Um momento em que a expansão do capitalismo em escala global produziu simultaneamente uma imensa liberação ou desprendimento de energias sociais, uma prodigiosa escalada de forças não-teorizadas que eclodiram por toda parte no terceiro mundo, os regionalismos, o desenvolvimento de novos e militantes portadores de *suplus consciousness* nos movimentos estudantis, de mulheres, bem como num sem-número de lutas de outros tipos. (JAMESON, 1992, p. 125)

Posto isso, foi a partir dos estudos de identidade que se desenvolveram no desenrolar da década de 60 uma outra consciência se revelava e expressava-se a partir de pesquisas sobre o

meio ambiente, de tal forma que, os avanços desenvolvidos na área, corroboraram para o desenvolvimento de prognósticos do porvir, como reflete Gumbrecht:

Percebemos, em primeiro lugar, que talvez não exista espaço habitável no universo; e, em segundo lugar, que a nossa cultura e as nossas tecnologias podem pôr em risco precisamente as propriedades do nosso planeta, do qual depende a nossa sobrevivência. (GUMBRECHT, 2015, p. 52)

Este fenômeno difundido pelo mundo, associado aos eventos globalizantes, criou alicerces para um novo pensamento a respeito do planeta em que vivemos, desta forma, a reflexão sobre a maneira como usufruímos os recursos naturais foi convertida, também, em discurso político e, de certa maneira, transformou-se em um modo de reconsiderar e repensar a sociedade capitalista e o consumo.

Interessante perceber a forma que se desenvolvem narrativas distópicas, no fim do século XX, pois estas intercorrem, não só a partir do considerável avanço da degradação do meio ambiente, como também fundamentadas no desenvolvimento demasiado da tecnologia. De maneira tal que as narrativas criadas neste momento versam acerca de temáticas que tratam sobre a destruição quase que total de recursos, sejam eles naturais ou não.

Refletindo novamente sobre a franquia de “Mad Max”, do diretor George Miller, constata-se a maneira com que as narrativas repercutem as discussões ambientais. No primeiro filme, de 1979, o arco narrativo aborda, primordialmente, a falta e a busca por gasolina - aqueles que possuíssem combustível teriam recursos para se locomover, fazer barganhas com outras comunidades, ou seja, teriam poder. Enquanto na produção mais recente da franquia: Mad Max - Fury Road (ou “Estrada da Fúria” em português) do ano de 2015, o cenário problema muda por completo. Quem possuía poder, neste novo mundo distópico, eram aqueles que controlavam outro tipo de recurso: a água. Tal mudança é um claro reflexo da época de produção de cada um dos filmes. À medida que a montagem do primeiro é datada na crise do petróleo, o mais recente relaciona-se muito mais como o período de apreensão com os avanços da poluição e a possível escassez de água, afetam assim, a ótica da narrativa distópica.

Os progressos dos estudos ambientais podem, portanto, ser compreendidos como um fator que corrobora com a concepção da visão de futuro fechado encarado na pós-modernidade (GUMBRECHT, 2015, p. 52) e, até mesmo, a formação de uma expectativa catastrófica conforme acontece entre filmes distópicos. Para Huyssen:

os espectros do passado que assombram as sociedades modernas, com uma força nunca antes conhecida, articulam realmente, ela via do deslocamento, um crescente medo do futuro, num tempo em que a crença da modernidade está profundamente abalada. (HUYSSSEN, 2004, p. 52)

Outro fator crucial no que se refere a análise está na intersecção entre a imensa quantidade de informação disponível e os efeitos da globalização, que para Gumbrecht, “criam reações de inércia” (GUMBRECHT, 2015, p. 62), e isso pode estar alinhado à dificuldade de deixar o “passado para trás”. Para Augé(1994) o problema pode ser a superabundância factual possível somente a partir da grande quantidade de informação disponível ao indivíduo, além das inéditas e aceleradas experiências que a sociedade contemporânea foi acometida nas décadas finais do século XX. Tal fato produziu uma densidade factual responsável por impossibilitar o indivíduo de conferir qualquer significado ao mundo em que se encontra (AUGÉ, 1994). Desta forma, a experiência pós-moderna está instituída na insegurança do futuro, ao mesmo tempo, que o passado lhe é muito importante, como demonstra Huyssen:

Se a consciência temporal da alta modernidade no ocidente procurou garantir o futuro, então pode-se argumentar que a consciência temporal do final do Século XX envolve a não menos perigosa tarefa de assumir responsabilidade pelo passado (HUYSSSEN, 2004, p. 23)

A partir dos estudos sobre a memória evidenciou-se quão o final do século XX é marcado por uma nostalgia aliada à preocupação excessiva com o passado próximo. Tanto para Huyssen, quanto para Gumbrecht, uma causa é clara: a fluidez e a forma que as informações se articulam desde a produção e difusão destas.

Ao estudar a memória Huyssen constata que estamos em um momento histórico onde está, não é apenas um discurso político, mas também encontra-se enquadrada tal qual um produto que serve ao meios midiáticos para fins comerciais, isto é, existe uma comercialização da memória e como o “passado está vendendo mais que o futuro” (HUYSSSEN, 2004, p. 24) isso faz com que vivamos em um agora completamente obcecado pelo passado, o que resulta em uma expansão do presente (HUYSSSEN, 2004, p. 26).

Gumbrecht também aponta que é a relação entre a independência da informação presente no espaço físico com os efeitos da globalização que causa essa expansão do presente, ou seja, a rápida difusão e produção de informação e o acesso a esta informação nos mantém sob um regime presentista que, como supõe o autor, poderia vir a modificar a concepção do sujeito cartesiano proveniente da preposição “penso, logo existo” para “produzo, faço circular e recebo informação, logo existo” (GUMBRECHT, 2015).

O ponto de convergência está centrado no desenvolvimento da indústria cultural e da mídia, bem como, no rápido avanço tecnológico relacionado a transmissão de informação. De tal modo que passam a afetar nossa percepção do presente, e para Huyssen, é esta a forma que a memória é fomentada dentro de uma perspectiva capitalista de entretenimento, onde o passado gera mais lucro que o futuro, ou mesmo que o presente. E isso coloca em questão as ondas de retrô e nostalgia (HUYSSSEN, 2004), desta maneira constata-se:

uma lenta, mas palpável transformação da temporalidade em nossas vidas, provocada pela mudança tecnológica, mídia de massa e novos padrões de consumo, trabalho e mobilidade global (HUYSSSEN, 2004, p. 25).

Dentro desta temporalidade presentista pode-se considerar, então, que o desenvolvimento das tecnologias de comunicação, aliado ao descomedido acesso à informação – fortalecido a partir da popularização das tecnologias de comunicação e do crescimento da indústria cultural – agem como um dos fatores fundamentais para a expansão do presente. Além disso, foi o desenvolvimento de uma consciência ambiental que nos tornou mais zelosos com o meio ambiente, isocronicamente, também nos trouxe a crescente certeza de que eventualmente os recursos naturais se esgotarão e que, na verdade, a humanidade representa um risco a sua própria existência. É a conjuntura de todos estes fatos que instituem, assim, essa descrença latente no futuro.

A constante reestruturação econômica presente no capitalismo está radicalmente relacionada a estes dois pontos supracitados, pois a cada dia que passa a complexidade da proporção produção/consumo aumenta, de tal forma, que força o mercado – estritamente voltado ao capital e ao lucro – a se reinventar constantemente para ajustar-se as novas necessidades da sociedade de consumo (moldada desde de 1972) que, quase como um sintoma de seu tempo, possui anseios cada vez maiores e mais urgentes (HARVEY, 1989). A experiência no tempo na pós-modernidade também se relaciona com a aceleração nos tempos de giro de produção que, de acordo com White, ocorreram em uma época pós-industrial e, desta forma, são reflexos da desaceleração que sucedeu o fordismo do pós guerra e resulta na alteração nos objetos de consumo os quais passaram de consumo de bens para o consumo de serviços (GUMBRECHT, 2015; HARVEY, 1989).

O autor destaca ainda que “na troca e no consumo, que produzem, por assim dizer, a perda de um sentido do futuro, exceto e na medida em que o futuro possa ser descontado do presente” (HARVEY, 1989, p. 258), ou seja, foi com a velocidade de produção que tornou

possível alcançar no presente o acesso ao futuro, e tal acesso materializa-se na forma de 21

produtos. Talvez, por essa razão, a obsolescência programada seja cada dia mais comum, pois o mercado necessita que o giro produtivo nunca termine. Na medida em que resulta na comercialização da imagem de futuro, a partir de novos e efêmeros produtos e serviços e, com o auxílio do marketing e a publicidade, peças publicitárias são criadas visando evidenciar o quão tecnológico e futurista são estes novos produtos “descartáveis”. Criando atmosferas futurísticas e high tech. O que ocorre, na realidade, é que a produção estética – indústria cultural – está conectada a produção de mercadorias e serviços com objetivo de desenvolver, em ritmo acelerado, cada vez mais novos produtos – novidades – que possam ser comerciáveis (JAMESON, 1996).

Apontamos, sem o intuito de esgotar, mas de ilustrar, alguns dos eventos, da segunda metade com século XX, que colaboraram com a ascensão desta percepção presentista a partir de uma construção de uma ótica distópica de análise que, segundo defende Bentivoglio (BENTIVOGLIO, 2017), a distopia possa nortear o pensamento pós-moderno, tendo em vista que esta é considerada com uma alternativa possível. Na medida que representa a busca por uma análise que se contraponha a visão utópica da história e do desenvolvimento humano. Onde o passado é encarado, assim como o futuro, como um deslugar. Para que, desta forma, possamos, enfim, superar um passado não esquecível.

Cabe, então, investigar afim de compreender a forma que o desenvolvimento das narrativas distópicas se relacionam com as percepções contemporâneas do tempo, da mesma maneira, de quais medidas estas expressam nossa perplexidade acerca do rumo que o pensamento moderno tomou e a maneira que o pensamento utópico vem se extinguindo na sociedade pós-moderna.

2 OS 12 MACACOS: O PRESENTE COMO DISTOPIA

Filmes distópicos se passam, em geral, em tempos futuros, contudo, alguns relatam mais de um tempo na narrativa, exemplo disso são os filmes que incorporam a temática de viagens no tempo na qual passado, presente e futuro se mesclam. É isso que ocorre no filme *12 Macacos*. James Cole, personagem principal da trama, é escolhido para viajar ao passado afim de investigá-lo com intuito de rastrear o vírus responsável pela morte de 99% da população mundial. Pretende-se discutir, neste capítulo, como o filme coloca entre as suas personagens a percepção do tempo.

James Cole é um presidiário, encarcerado por crimes que cometeu em um futuro distópico. Sua chance de ser perdoado é participar de experimentos elaborados por cientistas que buscam soluções possíveis para resolver o problema da extinção da humanidade: derrotar o vírus. Uma destas soluções é viajar ao passado e coletar informações para que possam impedir que o vírus se alastre pelo globo. Sem outras opções o então presidiário aceita participar dos experimentos, e torna-se um viajante do tempo. Sua missão tem como destino o ano de 1996, porém devido a um erro dos cientistas Cole é enviado para o ano de 1990. O presente no qual vive a personagem é uma imagem distópica de caos e desesperança, onde a superfície da terra esta desabitada pela humanidade, que se vê forçada a viver no subsolo, no entanto, quando este se materializa na década de 1990, o personagem se depara com um tempo que desconhece e que não lhe oferece caminhos para sua investigação.

O filme utiliza como artifício de roteiro elementos visuais que relacionam o futuro com o “passado presente” da produção. O que constrói, não apenas a ambientação e o cenário do filme, mas também uma ótica sobre os primeiros anos da década de 1990. Um exemplo disso é presenciado no começo da narrativa, onde é apresentado ao espectador duas cenas que constroem um quadro de encarceramento, tanto no passado quanto no presente do personagem principal. A cena composta pela chegada de Cole no passado se entrecruza com sua realidade presente e demonstra um cenário de caos, mesmo quando a sociedade se encontra segura do vírus e de suas consequências. Ao analisar as imagens, figura 2 e 3, é possível evidenciar semelhanças na atmosfera produzida pela produção das duas conjunturas e da proposta envolvida, ou seja, tanto o futuro como passado se encontram na imagem do cárcere e a reclusão.



Figura 3 - Cole encarcerado no Futuro



Figura 2 - Encarcerados em 1990

Investigar as relações construídas a partir da semelhança dos cenários, das ocasiões e da montagem dos planos, nos traz a ótica de um tempo que não se refere apenas ao futuro e ao passado, mas também de seu presente, pois parte da construção de um olhar sobre seu próprio tempo como de desordem e/ou caos. Situar a situação do cárcere, nesta comparação, faz com que se estruture a impressão de como as instituições exercem, em certa medida, controle sobre a vida dos indivíduos na sociedade. Isto nos faz refletir sobre a forma com que a ciência exerce controle na vida dos indivíduos da trama. O meio científico, no filme, é representado como uma instituição de controle que, no futuro, é simbolizada nas ações dos cientistas, enquanto no presente, está retratada no papel dos médicos psiquiatras. É, portanto, da imagem do cárcere que surge a primeira manifestação da característica em que se propõe relacionar semelhanças entre o passado e futuro no filme.

Tendo como partida o quadro presente na prisão do futuro observamos um cubo aramado, onde diversos presos estão enjaulados e são selecionadas para participar dos mais diversos experimentos, afim de cumprir os objetivos da sociedade que foi moldada após a epidemia. Na figura 4, demonstra a forma como são selecionados os “voluntários” para participarem dos experimentos em troca da diminuição na pena, ou seja, os prisioneiros perdem completamente seus direitos em prol de possíveis descobertas sobre o passado e, conseqüentemente, informações do vírus. Por fim, se tornam cobaias: instrumentos científicos.

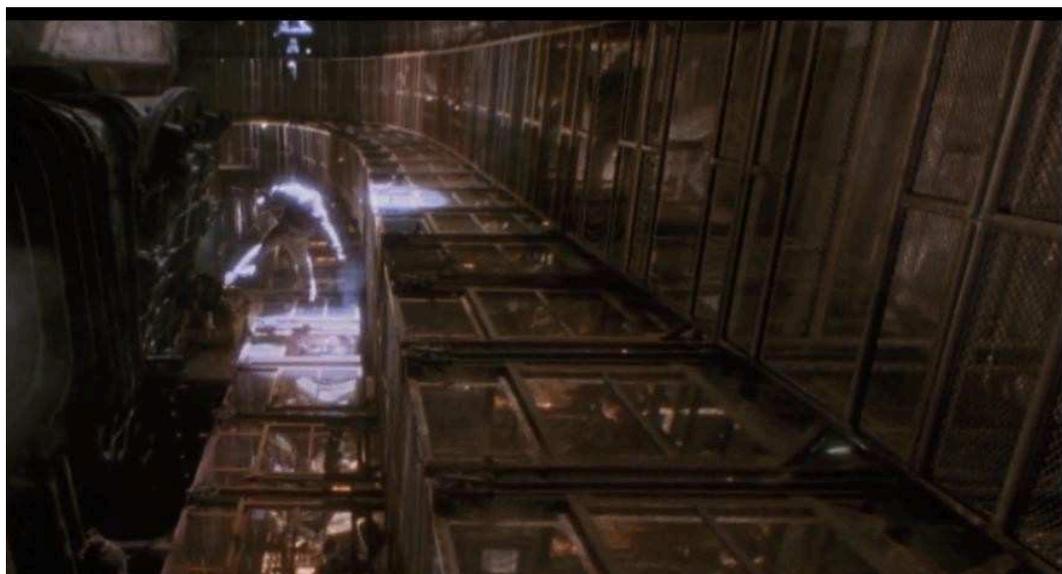


Figura 4 - Cobiaias no futuro

Concomitantemente, em um jogo comparativo entre o passado e o futuro, gravações de cientistas passam na televisão da clínica psiquiátrica do ano de 1990, tal qual demonstra a figura 5 abaixo, com imagens de cientistas efetuando testes em animais, ou seja, cobaias para o desenvolvimento de cosméticos.



Figura 5 – Cobiaias no passado

A cena, representada na figura 5, apresenta um cientista que selecionando uma cobaia animal, para realizar um experimento. Pega-o pelas costas, retirando-o de sua gaiola e na medida que o utiliza para a realização de procedimentos científicos. No futuro, os presos

selecionados para os experimentos, são carregados por aparatos mecânicos que os capturam e retiram de suas celas, são agarrados e levantados pelas costas, como visto na figura 4, semelhante ao cientistas do passado. Ao contrapor estas duas cenas evidencia-se a questão de representação e simbolismo do temor do avanço do progresso científico e tecnológico, assim como, a ideia progressista desenvolvida na modernidade – que teve sua dessacralização nos estados totalitários estão presentes no mote da narrativa.

No filme, a partir da eminência de um possível fim da humanidade os experimentos científicos com cobaias vivas – que anteriormente eram realizados exclusivamente em animais ou extremamente regulados e controlados em relação ao uso de humanos – passa a ser legítimo, e até mesmo aceitável, tornando corriqueiro o uso de pessoas como meros materiais ou amostras científicas. Tal cenário, outrora inconcebível, passa a ser validado em nome da ciência e de um suposto progresso científico.

Essas cenas demonstram que a ciência pode sim ser um instrumento complexo face ao desespero e desesperança e que, no futuro da narrativa, foi responsável pelo sepultamento do conceito de humanidade e liberdade, enquanto no presente, iniciou o processo de extinção desta. Porém, o filme não exclui a ciência como uma possível solução para os problemas da sociedade, explicitando assim, seu papel complexo ao longo da história. A reflexão acima pode nos guiar para a perspectiva que coloca os personagens como foco de uma discussão pós-estruturalista desenvolvida por Michel Foucault em torno do corpo. No caso, aqui, entendo que o corpo dos personagens está inserido nos processos que Foucault desenvolve no livro “Vigiar e Punir”:

o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado, segundo relações complexas e recíprocas, à sua utilização econômica; é, nua boa proporção, como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e dominação (FOUCAULT, 2014, p. 28)

Cabe ressaltar, também, que o filme apresenta aqueles que controlam e exercem poder sobre outros indivíduos – que no futuro são os cientistas – atuam, tal qual uma instituição reguladora do convívio dos indivíduos, isto é, estruturam as relações de poder da sociedade subterrânea e norteiam seus objetivos, modelando ferramentas para a manutenção de seu poder. No passado de 1990, na clínica psiquiátrica, aqueles que detinham o poder eram os médicos, esta relação futuro/passado, exprime como a ciência assume um papel importante na construção das relações de poder no universo diegético. Molda-se com base em uma estratégia de

dominação desenvolvida a partir destas relações “complexas e recíprocas”, que estão intrinsecamente ligadas aos aparelhos de dominação utilizados pelos detentores de poder.

Um exemplo dessa semelhança pode ser visto nas figuras 6 e 7 quando Cole é selecionado para uma expedição à superfície. Na cena expressada na Figura 6, este se encaminha a sua missão para coletar material da terra, ao retornar para o subsolo este é forçado a passar por um processo de higienização. O mesmo acontece quando em 1990, quando o protagonista está na instituição psiquiátrica. Então passado e futuro se encontram.



Figura 6 - Higienização no futuro



Figura 7 - Higienização 1990

Tais situações introduzem uma reflexão sobre a maneira com que o indivíduo sofre devido as relações de poder que são instauradas por instituições que exercem domínio sobre o

indivíduo e seu corpo. No caso do filme a ciência é, mais uma vez, utilizada como justificativa para a implementação de um elaborado sistema de controle e ordenação social.

Assim, ao rever as figuras 2 e 3 – cenas de prisões do futuro e passado – existe um forte exercício de poder demonstrado pelo cárcere presentes também nas figuras 4 e 5. Criando um comparativo através da higienização por parte das forças dominantes sob o corpo do personagem faz com que compreendamos quão capazes são as instituições na dominação dos indivíduos. Analisando o comparativo proposto nas imagens selecionadas anteriormente relaciona como o poder das instituições interferem e norteiam a vida e decisões dos indivíduos, evidenciando as relações de poder e levantando o questionamento: se estas relações de poder foram possíveis no passado, por que seriam diferentes no futuro?

Contudo, aprofundando um pouco mais a análise e redirecionando-a para as figuras 6 e 7, é possível identificar em cada quadro a presença de dois personagens compondo a cena com o protagonista, os quais operam a partir das exigências e normas daquela sociedade que simbolizam, assim, aparelhos de manutenção de ordem que são desenvolvidos com o objetivo de materializar a prática da opressão e dominação.

Consequentemente, para estes indivíduos, a relação de dominação é diferente, isto é, para serem integrados ao sistema de poder, foram submetidos realizar a mecanização e controle de seus corpos, o que para Foucault, tal fato impõe-se sob “uma relação de Docilidade-utilidade que podemos chamar de ‘disciplinas’” (FOUCAULT, 2014, p. 135). Processos disciplinares são encontrados em centros de treinamentos desde conventos até instituições militares. E é afim de estabelecer obediência, utilidade, sujeição e mecanização que a disciplina fabrica corpos submissos e exercitados ou, pelo autor, “dóceis”. Assim, para moldar a imagem que estrutura as relações poder no filme, foi necessário disciplinar os indivíduos, independentemente do período representado, ou seja, passado, presente ou futuro. A partir desta perspectiva que analisaremos as imagens a seguir dialogando com as já apresentadas.



Figura 8 - Disciplina/Indisciplina

Na figura 8, mais uma vez enquadrado no centro da cena se encontra o protagonista, em seus trajes de presidiário, enquanto caminha sob a vigilância de dois guardas. Aqui temos o choque de duas formas de disciplina que, para um olhar desatento, seriam diferentes e até mesmo opostas, no entanto, são moldadas de forma similar. Para os militares, no caso os guardas, a vigilância se estrutura de forma mecanizada e hierárquica dentro da esfera militar, construída a partir da reclusão em quartéis e as rígidas regras que não toleram questionamentos. Enquanto o presidiário é disciplinado no cárcere e na limitação de sua liberdade, forma não tão diferente da disciplina do militar. A figura 2, 6 e, agora, 8, quando combinadas explicitam um espaço disciplinar, exprimindo o *cerco*, *vigia* e *quadriculamento* (FOUCAULT, 2014). Como demonstra o quadro comparativo a seguir:

Quadro 1 - Comparativo de disciplina



Fonte: (Twelve Monkeys, 1995)

Esses aparelhos de contenção que controlam e supervisionam as interações sociais existentes no futuro também se fazem presentes no passado, na imagem dos enfermeiros da clínica psiquiátrica. As figuras 9 e 10 são configuradas de forma parecida onde, em cada quadro, o protagonista é escoltado por dois indivíduos até a presença, respectivamente, dos cientistas e

dos médicos. A função dos guardas e enfermeiros é de conter o protagonista, com o objetivo de garantir a segurança e defender aqueles que os controlam, além de simbolizar a perpetuação das relações de poder e domínio.



Figura 9 - Guardas no futuro



Figura 10 - Enfermeiros no passado

Cole, na figura 9 está sendo escoltado por guardas que o prendem com duas algemas, uma em cada mão, ligadas ao cinto dos carcereiros e a sua presença é supervisionada, assim como suas ações. Ele é solto apenas quando os cientistas garantem que estão seguros e Cole obediente e, somente neste momento, que as algemas são destravadas. No passado, o papel de

supervisão é realizado pelos enfermeiros, que a qualquer movimento brusco do personagem são instruídos a conter o paciente a todo o custo e, se necessário, a utilizar da violência.

A figura dos soldados e enfermeiros expressam como o poder disciplinar é aplicado em cada espaço temporal do filme – passado e futuro – e no caso destes a aplicação da “correta disciplina” ou “bom adestramento” demonstra as complexas relações de disciplina instauradas em cada sociedade findando em um resultado: “fabricar” indivíduos, toma-los “como objetos e como instrumentos de seu exercício” (FOUCAULT, 2014, p. 167). Na narrativa, os guardas e enfermeiros servem àqueles que possuem o poder em cada cenário, não deixando de fazer parte do aparato de controle social.

Essa similitude imagética seria um artifício narrativo para que, intencionalmente, os tempos dialoguem entre si, já que as “histórias futuras e as histórias passadas são determinadas por desejos e planos, assim como pelas questões que surgem de hoje” (KOSELLECK, 2006, p. 169) e a formação da *diegese* parte de um olhar sobre como fora a experiência do presente da obra.

A relação entre os tempos e a construção das cenas seria, portanto, uma maneira de legitimar uma ótica do presente sobre estes dois tempos, um discurso sobre um lugar que existe na memória e um que está apenas no horizonte de expectativas.

2.1 CONDIÇÃO PÓS -MODERNA

O ano de produção da obra cinematográfica em questão é posterior a momentos marcantes que tangem a construção da pós-modernidade, do presentismo bem como do advento da distopia como um gênero narrativo relevante na produção cultural. De forma que em determinados pontos a pós-modernidade e o presente expandido se relacionam no decorrer da narrativa, posto isto, buscarei evidenciar essas relações, enquanto condições para a produção de uma perspectiva distópica.

Ao viajar para o ano de 1990, o protagonista é preso e diagnosticado com distúrbios mentais, logo o internam em uma instituição psiquiátrica e lá conhece Jeffrey Goines (Brad Pitt) um paciente internado nesta clínica. Goines destaca-se por agir de forma peculiar, o que o distingue dos demais pacientes. As características da personagem, como a histeria e seu comportamento atípico de comunicação e através da maneira que desenvolve suas falas, são pontos importantes para a análise do filme, pois compõem a imagem de um indivíduo perdido num mar de informações, sem ter como se orientar sobre elas ou, muito menos, organiza-las de forma que as de sentido (AUGÉ, 1994).

2.1.1 Histeria, capitalismo – Por Jeffrey Goines.

Quadro 2 - Jeffrey Goines e a pós-modernidade



Fonte: (Twelve Monkeys, 1995)

Ao analisar a sequência de imagens que compõe a o Quadro 2 chama atenção o fundo branco escolhido para a cena. Os outros pacientes, inclusive Cole, estão vestindo roupas brancas, assim como os profissionais da instituição, exceto Goines que usa um suéter amarelo, isso por que este é diferente naquele ambiente. A produção da cena coloca Jeffrey em uma posição de destaque para que o espectador perceba o quanto este não se adequa ao espaço em que se encontra e, conseqüentemente, na sociedade. Isto exprime o quanto Goines é dissonante as convenções sociais do período, não apenas por suas falas e feições históricas, mas também – e principalmente – por suas crenças e ideias. Toda a ação é preparada para que notemos o quanto a personagem é importante na narrativa.

Para Jeffrey, a loucura é um estado diagnosticado de acordo com o quão aceitável você é para a sociedade, logo o diagnóstico da loucura é baseado no quanto o indivíduo segue as 32

normas sociais e, principalmente, de consumo. Na primeira interação entre Cole e Goines, existe um diálogo que pode ser tratado como um exemplo de como a “superabundância factual” (AUGÉ, 1994) de Augé age sobre os indivíduos e, de tal forma, é representada na figura de Jeffrey Goines. Tendo em vista que seu comportamento corrobora com a percepção de supermodernidade, defendida pelo autor, de modo que, ao tentar compreender o seu presente Jeffrey, na verdade, intenta, pelas palavras de Augé:

compreender todo o presente que decorre nossa dificuldade de dar um sentido ao passado próximo; a demanda positiva de sentido (da qual o ideal democrático é, sem dúvida, um aspecto essencial), que se manifesta entre os indivíduos das sociedades contemporâneas, pode explicar paradoxalmente os fenômenos que, as vezes, são interpretados como sinais de uma crise do sentido, por exemplo, as decepções de todos os desiludidos da terra: desiludidos do socialismo, desiludidos do liberalismo e logo mais, desiludidos com o pós comunismo. (AUGÉ, 1994, p. 33)

Jeffrey Goines é, portanto, uma personagem complexa. Ao que tudo indica, a perda de crença em um ideal o fez distorcer suas percepções do presente. Por mais que este encontra-se em um hospital psiquiátrico, sua crítica a sociedade de consumo foi perdida ou sufocada. Vale considerar a hipótese de que a personagem, em um passado prévio a narrativa, poderia compartilhar de ideias socialistas ou comunistas e sofrido com o fracasso do sistema que é sentido no início da década de 1990 onde ano em que a narrativa ocorre (HOBBSAWN, 2005). Sua loucura, histeria e, ainda, a sua crítica, podem ser visualizados como a construção de um indivíduo indisciplinado, uma espécie de falha que instituições disciplinares estão sujeitas – um ponto fora da curva. É isso que o diferencia dos demais: a desobediência. Para refletir sobre a perspectiva do personagem e como ela sinaliza alguns sintomas pós-modernos, vamos analisar esta fala em especial:

Há a televisão. Está tudo lá – tudo lá. Veja, escute, ajoelhe, reze. Comerciais! Nós não somos produtivos como antes. Nós não produzimos mais. É tudo automatizado. O que nós somos para eles? Somos consumidores, Jim. É. Okay, Okay. Compre muitas coisas, você é um cidadão de bem. Mas se você não comprar muitas coisas, se não o fizer, você é o que, eu lhe pergunto? O que? Doente Mental. Fato, Jim, fato – se você não comprar coisas – papel toalha, carros novos, sistema de som com fones de ouvidos implantados no cérebro, chaves de fenda com radar embutido, computadores ativados por voz... (Twelve Monkeys, 1995) (Tradução do autor)⁴

4 There's the television. It's all right there - all right there. Look, listen, kneel, pray. Commercials! We're not productive anymore. We don't make things anymore. It's all automated. What are we *for* then? We're consumers, Jim. Yeah. Okay, okay. Buy a lot of stuff, you're a good citizen. But if you don't buy a lot of stuff, if you don't, what are you then, I ask you? What? Mentally *ill*. Fact, Jim, fact - if you don't buy things - toilet

Para Jameson, uma das formas que capitalismo se reestrutura na segunda metade do século XX ocorre a partir da alteração da produção de bens de consumo para produção de “serviços”, além da aceleração do consumo e da produção da necessidade de consumo (JAMESON, 1996). Goines fundamenta-se nestes critérios para compreender o presente de 1990 e o motivo do seu diagnóstico e condição. Assim, o ‘homem’ perdeu sua capacidade de produzir, ou seja, os meios de produção, “Nós não somos produtivos como antes. Nós não produzimos mais. É tudo automatizado.”⁵, para a personagem as máquinas realizam o trabalho braçal assumindo o papel do proletariado nas grandes fábricas, fazendo com que o produto não encontre a força humana durante o processo de produção, resultado da automatização da indústria. Como aponta Harvey ao analisar as mudanças no processo de produção pós-moderna, que deixa do fordismo, sistema de produção que priorizava a manufatura de bens em massa, uniformes e padronizados, pelo sistema “just in time” que acelera a produção, retirando cada vez mais a mão de obra humana do processo de produção visando uma cadeia de produção ágil e baseado em sanar demandas (HARVEY, 1989, p. 167) . Para Jameson, essa mudança é um sintoma de como o capitalismo se reestrutura para manter sua forma e assim extinguir cada vez mais qualquer possibilidade de revolução social:

Nunca fui capaz de entender como se pode esperar que as classes desapareçam, exceto no cenário especial do socialismo, mas a reestruturação global da produção e a introdução tecnologia radicalmente novas – que arrancaram trabalhadores das velhas fábricas e de seus empregos, deslocaram novos tipos de indústrias para lugares inesperados do mundo e recrutara uma força diferente das tradicionais e muitos aspectos, do gênero à habilidade e nacionalidade (JAMESON, 1996, p. 323)

As novas relações estabelecidas na pós-modernidade instauram um mal-estar coletivo que pode ser relacionado a complexa atmosfera que se desenvolveu a partir da década de 1960. A questão da produção é uma característica importante na concepção estrutural do final do século XX, pois são as relações de trabalho remodeladas em reestruturação dos sistemas produtivos, que colocam a mão de obra humana em segundo plano e, concomitantemente, diminuem a quantidade de operários e a força dos movimentos revolucionários.

paper, new cars, computerized yo-yos, electrically-operated sexual devices, stereo systems with brain-implanted headphones, screwdrivers with miniature built-in radar devices, voice-activated computers... (Fala original)

*O verbo “make” tem diversos usos e pode ser traduzido de diversas formas, a tradução que entendi como mais apropriada para esta fala foi a que remete a produção, manufatura e fabricação.

⁵(Twelve Monkeys, 1995)

2.1.2 Goines e o excesso de informação

Aprofundando na fala de Goines é possível avaliar como este expõe suas reflexões sobre a televisão e os comerciais. Para o coadjuvante a indústria cultural e de consumo estão conectadas e em suas próprias palavras: “Há a televisão. Está tudo lá – tudo lá. Veja, escute, ajoelhe, reze. Comerciais!”⁶. A ideia de que comerciais são parte relevante da atmosfera capitalista que se instaurou nas décadas finais do século XX, e é a partir deste que se fomenta o fetichismo e a moral do consumo e, de acordo com Compagnon, a arte “distingue-se cada vez menos da publicidade e do marketing” desde os anos 60 (COMPAGNON, 2010, p. 127). Exemplo disto, são as obras de Andy Warhol e o movimento da *pop art*, caracterizado pela forma que vinculou a massificação da cultura do capital, devido à crise dos preceitos modernos na arte na década de 1950 e 1960.

Goines encontrar-se na referida instituição psiquiátrica em função de um desentendimento que teve com um homem no passado. A briga começou com uma discussão sobre a existência de microrganismos e sobre a produção de informações falsas implantadas pelo mercado para a venda de produtos de limpeza e farmacêuticos. Essa confusão está diretamente ligada ao papel do marketing e da publicidade na sociedade de consumo, uma vez que estes desenvolvem campanhas e peças publicitárias que visam aumentar a venda de produtos de forma ordenada às necessidades do mercado acelerado da pós-modernidade – descrito por Harvey e discutido anteriormente – por meio de canais de comunicação. Os meios de difusão de mídia, portanto, distorceram seu papel informativo e, conseqüentemente, desorientam o indivíduo e, assim, acabam instaurando a desconfiança na veracidade de informações. Estas circunstâncias aliadas com a falta de fontes confiáveis, devido a quantidade excessiva de informação, fazem com que os indivíduos desta sociedade pós-moderna fiquem desorientados e sem quaisquer certezas racionais ou perturbadas com seu agora.

Assim o excesso de informação é um grande problema a ser enfrentando na pós-modernidade, um exemplo a ser levantado sobre este fato é a negação do holocausto que Robert Eaglestone em seu livro “Postmodern and Holocaust Denial” (Pós modernidade e a Negação do Holocausto, em tradução livre) analisa como o aparecimento e o desenvolvimento da negação do holocausto na virada do milênio foi fortalecido através do exibicionismo televisivo. Investiga, desta forma, a maneira com que as relações entre o discurso negacionista e a

6(Twelve Monkeys, 1995)

publicidade na mídia televisiva colocam características pós-modernas em evidências, como por exemplo o “relativismo cultural” e a ideia de desconstrução como problemas vitais para a história e a memória. Porém, como o autor, gosto de pensar que “os questionamentos que a pós-modernidade faz sob a história e aos historiadores podem ser grandes armas contra a negação do Holocausto” (EAGLESTONE, 2001, p. 7).

No entanto, também acredito que estas questões não se resumem apenas a negação do holocausto, mas a manifestações opressoras que buscam relativizar os discursos do passado e legitimá-los a partir da ignorância e da popularização de seu discurso. A publicidade e o marketing seriam armas de difusão de preconceitos e incitação da barbárie. E os danos que podem causar a sociedade são imensuráveis, sendo necessário a reflexão sobre este fenômeno em tempos de marketing digital, internet e hipercomunicação (GUMBRECHT, 2015).

Os negacionistas desenvolveram duas estratégias afim de coletar adeptos e legitimar seu discurso. Para Eaglestone, essas estratégias se concretizaram a partir da compreensão do modo que funciona a indústria cultural e a mídia televisiva em seu país de análise – os Estados Unidos – onde prioriza-se o entretenimento ao invés da informação e que possui organizações midiáticas que, de certa forma, tangem praticamente todos os meios de comunicação e pautam o que terá ou não visibilidade, que se interessam apenas por assuntos polêmicos e rentáveis em detrimento daqueles que possam gerar um debate substancial sobre qualquer tema, desconsiderando sua importância. E é a partir desta lacuna que os negacionistas agiram para colocar seu discurso em pauta.

A segunda estratégia é como estes tentaram fazer seus trabalhos parecerem de qualidade e soar como se estivesse propondo um debate intelectual, contudo foi constatado que os adeptos deste discurso apresentavam características que se opunham completamente a qualquer tipo de debate ou discussão séria, pois, não só é impossível desmentir a existência do holocausto sobre qualquer base histórica, como também a construção do discurso da negação fundamenta-se em uma base ideológica que se edificou sob a égide do antissemitismo, da ideia de supremacia racial (EAGLESTONE, 2001, p. 8-12).

Segundo Eaglestone: “as pessoas são definidas por debates pseudocientíficos e conceitos não-históricos e não-historicizado de raça” (EAGLESTONE, 2001, p. 12). Esta afirmação não poderia definir melhor o pensamento racista dos negacionistas, por serem um movimento de negação de qualquer forma coerente de racionalizar e pensar a respeito das diferenças e singularidade, além de que buscam qualquer argumento, mesmo sem

fundamentação de fontes confiáveis, ou ainda que contrarie todos os estudos e fatos históricos anteriores, visando, única e exclusivamente legitimar seu preconceito irracional.

Interessante refletir como os ecos do passado reverberam nas ações humanas no presente, exemplo disto foram os acontecimentos em Charlottesville no ano de 2017 quando supremacistas brancos e neonazistas se reuniram na cidade para manifestar-se sobre a destruição de um monumento que celebrava a memória dos escravistas da Guerra-Civil americana. Já afirmava Benjamin, “Nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie” (BENJAMIN, 1987), assim, outro grupo que compreendia esta estatueta como a perpetuação da opressão a este e se colocou em prol da retirada do monumento, pois:

assim como a cultura não é isenta de barbárie, não o é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo. (BENJAMIN, 1987)

No ato de “escovar a história a contrapelo” deve-se buscar a reestruturação dos monumentos de memória, para que estes não sejam a rememoração da opressão. Em Charlottesville, nos deparamos com o produto deste longo processo de produção de discurso, distorção da história de negação e, ainda, o entrelaçamento da pós-modernidade junto aos desvios que ocorrem no papel dos meios de comunicação, que servem de alicerce a grupos que perpetuam o preconceito e o ódio (BBC, 2017). Eu me pergunto, em um questionamento hipotético se Goines, o personagem que agrediu outra pessoa porque esta negava a existência de microrganismos e bactérias, teria a mesma atitude se ao invés de “germes” o que estivesse sendo negado fosse o holocausto? Não seriam, enfim, sintomas de um mesmo problema? Quais seriam as consequências da negação de um fato estabelecido e aceito pela comunidade científica e acadêmica, comprovado e documentado? Seria por ignorância, falta de informação, ou o excesso desta?

Deste modo, o que conluo aqui é que Goines é um reflexo, exagerado, mas bem estruturado de um indivíduo completamente imerso na pós-modernidade e que apresenta diversas possibilidades em sua análise. Aqui pude investigar como o status que o marketing e a publicidade assumiram no último quarto do século XX marca a reestruturação do capital que está intrinsicamente ligada ao ato de se comunicar, e o que para Gumbrecht é a, já apresentada, hipercomunicação aliada aos eventos da globalização que produzem tal efeito de estagnação típico do presentismo pós-moderno. Paralelo a isto, o filme traz em sua narrativa indícios de

como esse sintoma pós-moderno corrobora para a formação do futuro distópico exposto no filme.

2.2 VIAGEM NO TEMPO, META-NARRATIVAS E O PASSADO

O filme “*12 macacos*” desenrola-se a partir da necessidade de uma mudança brusca no presente do personagem principal. Há uma pequena quantidade de humanos que sobreviveram a uma epidemia que se alastrou pelo globo e a única saída encontrada por um grupo de cientistas seria a viagem ao passado. Analisando o que norteia a viagem no tempo desponta a reflexão sobre uma problemática da pós-modernidade: a narrativa.

Debater a narrativa, relativizá-la e reconstruí-la, foram, ou são, parte do pensamento pós-moderno e tais movimentos funcionam, para muitos, como um desserviço para a história. No caso do filme, Cole já se encontra em uma distopia futura. Seu presente é nosso futuro e as condições não são positivas; porém, ao viajar no tempo, a personagem se depara com um local menos deturpado em relação a seu presente. Desta forma, a personagem passa a buscar no passado uma maneira de reconstruir a narrativa que não conduzirá a seu presente.

Sobre isso, a reflexão de Benvivoglio sobre a distopia torna-se relevante, uma vez que, para ele, a distopia não está no futuro, mas sim no passado. O passado é um local desconhecido e em aberto, e em suas palavras, o “realismo cético da distopia conduziria a história a lugar infeliz, visto a problematizar sua antiga noção de passado e representação fiel” (BENTIVOGLIO, 2017, p. 23). Dito isto, desenvolver a história sob a égide da distopia é fazer, em alguns pontos, o mesmo esforço que Cole. Ou seja, refletir as diferenças que surgem nos discursos e narrativas que se produzem sobre o passado e como estas diferenças se relacionam com o tempo presente (BENTIVOGLIO, 2017).

Discutir sobre a distopia é, também, buscar compreender o que a narrativa tem a colaborar com a produção do conhecimento histórico e, sobretudo, a imaginação histórica. Além de como esta contribui para o desenvolvimento de novas narrativas que passaram a corroborar com a construção e a ascensão de identidades que se encontravam apagadas pela historiografia moderna, como fica exemplificado no primeiro capítulo. E desta forma é possível tomar como exemplo o papel da mulher e do surgimento dos movimentos feministas que proporcionaram o advento de novos olhares e preocupações. E que, conseqüentemente, redirecionaram a narrativa histórica de forma a conceber espaço para que estes indivíduos possam se inserir no passado sua história.

Realocar estas narrativas é repensar uma historiografia baseada nos moldes modernos, rígida e unificada (BENTIVOGLIO, 2017). Assim a distopia poderia estar nos levando a retratar um passado destituído do pensamento utópico e totalizante, nos direcionando a repensar as meta-narrativas desenvolvidas na modernidade. A viagem no tempo do filme “12 macacos” exemplifica como nossa percepção de história e prognóstico do futuro se encontram em apuros, de forma que o passado se torna inalterado. Cole viaja ao passado, contudo o fim da humanidade é o mesmo que foi apresentado ao espectador no início do filme. O que demonstra como o acesso ao passado é conturbado e, ao mesmo tempo, expressa nossa incerteza com o futuro, pois nem com os maiores esforços conseguimos desassociar o futuro do passado. Então, fugir, ou quebrar e até mesmo romper, com a meta-narrativa é buscar converter o passado em um deslugar e deslocá-lo da concepção fixa e estática moderna para que assim este possa “revelar-se sempre como um novo outro, como algo familiar e estranho ao mesmo tempo posto que é sempre imagem de si em deslocamento” (BENTIVOGLIO, 2017, p. 63) fazendo com que possamos explorar outras possibilidades de experiência e até mesmo poder criticar as narrativas produzidas no passado e sobre este. Desta forma, reestruturar nossa ótica sobre o futuro, de maneira a elencar novas possibilidades da mesma maneira como se faz ao passado.

2.2.1 Cole e o anjo da História

Tendo em mente que o cinema é “uma construção com vários fatores históricos intervenientes, isto é, de que o cinema não se desenvolve independentemente de forças tecnológicas, econômicas e ideológicas” (VALIM, 2011, p. 286), ou seja, ambas as cenas são construídas a partir das experiências compartilhadas, ou de histórias entendidas como “conhecimento de experiências alheias” (KOSELLECK, 2006, p. 310). Mesmo o futuro é concebido a partir de um olhar sobre o passado, pois “o que se espera para o futuro está claramente limitado de uma forma diferente do que o que foi experimentado no passado” (KOSELLECK, 2006, p. 311). A semelhança entre as cenas não serve apenas como ferramenta narrativa para a concepção do tempo e legitimação do presente *diegético*, mas como ilustração da maneira que o imaginário do porvir se constrói a partir de uma percepção histórica da realidade extra fílmica.

Dentro da construção da história essa similaridade na concepção do futuro e do passado *diegético* pode ser entendida como a “tensão entre experiência e expectativa que, de uma forma sempre diferente suscita novas soluções, fazendo surgir o tempo histórico”(KOSELLECK,

2006, p. 313) . Quando essas narrativas são situadas paralelamente as produções historiográficas partem de um mesmo sentido, seguindo do presente para o passado do presente para, assim, construir uma expectativa de um “futuro presente”.

No ano de 1996 que o futuro de Cole pode ser entendido com o prognóstico que, em Koselleck, “abre expectativas que não decorrem apenas da experiência” (KOSELLECK, 2006, p. 313). Tendo em vista, que personagem tem por objetivo coletar informações para o rastreamento do vírus que ameaçará a existência da humanidade no planeta terra, sendo assim, suas ações ao longo do filme tendem a cada vez mais romper com o futuro *diegético*. E por fim, criando novas experiências, ou seja, um novo futuro a partir do caminho tomado por Cole. Dessa forma:

Só pode surpreender aquilo que não é esperado. Então, estamos diante de uma nova experiência. Romper o horizonte de expectativas cria, pois, uma experiência nova. O ganho de experiência ultrapassa a limitação do futuro possível, tal como pressuposta pela experiência anterior. (KOSELLECK, 2006, p. 313)

O protagonista é detentor da possibilidade de acessar o passado afim de evitar que a sociedade encontre o futuro à qual é repelida. A personagem se encontra em situação parecida ao *Angelus Novus*, quadro de Paul Klee de 1921 e discutido por Walter Benjamin, que relacionou a imagem do quadro a ideia do “anjo da história”. A Figura 10 abaixo a apresenta o quadro de Klee.



Figura 11 - O anjo da história (Paul Klee)

O quadro monta a imagem de um anjo que, de acordo com Benjamin, “parece se afastar de algo que ele contempla com fixidez. Os olhos estão arregalados, a boca aberta, as asas também” (BENJAMIN, 1987). Assim também se encontra Cole, em sua primeira viagem para o passado, como pode ser observado na Figura 11 a seguir, enquanto sua presença lá torna-se mais chocante e hermética.



Figura 11 - Cole em sua primeira viagem ao passado (1990).

Tomando como base a Figura 11 acima, nos deparamos em Cole a perplexidade da qual o passado causa à aqueles que se propõem a investiga-lo. Ao contrário do anjo, Cole se encontra com os braços fechados, porém as algemas expressam o mesmo que o vento do progresso ao anjo: a incapacidade de agir no passado. Da mesma forma que seus olhos encaram os mortos, ao encarar a doutora que analisa seu caso ele encara os mortos do passado, sua missão se entrelaça com os desejo do anjo de levantar os mortos.

Assim como o anjo, Cole quer ficar, talvez não neste presente, mas no próximo, qualquer que não lhe remonte o seu próprio futuro. Este deseja partilhar novas expectativas e experiências a partir deste novo agora. Porém, da mesma maneira que o Anjo de Klee – que tem suas asas atingidas pelos ventos do progresso histórico – as personagens do filme não são impulsionadas a um futuro iluminado. Na realidade, as ações e acontecimentos os levam a se deparar com as mesmas problemáticas passadas.

Esta relação entre o passado e futuro, construído nesta pequena seleção, pode ser entendida como uma crítica, da mesma forma que fez Benjamin em 1940, a forma como o progresso se encaminhava na realidade extra fílmica da obra. Desta forma, Bauman, encarando a obra de Benjamin, nos traz essa reflexão:

a representação histórica como um processo desencadeado e mantido em movimento pelo impulso de projetos, visões e esperanças de mais felicidade; não somos impelidos por um futuro luminoso, insistiu Benjamin, mas repelidos, empurrados e forçados a correr pelos horrores sombrios do passado (BAUMAN, 2012, p. 101)

Somos forçados a “correr pelos horrores sombrios do passado” (BAUMAN, 2012) e é com este que nos deparamos ao pensar o futuro. São nossas experiências prévias que nos ajudam a imaginar o porvir. No caso do filme, o protagonista, por ter acesso ao passado opera como agente personificado em um espaço e tempo inacessível de forma a buscar um processo de reconstrução do seu presente.

Voltando a discussão sobre como a ideia de futuro diegético remonta uma crítica ao momento em que o filme foi produzido e ao passado comum a experiência humana, a ciência – representada pelos cientistas do futuro e pelos médicos no presente/passado – na narrativa assume vários papéis e responsabilidades, colocando em questão a noção de progresso científico.

2.3 LA JETÉE - NOUVELLE VOUGUE DE CRIS MARKER: INSPIRAÇÃO E EXPECTATIVAS

La Jetée é um filme de ficção francês, escrito e dirigido pelo cineasta suíço de pseudônimo Chris Marker. O filme é uma distopia que se desenvolve em um período posterior a Terceira Guerra Mundial, conforme podemos notar na sinopse da obra:

À saída da terceira guerra mundial, para se protegerem da contaminação da radioactividade, alguns sobreviventes refugiaram-se nos subterrâneos do Palácio de Chaillot em Paris.

A população deste local divide-se em mestres e escravos-cobaias. Os novos mestres são cientistas loucos reocupados com a invenção de uma máquina ara recuar no tempo, ao passo que os escravos são transformados em objetos de experimentação. A maior parte deles morrem ou enlouquecem. Apenas um tem capacidades suficientes que lhe deem esperança que, um dia, o homem será capaz de viajar no tempo. Graças a uma imagem de sua infância, acede ao passado, depois de quinze dias de tratamento. Mas, para que a experiência seja totalmente conseguida é preciso agora projectar o sujeito no futuro. Aos o pleno êxito desta imersão no tempo futuro o paciente torna-se inútil para os homens de ciência. Porque escolheu reintegrar o seu passado os cientistas, que até agora o tinham poupado, fazem-no morrer a poucos passos daquele que pensava reencontrar. (NEVES, 1986)

Assim o filme traz um cenário que de início nos remonta a uma atmosfera pessimista fundamentada em uma França destruída pelo que teria sido a Terceira Guerra Mundial. Para desenvolver a atmosfera deste cenário pós apocalíptico o diretor utiliza de artifícios para que se produza uma interação entre a memória da Segunda Guerra Mundial com a diegese fílmica, isto

é, as imagens que descrevem a França futura nos remetem as cenas de destruição dos bombardeios nazistas em cidades de países rivais.

Quadro 3 - Imagens que remetem a Guerra



Fonte: (La Jeteé, 1962)

Casas em escombros, destroços pelas ruas, lugares inabitáveis graças a radiação que se estende pela terra. Nesse cenário a humanidade é forçada a viver no subsolo. Os “vencedores” desta guerra, causadores da destruição acometida a sociedade, são os que comandam o subterrâneo, de tal forma, que também são os responsáveis pelos experimentos sofridos pelo personagem principal – o homem. Tais experiências tem como finalidade a volta ao passado a partir das memórias de suas cobaias. Chris Marker, utiliza a memória não apenas como artifício de interação da realidade fílmica, mas também como força motor das atividades na narrativa. Essas imagens estáticas informam algo sobre sua compreensão de memória e que podem estar envolvidas com a “de representação da memória através da imagem, da fotografia, e dessa forma de impregnar a imagem deste sentido de memória, ou de confundilas intencionalmente com as lembranças” (NEGREIROS, 2011, p. 3).

A experimentação com a memória é interessante, pois retrata a experiência e como esta influencia a produção do diretor e da narrativa. As obras cinematográficas “12 Macacos” e “La Jetée” se intersectam nos seguintes pontos: a viagem ao passado, o grupo de cientistas, o prisioneiro viajante no tempo e a distopia. Entretanto, as narrativas se distanciam em

determinados momentos e é este distanciamento que expressa uma diferença na percepção do tempo dado os diferentes períodos de produção dos filmes. Desta forma, a obra produzida por Jameson, que é datada da década de 1960 – um dos marcos do início da pós-modernidade na qual começava-se a se estruturar uma crítica à modernidade e às heranças do pensamento moderno (COMPAGNON, 2010) – tem uma percepção entendimento do tempo singular devido os acontecimentos daquele período.

Assim, a discussão que proponho está ligada à expectativa, ou seja, como o futuro idealizado pelos filmes “La Jetée” de 1962 e “12 Macacos” de 1995 se distanciam e, desta forma, investigar a maneira com que cada uma destas obras exploraram o porvir. Dito isto, pretendo analisar como a imutabilidade do futuro no filme “12 Macacos”, que retrata um futuro estático e distópico, é apresentada como a única possibilidade de futuro. Expressa, assim, o sentimento característico da pós-modernidade de descrença com o futuro. Em contrapartida, La Jetée apresenta outra possibilidade de futuro o que expressa outro entendimento sobre o porvir, de forma que analisarei mais adiante.



Figura 12 - O futuro está melhor protegido que o passado

A Figura 12 abaixo remonta o momento em que os cientistas tentam acessar o futuro por intermédio do “homem”, porém, as dificuldades em realizar tal procedimento são mais complexas que vislumbrar as imagens do passado. “O futuro está melhor protegido que o passado”, assim diz o narrador de La Jetée. A ideia concebida pela proposta de projetar-se em um futuro ainda mais distante do qual se passa a narrativa evidencia como as expectativas no porvir, nesta obra, ainda se encontram voláteis e não simbolizam uma certeza, ou seja, o futuro é distante e impreciso, mas não fechado como ocorre no filme “12 Macacos”.

Isso evidencia a vontade de tomar este futuro – progressista e positivo – para si, devido, a esperança e crença no porvir. O curta produzido em 1962, portanto, expressa uma compreensão no tempo distinta da obra de 1995, isto porque situa-se em um período que tem vestígios da crença no futuro herança da modernidade. Sendo que, neste período, as aflições pós-modernas ainda não haviam se alastrado por completo na sociedade. É devido a esta crença e fé no futuro que torna possível o diretor aventurar-se em expressar suas expectativas. Desta forma o “homem” – como é chamado o personagem principal – é capaz de acessar o futuro e por meio desta viagem conseguimos visualizar quais são as expectativas do diretor para sua época. No curta, o futuro é um lugar em que a utopia moderna deu certo, assim diz o narrador:

Ele foi a um planeta completamente novo, Paris reconstruída, dez mil incompreensíveis avenidas. Outros o esperavam. Foi um breve encontro. Obviamente, eles rejeitaram a escória de outro tempo. Ele (homem) recitou sua lição: como a humanidade sobreviveu, esta não poderia negar ao seu passado os meios de sobrevivência. Esse sofisma foi levado como o Destino disfarçado. Eles deram a ele uma unidade de força forte o suficiente para colocar toda a indústria humana em movimento, e novamente os portões do Futuro foram fechados.⁷

Durante a narrativa não fica estabelecido uma data concreta para este determinado futuro. Paris está reconstruída e a imagem é de um mundo diferente ou como diz: outro planeta. Ao se materializar no planeta Futuro, os “outros”⁸ o aguardavam e ao se encontrarem o rejeitaram como se fosse escória. Porém, argumentando pelo passado, o viajante convence os futuristas a reconhecerem o passado, visto que sua sobrevivência naquele tempo dependeu dos sacrifícios sofridos pelos seus antecedentes, sendo assim, os “outros” não poderiam negar ao passado os meios para superar os contratempos pretéritos. Desta forma, entregam-lhe um dispositivo que teria energia suficiente para colocar a humanidade de volta nos trilhos do progresso e reestruturar a humanidade novamente à superfície do plante.

A narrativa presente no *La Jetée* nos leva a crer que o presente do viajante é o meio de uma história, a qual lhe conceberam um passado e também um futuro, sendo que neste futuro se encontram as soluções dos problemas do presente. Já *12 Macacos* estrutura a viagem ao

7 (La Jeteé, 1962) no original: He went through a brand new planet, Paris rebuilt, ten thousand incomprehensible avenues. Others were waiting for him. It was a brief encounter. Obviously, they rejected these scoriae of another time. He recited his lesson: because humanity had survived, it could not refuse to its own past the means of its survival. This sophism was taken for Fate in disguise. They gave him a power unit strong enough to put all human industry back into motion, and again the gates of the Future were closed.

8Os “outros” é a maneira como são chamados os personagens do futuro.

passado como o único caminho possível, sem apresentar nenhuma expectativa de futuro senão aquele que Cole advém, fato este que exprime a conflituosa expectativa pós-moderna sob o futuro, expressando o pessimismo com o porvir, da mesma forma que favorece a construção de um presente em expansão.



Figura 13 - Os "outros" do futuro distante e utópico

Posto isto, o futuro é construído a partir de expectativas utópicas que nos levam a imagens de um deslugar ordenado, tecnológico e bom, e ao mesmo tempo em que rejeita seu passado de destruição, representado pelo viajante, lhe entrega os meios possíveis para alcançar sua utopia. Assim vemos a expressão voltada ao futuro característico da modernidade - a crença em um futuro positivo e a fé de que neste futuro estaremos melhores que no momento que vivenciamos e do passado que experimentamos. As expectativas futuras são complexas, haja vista que, exprimem a visão do diretor sobre o porvir da mesma forma que expressam uma característica herdada da modernidade que ainda estava presente na década de 1960 (JAMESON, 1992).

As personagens do futuro ao entregar o dispositivo ao viajante do tempo colocam em perspectiva a visão de Benjamin sobre a redenção com o passado, pois “somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado” (BENJAMIN, 1987). Desta forma, o futuro interfere no passado, pois tenta redimir-se com este o que, de alguma forma, estabelece a realidade dos recursos que usufrui. No dialogo construído entre passado e futuro o acesso ao passado é realizado a partir da memória enquanto o futuro encontra-se um lugar de difícil e, porém, de possível acesso na medida que se apresenta como um marco de alternância de

percepção temporal, pois quando contrapõe a memória com a expectativa de um futuro – possivelmente aberto – expõe as esperanças de ruptura com as interações do presente, para que, desta forma, tal futuro possa ser almejado.

O futuro funciona como um espaço aberto, de modo que, é o único desvio temporal que o “homem” do curta-metragem representa a expectativa característica herdada da modernidade presente na pós-modernidade da contracultura, pois, como exposto anteriormente, é na década de 1960 que surge mais fortemente tal crença no futuro. *La Jetée*, ainda, apresenta a ideia de sociedade tecnológica que seria capaz de desenvolver um aparato que poderia salvar a humanidade de seus próprios erros tornando-a nos trilhos do progresso e industrialização e assim retornando à superfície. Comparando-o com o filme *12 Macacos*, as viagens do protagonista desse último, não se mostram como imutáveis ou inalteráveis. Acessar apenas o passado reflete a percepção de um futuro fechado, isto é, tanto na distopia científica que é o presente de Cole -nosso futuro quanto na obra produzida na década de 90, nossa utopia morreu no passado.

Debater sobre as possíveis relações percepção de tempo e expectativa reforçam as maneiras como compreendemos nossa contemporaneidade. A pós-modernidade expressa-se, primordialmente na década de 60 e, neste estudo, investigou-se a diferencia entre as expectativas deste período com o posterior, isto é, da década de 90 onde as percepções pós-modernas já estão evoluídas e afligem nossa sociedade até a atualidade. As características analisadas anteriormente reforçam a leitura de que os anos 60 moldam-se como um marco na alteração da percepção de tempo e do distanciamento do pensamento moderno.

O que se conclui é que a pós-modernidade ordena-se a partir das modificações nas estruturas socioeconômicas do ocidente, o desenvolvimento das políticas liberais, a globalização como um movimento de exportação cultural capitalista, as novas formas de produção e a utilização desenfreada dos recursos finitos da terras podaram as esperanças com o porvir e a comparação entre a inspiração – *La Jetée* – e o produto, *12 macacos*, evidencia esta alternância de expectativas que se desenvolveu em um período de três décadas, 1962 a 1996 e que resulta no forte sentimento de descrença do futuro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pós-modernidade têm sido posta como uma consequência bárbara na percepção e na construção do pensamento atual, principalmente pelos marxistas que enxergam nestes o fim de sua utopia e no fundo ela é, pois exprime o esgotamento do espírito utópico moderno. Os marxista se baseiam na construção moderna do marxismo representado pelo socialismo, que se propunha a construir um mundo melhor, mas ao se depararem com os eventos ocorridos no séc.

XX – dos quais alguns foram pontuados anteriormente neste trabalho – encontraram na pós-modernidade um saco para bater, furar, rasgar. O que durante um intervalo de tempo o fiz também, seguindo as “normas” da construção marxista e do pensamento político de esquerda (onde acredito estar situado) e, por vezes, sem me questionar os porquês de tal comportamento. Porém, depois dessa pesquisa e do debate proposto, procurei a inserção de um pensamento crítico sobre a pós-modernidade compreendendo-a como produto de complexas relações socioeconômicas, filosóficas e políticas as quais foram sendo expressadas no período que compreende a periodização da década de 1960 de Jameson (JAMESON, 1992) e se estende até a produção deste trabalho.

Como colocaram alguns autores lidos para a produção deste trabalho, tais como Jameson, Huyssen e Harvey, argumentar contra a pós-modernidade é um ato que exige pouco esforço intelectual, pois é tarefa fácil moldar uma crítica ao resultado do último quarto do século XX, o qual há a reestruturação do sistema capitalista, crise ambiental ligada ao combustível, a construção e ascensão dos movimentos de identidade e minorias disputando com os debates de classe, a desestabilização do pensamento utópico e do pensamento marxista – visto a queda do sistema comunista – e, ainda, a certeza gradativa de que o futuro se produza em um horizonte cada vez mais catastrófico (JAMESON, 1996; HUYSSSEN, 1992; HARVEY, 1989). Formular uma nova ótica sobre a experiência humana no tempo, bem como seus sintomas que manifestam explicitamente a construção de uma análise pessimista é alavancar um pensamento crítico sobre a contemporaneidade. Evitando, também, seguir o caminho oposto, que seria pautar uma apologia ao tema, direcionou-se o estudo no que tange o desenvolvimento de um olhar analítico centrado nas relações que tais aspectos discutidos são importantes no processo criativo de construção e produção de narrativas distópicas. Na medida em que esta, por sua vez, é desenvolvida com base na ideia - ou imagem - de um futuro que entrelaça características da pós-modernidade concomitantemente com eventos catastróficos que resultam em cenários apocalípticos.

Desta forma, no primeiro capítulo visei expor um debate teórico sobre pontos do pós-modernismo que julguei relevantes para a discussão de forma a modelar um recorte que se engloba as questões pertinentes às décadas finais do século XX. A questão sobre modernidade e pós-modernidade foram exploradas no primeiro tópico, de tal modo, que fosse estabelecida uma correlação inicial entre a modernidade e como esta sofreu e foi influenciada com a ascensão dos estados totalitários, bem como, com que a barbárie que fundamentou o regime nazista. Para que, em seguida, fosse possível discutir a pós-modernidade como a resultante deste desvio que o projeto e pensamento moderno sofreram no período em análise, ou até mesmo, como uma tentativa de se realocar após a experiência traumática do holocausto. Prontamente, após esta análise, foi abordado aspectos da década de 1960 que é entendida como um período a qual o pós-modernismo começou a se expressar como uma nova experiência e tal a proposta de ruptura não conseguiu se concretizar, e que na verdade, caracterizou-se por ser um deslocamento do pensamento moderno, o que pode, até mesmo, ser entendido como uma extensão da modernidade (COMPAGNON, 2010).

Para estruturar o entrelaçamento destes pontos discutidos, portanto, focou-se no terceiro tópico presente no primeiro capítulo, a questão da globalização, relacionando seus efeitos junto a distopia, explorando as problemáticas discutidas nos estudos ambientais e o modo com que essas correlacionam-se com a produção de narrativas distópicas da época. Investigou-se, também, os efeitos do excesso de informação debatido por Augé e Gumbrecht que, ao encontrarem-se com as reflexões sobre memória de Huyssen, tem um uso mercadológico pela mídia e indústria cultural (AUGÉ, 1994; GUMBRECHT, 2015; HUYSSSEN, 2004). Estas duas últimas, tiveram sua difusão a partir do desenvolvimento das tecnologias de comunicação, de modo que estão situadas como um dos pilares da sociedade de consumo capitalista, pois exprimem, a maneira que a produção estética está associada com a produção de mercadorias e serviços. Sendo assim, investigou-se como tais características corroboram no que estrutura a percepção presentista, bem como, auxilia na construção de uma ótica distópica característica deste novo momento.

Partindo dessa proposta analisou-se o filme “12 macacos” de Terry Gilliam enquanto uma construção pós-moderna que evidência os sintomas da pós-modernidade e, consequentemente, a maneira como encaramos nossa experiência com o tempo. Dentre as inúmeras óticas de análise que poderiam ser realizadas acerca da obra, procurei me ater em analisar a forma certos aspectos presentes na narrativa exprimem percepções referente aos tempos passado e futuro. O primeiro tempo é caracterizado em 1990 e o segunda como o

presente do personagem principal que se revela como um futuro conhecido. Isso edifica, assim, um diálogo entre a experiência e expectativa do ano da produção do filme: 1995.

Nas relações construídas no passado, Cole se encontra permeado pelas mesmas relações de poder e disciplinares do futuro. No intuito de explorar essa relação entre as temporalidades expressa no filme, busquei no trabalho pós-estruturalista de Foucault para analisar esta relação do passado e futuro, a medida que conecta as percepções do corpo e das instituições disciplinares como forma de controle social e manutenção de poder. Com isso discuti, a representação destas características a partir de imagens de cárcere recortadas do filme. No futuro a prisão como a forma de disciplinar o indivíduo e no passado a clínica psiquiátrica são moldadas a partir de relações de poder e disciplina. Na prisão ficam os indivíduos que não se adequaram as regras sociais e leis e conseqüentemente ao infringirem estes códigos são privados de sua liberdade, enquanto, na clínica ficam aqueles que não se enquadraram nas normativas psiquiátricas estipuladas pelos médicos psiquiátricos que diagnosticam a loucura e, assim, privam estes indivíduos de sua liberdade e o colocam sob os cuidados de tal instituição prezando seu bem-estar e tratamento. O filme apresenta estas semelhanças que são debatidas por Foucault e ao realizar o comparativo dessas expressões imagéticas construiu-se o argumento de que as relações de poder representadas no filme tanto no futuro como no passado evidenciam como as expectativas e experiências se articulam na construção dessa narrativa (FOUCAULT, 2014). As experiências debatidas no primeiro capítulo em união com a análise a partir do Foucault estruturam a ideia de que passado e futuro constroem, portanto, uma comunicação de duas vias, ou seja, um interfere na construção e percepção do outro, como proposto por Koselleck (KOSELLECK, 2006).

No tópico seguinte o objetivo foi explorar uma personagem da trama, Jeffrey Goines, interpretado por Brad Pitt, Goines, é diagnosticado como louco de modo que se encontra internado na mesma clínica que Cole no passado. Sua complexidade é aparente, uma vez que, este apresenta diversas características e atitudes condizentes com a natureza da pós-modernidade analisada neste trabalho. Assim, em um recorte de cena, investigou-se a relação entre uma fala da personagem que, não só expressa sua percepção de seu tempo, como também se correlaciona no que tange as relações pós-modernas que foram debatidas anteriormente no trabalho, dentre as quais estão inclusas a hipercomunicação e excesso de informação, bem como, a indústria cultural e mídia, em conjunto com a reestruturação do capital e novas formas de produção. Conclui-se assim que Goines se encontra perdido no tempo esquizofrênico e

presentista da pós-modernidade e sua condição é resultante de uma desilusão com o tempo que vivencia (GUMBRECHT, 2015; HARVEY, 1989; AUGÉ, 1994; HARVEY, 1989).

No tema abordado na sequência, investigou-se as relações entre viagem no tempo e meta-narrativa, buscando elencar algumas pretensões como a quebra de meta-narrativa pós-moderna se expressa em narrativas de ficção científica que exploram viagem no tempo. Identificou-se que a revisão de temas abordados pela história, assim como o desenvolvimento de estudos que buscavam colocar luz sobre grupos excluídos na escrita do passado, tais como os de identidade e gênero, podem ser representados como uma viagem ao passado, uma tentativa de reestruturar a narrativa histórica para evidenciar a presença de indivíduos que até então não tinham seu espaço nos livros de história. Entendo que as narrativas que envolvem viagem no tempo expressam de maneira sintomática, não apenas o objetivo de se quebrar a meta-narrativa mas sim uma necessidade, pois retira o passado do enquadramento proposto na modernidade, sua rigidez e sua finalidade, ou ainda, a história como um espaço fechado, um lugar esgotado de possibilidades, característica que não corresponde mais com as pretensões da sociedade, historiografia e, é claro, de nós historiadores.

O último tópico do trabalho é uma reflexão sobre as modificações na percepção do futuro entre o filme *12 Macacos* de 1995 e *La Jetée* de 1962, sendo que o último é inspirado e baseado no primeiro. Desta maneira, comparei como os filmes retrataram o futuro em cada narrativa, expondo que crença no futuro ainda era eminente no filme de 1962 – pois havia um resquício da crença no futuro glorioso da modernidade permeando o pensamento da época – não estava representada no de 1995. Isso por que, foi no período da década de 1960 que marca o início da pós-modernidade, seguindo a periodização de Jameson e a leitura de Huyssen (JAMESON, 1992; HUYSSSEN, 1992). *La Jetée* expressa, portanto, um futuro melhor que o presente, no qual a humanidade é salva graças a tecnologia e o desenvolvimento da indústria. De tal forma que deixa evidente a fé no progresso da modernidade e o futuro aberto característico do pensamento utópico moderno. O filme de 1995, por sua vez, representa apenas uma possibilidade de futuro: a distopia. Isto demonstra como a percepção do tempo que permeia *12 macacos* é diferente da de *La Jetée*, pois o mais contemporâneo não apresenta novas possibilidades de futuro, a medida que a descrença e a perda de fé no porvir demonstram como o regime presentista incorporou-se por completo na pós-modernidade e, conseqüente, mina qualquer expectativa positiva de futuro.

A força motriz do trabalho foi a de buscar evidenciar as pequenas diferenças exploradas nos filmes e como estas se relacionam com diferentes aspectos da construção da percepção pós-51

moderno de tempo e de um regime histórico presentista. O que vai estar diretamente ligado a maneira com que as produções fílmicas expressam suas expectativas e com isto pôde-se analisar como a realidade extra fílmica interfere no processo de desenvolvimento do filme. Concluiu-se, assim, que o passado histórico experienciado até o momento de produção dos filmes resultou em diferentes percepções do futuro e, conseqüentemente, na compreensão do seu próprio presente.

Finalizando minhas reflexões, acredito que tanto a construção do pensamento moderno, quanto do pós-moderno, é resultado de complexas relações do período em que se enquadra com a experiência do tempo vivido até o momento em conjunto com as expectativas do futuro que abraça. Assim as narrativas distópicas e utópicas ilustram possibilidades futuras. Dito isto, a pós-modernidade – que se distingue da modernidade – foi encarada como um mal no pensamento da atualidade e do passado próximo. Porém, como alguns autores já citados (AUGÉ, 1994; HARVEY, 1989; JAMESON, 1996), acredito que a pós-modernidade apresenta uma quantidade relevante de questões sobre nosso tempo e, ainda, sobre o ato de escrever história, ou seja, a historiografia. Posto isso, sob os ombros do historiador pousa um fardo aliado a um grande poder e, conseqüentemente, uma responsabilidade de mesma magnitude que, de acordo com Benjamin, é:

o dom de despertar no passado as centelhas da esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que também os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer. (BENJAMIN, 1987, p. 2)

Então esse fardo nos põe, mais uma vez, na vanguarda contra as opressões, ódio e barbárie e é a partir deste compromisso que o historiador redime a humanidade com o passado. Para isso, a ótica do historiador deve estender-se para além do passado e voltar-se para a ação humana no tempo, pois “o bom historiador se parece com o ogro da lenda. Onde fareja carne humana, sabe que ali está a sua caça” (BLOCH, 2001, p. 54), de tal forma que a experiência e a expectativa possam ser colocadas em movimento no presente para evitar o afastamento e distanciamento do conhecimento do passado às demandas da atualidade (KOSELLECK, 2006). Como refletiu Marc Bloch, a “incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado. Mas talvez não seja menos vão esgotar-se em compreender o passado se nada se sabe do presente” (BLOCH, 2001, p. 65). Assim cabe a nós repensarmos e refletirmos sobre o tempo presente, pós-modernidade e os debates da nossa sociedade colocando em pauta o saber histórico, priorizando o debate honesto e a perpetuação da empatia, respeito e alteridade.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, T.; HORKEIHEIMER, M. **Dialética do Esclareciemnto**. [S.l.]: Zahar, 1985.
- ARENDT, H. A quebra entre o passado e o futuro. In: ARENDT, H. **Entre o passado e o futuro**. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 28-42.
- AUGÉ, M. **Não Lugares**: Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.
- BARROS, J. D. A Cidade Cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo Cinema nas sete primeiras décadas do século XX. **Em questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 59-175, jan/jun 2011.
- BARROS, J. D. **Teoria da História - Os primeiros paradigmas**: Positivismo e Historicismo. Vol II. 2011. ed. [S.l.]: Vozes, 2011.
- BARROS, J. D. Cidade-Cinema: Um novo conceito para a análise das cidades e distopias do cinema. **Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação**, Blumenau, v. 6, n. 1, p. 53-67, jan/abr 2012. ISSN ISSN 1981-9943.
- BAUMAN, Z. Janeiro de 2012 - Sobre o Anjo da história, reencarnado. In: _____ **Isto não é um diário**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BBC. Charlottesville: supremacistas brancos e grupos antirracismo entram em confronto. **BB- Brasil**, 2017. Disponível em: <www.bbc.com/portuguese/brasil-40913908>. Acesso em: 30 Abril 2018.
- BENJAMIN, W. Sobre o Conceito de História (1940). In: BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas, v. I, Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, v. v. I, 1987.
- BENJAMIN, W. **A obra de Arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. 2ª Edição. ed. Porto Alegre: Zouk, 2014.
- BENTIVOGLIO, J. **Historia e Distopia**. 1. ed. Serra: Milfontes, 2017.
- BEZERRA, T. C. E. **Modernidade e pós-modernidade**: uma abordagem preliminar. Ciclo de Debates sobre a modernidade e pós-modernidade. Fortaleza: [s.n.]. 2007.
- BLOCH, M. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CARDOSO, C. F. **Ensayos**. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2001.
- CARDOSO, C. F. Um conto e suas transformações: ficção científica e História. **Tempo**, Rio de Janeiro, n. 17, 2004. 129-151.

CHARTIER, R. **O que é um autor? Revisão de uma Genealogia**. São Carlos: EdUFSCar, 2014.

COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da Modernidade**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

CRUZ, D. N. D. A DISCUSSÃO FILOSÓFICA DA MODERNIDADE E DA PÓS – MODERNIDADE. **Μετάνοια**, São João del-Rei, v. 13, p. 33-46, 2011. ISSN 1516-828X.

EAGLESTONE, R. **Postmodernism and Holocaust Denial**. Cambridge: Icon Books, 2001.

FAGÚNDEZ, P. R. Á. O significado da Modernidade. **Centro de Estudos Jurídicos**. Disponível em:

<http://tjsc25.tjsc.jus.br/academia/arquivos/significado_modernidade_paulo_fagundes.pdf>.

Acesso em: 12 Outubro 2017.

FOUCAULT, M. **Vigiar e Punir: Nascimento da prisão**. 42. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

GUMBRECHT, H. U. Cascatas de Modernidade. In: GUMBRECHT, H. U. **Modernização dos sentidos**. [S.l.]: Editora 34, 1998.

GUMBRECHT, H. U. **Nosso amplo presente - O tempo e a cultura contemporânea**. I. ed. São Paulo: Unesp, 2015.

HALL, S. **A identidade Cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaciara Lopes Louro. 12^a. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HARVEY, D. **A condição Pós-Moderna**. 26^a impressão. ed. São Paulo, SP: Loyola, 1989.

HOBSBAWN, E. **A era dos extremos - a breve história do XX**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOBSBAWN, E. **Sobre a História**. São Paulo: Cia da Letras, 2005.

HUYSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: HOLANDA, H. B. D. **Pós-moderno e Política**. 2. ed. [S.l.]: Rocco, 1992. p. 15-126.

HUYSEN, A. **Seduzidos pela memória**. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

JAMESON, F. Periodizando os anos 60. In: HOLANDA, H. B. D. **Pós-moderno e Política**. [S.l.]: Rocco, 1992. p. 81-126.

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultura do capitalismo tardio**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996.

KERVÉGAN, J.-F. **Hegel e Hegealismo**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

KOSELLECK, R. **Futuro Passado**. 4ª Edição. ed. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

La Jetée. Direção: Chris Marker. Produção: Chris Marker. [S.l.]: [s.n.]. 1962.

MARTINS, E.; CALDAS, P. Leopold Von Ranke. In: BENTIVOGLIO, J.; LOPES, M. A. **A construção histórica como ciência**: de Ranke a Braudel. Pretropolis: Vozes, 2013. p. 13-32.

MORETTIN, E. V. CINEMA COMO FONTE HISTÓRICA NA. **História: Questões & Debates**, Curitiba, 38, 2003. 11-42.

NEGREIROS, T. **AS RUÍNAS DA MEMÓRIA**: História e Imagem em “La jetée” (1963) de Chris Marker. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH. São paulo: [s.n.]. 2011.

NEVES, A. L. **O bestiário de Chirs Marker**. Tradução de Véronique Bobichon. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

PENAFRIA, M. **Conceitos e Metodologia(s)**. VI Congresso SOPCOM. [S.l.]: [s.n.]. 2009.

TWELVE Monkeys. Direção: Terry Giliams. Produção: Charles Roven. Intérpretes: Bruce Willis; Madeleine Stowe; Brad Pitt e Christopher Plummer. [S.l.]: Universal Pictures. 1995.

VALIM, A. B. História e Cinema. In: VAINFAS, R.; CARDOSO, C. **Novos Domínios da História**. [S.l.]: Elsevier, 2011.

INFORMAÇÕES

Título: Twelve Monkeys – Os Doze Macacos Ano: 1995 País: EUA Gênero: Ficção Científica Duração: 2h 9 min Diretor: Terry Gilliam	Título: La jetée – A Pista Ano: 1962 País: França Gênero: Ficção Científica, Curta, Drama Duração: 28 min Diretor: Chris Marker
--	--