

ARTEFILOSOFIA

Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFOP
ISSN: 2526-7892

ARTIGO

IMAGENS ESPECTRO DE FUTURIDADE NO AMPLO PRESENTE¹²

Angela Coradini³, Dolores Galindo⁴ e Ana Isabel Soares⁵

Resumo:

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

Palavras-chave: Amplo presente; Hans Gumbrecht; Futuridades; Filmes e séries de TV.

Abstract:

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

Keywords: Broad Present; Hans Gumbrecht; Futuresities; Films and TV series.

¹ Specter images of futurity in the broad present

² A partir da fissura na temporalidade moderna, e tendo a descrição e designação do tempo presente como Amplo Presente, este ensaio propõe que as imagens produzidas pela ficção audiovisual de filmes e séries sejam a presentificação dos futuros ausentes. Ao versarem sobre ideias de futuro, são imagens de “futuridades”, ao presentificarem o que é ausente; devido ao fechamento do horizonte de expectativa moderno, ganham uma potência “espectral”, sendo nomeadas de imagens-espectro de futuridades.

³ Endereço de e-mail: angelacoradini@gmail.com

⁴ Endereço de e-mail: dolorescristinagomesgalindo@gmail.com

⁵ Endereço de e-mail: ana.soares@gmail.com

INTRODUÇÃO

Alguns séculos no futuro, a *Traveler* 3569 se desfaz da máscara de oxigênio. Ainda ofegante, observa as cinzas e a escuridão através da janela do Abrigo 21. “– O século XXI te espera, faça valer o Grande Plano”,⁶ é o que ouve do homem idoso à sua frente. Dor. A consciência da *Traveler* 3569 substitui a consciência existente no corpo de Marcy, séculos no passado. Outros viajantes também chegam de um futuro findado pelos eventos humanos iniciados no século XXI.

Martha hesita em frente ao grande embrulho. Ash-programa fala com ela pelo *smartphone*: “– Abra-o e prepare o banho”.⁷ Ela enche a banheira, põe os eletrodos e o corpo *cyborg* na água. Ash-programa se despede, pede que ela espere na sala e reinicia. Horas passam e um corpo idêntico ao de Ash-homem morto desce nu pelas escadas. Ash-programa, agora Ash-cyborg, encara-a: “– O que achou?”.⁸ Anos depois, Ash-cyborg é um objeto deixado no porão, como um amontoado de memórias póstumas digitais.

Michele aguarda no imenso e alvo salão, junto aos outros 3% restantes dos jovens de 20 anos, após o ano 104 do Processo. O ritual de purificação é anunciado por um cidadão antigo: “– Não tenham medo. A esterilização impede a herdabilidade, substituindo-a completamente pelo mérito”.⁹ Os jovens atravessam para o “lado de lá” pelo jardim, rumo ao Maralto, o paraíso merecido aos poucos que conseguem sair do Continente depois do esgotamento da Terra.

Gwen e a filha Jules observam o corpo jovem e inerte estendido sobre a maca. “– Você se sentiria à vontade vivendo com ela, filha?”.¹⁰ Jules se mantém em silêncio. Gwen senta-se delicadamente na cadeira e deixa que uma engenhoca tecnológica lhe absorva a consciência. Acorda em um outro corpo, mais jovem. Retoma seu emprego de porta-voz da tecnologia que usa, mas não encontra dentro de si o amor de antes pela filha.

Traveler 3569, Martha, Michele e Gwen. Quatro personagens, quatro futuridades diferentes que ganham visualidade por meio das produções ficcionais audiovisuais que circulam em nossos écrans. Imagens do “porvir” que se acumulam no tempo presente e com as quais nos relacionamos encarando, escolhendo, assistindo, imergindo, descartando e indicando, como se vivenciássemos, de certo modo, esses não-mais-futuros fruto de um horizonte de expectativa moderno, agora ausente.

Neste texto, sugerimos que a ficção audiovisual de filmes e séries presentifica os futuros ausentes da teleologia moderna em imagens-espectro de futuridades. É a fissura na temporalidade moderna que, ao mesmo tempo, impulsiona e fornece

⁶ **Travelers**. Episódio 01, Temporada 01. Série de Brad Wright. Canadá e Estados Unidos: Netflix, 2016.

⁷ **Black Mirror**. Episódio 01, Temporada 02. Série de Charlie Brooker. Reino Unido: Channel 4, 2011.

⁸ **Black Mirror**. Op. cit.

⁹ **3%**. Episódio 01. Temporada 01. Série de Pedro Aguilera. Brasil: Netflix, 2016.

¹⁰ **Advantageous**. Filme de Jennifer Phang. Estados Unidos: Netflix, 2015.

conteúdos aos quais a produção ficcional audiovisual dá visualidade, e proporciona também uma conjuntura contemporânea para a existência e vivência dessas imagens no espaço do presente. Essas imagens-espectro de futuridades pairam como imagens fluídas, de temporalidade complexa, espectrais e interpelantes, o que garante a elas um trânsito entre as telas negras, nossas memórias e o espaço de experiência do presente.

Nesse contexto, as seguintes questões se abrem: o que cria/alimenta as imagens da produção audiovisual sobre futuros? Quais futuros presentificam essas imagens? Qual o espaço do tempo presente no qual habitam e como são caracterizadas as imagens-espectro de futuridades? Para responder a essas questões e desenvolver a ideia que dá título a este ensaio, proporcionam-nos subsídio a descrição e designação do tempo presente como Amplo Presente, de Hans Ulrich Gumbrecht,¹¹ e as argumentações de Reinhart Koselleck¹² sobre ruptura na temporalidade moderna e o fechamento do horizonte de expectativa.

Na primeira parte, há a explanação sobre a produção ficcional audiovisual sobre futuros, que marca a opção pelo termo “futuridades” para nomear a reunião dessas obras. Na segunda e na terceira partes, o ensaio desenvolve a premissa de que as imagens de filmes e séries sobre futuros trazem uma potência espectral, pois são a presentificação do ausente, assinalando a escolha por “espectro” no termo imagens-espectro de futuridades. Na quarta e na quinta seções, propõe-se uma descrição para o tempo presente no qual habitam as imagens-espectro de futuridades, apontando que o Amplo Presente¹³ acumularia não apenas passados, mas também futuros ausentes por meio dessas imagens.

A FICÇÃO AUDIOVISUAL DE FUTURIDADE

Do início de nossos registros até a contemporaneidade, inúmeras ideias sobre “o fim”, alimentadas por diferentes fontes, figuraram nos futuros das populações. Agora, no século XXI, o que se delinea diante de nossos olhos é um conjunto de imagens que apontam alterações climáticas, esgotamento de recursos naturais, superpopulações, quebras de mercado, fusões humano-tecnológicas, imposições drásticas ao corpo e à vida, epidemias, sociedades distópicas, fugas para o espaço, entre outras que, frequentemente, constroem contextos amedrontadores. A exemplo, dedique-se a um exercício rápido: relacione algumas produções ficcionais audiovisuais de futuridade nas quais o contexto do enredo não seja pessimista!

¹¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Trad: Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

¹² KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Trad: Carlos Almeida Pereira e Wilma Patrícia Maas. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

¹³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Op.cit.

A ideia de que as obras audiovisuais dos gêneros de ficção científica, horror, fantasia, entre outros normalmente expressam medos vigentes, é algo, certa maneira, difundido e consolidado. A produção de cada época ofereceria um posicionamento histórico crítico do passado e do presente. Nesse aspecto, as diferentes dimensões de crítica à teleologia do progresso moderno e seus efeitos no futuro têm sido tomadas pelos ficcionistas, infundindo na produção ficcional, seja literária, seja cinematográfica. Mas essas produções não são fiéis a fatos únicos, elas constroem universos que mesclam referências, pelas quais é possível conhecer, vivenciar e sobreviver ao fim do mundo. Uma vivência que conta com a suspensão da descrença dos espectadores,¹⁴ por intermédio de um terreno de verossimilhança¹⁵ que fornece uma lógica com o real, mesmo que hiperbolizada. Essa suspensão é um elemento presente em todas as ficções visuais, seja na literatura, no cinema/televisão ou no teatro. É como lembra Úrsula Le Guin, a ficção, principalmente a científica, extrapola: extrapolar é seu papel por excelência. “Espera-se que o escritor de ficção científica tome uma tendência ou fenômeno do presente, purifique-o e intensifique-o para efeito dramático e estenda-o para o futuro”,¹⁶ dizendo o que poderá acontecer, o que seria possível suceder dentro de um território que, quanto mais verossimilhança possuir, melhor.

Nesse papel, há diferentes gêneros que falam sobre futuros. A palavra gênero (em latim, “categoria”, “agrupamento”) desde o século XVII vem designando, para as várias artes, um agrupamento de obras que possuem elementos em comum. Enquanto que, para Jacques Aumont,¹⁷ o gênero no audiovisual está ligado a “estrutura econômica e institucional da produção”, para Robert Stam,¹⁸ um estudo de gêneros soa com frequência um tanto taxonômico, por incluir e retirar elementos de maneira rígida. Apesar da flutuação e dos dissensos, por recorrência, há três gêneros que estariam entre os maiores produtores de imagens-espectro de futuridades: distopismo, ficção científica e catastrofismo. Normalmente apresentam ambientação em data futura, mas também podem narrar eventos que irrompem o cotidiano, principalmente aqueles de catástrofes ambientais.

O distopismo, em grande parte, é ambientado num futuro incerto, sob regimes repressivos com imagens de pesadelo e referências baseadas na sociedade contemporânea. Procura advertir sobre as consequências de nossas ações no presente, mas, apesar de se apoiarem no pessimismo, os enredos podem apresentar possibilidades de redenção. O controle nessas distopias pode se dar a partir de diferentes perspectivas: alienígenas, governo autoritário, grupo de poder, máquinas ou pela ausência de um poder central. A primeira¹⁹ obra de cinema distópico pode

¹⁴ Termo registrado pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge, no capítulo XIV da sua “Biographia Literaria” (1817), como sinônimo de “fé poética”.

¹⁵ O conceito remete à “Poética” de Aristóteles (335 a.C.-323 a.C.).

¹⁶ LE GUIN, Ursula. **A mão esquerda da escuridão**. Trad: Susana L. de Alexandria São Paulo: Aleph, 2014, p. 7.

¹⁷ AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2012, p. 142.

¹⁸ STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad: Fernando Mascarelo. Campinas: Papyrus, 2013.

¹⁹ Suas primeiras obras são do início do século XX, mas seu apogeu dá-se a partir de

ser considerada “Metropoliz” (1927), já a mais atual, a citada (no terceiro parágrafo deste ensaio) série brasileira “3%” (2016). Para Ronald Bergan,²⁰ uma das mobilizações iniciais do distopismo era responder a obras de utopismo, como “Feira de Ilusões” (1933) e “A felicidade não se compra” (1946), produzidas pela “fábrica dos sonhos” de *Hollywood* até os anos 50, na qual sociedades perfeitas de colaboração enfrentavam intempéries, contudo conquistavam seu *happy end*. Uma das principais categorias do distopismo é o *cyberpunk*, caracterizado por uma visão pessimista da tecnologia: “alta tecnologia/baixa vida”,²¹ como é o caso da série “Black Mirror” (2011), considerada como uma atualização do subgênero, ao narrar as consequências do protagonismo acelerado da tecnologia em nossas vidas.

O catastrofismo tem exemplares desde o começo do século XX, como “Pompeia” (1913), passando por uma acentuação datada dos anos 1970, desde “Aeroporto” (1970) até “Titanic” (1997). Como exemplar atual, “Travelers” (2016) (citado no primeiro parágrafo deste texto) mostra uma sequência de eventos de catástrofes causadas pela ação do homem, iniciados a partir do século XXI, que tornam a Terra inabitável. Com estética baseada no prazer da contemplação do desastre, segundo Susan Sontang,²² o cinema-desastre,²³ também chamado de *disaster movie*, surge nos filmes “lado B” da ficção-científica a partir da década de 50, com enredos que ameaçavam uma destruição da Terra, principalmente por criaturas, tendo seu apogeu em “A Guerra dos Mundos” (1953).²⁴ Foi fortemente usado pela indústria de *Hollywood* e envolve desastres naturais, relacionados a efeitos da atuação humana pela tecnologia/ciência no meio ambiente ou a uma força externa e maligna, visando à sobrevivência do protagonista ao final da narrativa. Esses medos em imagens são tessituras dos dramas sociais que, para Slavoj Žizek,²⁵ não só traduzem o estado de desespero, mas ao abordarem situações limites, impondo uma cooperação social que eliminam as tensões na busca de um propósito, talvez sejam a última possibilidade de realização dos desejos expressos na ideia de utopia.²⁶

1960.

²⁰ BERGAN, Ronald. **Isms para entender o cinema**. Trad: Christiano Sensi. Rio de Janeiro: Globo, 2011, p. 118.

²¹ *Ibid.*, p. 88.

²² SONTANG, Susan. **Contra a interpretação**. Trad: Ana Maria Capovilla. São Paulo: L&PM, 1987.

²³ O termo é cunhado no texto “The imagination of disaster”, publicado originalmente em 1965, no qual o autor aponta que a partir dos anos 1950, após a primeira e segunda guerras, na então Guerra Fria, consolida-se essa produção de imagens como uma estética e como gênero de cinema da catástrofe. Os filmes eram reflexos da corrida atômica e da questão política central dos Estados Unidos que instaurava a propagação do medo do comunismo.

²⁴ Adaptação da obra de H. G. Wells, realizada em 1953, por Byron Haskin, com *remake* em 2005, por Steven Spielberg.

²⁵ ŽIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**: Ensaios sobre cinema moderno. Trad: Luís Leitão. São Paulo: Boitempo, 2009.

²⁶ CLAEYS, Gregory. **Utopia: a história de uma ideia**. Trad: Pedro Barros. São Paulo: SESC SP, 2013.

Outro gênero citável seria o fantástico, mas há um elemento que retira, na grande parte das vezes, seu status de produtor de imagens-espectro de futuridades: a verossimilhança. Enquanto o fantástico quer produzir o efeito do inexplicável ou ainda de hesitação entre interpretações, pois faz disjunções com o espaço, o tempo, o corpo e as leis da natureza, alcançando o sobrenatural,²⁷ a verossimilhança é um elemento narrativo que, como já vimos, dá à ficção um efeito de ilusão de realidade, gerando a ideia de que uma situação futura seria um prolongamento ou progressão que seguiria um determinado limite de lógica.

Já a ficção-científica, com narrativas que se associam a outros gêneros e categorias, produzindo descobertas e futuros tecnológicos que, em grande parte, estão imersos em caos ou tiranias, é uma fábrica de imagens-espectro de futuridades que associa a estranheza e a verossimilhança. Por esse gênero passam as quatro obras mencionadas no início do ensaio, “Travelers” (2016), “Black Mirror” (2011), “3%” (2016) e “Advantageous” (2015), que abordam tecnologias ficcionais. A potência do gênero está em imaginar o desconhecido dentro da dimensão do que é plausível, ou seja, dilatar o real mantendo o respeito pelas evidências e leis.

Após essa diferenciação, percebemos que não há apenas um gênero que reúna todas as obras ambientadas em data futura, desse modo, trazemos o termo “futuridade” para caracterizá-las. Nesse sentido, essas obras audiovisuais futuram (verbo) dentro de uma estrutura narrativa ficcional, tratando de acontecimentos ainda-não-conhecidos, num esforço de verossimilhança, sempre tomando situações do presente as quais projetam. Nesse sentido, Futuridade (*futuro + dade*) atua como substantivo que remete à ideia de estado ou situação, que tem como fio condutor e elemento comum nas obras que reúne, o desvio temporal na ambientação.

Assim, associando verossimilhança e futuração com a própria natureza do audiovisual, que fornece uma potencialidade de compartilhamento do espaço físico onde se existe, visto que, ao reproduzir duração, movimento e som proporciona uma vivência ao público num grau de realidade mais acentuado que as outras representações artísticas,²⁸ essas obras de futuridade se transformam em sucessos estrondosos. Talvez, o desejo e o consumo, tão acentuado de imagens sobre nossos futuros, tragam a sensação de uma manipulação temporal, como uma espécie de fascínio irresistível, que nos forneça a vivência do início, meio e fim desses mundos inacessíveis, possibilitando a vitória ou a derrota, como lembra Robert Stam.

[...] porque dão forma material aos nossos temores, lembrando-nos de que não estamos sozinhos. Não estamos loucos ao sentir esse tipo de ansiedade, parecem dizer-nos esses filmes, uma vez que nossos medos estão presentes de forma tão palpável na tela, inscritos em imagens e sons, reconhecidos e sentidos também por outros espectadores.²⁹

²⁷ Definições trabalhadas por AUMONT, Jacques. Op. cit.; MCKEE, Robert. **Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Trad: Chico Marés. São Paulo:Arte e Letra, 2015.

²⁸ AUMONT, Jacques. Op. cit.

²⁹ STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad: Fernando Mascarelo.

Essas obras se realizam como especulação e fruição no presente, sem estabelecer qualquer acesso ao futuro bloqueado. O desastre vende, mas anterior aos sucessos mercadológicos das produções, está a necessidade de viver esses “futuros”. Talvez essas imagens sejam solidárias à sensação de insegurança interna com o porvir, e o desejo de experimentar emergencialmente essas futuridades seja algo que se interpõe à medida em que a plausibilidade das promessas do progresso e dos desenhos de horizonte otimizado se desfazem.

Com cada vez mais exemplares, essas obras audiovisuais vão se acumulando no presente, formando uma espécie de Museu de Futuros (e, aqui, museu performa a ideia de coleção e reunião de exemplares artísticos). Mas qual seria o disparador que cria/alimenta a produção das imagens sobre futuros? É nas propostas de Koselleck³⁰ e Gumbrecht³¹ de uma alteração na condição e apreensão do presente, que encontramos o impulso para a produção dessas futuridades, a partir de uma alteração na relação com o futuro.

O PASSADO DO FUTURO

Nós, os últimos remanescentes, juramos desfazer os erros dos nossos ancestrais para tornar a terra plena, achar o que foi perdido, arriscando nosso próprio nascimento.

(juramento dos agentes na série “Travelers”, produzida pela *Netflix*, em 2016).

É fato que o medo e o risco sempre tiveram seu espaço, mas em nossas imagens de futuros, nada de bom parece nos aguardar, nossas utopias modernas foram (e são) substituídas pelas distopias contemporâneas. Essa produção, a partir de uma extrapolação do presente, nos últimos 40 anos, sugeriria que a “mão do progresso” na construção dos ideais foi perdida. No terreno de nosso cotidiano, as experiências do presente estão distantes de confirmar as expectativas e o horizonte parece fechado. Mas nem sempre foi assim.

A noção que apresentava o futuro, a partir do presente e do passado, como repleto de possibilidade a serem escolhidas, é aquela que toma forma no final do século XVIII: a construção sociomaterial da modernidade de “tempo histórico”³² com um indivíduo capaz de fazer sua própria história. Antes de sua ascensão, e a partir de sua fissura, a temporalidade moderna altera as visões sobre o futuro ao longo dos tempos. É como se o futuro tivesse um tipo de passado, brinca Peter Burke,³³ sobre nossas ideias já não mais vigentes de futuro.

Campinas: Papirus, 2013, p. 189.

³⁰ KOSELLECK, Reinhart. Op. cit.

³¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Op. cit.

³² Ibid.; e KOSELLECK, Reinhart. Op. cit.

³³ BURKE, Peter. “A história do amanhã”. Trad: Carla Allain. **Folha de São Paulo**, 02 de maio de 2004.

Anteriormente ao século XVIII, a expectativa do futuro estava limitada pelas profecias (*Profectus*) da doutrina cristã dos últimos dias,³⁴ isso porque o conhecimento tinha como fonte a revelação pelo argumento de autoridade, dado por pessoas específicas, e ao sujeito, como parte da criação, cabia a conservação do conhecimento do mundo revelado por Deus, por intermédio da pregação e realização dos sacramentos. A estrutura que vigorava era a da experiência: a história e seus exemplos do passado eram uma escola, comprovando a constância da natureza humana e sendo a fonte de instrumentos que chancelavam doutrinas jurídicas, morais, políticas e teológicas. Com a constância de premissas e pressupostos, os eventos se tornavam semelhantes e as transformações se davam lentamente, sem quase serem percebidas: o futuro ficava a cargo das profecias que levavam ao fim. A exemplo disso, e para além do livro do “Apocalipse”³⁵ (revelação) da Bíblia cristã, em que há a previsão dos últimos acontecimentos antes, durante e após o retorno do messias de Deus, pode-se mencionar o livro “História do futuro”, do pregador jesuíta Antônio Vieira, de meados do século XVII, que previa o futuro com a chegada do reino de mil anos de Cristo na Terra, durante a quinta e última monarquia mundial do rei português dom João IV.

Com o Início da Modernidade,³⁶ o futuro deixa de ser controlado pelo *Profectus* (espiritual), em que a perfeição a ser alcançada só era possível no além-mundo, passando a ser substituído pelo *Progressus* (mundano). Isso só é possível pela modificação na concepção de sujeito, que se torna excêntrico e retirado do mundo, e a produção de conhecimento (não mais a revelação e as profecias), inaugurando o modelo de subjetividade³⁷ ocidental, tendo como marcos representacionais a descoberta do Novo Mundo e a invenção da imprensa. Para Gumbrecht,³⁸ essa polarização entre sujeito e objeto, superfície e profundidade, dá forma a um “campo hermenêutico”³⁹ e coloca o sujeito no centro do que vem a se projetar no futuro. Mas é de fato na modernidade epistemológica (no “tempo de sela”, entre os anos de 1780 a 1830) que são reunidas as características para a institucionalização da construção sociomaterial de tempo histórico: a emergência do observador reflexivo, o qual insere em sua observação do mundo uma auto-observação, dando potência à ideia de ação e construção de futuros. Assim, estrutura-se o entendimento de “história em si” e das noções de “aceleração” e “progresso”, devido à adição de mudanças (como a descoberta do globo terrestre) e da comparação entre contextos

³⁴ KOSELLECK, Reinhart. Op. cit.

³⁵ Também chamado de “Apocalipse de João”, é o último da seleção do cânone bíblico, escrito por João, na ilha de Patmos, e ditado por Jesus. Um “apocalipse” é a revelação divina de coisas que até então permaneciam secretas. A expressão passou a ser usada como sinônimo de “fim do mundo”.

³⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Trad: Lawrence Flores Pereira.

São Paulo: Ed. 34, 1998.

³⁷ Para definições do conceito de observador, ver a obra de Niklas Luhmann, principalmente: LUHMANN, Niklas. **Beobachter. Konvergenz der Erkenntnistheorien?**. Munique: [Fink Wilhelm GmbH + Co.KG], 1990.

³⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Op.cit, p. 12.

³⁹ Gumbrecht sugere que, apesar de o campo hermenêutico surgir, a subdisciplina da filosofia chamada Hermenêutica só foi institucionalizada no início do século XIX.

diferentes por critérios de mais avançados e menos avançados. Esse “desnível” era considerado como uma autorização para que o “acima” interferisse no “abaixo” e o *aperfeiçoasse*: o “[...] conhecimento do anacrônico em um tempo cronologicamente idêntico” acaba formulando o postulado da aceleração, e com ele, a experiência de progresso.⁴⁰ A doutrina dos fins do cristianismo é ultrapassada, e o objetivo é o melhoramento da existência terrena: o aperfeiçoamento contínuo é “[...] a temporalização da doutrina da perfeição”.⁴¹

As noções de experiência e expectativa passaram então a estruturantes. A experiência, que é o “passado presente” composto de elaboração racional e formas inconscientes de comportamento, está ligada ao espacial: “[...] porque ela se aglomera para formar um todo em que muitos estratos de tempos anteriores estão simultaneamente presentes [...] cria uma continuidade no sentido de uma elaboração aditiva do passado.”⁴² Já a expectativa, é o “futuro presente”, composto de “[...] esperança, medo, desejo, inquietude, análise racional, visão receptiva ou curiosidade”,⁴³ estando associada ao tempo, pois a expectativa como experiência futura pode conter uma enormidade de momentos temporais. Não há expectativa sem experiência e experiência sem expectativa: esses conceitos compõem uma dinâmica que entrelaça “passado e futuro”⁴⁴ e por sua tensão, suscita novas soluções, dando origem ao tempo histórico.⁴⁵

Não mais o tempo passa pela humanidade, mas o indivíduo realiza seu percurso sobre um tempo linear, e pela ação (*Handeln*, núcleo da existência humana) transforma a si e aos fenômenos, tendo-se à frente um futuro aberto de alternativas a serem moldadas no presente. Com o horizonte de expectativa aberto para o futuro e a inserção da noção de progresso, as mudanças tornaram-se cada vez mais abruptas, com um futuro sempre novo, numa diferença que só se conserva, porque é modificada continuamente pela aceleração.

Os efeitos desse futuro fluido, instável, aberto às possibilidades e passível de ser “construtível” já ocupavam seu espaço na produção ficcional no final do século XVII. Em 1771, o jornalista Sébastien Mercier descreve na obra “L’An 2440” (O ano de 2440) como seria o contexto de vida 670 anos no futuro, no que pode ter sido a primeira obra literária de ficção (e científica) do mundo. A epígrafe do livro traz uma frase do filósofo Gottfried Leibniz que diz algo como “O tempo presente está grávido do futuro”, defendendo a ideia de que muito do que poderia se encontrar em 2440 seria algo progredido do presente. O livro traz a análise do autor sobre o contemporâneo junto a ideias e sugestões de correções a serem feitas para que o futuro a ser alcançado fosse o desejado. Nesse palco, a ideologia do progresso

⁴⁰ KOSELLECK, Reinhart. Op. cit, p. 285.

⁴¹ Ibid., p. 316.

⁴² Ibid., p. 311.

⁴³ Ibid., p. 312.

⁴⁴ Ibid., p. 308.

⁴⁵ Para Koselleck, experiência e expectativa remetem à temporalidade do homem, ou seja, a uma meta-história, assim o autor utiliza uma explicação meta-histórica (de leis que regem os fatos históricos) da história, ou seja, uma explicação antropológica das categorias de experiência e expectativa.

e a aceleração tornaram-se tão presente em todas as variáveis da vida humana, a ciência e a técnica se alojaram como as arquitetas de um mundo completamente novo e melhor.

O FUTURO AUSENTE

No entanto, a atuação orientada pelo progresso sempre foi acompanhada por diversos posicionamentos críticos que, em torno da centralidade paradigmática que a aceleração ganha na sociedade ocidental e da catástrofe, suscitaria como algo anunciado. Uma crítica que reside em argumentações de diferentes dimensões, com autores que, ao olhar para essa teleologia, viam/veem à frente a ruína.

Walter Benjamin,⁴⁶ por exemplo, estendeu por toda sua obra um questionamento à toda a civilização capitalista industrial moderna, focada na tendência positivista de entender a condução do progresso humano como capaz de justificar a barbárie empreendida por ele. Sua produção traz premonições e prognósticos, num “alarme contra incêndio” (*Feuermelder*) – expressão que dá nome a um verbete do livro “Rua de mão única” (2013): “É preciso cortar o rastilho antes que a centelha chegue à dinamite”⁴⁷ – ou “aviso de incêndio”, que dá nome ao livro em que Michael Lowy⁴⁸ comenta a obra do autor. Em sua IX tese sobre a História, Benjamin compara a cadeia de acontecimentos históricos catastróficos a escombros, os quais, por mais que se acumulem, não alteram a força natural (irresistível e inevitável), que, soprando sobre o presente, arrasta-se em direção ao futuro. A visualidade de suas palavras se dá a partir do quadro “Angelus novus”, de Paul Klee, no qual Benjamin interpreta o “tempo como catástrofe, do progresso como uma tempestade e do anjo como o ser aflito e impotente perante o amontoado de ruínas e despojos que o tempo vai deixando aos seus pés”.⁴⁹

É por volta da década de 80 que a crítica⁵⁰ às grandes narrativas tornou-se mais enfática. Na fissura do tempo histórico estão ativos três fenômenos conceituais⁵¹ encadeados que trazem o desfazimento ou a neutralização daquilo que projetavam, resultado da própria obsessão da modernidade em superar-se.⁵² Se a

⁴⁶ Atuante desde a década de 1920, o autor dedica-se a uma gama de diferentes temáticas, mas sua obra tem como tronco comum um pensamento que nega completamente a ideologia de progresso, trazendo e desenvolvendo referências do messianismo, romantismo e marxismo (este último, fonte e ligação como “círculo de fora” da Escola de Frankfurt) e articulando essas referências com guinadas e rupturas em diversas direções.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única: Infância berlinense: 1900**. Trad: João Barreto. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 42.

⁴⁸ LOWY, Michael. **Aviso de incêndio: uma leitura sobre as teses do conceito de história**. São Paulo: Boitempo, 2005.

⁴⁹ SOARES, Ana Isabel. **Espaços do tempo**. Tese apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa, Portugal, 2003, p. 18.

⁵⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: O tempo e a cultura contemporânea**. Op. cit.

⁵¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Op. cit., p. 24.

⁵² Esses três fenômenos conceituais (destempralização, dessubjetivação e desreferencialização), ao estarem acopladas à partícula “des”, exprimem a noção de negação, separação ou cessação da modernidade.

destemporalização traz o efeito de o tempo já não vigorar como agente absoluto de mudança, a dessubjetivação aponta o enfraquecimento do papel de ação do indivíduo, como capaz de, agindo no presente, visar melhores futuros.⁵³ Como consequência desses dois, há uma ruptura nas distinções conceituais primordiais de representação e referente, superfície e profundidade, materialidade e sentido, percepção e experiência, resumida numa tendência epistemológica de desreferencialização.⁵⁴ Com a progressiva neutralização das consequências da teleologia do progresso, todo o sistema do tempo histórico moderno, baseado na diferença potencial entre experiência e expectativa, desestrutura-se: o presente, como esse espaço de ação, perde a aceleração, e o horizonte de expectativa se fecha.⁵⁵ Nas palavras de Koselleck,⁵⁶ se as “[...] expectativas se desgastam nas novas experiências [...] ter-se-ia então alcançado o final da modernidade, no sentido de progresso otimizador”.

Lembramos que a ideia do jesuíta Antônio Vieira, prevendo a chegada do reino de mil anos de Cristo na Terra, é uma visão de revelação e profetização, e a ficção de Mercier, sobre a perfeição de Paris, na França de 2440, acompanha o sonho do progresso. Se ambas expressam os passados do futuro, estaríamos agora projetando um próximo capítulo. Poderíamos dizer que o presente se parece com aquele do prognóstico dos avisos de incêndio: um “[...] sino que repica e busca chamar a atenção sobre os perigos iminentes”⁵⁷ que já ameaçavam e sobre novas catástrofes. Forma-se um conjunto amorfo de imagens que contrapõe o otimismo do projeto positivista, trazendo com recorrência temas ambientais, sociais, político-econômicos e tecnológicos, que encontram visualidade nas produções audiovisuais de futuridade.

As imagens-espectro de futuridades então dariam visualidade não apenas as crises que preocupam o presente e que, nas palavras de Dipesh Chakrabarty,⁵⁸ produzem “[...] ansiedades precisamente acerca de futuros que não conseguimos visualizar”, mas presentificariam a ausência do futuro moderno. Uma “ausência” que, sabemos, carrega essas imagens de uma potência espectral, pois são imagens que versam sobre futuros (diríamos) desfeitos. Nas obras de futuridades vemos imagens de derrocada, de distopia e catástrofe. Um futuro que está ausente da perspectiva do progresso moderno, contudo presentificado pelas imagens-espectro de futuridades. Mas, depois da fissura da temporalidade moderna, como se caracteriza o espaço do tempo presente no qual habitam essas imagens?

⁵³ Apesar disso, não há uma perda de complexidade e sofisticação, pois o sujeito, ao observar o mundo, ainda confere toda sua potência. GUMBRECHT, Hans Ulrich.

Modernização dos sentidos. Op. cit., 1998, p. 24.

⁵⁴ Id.

⁵⁵ Marco é a obra “A condição pós-moderna”, de Jean-François Lyotard, publicada em 1979.

⁵⁶ KOSELLECK, Reinhart. Op. cit., 2006, p. 327.

⁵⁷ LOWY, Michael. **Capitalismo como religião.** São Paulo: Boitempo, 2013, p. 32.

⁵⁸ CHAKRABARTY, Dipesh. “O clima da história: quatro teses”. Trad: Denise Bottmann. In: **Sopro**, v. 91, jul. 2013, p. 13.

O AMPLO PRESENTE ABARROTADO DE IMAGENS- ESPECTRO DE FUTURIDADES

Nosso contemporâneo, depois de três séculos de imperativo do progresso, esbarra numa crise autoinflingida, que não é apenas ecológica, antropológica, político-econômica ou tecnológica, mas também ontológica: o positivismo não pode solucionar os problemas que têm relação com seu próprio modo de existência e, ao mesmo tempo, não pode mais orientar em direção a um futuro sobre o qual não sabe responder. Todo esse contexto, inicialmente é tratado por Gumbrecht como pós-modernidade,⁵⁹ já tendo a noção de um presente congestionado em obras anteriores, como “Em 1926”.⁶⁰ É a partir das obras “Depois de 1945”⁶¹ e “Nosso amplo presente”,⁶² que ganha a descrição e designação de Amplo Presente,⁶³ sem pontuar uma data de início, porém mencionando que essa configuração do presente seria herdeira de uma atmosfera de latência pós-guerra.⁶⁴

Sem contornos precisos, um contemporâneo de simultaneidades vem se instaurando e intensificando. Reduzindo a força da dimensão de sentido para expressar a expansão de uma dimensão de presença,⁶⁵ a oscilação⁶⁶ é o movimento de interação com ambas as dimensões ativas, já que há dinâmicas que impulsionam em direções opostas: uma que continua a direcionar à abstração do espaço, do corpo e do contato sensorial, ainda resultante e motriz do projeto moderno (dimensão de sentido); e outra dinâmica, a qual insiste na concretude, na corporalidade e na presença na vida humana (dimensão de presença),⁶⁷ acessível por uma “produção de presença”.⁶⁸ Ao mesmo tempo, as relações com o passado e com

⁵⁹ Período tratado por Jean-François Lyotard, em “A condição pós-moderna”, obra publicada originalmente em 1979, com tradução para o português em 1986.

⁶⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926: vivendo no limite do tempo**. Trad: Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 1999.

⁶¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945: Latência como origem do presente**. Trad: Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

⁶² GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: O tempo e a cultura contemporânea**. Op. cit.

⁶³ Apesar de seus apontamentos sobre o contemporâneo, o autor prefere manter distância de apontar “sugestões” sobre como enfrentar e mudar a atual situação, visto que há convicção, em suas elaborações, da impossibilidade em fazer essas sugestões, já que a situação a qual tenta descrever é parte de um percurso estabelecido pelos meios culturais da evolução humana, e é por esse motivo que não há possibilidade de sermos capazes de controlá-la.

⁶⁴ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945: Latência como origem do presente**. Op. cit.

⁶⁵ Dimensão de presença reúne noções como corpo, materialidades, coisas e presença.

⁶⁶ Para descrever essas dinâmicas polares, Gumbrecht tenta agrupá-las em quatro temáticas (terra, corpo, poder e pensar), as quais envolvem “n” fenômenos, que podem estar mais próximos ao polo de sentido ou ao polo de presença.

⁶⁷ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: O tempo e a cultura contemporânea**. Op. cit.

⁶⁸ Produção de presença tem como significado etimológico de “produção” (*producere*), “empurrar para frente”, “trazer para adiante”; e de “presença”, uma referência espacial,

o futuro se modificam: o passado passa a acumular-se excessivamente no espaço contemporâneo por meio das “coisas do passado” (os “mundos passados e seus artefatos”);⁶⁹ e o futuro porta uma resistência diante da impossibilidade de escolher entre os melhores caminhos/alternativas. Assim, a perspectiva “[...] historicista do movimento humano através do tempo se desloca para o terreno do êxtase temporal e da simultaneidade”.⁷⁰

As coisas do passado, disfuncionais no presente, e imersas numa configuração contemporânea que dilui o aprendizado (produção de sentido) e que ativa a dimensão de presença, teriam na produção de presença⁷¹ uma experimentação. E se a presentificação de passados dariam um vislumbre da vivência desses passados, frente ao futuro bloqueado, as imagens de futuridades produzidas pelo audiovisual ficcional, enquanto presenças, poderiam ser uma forma de experiência, visto que também são disfuncionais no presente, pois não possuem mais uma ação prognóstica.

Se Gumbrecht descreve uma simultaneidade de coisas presentes nesse contemporâneo alargado, adicionamos às coisas do passado citadas por ele as imagens de futuridades da ficção audiovisual. É nesse sentido que o ensaio aponta um presente que reúne não apenas as coisas do passado, mas também concentra imagens de futuridades, que ao darem visualidade/presentificarem os futuros ausentes da modernidade, ganham uma potencialidade espectral. Mas que imagens-espectro de futuridades são essas?

AS IMAGENS-ESPECTRO DE FUTURIDADES

A configuração do tempo presente, acreditamos, proporciona uma conjuntura sobremaneira especial às imagens-espectro de futuridades, algo como um contexto que potencializa os já presentes “efeitos de presença” no audiovisual⁷². Isso porque há nas imagens particularidades que dão a ver aquilo que outras fontes não proporcionam: uma potencialidade de “fricção e desconforto”.⁷³ Se o trânsito e as questões levantadas pela imagem são diversas, a imagem enquanto imagem-espectro de futuridade tem uma localização específica: conjuga e tem uma existência em consonância com as características do contemporâneo, que proporciona relações mais pautadas numa dimensão de presença, e tem na produção ficcional audiovisual de filmes e séries sua origem. Porém, não ficam restritas aos ecrãs como imagens óticas: registradas por espelhamento e expressas em projeções

como aquilo que “está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos”.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.

⁶⁹ Ibid., p. 152.

⁷⁰ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Op. cit., p. 66.

⁷¹ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Op. cit.

⁷² AUMONT, Jacques. Op. cit.

⁷³ MITCHELL, W. J. T. **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago press, 1995, p. 13.

fotográficas e cinematográficas que, por meio de aparatos tecnológicos, permitem a percepção da imagem registrada num tempo e espaço diferente de seu registro. As imagens-espectro de futuridades⁷⁴ escorregam/migram da dimensão da *picture* (*picture optical*) para a *image* quando tornam-se memória (*image mental*) acessada/lembrada/recriada sempre que se ouve ou se interroga sobre a questão: “qual sua imagem de fim de mundo?”.

As imagens-espectro de futuridades são imagens fluídas: são ou já foram *picture/image* (imagens óticas/imagens mentais)⁷⁵ migrando dos écrans à memória. Ao deslocarem-se, habitam o tempo presente, interpelando os corpos, produzindo presença, o que faz delas seres desejantes que querem ser beijados e consumidos;⁷⁶ e beijar, assimilar e penetrar como uma fusão transitória, que abre espaço para a reflexão e para o desejo de presença. Ao revelarem/presentificarem futuridades, são uma interrupção do fluxo temporal e trazem, naquilo que revelam, algo de outra temporalidade.⁷⁷ E quando exibem essas futuridades, em grande parte catastróficas, captando o olhar e, ao mesmo tempo, dando à visão aquilo que a visão aterrorizada⁷⁸ não quer ver sobre um futuro ausente, um futuro espectral.

Versando sobre “futuridades”, um desvio temporal de ambientação, as obras de filmes e séries produzem visualidade em uma perspectiva de “futuro distante”, “futuro próximo”, “futuro imediato”, gerando um tempo diferente do real, mas tão material quanto o presente.⁷⁹ Seus efeitos de presença se aproximam do sublime como um tipo de “delicioso terror”⁸⁰ que nos transpassa,⁸¹ mas que, certo modo, gostamos e desejamos.

Se o anjo de Benjamin fitava atordoado o amontoado de ruínas e despojos do passado, em nossa contemporaneidade, poderíamos dizer que o seu terror seriam as imagens-espectros de futuridade, apenas *fantasmata*⁸² restantes do movimento de um vendaval, agora sem direção, que oscila no espaço do presente. Em outras palavras, com a decadência da grande narrativa moderna, pelos desastres cada vez

⁷⁴ Para uma descrição completa das imagens-espectro de futuridade, ver Coradini, Ângela. **Imagens-espectro de futuridades no Amplo Presente**. Tese de doutorado. Programa de pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea. Universidade Federal de Mato Grosso, 2018.

⁷⁵ MITCHELL, W. J. T. “Four Fundamental Concepts of Image Science”. In: **Ikon**. Rijeka, Vol. 7, 2014, p. 28.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁷ WANBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Trad: Lenin Bicudo Bárbara.

São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

⁷⁸ FELINTO, Erick. **A imagem espectral**. Rio de Janeiro: Ateliê, 2008.

⁷⁹ AUMONT, Jacques. *Op. cit.*

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ Aumont nos lembra que o sublime foi largamente discutido, desde Kant, passando por Edmund Burke e Gilles Deleuze, adotando dois significados, até certo modo, ambíguos: sublime de grandeza e sublime de terror.

⁸² Na obra “De la arte di ballare et danzare”, em tradução “Sobre a arte de bailar e dançar”.

mais difíceis de identificar, controlar e recuperar, nossa reação, é de resistência:⁸³ resistimos a seguir ao futuro que se apresenta sob tantas constatações catastróficas permanecendo num presente que, ao invés de soluções (e as poucas que surgem parecem não surtir qualquer efeito), só oferece medidas que adiam um pouco mais a completa barbárie. Nesse tempo presente, o anjo se deixa ficar junto com os escombros do passado, com nossos corpos e as imagens-espectro de futuridades.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todas as sociedades possuíram ideias de morte/fim, individual e/ou coletiva, com essas ideias sendo modificadas conforme a conjuntura da construção social do tempo vigente. No passado de nossos futuros, antes da modernidade, a profecia apocalíptica se alimentava do tempo que ela mesma destruía, projetando imagens que cancelavam as próprias profecias, sem que houvesse um tempo limite para se realizarem, pois esse fim só chegaria quando de fato acontecesse. Na temporalidade da modernidade, quando se separa a história sacra da história humana e da história natural, o fim dos tempos instaurou-se como uma data cósmica: um problema dos cálculos astronômicos e matemáticos. Se o prognóstico, por sua vez, produz “[...] o tempo que o engendra e em direção ao qual ele se projeta”,⁸⁴ essas imagens inscrevem o passado no futuro, entretanto sempre tendo algo de inédito, que, simultaneamente, era aquilo que punha o tempo em movimento pela diferença: aceleração e o desconhecido.⁸⁵

No contemporâneo, a fissura da temporalidade moderna desencadeia uma estagnação e um progressivo fechamento do horizonte de expectativa moderno com a interrupção da linha contínua da experiência humana (passado, presente e futuro). Se essa interrupção estabelece um Amplo Presente, com o futuro bloqueado, restam catástrofes e temporalidades que se desenham sem, e para além, da humanidade. São as imagens produzidas pela ficção audiovisual de filmes e séries que dão visualidade às ideias de barbárie vindouras, que se contrapõem àqueles futuros esperados da teleologia moderna. Infundidas e reabastecidas pelas críticas ao progresso, essas imagens não fazem previsões, mas constroem universos que mesclam referências (de medos, especulações, descobertas, teorias e acontecimentos), extrapolam o presente, com experimentos narrativos ficcionais e buscam verossimilhança para falar de futuros possíveis de existência e quase impossíveis de sobrevivência. A essas imagens produzidas pela indústria de filmes e séries sobre futuros, damos o nome de imagens-espectro de futuridades.

Se, segundo Gumbrecht,⁸⁶ o passado vive no presente por meio de suas “coisas”, propusemos que o futuro, agora ausente, vive no presente pelas imagens-espectro de futuridades. Assim, essas imagens são vivências de futuros extraordinariamente ausentes que se acumulam como um tipo de Museu de Futuros. Em suas inúmeras

⁸³ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Op. cit.

⁸⁴ KOSELLECK, Reinhart. Op. cit., p. 32.

⁸⁵ Ibid..

⁸⁶ GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea**. Op. cit.

versões temáticas e possibilidades de catástrofes, somadas à frequência de produção e exibição, essas imagens vêm se avolumando e amalgamando-se, e como presenças fazem estremecer, atordoando por comoção elétrica nossos corpos e bloqueando a já fraca fonte de luz de outrora.

São imagens-espectro de futuridades fluídas em seu trânsito entre as telas negras, nossas memórias e o espaço do presente, pois possuem uma existência de temporalidade complexa, interpelante, propulsora de toque. Ainda poderíamos dizer que esse amálgama de imagens coadunaria uma conjuntura potencial para o assombramento do contemporâneo pelo futuro. Mas essa é uma sombra que não irrompe tempestivamente, cresce e continua a crescer. Sentimos em nossa pele o deslocar-se do amálgama, ininterruptamente, e com cada vez mais volume e densidade. Acostumamo-nos a ser assombrados pela imagem traumática dos acontecimentos do passado que marcaram a realidade circundante, mas talvez mais traumáticas por serem imagens de futuridade. Registradas no tecido de nosso cotidiano, as imagens de futuridade quando se realizam na tela, marcando sua iminência e possibilidades numa datação futura, portam uma carga com potencialidade traumática ainda por acontecer.

Dentre tantos, o momento que vem à mente é de um episódio da animação “Os Simpsons”,⁸⁷ no qual a personagem Lisa pergunta a um inventor: “Sr. Inventor, antes de ir, existe algo que você possa fazer para dar esperança a uma garotinha de que o mundo do futuro não é tão sombrio quanto todos os filmes da atualidade mostram?”.⁸⁸ Por alguma razão, a televisão se desligou antes que o Sr. Inventor respondesse.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad: Eloisa Araújo Ribeiro. 5ª ed. Campinas: Papirus, 2012.
- BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única: Infância berlinense: 1900**. Trad: João Barrento. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BERGAN, Ronald. **Ismos para entender o cinema**. Trad: Christiano Sensi. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2011.
- BLACK MIRROR. Série de Charlie Brooker. Episódio 01, Temporada 02. Reino Unido: Channel 4, 2011.
- BURKE, Peter. “A história do amanhã”. Trad: Carla Allain. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 02 de maio de 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0205200403.htm>. Acesso em 16/08/2017.

⁸⁷ Animação para televisão produzida pela Fox Television: temporada 26, episódio 12.

⁸⁸ SIMPSONS. Animação. Produtor executivo: Al Jean. Produção. Los Angeles (USA): Gracie Films em associação com Fox Television, 2014: temporada 26, episódio 12.

- CHAKRABARTY, Dipesh. "O Clima da história: quatro teses". Trad: Denise Bottmann. In: **Sopro**, São Paulo, n. 91, pp. 2-22, jul. 2013.
- CLAEYS, Gregory. **Utopia: a história de uma ideia**. Trad: Pedro Barros. 1ª ed. São Paulo: Edições SESC SP, 2013.
- FELINTO, Erick. **A Imagem espectral: comunicação, cinema e fantasmagoria tecnológica**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ateliê, 2008.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Trad: de Lowrence Flores Pereira. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Em 1926: vivendo no limite do tempo**. Trad: Luciano Trigo. 1ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: O que o sentido não consegue transmitir**. Trad: Ana Isabel Soares. 1ª ed. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2010.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Depois de 1945: Latência como origem do presente**. Trad: Ana Isabel Soares. 1ª ed. São Paulo: Editora UNESP, 2014.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente: O tempo e a cultura contemporânea**. Trad: de Ana Isabel Soares. 1ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Trad: de Carlos Almeida Pereira e Wilma Patrícia Maas. 1ª ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.
- LE GUIN, Ursula. **A mão esquerda da escuridão**. Trad: Susana L. de Alexandria. 2ª ed. São Paulo: Aleph, 2014.
- LOWY, Michael. **Aviso de Incêndio: uma leitura sobre as teses do conceito de história**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2005.
- LOWY, Michael. **Capitalismo como religião**. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2013.
- MITCHELL, W. J. T. "Four Fundamental Concepts of Image Science". In: **Ikon**. Vol. 7, Rijeka, 2014, pp. 27-32. Disponível em: <https://www.brepolonline.net/doi/abs/10.1484/J.IKON.5.102961>. Acesso em 10/09/2017.
- MITCHELL, W. J. T. J. 1ª ed. Chicago: The University of Chicago press, 1995..
- MCKEE, Robert. **Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Trad: Chico Marés. 1ª ed. São Paulo: Arte e Letra, 2015.
- SIMPSONS. Animação. Temporada 26, episódio 12. Produtor executivo: Al Jean. Produção. Los Angeles (USA): Gracie Films em associação com Fox Television, 2014.
- SOARES, Ana Isabel. **Espaços do tempo: considerações acerca da arte e da história da civilização moderna nas obras de David Wojnarowicz e em passagenwerk de Walter Benjamin**. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2003. Disponível em: <http://purl.pt/11532>. Acesso em 12/01/2018.
- STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Trad: Fernando Mascarelo. 5ª ed. Campinas: Editora Papirus, 2013.
- SONTANG, Susan. **Contra a Interpretação**. Trad: Ana Maria Capovilla. 1ª ed. São Paulo: L&PM Ed., 1987.

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

ZIZEK, Slavoj. **Lacrimae rerum: Ensaios sobre cinema moderno**. Trad: Luís Leitão. 1ª ed. São Paulo: Boitempo Editorial, 2009.

WANBURG, Aby. **Histórias de fantasma para gente grande**. Trad: Lenin Bícudo Bárbara. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Artigo recebido em: 20/05/2018 e aceito em: 01/10/2018