

Memória, informação, utopia e ficção-científica: construindo o conceito de memória do futuro

Memory, information, utopia, science fiction: constructing the concept memory of the future

Leila Beatriz Ribeiro¹
Carmen Irene Correia Oliveira²
Valéria Cristina Lopes Wilke³

RESUMO

Propõe o desenvolvimento do conceito de memória de futuro a partir das relações entre memória, informação e ficção-científica. Apresenta a questão da utopia e distopia como centrais na construção do conceito que está sendo proposto. A percepção da memória como uma narrativa coloca os filmes de ficção-científica como propícios à análise, pois neles diferentes códigos estão inscritos, implícitos em um trabalho ou processo de significação. Analisa dez produções fílmicas e estabelece três eixos a partir dos quais se estrutura a memória projetiva de futuro a partir de questões do presente: vitória sobre sistemas totalitários; ciência celebrada ou negativizada; angústias humanas socialmente contextualizadas.

Palavras-chave: Memória do futuro. Memória social. Ficção-científica. Informação.

ABSTRACT

This paper proposes the concept *memory of the future* based on the relations between memory, information and science fiction, arguing that the issues of utopia and dystopia are central to the concept being proposed. The view of memory as narrative makes science fiction movies suitable for analysis, since they include different codes which are implicit in a meaning process. This piece of research analyzes ten movies and establishes three axes based on which projective memory of the future is structured, taking memory of the present as its starting point: victory over totalitarian systems; celebrated or negative science; socially contextualized human anxieties.

Key-words: Memory of the future. Social memory. Science fiction. Information.

¹ Profa. Dra. Adjunto III do Departamento de Processos Técnico-Documentais. Atua com pesquisas na área de memória, coleções, imagem e patrimônio. leilabrito@ig.com.br

² Profa. Dra. Adjunto I do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais. Atua com pesquisas na área de memória, comunicação científica e ciência. irenecor@oi.com.br

³ Profa. Dra. Adjunto I do Departamento de Filosofia e Ciências Sociais. Atua com pesquisas na área de políticas e informação, educação científica e imagem. valwilke@gmail.com

1 PROPOSTA

Os estudos sobre memória têm caminhos diferenciados conforme o campo teórico que os conduz. Algumas questões estão sempre em pauta, tais como o caráter social da memória e sua relação com a subjetividade, as representações coletivas, a construção de identidades em um contexto multicultural, o esquecimento e sua relação com projetos de memória. Um ponto que tem sido indiscutível pode ser expresso da seguinte forma: a memória é uma reconstrução feita a partir das demandas do presente. Assim, pensamos em uma cadeia entre passado-presente-futuro, com um retorno ao passado e redimensionamento do presente, no qual, a construção no presente faz-se com elementos do passado e projeta-se para o futuro. Já no futuro, que se torna presente, uma nova projeção se estabelece. Os elementos retomados são múltiplos, fazendo com que cada presente projete um futuro diferenciado, e as representações construídas nesse processo lançam uma perspectiva alimentada do que já fomos, conhecemos ou sonhamos, aproximando memória e utopia. Os projetos utópicos são vistos como um dos combustíveis de uma memória de futuro que se constrói na injunção de uma representação social de presentes que repensam passados e idealizam futuros.

O foco de nossas investigações é o cinema e seu produto o texto fílmico. Memória e informação são discutidas considerando, em termos globais: a) a questão da produção e circulação dos filmes como produtos culturais e como elementos de uma dinâmica de informação e memória que se constrói no âmbito desses dois pólos; b) a máquina da indústria cinematográfica como contexto macro dessa dinâmica.

Temos como quadro teórico discussões no campo da comunicação, ciência da informação e memória social, com uma abordagem que dê conta das peculiaridades do texto fílmico como produto cultural híbrido, como documento informacional, como problematizador das questões relacionadas à memória e como dinamizador de projetos identitários que se situam no âmbito da construção de uma memória idealizada por e para determinados grupos. Além disso, o texto fílmico

pode funcionar como dispositivo que deflagra o processo de lembrança individual, por trazer representações válidas para aquele que o lê.

Com tais relações e aquelas que podem ser estabelecidas entre memória e utopia, desenvolvemos o conceito de memória de futuro, considerando, a partir de Jamenson (2005), que não é possível excluir do pensamento sócio-político a dimensão de futuro e de mudança radical. Na construção desse conceito, são consideradas análises de dez narrativas de ficção científica cinematográficas, que alimentam a discussão sobre projeções utópicas e distópicas.

Esse conceito funcionou como catalisador das problemáticas que desenvolvemos na fronteira entre memória e informação, considerando a perspectiva de práticas de leituras fílmicas que foram, posteriormente, desaguar em estratégias didáticas de exploração temáticas em contexto formais de educação.

O presente artigo apresenta um contexto acerca do cinema e dos filmes de ficção-científica para, em seguida, aborda o conceito de memória e a fundamentação da memória de futuro a partir da utopia e distopia. Finalmente, apresentamos a discussão analítica com as categorias arroladas na construção do conceito proposto.

2 A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA HOLLYWOODIANA: um projeto globalizante

Um dos nossos pressupostos é o de que, na contemporaneidade, os produtos culturais são objeto de intensa negociação por parte de produtores e consumidores, acirrando posicionamentos de resistência, ou flexibilizando os discursos e práticas, ao possibilitar formas culturais híbridas. É nesse sentido que teóricos como Nazário (2005) percebem a necessidade de redimensionar o conceito de indústria cultural, de modo a abarcar essa nova condição de circulação das mensagens que se entrecruzam “em imbricações complexas como veias e artérias, por onde circulam os novos produtos culturais sob forma de informação” (NAZÁRIO, 2005, p.340).

Fenômeno complexo, o cinema é indústria, é meio de comunicação, é arte e é um projeto de universalidade, dentre tantas outras coisas, e se encontra estreitamente relacionado à modernidade em sua fase de fins do século XIX. Uma das perspectivas para sua abordagem se refere, mais diretamente, às formas pelas quais a indústria cinematográfica se estabeleceu, principalmente a hollywoodiana,

destacando-se o papel preponderante que ela exerce na mundialização da cultura (MATTELART, 2005) e na circulação de discursos ideologicamente marcados⁴.

No caso específico do surgimento da indústria cinematográfica hollywoodiana, lançamos um olhar no período inicial, denominado primeiro cinema, considerando as transformações pelas quais passava a sociedade norte-americana, para entender tanto as questões internas relativas a como o cinema marca a sua cultura, quanto para compreender as formas pelas quais esta indústria assumiu a hegemonia da produção mundial. Este panorama permite-nos compreender o papel e a influência exercida pelas produções fílmicas na constituição tanto de veículos culturais quanto informacionais com potencial de construção de conhecimento. É nesse sentido, especificamente, que Sklar (1978) analisa a reação da elite norte-americana diante dos filmes como produtos culturais, que foi um dos motores do processo domesticação do cinema para atender aos interesses específicos dessa elite.

O cinema dos primeiros tempos, como nos diz Costa (2005), era marcado por produções anárquicas e irreverentes, cuja diegese⁵ era precária, como nos casos dos filmes de atualidades que misturavam realidade e ficção. Segundo a autora, ao assistirmos tais produções desse primeiro período temos uma sensação de desconforto, o que leva à indagação do que teria acontecido para que a linguagem do cinema tivesse passado desse estado que causa estranhamento para aquele que torna o filme algo familiar. Ela delimita como primeiro cinema “os filmes e práticas a eles correlatas surgidos no período que os historiadores costumam localizar, aproximadamente, entre 1894 e 1908” (COSTA, 2005, p.34).

Após esse período, ocorreu o que Costa chama de domesticação, quando se formaram associações preocupadas em dar aos filmes, que até então eram um produto de entretenimento das classes populares, uma “retórica moral e um objetivo educativo edificante” (COSTA, 2005, p.212). A domesticação relaciona-se, então, ao projeto que passa o cinema de marginal a doméstico, que o leva para o seio das famílias; mas, para isso, fez-se necessário alterar suas formas de representação.

No contexto dos EUA, sempre estiveram presentes algumas preocupações internas com a formação cultural e moral do público norte-americano, que na

⁴ Aqui a noção de ideologia está relacionada ao um determinado posicionamento sócio-político-cultural, seguindo determinadas idéias ou valores.

⁵ Abordaremos a noção de diegese mais adiante, quando trabalharmos as análises. No momento, basta-nos a afirmação de que a diegese designa o mundo da história que está sendo contada.

verdade encobriam os receios da elite cultural diante de um maior acesso à informação, proveniente de um maior consumo deste produto da cultura de massa por parte das camadas mais populares. No seu início, o cinema como entretenimento emerge em um espaço lacunar onde as instituições culturais norte-americanas tradicionais como a escola, a biblioteca e a igreja não mais conseguiam atuar: os novos espaços urbanos da classe operária e os guetos de imigrantes. A penetração do cinema nestas zonas culturais foi percebida pela elite norte-americana que “reconheceu intuitivamente que esse novo meio ameaçava a liquidação de sua herança” (SKLAR, 1978, p.147). Com isso uma série de livros e artigos escritos por diferentes profissionais como educadores, clérigos, acadêmicos, intelectuais, juristas e políticos apontavam a influência perniciosa do cinema.

Como salienta Sklar (1978), todas as críticas acerca dos efeitos nefastos do cinema sobre o público careciam de provas sobre aquilo que afirmavam, pois à época não havia pesquisas sobre o impacto real dos filmes sobre as crianças, sobre a psique ou sobre a estrutura social. Contudo, a indústria cinematográfica norte-americana que começava a se fundamentar tinha uma base estrangeira: “[...] seus fundadores, judeus autodidatas, fizeram parte da leva de imigrantes que chegara aos Estados Unidos no fim do século XIX e início do século XX, vindo do leste da Europa” (EPSTEIN, 2008, p.14). As colocações de Münsterberg tocavam o fundamento do conflito, pois no início do século XX a elite intelectual e econômica não podia permitir que “uma forma barata e popular de entretenimento, controlada por estrangeiros, tivesse pleno domínio da alma nacional” (SKLAR, 1978, p.151). Para isso, antes era necessário controlar essa forma de produção. Em tal contexto é que se iniciaram movimentos com vistas à aprovação de leis de censura em nível federal que, inicialmente, não foram bem sucedidos. Uma das grandes questões é que nenhuma força cultural se estabeleceu de forma tão independente dos proprietários da cultura norte-americana como o cinema (SKLAR, 1978).

O que este quadro indica é que a conjunção de diversos fatores contribui para o alto impacto que os filmes têm sobre as diferentes culturas. A perspectiva expansionista de Hollywood incrementou a produção fílmica de modo industrial e, considerando as inúmeras críticas e preocupações da elite cultural norte-americana, o cinema conseguiu se aproximar do ideal emancipatório proposto por Walter Benjamin acerca dos produtos da cultura de massa.

Um fator que merece destaque nesse processo é o sistema de estúdios desenvolvido por Hollywood, que era conforme seus projetos expansionistas e mundializantes. Tal sistema permitia o controle da produção e da distribuição, do desenvolvimento de determinados gêneros, dos contratos de exclusividade sobre atores e atrizes, assim como a divulgação de notícias sobre eles, fomentando o star system. Nas primeiras quatro décadas do século XX sete estúdios, Paramount, Universal, Metro Goldwin Mayer, Twentieth Century Fox, Warner Bros, Columbia e RKO aperfeiçoaram “um mecanismo quase onipotente para controlar o que o público americano via e ouvia” (ESPSTEIN, 2008, p.14) conhecido como sistema de estúdio.

Sorlin (1985) é categórico ao afirmar que sem dinheiro não há cinema e que em países capitalistas que apresentam uma estrutura industrial para a produção fílmica o papel do Estado é fundamental, pois somente a intervenção permite manter em atividade este tipo de indústria. Ele não considera esse apoio estatal uma excepcionalidade no regime capitalista. May (2005) nos diz que muitos estudiosos se ocupam em investigar a importância dos Estados Unidos em termos de poderio militar, econômico e político sobre outras nações, ao passo que o aspecto cultural – incluindo aí um viés diplomático – ficou restrito a alguns estudos especializados e continua sendo pouco explorado. A força de penetração dos produtos culturais norte-americanos, durante as primeiras décadas do século XX, foi a razão de movimentos das elites na França, Alemanha, Grã-Bretanha e Bélgica contra produtos que veiculam o que deles denominavam “influências da cultura dos judeus” que se sobrepunham às tradições nacionais (MAY, 2003). Atualmente, à luz dos debates sobre a globalização e sobre as trocas culturais é importante recolocar a questão da indústria cinematográfica hollywoodiana e seus produtos.

No Relatório do Desenvolvimento Humano de 2004 (NAÇÕES UNIDAS), algumas questões relativas à problemática da globalização e das escolhas culturais são, sem dúvida, de grande interesse. Inicialmente, tem-se a dúvida se os filmes e produtos audiovisuais devem ser considerados bens culturais ou entretenimento. Como bens/produtos culturais, eles são colocados no âmbito do mercado e propensos às leis de proteção do comércio; mas também são símbolos culturais, poderosos difusores dos estilos de vida e transmitem mensagens sociais. Podem ter um impacto cultural poderoso. Na verdade são discutidos precisamente por causa do seu impacto nas escolhas em matéria de identidade. Tais considerações têm como

referencial a perspectiva de domínio do mercado cinematográfico pelos EUA, conforme os números apresentados no Relatório, que indicam os filmes que ocuparam o primeiríssimo lugar entre aqueles distribuídos nas salas internacionais. Tal contextualização procura pontuar a potencialidade das produções fílmicas no circuito de produção e construção cultural e identitária ocidental. São muitas as formas ideológicas que encontraram no filme o espaço privilegiado de construção e o veículo perfeito de difusão de suas representações, dentre elas a ciência.

Como afirma Wasko (2007), Hollywood sempre olhou para fora dos EUA com vistas à expansão do seu mercado e aumento dos lucros. O domínio do mercado global por sua parte é um dado. Dentre os fatores que influenciam tal condição há os culturais, os históricos, os econômicos e os políticos, e o desenvolvimento da indústria cinematográfica americana deve ser entendido tendo em vista a interrelação entre eles.

Em termos culturais, as explicações giram em torno do estilo, do modo como Hollywood desenvolveu uma linguagem fílmica que torna suas narrativas universais, e da supremacia do produto em termos de produção esmerada. O estilo seria marcado pela capacidade de contar uma boa história, executando-a com competência, além de, segundo a vertente dos estudos culturais, os filmes hollywoodianos possuírem uma transparência narrativa, ou seja, apresentam uma “polissemia inerente” que garante sua leitura por diferentes culturas. O apelo universal é também impulsionado pela crescente globalização dos mercados. Em termos econômicos, uma das principais estratégias foi a de garantir a distribuição dos filmes em mercados estrangeiros por meio de parcerias, além de estabelecer coproduções com outros países. No entanto, o ponto forte foi a larga experiência desenvolvida por Hollywood nesse sistema de distribuição externa, abrindo escritórios em países estrangeiros e solapando a produção européia que, em virtude dos dois conflitos mundiais, acabaram por sofrer um forte revés em sua indústria. Wasko (2007) nos diz que ao passo que outros países se empenharam em produzir um cinema mais alinhado com a arte ou com a propaganda, os EUA firmaram sua produção em termos de commodities e orientada para o lucro desde os seus primórdios. Em termos políticos, destaca-se o forte apoio do governo dos EUA à sua indústria cinematográfica, por meio de estratégias de combate ao forte protecionismo aos filmes norte-americanos. Este protecionismo data, segundo Epstein (2008) do

ano de 1900, e o argumento utilizado pelos estúdios junto ao Governo norte-americano para que ele defendesse o produto fílmico é que este constituía um excelente veículo para a promoção da imagem dos EUA. Assim, já em 1917, o presidente norte-americano Woodrow Wilson declara Hollywood uma indústria essencial e cria o Foreign Film Service, afirmando a importância do cinema como “meio de disseminação da inteligência pública” e que por possuir uma linguagem universal (basta lembrar que estamos, ainda, no tempo do cinema mudo), os filmes se prestavam “significativamente para a apresentação dos planos e propósitos do país” (EPSTEIN, 2008, p.93).

Em 1918, a Lei Webb-Pomerene, permitia que “companhias que deviam competir nos EUA colaborassem em mercados estrangeiros” (WASKO, 2007, p.39). A Motion Picture Association of America (MPAA) foi formada em 1945 para fazer frente a esse protecionismo estrangeiro, atuando nos âmbitos diplomático, econômico e político. Atuando como representante do cinema americano no cenário internacional, a MPAA estabelece os níveis de preços e os termos de comércio, por exemplo, para cada país, além de trabalhar em colaboração com o Departamento de Estado e o Escritório dos U.S. Trade Representative para controlar as barreiras comerciais. (WASKO, 2007)

Contemporaneamente, alguns fatores têm propiciado o reforço de tal hegemonia, mas, também, podem representar uma ameaça à supremacia norte-americana. A questão da diversificação das negociações em contexto global é um desses fatores, assim como o crescimento das co-produções com outros países com mão-de-obra e custo menores. Como ameaças despontam o crescimento da União Européia e de Bollywood o mercado indiano. Nesse último aspecto, há uma forte tendência de os indianos aumentarem sua participação no mercado mundial de cinema.

O que se ressalta dessa trajetória marcada pelos fatores econômicos, políticos, históricos e sócio-culturais é que o filme como produto cultural tem penetração mundial, veicula representações culturais e traz os modos como aqueles que os produzem percebem o mundo. É nesse sentido que Epstein (2008) fala de um conjunto de imagens que Hollywood cria como visão de mundo e que funciona como tal. Como exemplo do modo como os produtores percebem seu papel e seu produto, ele cita um memorando enviado por David Puttnam, quando assumiu a

Columbia em 1986, ao presidente da Coca-Cola, então proprietária do estúdio: “Os filmes são poderosos. Bons ou maus, eles mexem com a sua cabeça. Aproximam-se de você furtivamente no escuro do cinema para informar ou confirmar condutas sociais” (EPSTEIN, 2008, p.327). Contemporaneamente, de forma mais ampla, os filmes trazem a visão político-ideológica de diretores que podem narrar a guerra, por exemplo, sob uma perspectiva crítica, como *Apocalipse Now* (Francis Ford Coppola) ou totalmente engajada com os interesses do governo norte-americano, como no caso de *Os boinas verdes* (John Wayne). Os estúdios também produzem filmes que tragam valores subjacentes que sejam dos seus interesses. A Disney, por exemplo, apóia, principalmente, “entretenimento familiar saudável para atrair os pais a seus parques temáticos, cruzeiros, canal de televisão e produtos licenciados” (EPSTEIN, 2008, p.331). Além disso, todas as produções hollywoodianas precisam apoiar-se em representações quase universais, como o herói messiânico dos filmes catástrofe e o alienígena ou seres-não humanos como vilões e malfeitores sem nacionalidade. Mas como afirma Epstein (2008) não importa a relação com a realidade, os filmes representam com grande eficácia o mundo do presente, do passado e do futuro tal como Hollywood o vê.

2.1 O gênero de ficção-científica no cinema

Na definição de Cunha (2003, p.283), ficção científica constitui um dos tipos ou subgêneros da literatura narrativa “em que para a composição do enredo e de seus personagens, da ambiência social e das circunstâncias históricas” têm papel fundamental as questões científicas e o uso das tecnologias, em geral mais desenvolvidas ou avançadas que aquelas existentes na época contemporânea. Assim, tendo em vista o que aponta Sturgeon, a sci-fi é uma história com seres humanos, com um problema e uma solução humanos, mas que não poderia jamais ser elaborada sem um conteúdo científico. (apud CUNHA, 2003). Nesse sentido, estas narrativas podem: a) antecipar o desenvolvimento da tecno-ciência de modo utópico; b) desenhar situações anti-utópicas em outras conformações sociais anti-humanistas “nas quais se evidenciam as relações entre o poder político, as relações sociais e o uso das tecnologias” (CUNHA, 2003, p.283).

Carpeaux (apud CUNHA, 2003) ressalta a natureza do substantivo composto
Cad. de Pesq. Interdisc. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis, v.11, n.98, p. 146-177, jan/jun. 2010

ficção científica, no qual os dois termos modificam-se reciprocamente, indicando, que a ciência é um tópico deliberadamente ficcionalizada e a ficção torna um tema uma possibilidade científica sem o atestado da ciência.

Para Cardoso (2006), a ciência, aliada à tecnologia, não é somente um componente da ficção científica, ela foi o um dos principais pressupostos para que ela surgisse e se mantivesse como gênero. Ele aponta três movimentos ou condições que embasam sua constituição: seu nascimento como gênero literário supôs a fixação do romance moderno e do conto; a consolidação da ciência como horizonte de plausibilidade e legitimador de uma visão de mundo; a mudança de percepção do tempo, tanto natural quanto social, decorrentes da revolução científica e das revoluções sociais, principalmente a Francesa, “destruindo as visões cíclicas e trazendo a convicção de que o presente difere do passado e de que o futuro, por sua vez, será diferente do presente” (CARDOSO, 2006, p.22).

Mesmo com a questão da ciência como pressuposto, parece ser da ficção científica uma especificidade de cumprir uma função mítica, conforme ressalta Cardoso (2006). Além disso, a questão da emergência e consolidação da ciência como horizonte, o que viabilizou a ficção científica como gênero, também era o posicionamento de um dos principais nomes no campo da ficção científica, Isaac Asimov.

Asimov (1984) discute o que vem a ser ficção científica a partir de uma distinção entre ela e as principais ficções surrealistas, destacando que os acontecimentos supra-reais – presentes em ambas as formas de ficção – podem, no caso da ficção científica, ser “concebeavelmente derivados do nosso próprio meio social, mediante adequadas mudanças ao nível da ciência e da tecnologia.” (ASIMOV, 1984, p.26, 97). Essas mudanças podem representar tanto um avanço, no caso de descobertas e colonização em outros planetas, como um retrocesso, em casos de destruição nuclear. Dessa forma, uma de suas definições está baseada em tal concepção: “Ficção científica pode ser definida como o ramo da literatura que lida com respostas humanas a mudanças ao nível da ciência e da tecnologia” (ASIMOV, 1984, p.97). O teórico é taxativo em afirmar que a idéia de uma ficção científica, tendo em vista o conceito de ciência que está implicado no gênero, não poderia ter surgido antes de se ter desenvolvido a noção de mudanças sociais advindas do desenvolvimento técnico-científico. Ele relaciona estreitamente este

gênero a um contexto no qual as mudanças e avanços tecnológicos e científicos, assim como os seus efeitos sobre a sociedade, tornam-se acentuados o suficiente para serem percebidos no transcurso de uma existência. Só então, pela primeira vez, o futuro é concebido. “O importante em matéria de ficção científica, até mesmo fundamental, é aquilo que efetivamente a fez surgir, ou seja, a percepção das mudanças produzidas pela tecnologia” (ASIMOV, 1984, p.18).

Asimov (1984), ao falar sobre o gênero ficção científica, não deixa de transparecer sua falta de interesse pela *sci-fi* cinematográfica. Ele não a denigre, mas não vê qualidades nestas produções que, por disporem de outra linguagem, dão mais atenção aos efeitos especiais do que à trama.

Tal perspectiva não é um fato isolado. Segundo Baxter (1984), constitui um dogma de fé entre os leitores do gênero que a *sci-fi* cinematográfica é uma abominação que degradou a área e nada trouxe de interessante. O mesmo desinteresse está presente nos cinéfilos inveterados, mas nenhum desses dois grupos poderia explicar o número de espectadores dos filmes de *sci-fi*. Nesse sentido, apesar de ser um gênero popular, ele ainda não mereceu um estudo sério, o que para Baxter pode ter como uma das razões a questão dos argumentos dos filmes. Costa (1984) não concorda completamente com Baxter e afirma que nas décadas de 1970 e 1980 o número de livros sobre cinema de ficção científica aumentou consideravelmente, assim como a qualidade e a quantidade de produções. Ele explica tal cenário em decorrência do declínio dos outros gêneros hollywoodianos como o musical e o western.

Comparativamente aos gêneros musical, western, policial (incluindo o *noir*), a ficção científica não está associada à formação dos estúdios, por mais que os filmes do gênero fantástico e terror incrementassem a Universal dos anos de 1930, cujo marco é *Frankenstein*. No entanto, ele consegue se consolidar como gênero no cinema a partir da década de 1950 e o seu interesse, no contexto de nossas investigações, reflete os nossos pressupostos de a ciência ser um fazer social, percebendo, assim, que as produções revelam conflitos humanos, sociais e ideológicos no contexto desse saber e dessa prática que não é do domínio de todos. Para Baxter (1984), a narrativa de ficção científica não se atém aos indivíduos e sim aos eventos e idéias e se encontraria presa a uma perspectiva “pragmática, idealista, apoiada na mística da tecnologia e na crença nas vantagens da aplicação

da ordem matemática às coisas humanas” (BAXTER, 1984, p.15). Outros autores já haviam destacado o fato de a *sci-fi* ter um enfoque em idéias e o ser humano não se apresentar em sua individualidade, pois a personagem principal pode ser a ciência ou uma temática que envolva a tecno-ciência. A relevância da ciência no enredo leva a essas considerações.

Com o desenvolvimento do gênero no cinema, ocorreu um distanciamento, em suas origens, da *sci-fi* cinematográfica da *sci-fi* literária, tanto pela questão dos elementos que alimentam a temática quanto no estilo visual. A *sci-fi* cinematográfica tem seu estilo visual oriundo das “comic strips”, mas ultrapassa-a. A forma de arte narrativa que se desenvolveu no campo da *sci-fi* cinematográfica é altamente complexa. Além disso, em virtude da “agudeza na exploração de velhos temas e no desenvolvimento de outros novos”, os filmes de *sci-fi* funcionam como uma “área ilimitada para os historiadores e amadores de cinema” (BAXTER, 1984, p.23).

Nos filmes de *sci-fi* não há uma situação-padrão que não possa ser retomada e, com nova estética narrativa, apresentar novas potencialidades. Como nos diz Baxter (1984, p.24), não importa qual a importância sociológica dos filmes de ficção-científica, eles funcionam como termômetro de um período. “É a poesia da era atômica, a evocação estenográfica das pressões que fazem de nós o que somos e o que vamos ser”.

Barreiros (1984) é ainda mais crítico com relação ao cinema de ficção científica, pois considera que ele se prende a imagens negativas de ciência, máquina e cientista. O mundo sempre está à beira do desastre, assim como a raça humana e com isso a imagem projetiva de futuro é negativa, levando a uma visão nostálgica do passado. Sua base de argumentação é uma comparação com a literatura de ficção científica e os complexos e exigentes leitores de *sci-fi*. Apesar dessa predileção pela literatura, ele afirma que seria injustiça denegrir toda *sci-fi* cinematográfica, sendo importante, então, fechar os olhos a alguns defeitos, suspender a descrença e fixarmo-nos naquilo que o gênero apresenta de maravilhoso, ou seja, como representam imagetivamente determinadas questões.

É possível perceber um tipo de mudança nas questões abordadas nos filmes de ficção científica ao longo do tempo, destacando-se, sobretudo, os anos de 1950, quando “a ciência, como sonho da razão, gera os monstros de Goya” (BARREIROS, 1984, p.43). O diferente é inimigo, o que para o autor pode ser entendido

psicanaliticamente: o outro na verdade é um reflexo de tudo que sentimos, mas recusamos a aceitar.

Se, como afirma Barreiros (1984), a ficção científica trabalha com uma inversão de perspectiva, pois ela não trata, propriamente, da influência das pessoas no mundo, mas sim da influência do mundo, que se transforma, nas pessoas, perguntamo-nos se é válida essa imagem de mundo como ser autônomo que se transforma por si. Se no centro da ficção científica está a ciência, no centro desta está o homem, social e historicamente localizado. Ele também afirma que nos filmes de ficção científica, todos os acontecimentos, por mais estranhos que sejam, devem ser explicados. Entendemos, assim como o autor, que tal explicação existe com elemento fundamental, não porque deve fazer parte de toda e qualquer narrativa, mas porque faz parte do próprio fazer científico fornecer explicações. Assim, podemos ou não aderir às explicações, mas elas têm de ter plausibilidade dentro do sistema.

Ao abordar a trajetória do gênero de *sci-fi* no cinema, Costa (1984) assinala o período de 1977 como um divisor de águas. Nesse ano o mundo conheceu *Guerra nas Estrelas*, mas ao invés de atribuir a esta produção todo mérito de fundamentação do gênero no cinema, Costa afirma que o seu impacto em termos de mercado e estética narrativa deve-se a uma situação da qual os filmes de *sci-fi* são apenas sintoma: uma mudança, no contexto maior de Hollywood, com a emergência de uma nova geração de diretores e produtores, oriundos das escolas de cinema, em uma contrastante diferença com os diretores da considerada época de ouro do cinema (anos de 1940 até 1960). Em uma atitude visivelmente negativa, alguns críticos citados por Costa, como David Thomson e James Monaco, e ele mesmo, entendem que diretores como George Lucas, Bogdanovich, Spielberg, De Palma, Scorsese, dentre outros, saídos de academias, “aprenderam tudo sobre cinema, nada sobre a vida. O resultado é um cinema formalmente sofisticadíssimo e intelectualmente pré-adolescente” (COSTA, 1984, p.65). Polêmicas à parte, o que vale para os anos de 1980 pode ser diferente nesse início de século XXI.

Nesse ponto, estamos diante de que é considerado um dos grandes diferenciais do gênero: os efeitos especiais que demandam um domínio técnico altamente especializado. Assayas (1984) assinala que não foi *Guerra nas Estrelas* que trouxe os efeitos especiais para primeiro plano, essa já era uma tendência dos

filmes catástrofes. O crítico, em uma visão mais positiva, afirma que os filmes de ficção científica são vítimas de dois tipos de perspectivas críticas: uma que só vê um tipo de trama arcaica e infantil, herdeira dos quadrinhos, outra que se limita a perceber o espetáculo dos efeitos especiais. Para ele, tais produções não são “nem *light-movie* piscodélicos mais ou menos elaborados [...] nem sequer o eco de bandas desenhadas baratas” (p.93). Os filmes de *sci-fi* seriam tanto vítimas quanto tributários do gigantismo em que são concebidos. A perspectiva de Assayas é de que esse gênero é de vanguarda na medida em que funciona com “laboratórios do cinema de amanhã”. Assim, a iluminação das sequências, algumas tomadas de câmera ou a geometria dos movimentos são inteiramente dependentes das opções impostas pelos efeitos especiais. Com isso, essa área tem se tornado o domínio privilegiado da ficção científica, gênero no qual já desempenham um papel tão relevante ou mais que os diálogos.

Em outra perspectiva que não a dos efeitos especiais, Oliveira (2006) nos diz que as representações presentes nas produções fílmicas de *sci-fi* geralmente trabalham com elementos que a historiografia da ciência tradicional considera como extra-científicos. Além disso, nos filmes de *sci-fi*, a ciência está frequentemente representada em função do seu uso, o que provoca uma ligação estreita com a tecnologia. Para o autor, a ciência no cinema é, usualmente, retratada como civilizadora, progressiva, racional, e neutra, e o conhecimento como algo apolítico, não dogmático, inteiramente comprovado, mas perigoso.

3 A MEMÓRIA É SOCIAL É PROJEÇÃO

A memória sempre foi objeto de teorização, mas, no século XX, isso foi intensificado. Em fins do século XIX e início do XX, estudos que são basilares para as discussões que se empreendem sobre memória na atualidade. Primeiramente, temos as concepções de Bergson que estabelecem uma oposição entre perceber e lembrar. A percepção é o resultado de estímulos não devolvidos ao mundo exterior através de ações. Nesse sentido, ao perceber imagens do mundo exterior, o cérebro pode retornar com estímulos que desencadeiam ações; ou não. No último caso, dá-se a percepção. A lembrança, por sua vez, é aquilo que estava submerso e vem à tona em função da percepção que se dá no tempo presente. A memória possibilita

que os fatos do passado emergem e deslocam estas percepções. Bergson distingue memória-hábito da lembrança pura. A primeira constitui esquemas guardados pelo corpo e utilizados de forma automática, sempre que necessário, e é decorrente dos processos de socialização. A segunda é um evento independente de qualquer hábito e emerge trazendo um acontecimento único do passado, constituindo uma memória evocativa e não mecânica. Segundo Bosi (1994, p.49), “o cuidado maior de Bergson é entender as relações entre conservação do passado e sua articulação com o presente”, e na sua concepção teórica, o passado conserva-se inteiramente e de forma independente no espírito, antes de ser atualizada pela consciência.

Outro teórico referencial na área é Maurice Halbwachs, que elabora suas discussões acerca da memória, estabelecendo um marco para aqueles que, posteriormente, se aventuraram nesta seara. Ele estabelece uma relação entre memória individual e memória coletiva, mostrando que nossas lembranças são coletivas; recordamos em função do(s) outro(s), mesmo quando se trata de eventos que presenciamos e objetos que vislumbramos sem nenhuma outra testemunha. Segundo ele, isso ocorre porque nunca estamos sozinhos, pois sempre “carregamos conosco” uma quantidade de pessoas que não se misturam. A título de exemplo, ele cita um passeio pela cidade de Londres. Apesar de fazê-lo sozinho, suas lembranças são acionadas por narrativas de fatos que ele leu na infância nos livros de Dickens ou ouviu de outras pessoas. (HALBWACHS, 1997)

Tal consideração traz conseqüências importantes à nossa investigação, sendo possível pensar o filme como substrato de um trabalho de rememoração ou como um elemento na dinâmica da identidade/memória. Halbwachs estabelece que para o processo de lembrança, testemunhas materiais não são necessárias. Este posicionamento leva à hipótese da existência de uma memória-diálogo (NAMER, 1987), cuja dinâmica se apóia: a) na origem social de nossa necessidade de lembrar, em função de perguntas/situações que nos são colocadas, por nós mesmos ou por terceiros; b) na relação de exterioridade entre a lembrança e o objeto lembrado. Daí o trabalho intelectual de reconstruir a memória com a linguagem. A articulação entre memória individual e memória coletiva é racional; é uma operação de inteligência. Através dessa faculdade localizamos uma lembrança e a ligamos a uma imagem e/ou a um lugar ou acontecimento. Como conseqüência, a memória individual é social porque: a) o seu trabalho é intelectual – para localizar nossas

lembranças fazemos uso de nossa inteligência presente, aquela que depende de nossa sociedade; b) a rememoração parte do presente (experiência exterior – social) para o passado (experiência interna – individual); c) as lembranças são compartilhadas – elas estão em relação com um conjunto de lembranças comuns ao(s) grupo(s) do qual fazemos, fizemos ou faremos parte.

Além disso, a memória trabalha seletivamente arregimentando os elementos, os acontecimentos que constituirão “aquilo que fica e que vale” para aquele grupo no qual ela se constrói. Nesse sentido, ela também é objeto de disputa pelo poder e é passível de ser manipulada. Memória e identidade constituem-se mutuamente em um processo no qual a primeira fornece substrato à segunda. Basta lembrarmos como a preocupação com a memória, em alguns países ou grupos, por exemplo, é fundamental para manter a unidade, a coesão e garantir os elementos necessários à afirmação de tais países ou grupos. A memória apresenta o que fomos para melhor consolidar as nossas construções acerca do que somos (OLIVEIRA, 2002).

Dentro dessa concepção, a memória coletiva parece estar mais ligada à idéia de perpetuação de representações unificadoras e identitárias, fazendo com que a memória social esteja mais relacionada ao trabalho manipulativo de grupos hegemônicos em projetos de alcance longo (tempo) e abrangente (todas as camadas sociais). A construção é uma tônica nos dois processos, no entanto, parece estar mais clara e predominante no construto da memória social.

A partir da década de 1960, segundo Huyssen (2000), um novo tipo de discurso de memória começou a emergir, tendo em vista um contexto de descolonização e novos movimentos sociais, que olhavam para o passado com uma perspectiva revisionista. Mas será a partir dos anos de 1980 que tanto nos EUA quanto na Europa os discursos da memória são impulsionados pelo debate público acerca do Holocausto que toma espaço nas mídias, gerando, o que o autor denomina “globalização do discurso do Holocausto”. Além disso, há outras tramas que se configuram nesse contexto das questões da memória, como “[...] a restauração historicizante dos velhos centros urbanos, cidades-museus e paisagens inteiras, empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais” (HUYSSSEN, 2000, p.14). Sua discussão procura articular o destaque dado à memória e ao passado, na contemporaneidade, e o impacto potencial das mídias nas formas de percepção de e temporalidade. Nesse sentido, destaca-se a problemática de uma recordação total,

gerada pela ânsia de tudo guardar e registrar, como um excesso de memória, que se apóia no desenvolvimento das tecnologias de conservação, e a necessidade de uma “rememoração produtiva”, entendida como um esforço de seleção entre os passados usáveis e os dispensáveis, enfrentando o medo do esquecimento, pois este é um aspecto da memória.

4 A MEMÓRIA DE FUTURO, UTOPIA E DISTOPIA

Segundo Jamenson (2005), a responsabilidade do tempo presente pela definição de sua própria missão o coloca em um período histórico e determina tanto uma relação com o futuro quanto uma posição para com o passado: “[...] o futuro existe para nós não só como um espaço utópico de projeção e de desejo, de antecipação e de projeto: ele deve também trazer consigo aquela ansiedade diante do futuro desconhecido e de seus julgamentos [...]” (JAMESON, 2005, p.39). A dimensão utópica insere-se em uma relação temporal, na qual o presente encerra uma promessa de possuir um futuro “que se encontra mais imediatamente no interior daquele mesmo presente” (2005, p.47).

Devemos a Thomas More a criação do termo *utopia* que pode ser traduzido como o ‘sem lugar’. No jargão filosófico, o termo passou a designar as reflexões sobre o estado ideal, elaboradas a partir do posicionamento crítico dos autores em relação aos problemas sociais de seu tempo. No senso comum, utopia transformou-se em sinônimo de ‘algo inalcançável’. Dessa concepção, passa-se a uma conotação pejorativa, na qual se denominam *utopias*, projetos irrealizáveis, que não consideram “os fatos reais, a natureza do homem e as condições de vida” (LALANDE, 1999, p.1185). O interessante é que esta concepção, ao prevalecer sobre quaisquer outras de caráter positivado, condena projetos ou ideais pela associação do irrealizável ao que não tem valor técnico ou operacional (o não-valor técnico) e deste ao que não tem valor lógico ou moral (o não-valor lógico ou moral).

Utopia é também o nome da obra mais conhecida do humanista inglês More, e ainda nomeia a ilha onde viviam os utopianos. Por meio da vida dos habitantes desta localidade, ele empreendeu toda uma crítica social à Inglaterra de sua época, ao contrapor o sistema sócio-político justo, equânime e racional da ilha Utopia às injustiças, às desigualdades e à falta de razoabilidade político-social que grassavam

na ilha dos ingleses. A estrutura racional presente em Utopia era o que garantia a vida justa de seus habitantes e dela podemos depreender que a forma ideal de uma sociedade, preconizada pelo autor, deveria ser conforme a razão.

Da Inglaterra do século XVI, também recebemos outro exemplo modelar de uma construção utópica, a Nova Atlântida, de Francis Bacon. Na sociedade da ilha Bensalém⁶, descrita por Bacon, há uma organização social que conduz à paz, à harmonia e à felicidade. Porém, seu enfoque não parte de considerações político-econômicas das estruturas da sociedade. O que garante a justiça, a abundância e o bem-estar de todos os habitantes é o conhecimento científico desenvolvido pelos sábios, na Casa de Salomão. Esta instituição segue à risca a máxima baconiana, “saber é poder”. Bacon assistiu ao nascimento de uma nova maneira de relacionar os conhecimentos, as técnicas e os instrumentos, que gerou a faceta técnico-científica da ciência moderna, e foi um de seus defensores, a ponto de ela estar presente na base de sua sociedade utópica.

Em nossa contemporaneidade, Jameson (2004) propôs a existência de dois enfoques das questões utópicas: a causal e a estrutural. A primeira é encontrada em obras como a de More e na utópica república platônica, e se caracteriza pela explicação de como a ‘origem de todo mal’ foi eliminada pela não valorização do dinheiro e, por conseguinte, pela eliminação da propriedade privada. Jameson indica que a não existência da propriedade privada decorre de uma explicação psicológica, pois a ambição (um mal psicológico) foi suprimida por um conjunto utópico de normas que conduz à vida harmoniosa e justa. A segunda caracteriza a proposta marxista, onde também temos a perspectiva utópica dirigida pela análise estrutural da propriedade privada, que também seria abolida pelo fim da “posse legal individual dos meios de produção coletivos, sendo que a eliminação desse tipo de propriedade privada tinha como objetivo levar a uma situação em que as próprias classes desapareceriam, além das hierarquias e desigualdades individuais.” (JAMESON, 2004, p.265)

Tendo por base o termo utopia, John Stuart Mill criou a palavra ‘distopia’ (dys + topia) para dar a idéia do contrário de uma construção utópica. Se por utopia entendemos algo como sendo “o que deveria ser” (beirando o ideal, o paradisíaco, o perfeito), distopia nomeia aquilo que não deveria ser ou, pelo menos, que não

⁶ Bensalém = em árabe “filha da salvação”.

esperamos que fosse. Uma sociedade distópica, portanto, é aquela em que temos projetado, num futuro próximo ou distante, aquilo que não desejamos por ser sombrio, aviltante, aterrador, violento, desesperançado. Muitas vezes esta sociedade é pintada com as cores e as metáforas infernais. Resultante do desencanto e marcada essencialmente pela desesperança e pela violência, esta sociedade nos faz encarar as perguntas: como e o que projetar? O que e para que sonhar? Para quem e por que “futurar”? Dela resta-nos ainda a impossibilidade de responder, “lançando para frente”, algo não infernal. Daí ser possível afirmar que a esta sociedade faltam-lhe projeto, meta, sonho, futuro. Falta-lhe, sobretudo, o esforço prometéico daqueles que, mergulhados na apatia do desencantamento, não conseguem ir além da imediatidade dada para recriar, nem que seja mentalmente, outra possibilidade de sociedade diferente daquela onde impera o Mal ou os males.

As concepções de utopia e distopia encontram-se no cerne de nossa construção de memória de futuro, tendo em vista suas articulações com as construções projetistas. As representações que estão na base de uma perspectiva negativa ou positiva de futuro articulam-se às experiências passadas e ao contexto do presente. Sem considerações acerca da possibilidade de realização ou não desse futuro ou dessa sociedade no futuro.

Para Sorel, a *utopia* se constituiria como obra de alguns teóricos que ao abordarem as sociedades existentes elaboram um modelo com o qual comparam tais sociedades para “medir o bem e o mal que elas encerram” (LALANDE, 1999, p. 1184). Ele diferencia *utopia* de mito social, sendo este a expressão da vontade de um grupo para o combate e/ou destruição da ordem vigente. Assim, o socialismo teria sido, durante algum tempo, uma *utopia*; com o mito da greve geral, ele tornou-se “um estado de espírito revolucionário”. L. Weber observa que este sentido não se assemelha ao que comumente se designa por *utopia*, estando mais próximo a um método de abordagem da matéria social. Para o teórico, a *utopia* estaria mais relacionada ao propósito de tornar confiáveis ou plausíveis os resultados que se acredita possíveis ao supor outra instituição no lugar daquela que já existe.

Podemos pensar em uma noção operacional de *utopia*, no contexto de nossa pesquisa, concebendo-a atrelada a uma proposta efetiva de instituições diferenciadas, que podem se efetivar em outro tempo e lugar, sem deixar de lado a percepção crítica da sociedade que é contemporânea à construção utópica. É

possível acrescentar mais elementos a partir de uma discussão empreendida pelo teórico Russel Jacoby (2007). A idéia de que *utopia* deve abarcar um projeto, sem entrar no mérito de ele ser realizável ou não, é um componente das de Jacoby, que classifica os utopistas entre projetistas e iconoclastas. Os primeiros constroem utopias nas quais são descritas, de forma detalhada, como devem ser as instituições, os modos de se portar, de se vestir, de se alimentar das sociedades ditas ideais. Os segundos se recusam a projetar qualquer imagem desta sociedade, deixando a discussão no terreno da abstração de um ideal de sociedade.

Entre imagens e projetos o que se percebe é o desejo de algo que ainda não é; o estabelecimento ou construção, sob a forma de contraposição, de um sistema idealizado em função do que já existe na prática. Assim, o socialismo utópico - aquele que "aceita um plano de reorganização determinado para a sociedade futura" (LALANDE, 1999, p.1186) - traça uma imagem de futuro que se justapõe à situação do presente, como seu contrário. Engels cunha este termo para se opor aos sistemas de Saint-Simon, Fourier e Owen que concebiam sociedades nas quais o socialismo ser realizaria. (LALANDE, 1999).

Como construção, como contrário ao sistema vigente no presente, a *utopia* acaba por arregimentar seus elementos nesse mesmo sistema sócio-político, para pensar na potencialidade de outra sociedade.

[...] O pensamento utópico consiste em mais do que devaneios e rabiscos. Ele surge de e retorna a realidades políticas contemporâneas. Tal como vejo, essa contradição define o projeto utópico. Ele participa ao mesmo tempo das escolhas limitadas do hoje e das possibilidades ilimitadas do amanhã. Abre duas zonas temporais: a que nós habitamos agora e a que pode existir no futuro [...]. (JACOBY, 2007, p.214)

O que o autor deseja assinalar é a dificuldade em se elaborar projetos utópicos em contextos políticos difusos e pouco específicos, pois "os desejos utópicos precisam ser situados em contraposição a algo" (JACOBY, 2007, p.216). Dessa forma, retornamos à noção operacional pensada mais acima e acrescentamos-lhe a idéia da contraposição necessária: do contexto sócio-histórico político da sociedade contemporânea à construção utópica, colhe-se os elementos constitutivos da elaboração contrapositiva. Assim, a utopia está baseada em uma proposta efetiva de construção sócio-institucional diferenciada, que pode se efetivar

em outro tempo e lugar, mas que guarda com a situação a qual se contrapõe uma relação de reflexo.

5 INFORMAÇÃO E TECNOCIÊNCIA E OS DIFERENTES FUTUROS POSSÍVEIS PARA A HUMANIDADE

O campo de nossa pesquisa envolveu dez títulos de ficção-científica que sustentam a análise dos elementos que funcionam na conjugação de informação, memória e documento na base da discussão e construção daquilo que denominamos memória de futuro. Nesse processo, foi desenvolvido um instrumento de análise com dois campos que dão conta da representação da informação técnica (informações intradiscursivas) e da informação de conteúdo ficcional, da linguagem especificamente cinematográfica e do contexto de produção (informações extradiscursivas). A informação, como processo e como deflagradora de estratégias de ação e compreensão por parte do sujeito, e a tecnociência, adjetivação maior da base informacional do conjunto de filmes analisados, formam um binômio que se estabelece para se pensar a sociedade moderna. No bojo da construção da tecnociência, temos a elaboração da crença moderna na ciência e, por conseguinte, a sua ideologização assim como a da técnica efetuada ao longo da modernidade que contribuiu para a legitimação da sociedade industrial.

Em resultado das transformações ligadas à sociedade moderna, a ciência e a tecnologia – que apareciam aos Modernos, como a condição que permitiria a construção de um “novo mundo”, de um mundo de homens plenamente livres, iguais e fraternos – acabam por tornar-se o instrumento legitimador do domínio colonial de uma cultura, do poder de uma classe, dos privilégios de um grupo social.

5.1 A memória de futuro e a ficção-científica

As análises nos mostraram o que alguns teóricos já assinalavam: as narrativas de *sci-fi* são as mais propícias para se elaborar construções utópicas. Assim, a possibilidade de uma memória de futuro está ligada às idealizações que se estruturam em outros tempos e em outros lugares. O outro lugar pode, inclusive, ser

o mesmo espaço físico, geográfico, que, no entanto, se torna outro na medida em que está em outro tempo cronológico.

Toda memória pode ser considerada uma narrativa de algo. Os épicos, as canções de gesta, os contos de fada passaram a constituir elementos de tradição identitária e cultural no contexto de uma memória ocidental. Modernamente, as narrativas de ficção-científica podem ser pensadas da mesma forma, se considerarmos, como Asimov (1984), que este gênero só se tornou possível quando a sociedade passou a ter a ciência como elemento central de seus modelos explicativos. Só então, o homem pôde pensar na ciência como elemento a ser tematizado ficcionalmente, como elemento constituinte do imaginário ocidental.

Na ficção-científica, buscamos detectar elementos e sintomas que apontem para a constituição de uma dada circunstância que, decorrente, fundamentalmente, do contexto histórico da época da produção do texto fílmico, nos permite encontrar uma imagem projetada no futuro (o tempo da diegese é o porvir) ou no próprio presente (o tempo da diegese é o mesmo da produção do filme). Por conseguinte, a ficção científica cinematográfica espelhará, dentre outras, imagens da cultura e da diversidade, as quais, por sua vez, conteriam a 'memorização' de algo experimentado no presente e que ao ser projetado no futuro ou em outro planeta passaria a compor o rol de uma memória do futuro.

A nossa *memória de futuro* abarca projetos utópicos ou distópicos que lançam para o amanhã uma construção fortemente ligada ao presente e tem como sustentação uma base informacional. Tal base constitui-se na relação entre informação e ciência, que, por sua vez, se projeta mítica e representativamente em e por meio de narrativas que, modernamente, constroem formas culturais significantes e fortalecem o potencial informativo de documentos fílmicos em uma sociedade marcadamente técnico-científica.

O nosso instrumento apresenta um sub-campo no qual são delineados os indicadores conceituais de *informação*, *documento* e *memória* presentes em cada narrativa fílmica e que são conjugados na construção do conceito de memória de futuro. No Quadro1, esquematizamos os indicadores presentes em cada texto fílmico para situar as discussões acerca da memória de futuro com base nos elementos representados e projetados.

Texto Fílmico	Informação	Documento	Memória
Vingador do Futuro	- Informação técnico-científica (exploração planetária; cibernética) - Controle informacional.	-Artefatos tecnológicos (chips memória)	- Memória física -Memória individual/identidade individual
Metrópolis	- Informação técnico-científica (robótica)	- Artefatos tecnológicos (robô) - Topos (o lugar marca a relação entre classes)	- Memória míticoreligiosa (a máquina como demônio; o feminino dicotomizado: demonizada e santificada)
Gattaca	-Informação técnico-científica (pesquisa espacial; pesquisa genética) -Controle da informação científica (genética)	- Homem (sangue)	- Memória genética
Máquina do Tempo	- Informação técnico-científica (aparato maquinico; disseminação científica) - Sistema de informação	- Ruínas do passado - Construções simbólicas	- Memória coletiva oral - Lugar de memória
2001, Uma odisséia no espaço	- Informação técnicocientífica (tecnologia espacial) - Inteligência Artificial	- Computador - Monolito (indicador de outra existência)	- Memória física (computadores) - Memória da trajetória do conhecimento humano (monólito)
Barbarella	- Informação técnicocientífica – os meios de comunicação (da nave de Barbarella, da resistência)	- Objetos museológicos (armas)	- Instituição de Memória (museu de artefatos bélicos)
Viagem à Lua	- Informação técnico-científica (perspectiva da ciência moderna; viagem ao espaço) - Academia científica	- Academia de Ciência (registros; reuniões; discussões científicas)	- Academia de Ciência (memória da história da ciência)

Fahrenheit 451	- Controle da informação (apagamento da produção escrita)	- Homens-livro - Livros	- Memória cultural/erudita - Memória de resistência - Perda da memória coletiva
Vampiros de Alma	- Informação em ciência (medicina)	- Homens - Substância alienígena	- Memória-individual e coletiva (elemento de humanidade)
Solaris	- Informação em ciência (discussão ético-filosófica) - Informação técnicocientífica (aparato técnico) - Referências literárias e pictóricas	- Suportes imagéticos (vídeos, fotografias) - Livros - Substância alienígena - Quadros, esculturas, ícones etc.	- Memóriaaprendizado (construção efetuada por outras formas de vida em vivência com os humanos)

Quadro 1 – Indicadores conceituais dos textos fílmicos de sci-fi

A partir dos esquemas analíticos, foi possível pensar em eixos que funcionam para tematizar a memória de futuro que o racionalismo ocidental propicia por meio de seus medos, expectativas, sonhos e projetos. Nesse sentido temos: sistemas totalitários que devem ser vencidos; ciência que pode ser celebrada ou questionada; sujeito histórico com angústias socialmente contextualizadas, cujas respostas podem estar ou não no futuro.

5.1.1 Os sistemas totalitários

Das análises, percebemos que a maior parte das construções de memória de futuro pensa o outro espaço-tempo em contraposição a sistemas totalitários nos quais a informação científica e tecnológica se coloca a serviço do poder de Estado ou de instituições financeiras. A ação dessa informação encontra similaridade na ação do próprio projeto de libertação que deságua, por vezes, na sociedade utópica projetada. A informação vai do sistema totalitário ao sistema libertário, muitas vezes como objeto (coisa) outras vezes como processo, entrelaçada na ação dos protagonistas da narrativa, que, por sua vez, encontram-se na posição de suportes

documentais (*Gattaca*; *Vingador do Futuro*; *Fahrenheit 451*; *Vampiros de Alma*) da informação, o que os habilita a agirem diretamente no processo de constituição da memória. Em *Gattaca*, a informação genética é analisável e representável pelo acesso ao suporte sangue, unha, cabelo, pele etc., que identifica, marca e segrega os in-válidos em uma sociedade controlada pelos válidos. Em *Vingador do Futuro*, temos a informação-segredo entrelaçada à informação-identidade, que é analisável e representável pelo acesso ao suporte humano Quaid (o protagonista) com chips implantados no cérebro, e remete ao conflito de classe que contrapõe trabalhadores explorados em minas ao poder do capital. *Fahrenheit 451* apresenta-se como um sistema político autoritário que baseia seu controle no apagamento da cultura escrita, e a informação é analisável, representável e circulante pelo acesso ao suporte humano, homens-livro que decoram clássicos da literatura e da ciência, que se tornam sua única memória. Em *Vampiros de Alma* o *american way of life* é ameaçado por ideologias alienígenas e a informação torna-se tangível, logo perceptível e, conseqüentemente possibilitadora da ação humana, por meio das favas que representam a ação do outro (*alien*) ameaçador sobre a raça humana. A memória social e afetiva, que se torna um simulacro nos seres alienígenas-vegetais que tomam o lugar dos humanos, é a marca da humanidade, pois ela está presente somente na raça humana.

No entanto, outro caminho interpretativo também é percebido nas narrativas em que a resistência ao sistema totalitário parece vencer. A vitória pode ser "amarga" seja pelo apagamento da memória coletiva/social em favor de outra memória "mais importante" como em *Fahrenheit 451*, que lança os homens-livro na condição de uma amnésia de sua própria cultura; seja pela incapacidade de lidar com a adversidade e o conflito oriunda de um sistema de paz universal e perpétua gerado pela ausência de conflito bélico, no caso de *Barbarella*; seja pela negociação política que anula as possibilidades de resistência e a consecução de um projeto socialista em que a classe trabalhadora poderia ter maiores possibilidades de fazer valer seus ideais (*Metrópolis*).

5.1.2 Ciência celebrada e ciência questionada

A visão tecnológica e maquínica emerge como traço preponderante da informação no campo da ciência, levando a representações negativas, na maior parte das vezes, e colocando em discussão as conseqüências do avanço científico (*Metrópolis*; *Fahrenheit 451*; *2001, Uma odisséia no espaço*; *Solaris*; *Barbarella*; *Gattaca*).

A ciência é colocada em questão quando o alienígena emerge como representação de um espaço onde a informação científica encontra seus limites. Em *Solaris*, um alien, o Oceano, funciona como suporte das informações produzidas pelo consciente e pela imaginação dos cientistas de uma estação espacial. Ele toma para si tais informações e com elas materializa outros seres, denominados convidados, que, por sua vez, alimentam-se das informações experienciais na convivência com os cientistas, construindo memórias e práticas. Em *2001, Uma odisséia no espaço*, não somente a ciência, mas, também, a técnica são questionadas em função da vida humana. O encontro com outra forma de existência agudiza tais questões e aponta para a possibilidade de resposta nesse outro espaço que não o humano. Neles, a memória de futuro se constrói na confrontação dos limites do nosso saber.

Em *Viagem à Lua* a imagem de ciência emerge nos moldes da visão utópica de futuro característica da modernidade do fim do século XIX entrelaçada à fantasia especulativa das viagens espaciais. Em *Metrópolis*, o papel que a ciência e a técnica ocupam no filme é representado pelo cientista e pela parafernália visual que compõem tanto o seu laboratório como a sua imagem. O cientista perverso, insano, sempre ao lado do poder e dotado de um conhecimento invulgar é capaz de criar a mais fantástica criatura: um robô. Com o auxílio de seus instrumentos e equipamentos, representantes da “energia”, mantém o poder e o luxo dos ricos e serve como instrumento de tortura dos trabalhadores. Em *Barbarella*, o poder no planeta SoGo (de **S**odoma e **G**omorra) necessita do que há de pior nas pessoas como forma de energia para manter o sistema. Acresce-se a isso, a ambição presente em Duran Duran, cientista a serviço da governante de SoGo, que se vê claramente como um ditador que não mede conseqüências para obter o que deseja.

5.1.3 O sócio-histórico e o indivíduo: angústias contextualizadas

A questão do conflito de classe como componente fundamental do movimento sóciohistórico encontra-se suplantado pelo conflito individual que pode gerar ou não mudanças macro. Em *Gattaca*, o indivíduo contra o sistema pode dominar a contra-informação e projetar sua “memória de futuro individual”. A tecnologia e a informação genética sustentam a nova condição social imutável dessa sociedade, porém, a ação de resistência do protagonista envolve a subversão do sistema para realização unicamente pessoal. Em outra vertente, a busca individual por questões que estão além da ciência pode acarretar mudanças no macro contexto, como em *Máquina do Tempo*. A jornada no tempo confunde-se com a busca informacional, com a qual o cientista-herói pretende compreender questões para as quais o seu presente não tem respostas. No futuro, o conhecimento que ele acumulou e a sobrevivência (física) de um sistema de informação possibilita mudanças profundas no que restou da civilização humana e a consecução de uma memória de futuro utópica, onde uma nova sociedade poderá florescer tendo o conhecimento do passado a sustentá-la.

Solaris e *2001, Uma odisséia no espaço* parecem constituir o ápice da angústia frente às questões que a ciência não consegue responder. No primeiro, o protagonista parece representar a sociedade como um todo, que pesa as questões do presente na intercalação entre ciência e o desconhecido à mente humana. No entanto, tais questões são simbolicamente representadas no futuro, como projeto em um horizonte onde pode haver uma resposta ou não.

Tais representações remetem o leitor a um universo que precisa de outras chaves informacionais para ser descortinado, e no qual as relações entre informação e poder podem gerar ações coletivas (*Vingador do Futuro; Fahrenheit*) ou individuais (*Máquina do Tempo; Gattaca*); podem acarretar mudanças no nível macrossocial (*Vingador do Futuro; Fahrenheit; Máquina do Tempo; Metrópolis*) ou somente no nível individual (*Gattaca*).

6 A MEMÓRIA DE FUTURO E SUAS POSSIBILIDADES

A ficção científica, segundo Asimov (1984), emerge como gênero no momento em que a sociedade obteve a percepção de algumas mudanças sociais resultantes da ciência e da tecnologia. Essas mudanças se verificam notadamente com o advento da Revolução Industrial e a emergência do modo de produção capitalista no

final do século XVIII e início do século XIX. Nesse sentido, ao modificar sua relação com a natureza, o homem modifica também a sua percepção acerca das mudanças produzidas a partir de sua intervenção pela tecnologia e a sua percepção relacionada ao tempo histórico. Este deixa de ser uma construção menos arcaica como era até então, e passa a projetar um futuro, nesse caso, partindo do pressuposto de que o presente, através do progresso, imediatamente se transformaria em um passado.

Cabe-nos oportunamente corroborar com a definição de Asimov, para quem “a ficção científica diz respeito aos cientistas que trabalham com a ciência do futuro” (1984, p. 20). Um filme de *sci-fi* funciona como uma duplicação do presente, pois este é projetado em um tempo futuro, onde temos uma intensificação dos medos e das expectativas relativas ao contexto de sua produção. Isso nos leva a considerar que nas narrativas há modos de subjetivação e realidades possíveis que se cristalizam ou não, apesar de projetadas e asseguradas em uma memória que ecoa construções utópicas ou distópicas, onde se expurga o que é ruim e, também, o que é benfazejo e esperançoso. Um e outro caso nos indicam a necessidade de rompermos com o cristalizado em nosso cotidiano.

Em outros termos: as ficções científicas, ao duplicarem o presente de seus contextos de produção, remetendo-nos a “realidades diferentes”, expurgando o “infernial”, sonhando com o futuro benfazejo ou alertando para os perigos iminentes no presente, servem para nos desalojar de nossas certezas ao apontarem para algo diferente. No caso da *sci-fi*, os textos fílmicos apresentam as condições de uma *memória de futuro* baseada na representação de ciência, que se vincula à projeção utópica ou distópica de nossa civilização, sendo, eles mesmos, produtos de um desenvolvimento tecnológico com uma longa trajetória. Nessa perspectiva, a *sci-fi* aproxima-se do imaginário como construção de imagens coletivas que as sociedades ou grupos constroem acerca de si, de sua ação no mundo e das coisas que o habitam. Não muito distante, encontram-se a utopia e a distopia, também como narrativas do vir a ser.

O desenvolvimento do conceito de memória de futuro pode ter como base o potencial da narratividade. Assim, é possível defini-lo como *uma construção que, narrativamente, articula elementos político-culturais da trajetória humana, ou seja, do já vivido e experienciado, em diálogo com o tempo presente e um futuro imaginário,*

tanto em base utópicas quanto distópicas. A opção dependerá de como a ciência e a técnica são contrapostas a um contexto no qual o futuro das relações humanas e técnico-maquínicas é incerto e no qual a relação entre informação e poder reconstrói as características, antes tão marcantes, dos sistemas políticos conservadores ou autoritários. Tal memória marca e é marcada tanto pela racionalidade instrumental moderna quanto pelos contra-discursos críticos a esse projeto.

Como conceito em construção, a memória do futuro possui, além dessa definição inicial, algumas dimensões, que, em certa medida, estão relacionadas aos eixos apresentados. A primeira seria uma dimensão política, que marca a memória do futuro como narrativa na qual a postura utópica ou distópica idealiza sociedades com base em uma visão eminentemente crítica do presente. Ela busca, muitas vezes, elementos do passado nessa construção. A segunda dimensão seria a científica, apoiada na ciência como o discurso macro da modernidade e permeado de elementos positivados ou negativizados a seu respeito. A terceira e última dimensão seria a social, na qual o sujeito emerge como elemento central nas disputas e nos eventos deflagradores da sociedade construída ou a ser realizada.

Os indicadores adotados (Quadro 1) levaram-nos a perceber como os outros conceitos (informação, memória, documento) se articularam tendo os aspectos da narratividade e da criticidade como linhas mestras. Assim, o aspecto dinâmico da memória de futuro decorre desse movimento entre passado-presente-futuro-retorno ao passado, e a consubstanciação dessa memória em formas narrativas de ficção sobre a ciência apresenta forte caráter crítico sempre que se coloca. Dessa forma, a memória de futuro de hoje não será, necessariamente, a mesma do nosso futuro. Assim como não o foi no passado, quando a ciência era celebrada como proposta definitiva de benesses para a humanidade.

REFERÊNCIAS

2001, Uma odisséia no espaço. (2001). Direção: Stanley Kubrick. EUA/ING: MGM, 1968. (149 min.) son., color.

ASIMOV, Issac. **No mundo da ficção científica**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.

ASSAYAS, Olivier. Spfx news (ou a situação do cinema de ficção científica encarado como sector de vanguarda). **Ciclo de cinema de ficção científica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

BARBARELLA. Direção: Roger Vadim. FRA/ITA: Paramount, 1968. (98 min.) son., color.

BARREIROS, João Manuel. FC no cinema: a história de uma traição? **Ciclo de cinema de ficção científica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

BAXTER, John. A ficção científica no cinema. **Ciclo de cinema de ficção científica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança de velhos**. 3 ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

CARDOSO, Ciro Flamarion. Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado? **História, Ciências, Saúde**, Rio de Janeiro, v.13, 2006. Suplemento.

COSTA, Flávia Cesarino. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.

COSTA, João Bérnard da. F for fiction. **Ciclo de cinema de ficção científica**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

CUNHA, Newton. Ficção-científica. **Dicionário SESC: a linguagem da cultura**. São Paulo: SESC, 2003.

EPSTEIN, Edward Jay. **O grande filme: dinheiro e poder em Holywood**. São Paulo: Summus, 2008.

FAHRENHEIT 451. Direção: François Truffaut. ING: Enterprise Vineyard, 1966. (97 min.) son., color.

GATTACA, a experiência genética. (*Gattaca*). Direção: Andrew Niccol. EUA: Jersey Films, 1997. (106 min.) son.; color.

HALBWACHS, Maurice. 1997. **La mémoire collective**. Paris : Albin Michel. Édition critique établie par Gérard Namer.

HUYSSSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

JACOBY, Russel. **Imagem imperfeita**: pensamento utópico para uma época antiutópica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2004.

JAMESON, Fredric. **Modernidade singular**: ensaio sobre a ontologia do presente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LALANDE, André. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

A MÁQUINA do Tempo (The Time Machine). Direção: Simon Wells. EUA: Arnold Leibovit, David V. Lester, John Logan, Laurie MacDonald, Walter F. Parkes, Jorge Saralegui, David Valdes. 2002. (96 min.)

MATTELART, Armand. **Diversidade Cultural e Mundialização**. São Paulo: Parábola, 2005.

MAY, Lary. Global Hollywood and the politics of nationality. **Diplomatic History**, v. 27, n.5, 2003, 729-733. Disponível em: <<http://www.blackwell-synergy.com/links/doi/10.1111/1467-7709.00387/abs/>>. Acesso em: 23 out. 2005.

METRÓPOLIS. Direção: Fritz Lang. ALE: 1926. (138 min.) mudo, pb.

NAÇÕES UNIDAS. **Relatório do Desenvolvimento Humano**, 2004. Liberdade Cultural num mundo diversificado. Lisboa: Mensagem, 2004.

NAMER, Gerard. **Memoire et Societe**. Paris: Méridiens Klincksieck, 1987.

NAZÁRIO, Luiz. Pós-modernismo e cinema. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mãe (Orgs.). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 340-390.

OLIVEIRA, Bernardo Jefferson. Cinema e imaginário científico. **História, Ciências, Saúde**. Rio de Janeiro, v. 13, Rio de Janeiro, out, 2006. Suplemento.

OLIVEIRA, Carmen Irene de Oliveira. **Universidade do Rio de Janeiro (UNI-RIO):** discurso, memória e identidade - gênese e afirmação. 2002. 186 f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento) – Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Documento, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

SKLAR, Robert. **História Social do cinema norte-americano**. São Paulo: Cultrix, 1978.

SOLARIS. Direção: Andrei Tarkovski. URSS: Mosfilm, 1972. (166 min.) son., color.

SORLIN, Pierre. **Sociologia del cine**. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

VAMPIROS de Almas (Invasion of the Body Snatchers). Direção: Don Siegel. EUA: Herbert Richards e Continental, 1956. (80 min.) son., color.

VIAGEM à lua (Le Voyage dans la Lune). Direção de Georges Méliès. FRA: Georges Méliès, 1902. (14 min) mudo, p&b.

O VINGADOR do Futuro (Total Recall). Direção de Paul Verhoeven. EUA: LK-Tel e Columbia, 1990. (108 min.) son., color.

WASKO, Janet. Por que Holywood é global? In: MELEIRO, Alessandra (Org.) **Cinema no mundo: indústria, política e mercado: Estados Unidos**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007

Dossiê: Recebido em: 28/04/2010 Aceito em: 07/05/2010
