

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO



Marina de Castro Frid

Espelhos do Tempo:

Viagem e transitoriedade nas narrativas
cinematográficas

TESE DE DOUTORADO

DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
Programa de Pós-Graduação em Comunicação

Rio de Janeiro
Abril de 2018



Marina de Castro Frid

**Espelhos do Tempo:
Viagem e transitoriedade nas narrativas cinematográficas**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação.

Orientador: Prof. Everardo Pereira Guimarães Rocha

Rio de Janeiro
Abril de 2018



Marina de Castro Frid

**Espelhos do Tempo:
Viagem e transitoriedade nas narrativas cinematográficas**

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Comunicação. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. Everardo Pereira Guimarães Rocha
Orientador
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof. José Carlos Souza Rodrigues
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Cláudia da Silva Pereira
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Bruna Sant'Ana Aucar
Departamento de Comunicação Social – PUC-Rio

Prof^a. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti
UFRJ

Prof. Muniz Sodré de Araújo Cabral
UFRJ

Prof. Augusto César Pinheiro da Silva
Vice-Decano Setorial de Pós-Graduação CCS
Rio de Janeiro, 02 de abril de 2018

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e do orientador

Marina de Castro Frid

Mestre em Comunicação Social pela PUC-Rio (2013). Bacharel em Comunicação Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ (2008). Realizou Estágio de Doutorado na School of History and Cultures da Universidade de Birmingham em 2016 com bolsa da FAPERJ. Foi Visiting Research Fellow na Brown University em 2017 com apoio do CCCI/PUC-Rio. Foi bolsista de Doutorado da CAPES.

Ficha Catalográfica

Frid, Marina de Castro

Espehos do tempo : viagem e transitoriedade nas narrativas cinematográficas / Marina de Castro Frid ; orientador: Everardo Pereira Guimarães Rocha. – 2018.

233 f. : il. color. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Comunicação Social, 2018.

Inclui bibliografia

1. Comunicação Social – Teses. 2. Comunicação e representação. 3. Tempo e imaginário social. 4. Cinema. 5. Ficção científica. 6. Mito. I. Rocha, Everardo P. Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

CDD: 302.23

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Everardo Rocha, pela parceria, confiança e amizade na realização deste trabalho e em outros projetos concretizados nos últimos sete anos, desde meu ingresso no PPGCOM da PUC-Rio.

Aos membros da Comissão Examinadora, os professores Muniz Sodré de Araújo Cabral, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, José Carlos Souza Rodrigues, Cláudia da Silva Pereira e Bruna Sant'Ana Aucar.

Ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da PUC-Rio, coordenado pela Prof^a. Cláudia Pereira, pelas oportunidades e incentivos proporcionados ao longo do meu Curso de Doutorado. Estendo meus agradecimentos à direção do Departamento de Comunicação Social, Prof^a. Angeluccia Habert, aos professores do PPGCOM e à equipe administrativa, especialmente, Marise Lira de Souza.

À CAPES e à PUC-Rio, pelo apoio financeiro concedido, sem o qual este trabalho teria sido inviabilizado.

À FAPERJ, pelo apoio outorgado ao meu Estágio de Doutorado na Universidade de Birmingham, RU, em 2016.

Ao Prof. Simon Yarrow, pela sua parceria na realização desta pesquisa e por seu apoio durante a minha passagem pela School of History and Cultures da Universidade de Birmingham, RU. Agradeço também a outros professores da escola que me receberam durante esse período, especialmente, à Prof^a. Juliet Gilbert e ao Prof. David Gange. Sou grata à Universidade de Birmingham pelo auxílio financeiro concedido.

Ao convênio PUC-Rio/Brown University pelo auxílio de viagem concedido para a minha visita ao Departamento de Modern Culture and Media da Brown University, EUA. Estendo meu agradecimento à Prof^a. Lynne Joyrich por ter me recebido na universidade.

Ao meu marido, Mauricio Badolato, por todo amor, incentivo, colaboração e companhia. Sua ajuda e compreensão foram fundamentais para a realização deste trabalho.

À minha mãe, Heloisa, e ao meu pai, Hermano, pelo amor, apoio e exemplos de vida.

Aos queridos amigos e familiares que, em diversos momentos e de várias formas, acompanharam e apoiaram a minha trajetória no Doutorado: Nice Frid, Giuseppe Badolato, Daisy Martins, Andrea Deslandes, Paulo de Tarso Maciel Pinheiro, Ana Paula Rocha, William Corbo, Jocelyn Motta, Vania Benzaquen, Fernando Nóbrega, Maria Beatriz Padilha Soares, Clarice Tenório Barretto, Patrícia Gomes, Vítor Macabu e todos os membros da Diretoria do CAp/UERJ em expansão.

Resumo

Frid, Marina de Castro; Rocha, Everardo Pereira Guimarães. **Espelhos do tempo: viagem e transitoriedade nas narrativas cinematográficas**. Rio de Janeiro, 2018. 233p. Tese de Doutorado – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A presente tese analisa as representações de “viagens no tempo” em um conjunto de produções da indústria cinematográfica dos Estados Unidos. O objetivo do estudo é compreender as concepções sobre o tempo elaboradas nos filmes selecionados e como estas se relacionam com o pensamento e as práticas do Ocidente moderno-contemporâneo. Especificamente, a investigação foca em filmes nos quais personagens rompem com a cronologia de uma sequência de eventos ou vivenciam determinados momentos repetidas vezes. A expressão “viagem no tempo” envolve significados diversos. Portanto, o esforço de pesquisa começa por entender suas possíveis definições. O primeiro capítulo faz uma revisão de algumas das vertentes teóricas sobre o tempo na tradição filosófica-científica ocidental. Já o segundo capítulo explora interpretações sobre o fenômeno do mito e, além disso, examina o histórico da ficção científica. Após delimitar e detalhar o material selecionado no terceiro capítulo, a tese se volta para a análise textual dos filmes. O exame do conjunto indica três grandes questões atreladas às “viagens no tempo”: as cosmologias e imagens do fim do mundo; a demarcação e conexão de diferentes tempos por meio de objetos; e a problematização das relações sociais, sobretudo, o parentesco. Cada uma dessas questões é analisada no quarto capítulo. A tese demonstra como os filmes traduzem o tempo em termos concretos através das trajetórias dos personagens e seus artefatos, que, ao desconhecerem a ordem histórica, geram paradoxos, encontros e desencontros na vida social.

Palavras-chave

Comunicação e representação; tempo e imaginário social; cinema; ficção científica; mito.

Abstract

Frid, Marina de Castro; Rocha, Everardo Pereira Guimarães (Advisor). **Mirrors of time: travel and transience in cinema narratives.** Rio de Janeiro, 2018. 233p. Doctoral Thesis – Departamento de Comunicação Social, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis analyzes representations of “time travel” in an ensemble of productions from the United States film industry. The purpose of this study is to understand the notions of time portrayed in the selected films and how these are related to modern-contemporary Western thought and practices. Specifically, the investigation focuses on movie pictures in which characters break from the chronology of a sequence of events or experience the same moment repeatedly. The term “time travel” involves diverse meanings. Therefore, the research effort begins by understanding its possible definitions. The first chapter reviews some of the theoretical strands about time in Western philosophical and scientific traditions. The second chapter explores interpretations about the phenomenon of myth and the history of science fiction. After delimiting and describing the selected material in the third chapter, the thesis proceeds to the textual analysis of films. The examination of the ensemble indicates three main issues related to “time travel”: cosmologies and images of the end of the world; objects as markers of and connections between different temporalities, and the questioning of social relations, above all, kinship. Each one of these issues is analyzed in the fourth chapter. The thesis demonstrates how films translate time in concrete terms through the trajectories of characters and their artifacts that, unbounded by the historical order, engender paradoxes, meetings, and mismatches in social life.

Keywords

Communication and representation; time and social imagination; cinema; science fiction; myth.

Sumário

Introdução.....	9
1. Visões sobre o tempo: ideal e realidade.....	14
2. Mitos e ficções: uma perspectiva de análise.....	53
3. Filmes como máquinas do tempo: o material de pesquisa.....	103
4. As narrativas do tempo: cinema, viagens e ilusões.....	135
4.1 Cosmologias e imagens do fim do mundo.....	135
4.2 Objetos e marcadores do tempo.....	155
4.3 Relações sociais e a experiência do paradoxo.....	175
5. Conclusão e perspectivas de pesquisas futuras.....	210
6. Referências bibliográficas.....	220
Filmografia.....	232

Lista de Figuras

Figura 1 - “A dicotomia”.....	18
Figura 2 - “Aquiles e a tartaruga”.....	18
Figura 3 - “A flecha”	19
Figura 4 - Modelo cosmológico aristotélico-ptolomaico.....	33
Figura 5 - Cone de luz.....	45
Figura 6 - Representação do espaço-tempo.....	47
Figura 7 - Esquema de Barthes do sistema semiológico mítico.....	67
Figura 8 - Esquema de definições da linguística saussuriana.....	68
Figura 9 - Análise estrutural de Lévi-Strauss do mito de Édipo.....	71
Figura 10 - Centrífuga do cenário da nave <i>Discovery</i> em 2001.....	113
Figura 11 - Maquiagem nos bastidores de <i>Planeta dos macacos</i>	116
Figura 12 - Sala de interrogatório em <i>Os doze macacos</i>	125
Figura 13 - Arte conceitual da nave extraterrestre em <i>A chegada</i>	131
Figura 14 - Modelo da “criança estrela” de 2001.....	138
Figura 15 - Cena final de <i>Planeta dos macacos</i> (1968).....	148
Figura 16 - Foto em <i>De volta para o futuro</i> (1985).....	165
Figura 17 - Relações de família na série <i>O exterminador do futuro</i>	183
Figura 18 - Relações pai → filho de Laio e Kyle Reese.....	184
Figura 19 - Relações filho → pais de Édipo, Marty e Kyle	185
Figura 20 - Artes conceituais de Carlos Huante para <i>A chegada</i>	196
Figura 21 - Realidades paralelas em <i>Déjà vu</i>	206

Introdução

Um tio meu, cônego de prebenda inteira, costumava dizer que o amor da glória temporal era a perdição das almas, que só devem cobiçar a glória eterna. Ao que retorquia outro tio, oficial de um dos antigos terços de infantaria, que o amor da glória era a coisa mais verdadeiramente humana que há no homem, e, conseguintemente, a sua mais genuína feição.

Machado de Assis

Em 1895, H.G. Wells publicou *A máquina do tempo*, um romance sobre um inventor inglês que, ao viajar para um futuro distante, testemunha o declínio da humanidade e os estágios finais da Terra. O romance é emblemático de uma gama de narrativas sobre “viagens no tempo” que começam a proliferar no final do século XIX (WITTENBERG, 2013) e problematizam os limites da experiência do tempo como uma progressão linear e irreversível. Além disso, está entre os títulos considerados precursores da ficção científica, gênero narrativo moderno, que possui vínculos tanto com o imaginário fantástico quanto com as ciências e que se expande consideravelmente durante o século XX através de revistas, livros, filmes, programas de televisão e jogos eletrônicos (ROBERTS, 2006; BOULD et al., 2009). Com sua incrível máquina, o protagonista anônimo de Wells percorre a dimensão do tempo como se esta fosse uma estrada de mão dupla que conecta momentos históricos. Também outras narrativas atribuem concretude ao tempo ao conceberem diferentes experiências em que personagens se desprendem da ordem cronológica e a experimentam de modo alternativo – avançam, retrocedem, desaceleram, repetem a mesma sequência de eventos múltiplas vezes. São precisamente os significados e qualidades expressos por essas jornadas no tempo, tal como imaginadas no cinema, que este trabalho investiga.

A presente tese analisa ficções de “viagens no tempo” a partir de um conjunto de produções da indústria cinematográfica dos Estados Unidos e lançados a partir de 1960. Especificamente, o objetivo deste trabalho é entender os significados que essas narrativas traduzem e como a noção de “viagem no tempo” expressa aspectos do imaginário do Ocidente moderno-contemporâneo. Uma das perspectivas centrais da análise é que os filmes selecionados possuem semelhanças com narrativas míticas. Portanto, são considerados em conjunto e submetidos a uma análise textual (MCKEE, 2003) inspirada na perspectiva aberta por Lévi-Strauss (2012 [1955], 2004a [1964]) sobre o fenômeno do mito. A análise dos filmes

demonstra como as “viagens no tempo” oferecem uma espécie de modelo para reflexões sobre temas cosmológicos, sociais e existenciais, nomeadamente: o fim do mundo; os objetos como mediadores e marcadores de tempo; o parentesco e a finitude humana.

Embora associada à maioria dos filmes que são examinados neste trabalho, a ideia de “viagem no tempo” (*time travel*) carrega em si diversos significados. A palavra-chave pode ter variadas interpretações, razão pela qual nem sempre há concordância sobre quais filmes envolvem “viagens no tempo”. Esta tese investiga, principalmente, filmes em que os personagens fisicamente se deslocam entre momentos históricos e podem experimentá-los repetidas vezes. Questões de tempo e espaço estão geralmente interligadas, mas a análise se volta para filmes que refletem sobre limites temporais. Leach (1961) observa que o termo “*time*” em inglês exprime dois sentidos a princípio opostos, a irreversibilidade da mudança e a recorrência dos fenômenos, sendo que o primeiro tende a ser mais enfatizado do que o segundo no pensamento moderno. No conjunto analisado, ambos os significados aparecem, mas os filmes assumem, sobretudo, a noção do tempo como uma sequência linear e irreversível de eventos que seus protagonistas conseguem extrapolar por diversos motivos e técnicas. De fato, entre outros critérios, esses filmes são categorizados pela indústria como obra de ficção científica e/ou fantasia, porque possuem protagonistas “viajantes no tempo”, que se desprendem da cronologia de uma sequência de eventos.

Por permitir a narração de histórias fora da ordem cronológica, o cinema em si pode ser considerado, amplamente, como uma “máquina do tempo”. Doane (2002) explica como, em suas primeiras décadas, o cinematógrafo foi pensado diversamente por filósofos e artistas como um método de representação do tempo, um mecanismo capaz de capturar essa dimensão. Wittenberg (2013) estuda as ficções de *time travel* como um modo popular de filosofia da narrativa, isto é, um laboratório onde autores experimentam com as possibilidades de conservação da lógica de suas histórias. Diferentemente, esta tese aborda um conjunto de filmes de “viagens no tempo” como expressões do imaginário moderno-contemporâneo – Estados Unidos e Europa, em particular – que traduzem seus significados e dilemas característicos. A ideia de viajar no tempo só faz sentido diante dos significados a ele atribuídos e à forma como nossas experiências devem ser organizadas nesta

dimensão, conforme a linha que assume o tempo como categoria socialmente construída (HUBERT, 2016 [1905]; EVANS-PRITCHARD, 2013 [1940]).

Para tanto, este trabalho envolveu, a princípio, duas etapas de pesquisa. A primeira foi investigar as diferentes perspectivas filosóficas e científicas sobre o tempo no pensamento ocidental. A segunda foi compilar, assistir e categorizar um extenso repertório de filmes relativos às “viagens no tempo”. A partir desse inventário, foi selecionado um conjunto de filmes que tratavam especificamente de personagens que se deslocam entre “presente”, “passado” e/ou “futuro” ou vivem repetidas vezes uma mesma sequência de eventos. Um primeiro olhar sobre os filmes selecionados indicou certa aproximação com os mitos, tal como foram compreendidos por Lévi-Strauss (2012 [1955]; 2004a [1964]; 2011a [1971]).

Assim, a tese se desenvolve em quatro capítulos. O primeiro revisa alguns dos significados atribuídos ao tempo na tradição filosófica-científica ocidental, desde a Antiguidade até o início do século XX. Conforme Bardon (2013), as diferentes vertentes teóricas na história da filosofia do tempo podem ser reunidas em três grupos principais. O “idealista” indica que o tempo se limita a uma percepção da mente humana e não integra a realidade. Já a visão “relacional” define o tempo como um sistema abstrato para medir a mudança, esta sim parte do mundo real. A teoria “realista” compreende o tempo como uma dimensão física e ganha preponderância na modernidade a partir da chamada revolução científica, particularmente, do trabalho de Isaac Newton. O capítulo encerra com uma discussão sobre o impacto da teoria da relatividade de Albert Einstein nas ciências (REICHENBACH, 1980 [1942]; HAWKING, 2013) e a perspectiva da Escola Sociológica Francesa sobre o tempo como um aspecto da realidade social, que pode ser apreendido de diversas formas de acordo com as especificidades de cada cultura e período histórico (DURKHEIM, 1996 [1912]; HUBERT, 2016 [1905]; RODRIGUES, 2002).

O segundo capítulo trata de duas questões centrais. A primeira delas examina algumas das interpretações sobre o fenômeno do mito de acordo com teóricos do século XIX e XX, como Freud (2010 [1930]), Jung (1998) e Barthes (2001 [1957]), antes de se voltar para a perspectiva de Lévi-Strauss (2012 [1955]; 2004a [1964]; 2011a [1971]). A segunda questão trata de um histórico da ficção científica (ROBERTS, 2006; BOULD et al., 2009), examinando como narrativas desse gênero já foram pensadas, por diferentes pontos de vista, como mitologias

(SODRÉ, 1973; LE GUIN, 1989; MOISSEEFF, 2005; DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014). Dessa forma, começamos a demonstrar em que sentido é possível aproximar os filmes de “viagens no tempo”, objeto de análise da tese, às narrativas míticas.

O terceiro capítulo começa com algumas observações sobre as narrativas de “viagens no tempo” do final do século XIX e primeira metade do XX, tanto na literatura quanto no cinema. Diante da imensa produção de narrativas de “viagens no tempo” encontradas, optamos por delimitar o material efetivamente investigado nesta tese aos filmes lançados a partir de 1960 nos Estados Unidos e submetê-lo a uma análise textual (MCKEE, 2003). Em seguida, são apresentadas as sinopses e detalhes da ficha técnica de cada um dos títulos do conjunto, além de indicar estimativas de custos e receitas obtidas nas bilheterias. Através dessa descrição de aspectos da produção dos filmes, o capítulo também pretende demonstrar o caráter coletivo da realização dessas obras, tendo como base artigos, matérias e entrevistas disponíveis na internet em arquivos digitais de jornais e revistas, blogs, além de sites de instituições relacionadas à indústria cinematográfica.

O quarto capítulo se dedica à análise textual do seguinte conjunto de filmes: *A máquina do tempo* (EUA, 1960); *2001: uma odisseia no espaço* (EUA/RU, 1968); *Planeta dos macacos* (EUA, 1968); *De volta ao planeta dos macacos* (EUA, 1970); *Fuga do planeta dos macacos* (EUA, 1971); *A conquista do planeta dos macacos* (EUA, 1972); *A batalha do planeta dos macacos* (EUA, 1973); *Um século em 43 minutos* (EUA, 1979); *Em algum lugar do passado* (EUA, 1980); *O exterminador do futuro* (EUA, 1984); *De volta para o futuro* (EUA/RU, 1985); *De volta para o futuro 2* (EUA, 1989); *De volta para o futuro 3* (1990); *O exterminador do futuro 2: o julgamento final* (EUA/FR, 1991); *Os doze macacos* (EUA, 1995); *Kate & Leopold* (EUA, 2001); *O exterminador do futuro 3: a rebelião das máquinas* (EUA/ALE/RU, 2003); *Linha do tempo* (EUA, 2003); *Efeito borboleta* (EUA/CAN, 2004); *Déjà vu* (EUA/RU, 2006); *O curioso caso de Benjamin Button* (EUA, 2008); *O exterminador do futuro: a salvação* (EUA/ALE/IT/RU, 2009); *Meia-noite em Paris* (ES/EUA/FR, 2011); *Contra o tempo* (EUA/CAN, 2011); *Interestelar* (EUA/RU/CAN/IS, 2014); *No limite do amanhã* (EUA/CAN, 2014); *O exterminador do futuro: gênese* (EUA, 2015); e *A chegada* (EUA, 2016).

Evidentemente, como veremos no terceiro capítulo, esta seleção não exaure todos os filmes sobre “viagens no tempo”, mas é suficientemente representativa

para tratar de ficções em que personagens se deslocam na dimensão temporal e extrapolam a linearidade histórica. A investigação do material apontou para três grandes temas atrelados às “viagens no tempo”. Por sua vez, esses temas, que emergiram da análise textual, são abordados em cada um dos itens do quarto capítulo. O primeiro item trata das imagens da extinção e recriação da humanidade ou das cosmologias e o fim do mundo. O segundo trata de como objetos operam nos filmes ora como marcadores de tempo ora como mediadores entre temporalidades distintas. O terceiro trata dos personagens e seus deslocamentos no tempo como forma privilegiada de promover certas relações sociais, impedir outras e gerar encontros paradoxais.

Entre os diversos questionamentos filosóficos suscitados pelo tempo, está a definição da sua direção e sentido que determinam a ordem dos eventos. Bardon (2013) indica que existem três formas de pensar a “flecha do tempo”. Uma delas é a psicológica, que se refere ao modo como nos lembramos do que aconteceu e nutrimos expectativas pelo que está por vir. Nesse fluxo, os eventos deixam o “futuro”, tornam-se “presente” e em seguida viram “passado”. Outra é a flecha termodinâmica que se refere à disposição dos sistemas de progredirem para uma condição de desordem ou de aumento de entropia. De acordo com os princípios termodinâmicos, a ordenação de um sistema tende a se desfazer ao longo do tempo, quando não há investimento nele de energia para se recriar e manter o estado de equilíbrio. Finalmente, há a flecha causal, isto é, aquela que estipula que causas precedem aos seus efeitos. Se tomarmos a causalidade como regra fundamental, o tempo deve seguir do passado – nossa história e memórias – para o futuro que ainda não conhecemos. O que já aconteceu determina o que está por vir. Nos filmes de “viagem no tempo”, as relações causais entre “passado” e “futuro” são problematizadas pelos deslocamentos de personagens que se adiantam e regridem em sequências cronológicas de eventos. Neles, todos os momentos existem e são acessíveis aos protagonistas que, ao se desprenderem da ordem linear e unidirecional, geram paradoxos, encontros e desencontros na vida social. Assim, como veremos nesse trabalho, a análise do conjunto de filmes selecionados levou a considerar que, ao subverter a ordem histórica, somos confrontados com complexidades e situações paradoxais que só esforços heroicos e trajetórias míticas são capazes de superar.

1. Visões sobre o tempo: ideal e realidade

*a máquina do mundo se entreabriu
(...) convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas*
Carlos Drummond de Andrade

Certo dia, uma tartaruga incomodada com a bazófia de sua vizinha lebre propôs a esta um desafio ousado. Sugeriu que apostassem uma corrida, mesmo sabendo que sua oponente era muito mais rápida. Dada a largada, a lebre ultrapassou a tartaruga com facilidade. Tão segura que ficou com sua larga vantagem, que decidiu tirar um cochilo no meio do caminho. A persistente tartaruga manteve seu ritmo e, aos poucos, conseguiu alcançar a adversária que dormia. Quando a lebre acordou, era tarde demais: a tartaruga já havia ultrapassado a linha de chegada. De acordo com a situação em que é recontada, a moral da fábula de Esopo (c. 620–564 a.C.)¹ pode enfatizar tanto o erro da presunção cometido pela lebre quanto a perseverança e sabedoria da vencedora tartaruga. Pode-se dizer que a narrativa também contribuiu em um extenso e profícuo debate sobre o tempo e o movimento, que anima filósofos desde os pré-socráticos. Inspirou um dos famosos paradoxos de Zenão de Eleia (c. 489–430 a.C.), aluno e defensor das ideias de Parmênides (c. 530–460 a.C.). Em sua versão, a tartaruga aposta uma corrida com Aquiles, herói da mitologia grega, e também vence, mas a proeza é esclarecida de outra forma (BARDON, 2013).

Esse capítulo revisa alguns dos significados atribuídos ao tempo nas visões filosóficas e científicas ocidentais, desde a Antiguidade até o início do século XX. A revisão não compreende todo o vasto repertório de teorias que buscam definir o que é o tempo. A intenção é sublinhar certas questões suscitadas por diversos pensadores e centrais aos diálogos e conflitos entre o que Bardon (2013) chama de perspectivas “idealista”, “relacional” e “realista” sobre o tempo na filosofia. Além disso, a revisão trata do impacto da revolução científica para o pensamento moderno sobre o tempo, tal como diversamente indicado por autores como Hawking (2008), Elias (1992) e Bardon (2013).

¹ Os anos de nascimento e morte de pensadores e artistas foram incluídos entre parênteses, quando possível, na primeira entrada do seu nome no texto. Não foram incluídas as datas de nascimento daqueles pensadores e artistas vivos até o fechamento desta tese.

Pode-se dizer que a tradição intelectual dominante do Ocidente consiste em uma síntese entre o Judaísmo, a cultura grega e o Cristianismo. Portanto, as noções de tempo que predominam nos escritos acadêmicos são moldadas de acordo com o quadro de referência dessas três vertentes, seus confrontos, conjunções e transformações (MARCONDES, 1997; BARDON, 2013). Essa reflexão será importante para entendermos algumas das formas pelas quais os filmes objeto deste estudo elaboram o tempo através dos deslocamentos dos seus personagens e objetos e da percepção de suas experiências.

Aqui, a atenção se volta para determinados pontos da trajetória de conceituação do tempo a partir das disputas entre possíveis definições que emergem com os filósofos da Grécia Antiga. No confronto entre as ideias dos pré-socráticos e destas com as de Aristóteles (384–322 a.C.), o significado do tempo é fortemente vinculado ao problema de entender se o movimento e a mudança são constitutivos da realidade. Os questionamentos da filosofia grega sobre o tempo são retomados no pensamento cristão, particularmente, na obra de Santo Agostinho (354–430 d.C.), que tem importância significativa para a noção de história na modernidade (MARCONDES, 1997). Após discutir certos aspectos da visão de mundo medieval, o capítulo aborda o tempo no pensamento moderno a partir da chamada revolução científica até o início do século XX com a teoria da relatividade na física e a inauguração da perspectiva sociológica sobre o tema (HAWKING, 2008; RODRIGUES, 2002).

O conflito entre as doutrinas de Parmênides e Heráclito (c. 535–475 a.C.) está entre os primeiros da filosofia e suas divergências de certa forma ainda repercutem em debates teóricos de hoje (MARCONDES, 1997; BARDON, 2013). Parmênides é um dos representantes da chamada escola italiana, uma das duas grandes correntes do pensamento dos pré-socráticos, que pode ser considerada um antecedente do surgimento da lógica e da metafísica dada sua perspectiva mais abstrata e menos detida às explicações sobre o mundo natural. Já Heráclito é um dos nomes da escola jônica, caracterizada pelo estudo da natureza (MARCONDES, 1997). Suas teorias, portanto, assumem perspectivas bem distintas sobre a realidade e a forma de conhecê-la, embora alguns pontos em comum possam ser identificados (GRAHAM, 2015). O primeiro pensador adota uma visão monista, que nega a mudança e defende a existência de uma realidade única; o segundo é considerado

um mobilista, pois concebe que todas as coisas do mundo estão sempre em movimento (MARCONDES, 1997).

Conhecido como “o Obscuro” desde a Antiguidade, Heráclito costuma ser lembrado pela famosa metáfora do rio, que parece sintetizar sua doutrina do fluxo: “Não podemos banhar-nos duas vezes no mesmo rio, porque o rio não é mais o mesmo” (MARCONDES, 1997, p. 36). A passagem sugere que, para o filósofo, toda matéria está em movimento e nenhum objeto pode ser encontrado de maneira igual duas vezes. Mas, outros princípios de sua teoria indicam que o movimento e a permanência não são propriedades antagônicas, mas intrinsecamente conectadas. Imagine, por exemplo, o corpo humano, uma unidade que só vive e se mantém enquanto ocorrem transformações metabólicas (GRAHAM, 2015). Nesse sentido, a noção de Heráclito de que a realidade tem um *logos*, uma ordenação racional apreensível pela razão humana, pode ser entendida como um princípio unificador. Pois, o fluxo seria nada mais que o incessante conflito entre opostos que não se anulam, mas se harmonizam para formar a unidade do real. A tradição hegeliana reconhece em Heráclito o primeiro filósofo a desenvolver a dialética por postular a união dos contrários e ver no confronto de oposições a possibilidade de movimento (MARCONDES, 1997; GRAHAM, 2015).

A discordância de Parmênides com a doutrina de Heráclito está precisamente em sua valorização do fluxo e da mudança como propriedades definidoras do mundo real. Para o eleata, o movimento seria da ordem da aparência, uma ilusão suscitada pela experiência sensível dos humanos, e não um aspecto constitutivo da realidade. Suas ideias são expressas no extenso *Poema*, no qual formula uma primeira versão do princípio lógico-metafísico da identidade e determina o caráter imutável do real: “aquilo que é não pode não ser” (MARCONDES, 1997, p.36). Parmênides também assume que a razão humana e a racionalidade do real são da mesma natureza. Por isso, entende que a “Verdade”, única e permanente, só pode ser alcançada através do pensamento, do raciocínio abstrato, já que as percepções e inclinações sensíveis, o caminho da “Opinião”, são ilusórias, ambíguas e sujeitas à mudança (MARCONDES, 1997).

De fato, as noções defendidas por Parmênides e sua escola sobre a irrealidade da mudança e da passagem do tempo são contrárias à “Opinião”, isto é, divergem das nossas sensações e do senso comum. Foi para provar a incoerência das posições de seus oponentes que Zenão, talvez o mais célebre dos alunos eleatas, formulou os

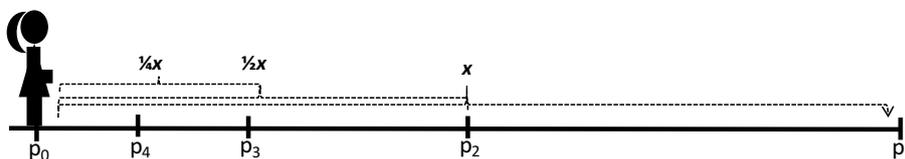
paradoxos, quase literalmente no sentido Grego de *para* (contra) e *doxa* (crença ou opinião) (PALMER, 2017). Assim, adota a técnica argumentativa conhecida como *reductio ad absurdum* que parte da posição do seu adversário para demonstrar que a mesma leva ao absurdo (MARCONDES, 1997). O objetivo de seus paradoxos do movimento era, portanto, provar a impossibilidade do fluxo exclusivamente através do pensamento abstrato. Essa teoria defendida pelos eleatas configura uma espécie de “idealismo”, pois sugere que o tempo é uma questão subjetiva, sem nenhum fundamento na realidade (BARDON, 2013).

Boa parte do que sabemos sobre os argumentos de Zenão contra a pluralidade e o movimento são reconstituições a partir dos escritos de outros pensadores. Por exemplo, são bem conhecidas as objeções de Aristóteles às ideias de Parmênides e seus seguidores. Em sua obra *Física*, livro VI, contesta os paradoxos de Zenão relacionados ao movimento, resistindo à perspectiva idealista dos eleatas sobre a passagem do tempo e a mudança (BARDON, 2013). Os paradoxos mais conhecidos desse debate são “A dicotomia”, “Aquiles e a tartaruga” e “A flecha”. As respostas de Aristóteles para cada um deles são centrais ao seu próprio entendimento sobre a realidade da mudança. Para compreender as diferenças entre as perspectivas eleata e aristotélica no que concerne ao tempo, cabe fazer antes uma breve revisão dos três paradoxos.

O primeiro sugere que é impossível alguém, digamos, Maria, se mover, pois, ao caminhar uma determinada distância, esta deverá percorrer um número infinito de distâncias finitas. Suponhamos que Maria precise andar x metros para atravessar um estádio de ponta a ponta, de p_0 a p_1 . Para chegar ao outro lado, ela primeiro precisará alcançar o ponto (p_2) situado a meia distância, $\frac{1}{2}x$, do destino final. Antes, porém, terá que andar até p_3 , na metade da metade do trajeto, $\frac{1}{4}x$, o que significa, portanto, que também deverá ter passado pelo ponto (p_4) a meio caminho da metade da metade da distância total ($\frac{1}{8}x$) e assim por diante, *ad infinitum*. De fato, há sempre outro ponto a meio caminho para ser alcançado ou, em outras palavras, a mesma distância x pode ser dividida infinitas vezes em frações cada vez menores. Mas, Maria não pode atingir um número ilimitado de pontos a meio caminho em um tempo limitado. Conclui-se dessa forma que é impossível atravessar o estádio ou se mover através de qualquer distância dada. É evidente que nossas experiências contradizem essa constatação: em condições normais, todos conseguem se deslocar

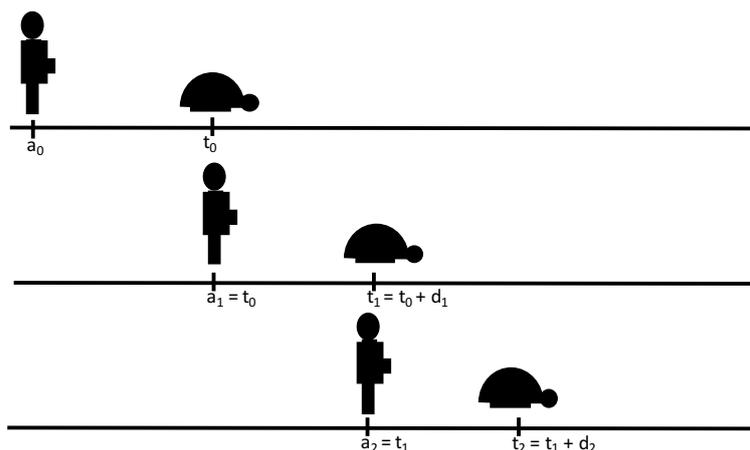
entre dois pontos – do quarto à sala, do elevador à porta de casa, do banco ao mercado, do trabalho à estação de metrô, etc. (BARDON, 2013; PALMER, 2017).

Figura 1 - “A dicotomia”



O segundo paradoxo indica que, numa corrida, aquele que larga em posição mais vantajosa nunca será ultrapassado pelo que começa atrás, não importa se os oponentes são velozes ou lentos. Imagine, por exemplo, que Aquiles aceitou apostar uma corrida com a tartaruga, mas achou por bem oferecer uma vantagem à sua adversária e sugeriu que ela largasse mais à frente. Para alcançar sua oponente, Aquiles deve percorrer a distância do seu ponto de partida (a_0) até o ponto de onde largou a tartaruga (t_0). Enquanto isso, a tartaruga já avançou mais um trecho até outro ponto (t_1), que Aquiles também terá que atingir ao mesmo tempo em que sua oponente se desloca para o próximo ponto do trajeto (t_2), e assim sucessivamente (BARDON, 2013; PALMER, 2017). A figura 2 abaixo elucida o argumento de Zenão.

Figura 2 - “Aquiles e a tartaruga”

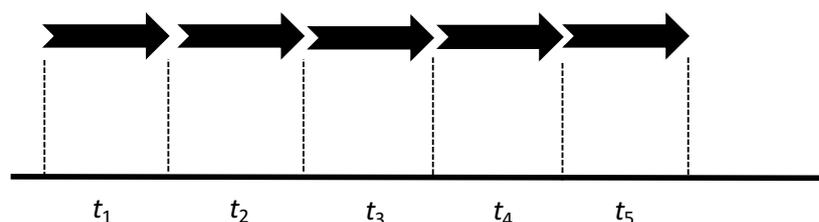


Ou seja, Aquiles sempre estará correndo atrás da tartaruga, pois durante o tempo que ele leva para alcançar o ponto da adversária, a mesma já terá percorrido mais uma distância até o próximo. A distância entre os dois é divisível ao infinito,

pode reduzir progressivamente, mas jamais será nula. Também o tempo do deslocamento, embora finito, será cada vez menor. Por isso, o corredor mais veloz não conseguirá vencer o mais lento (BARDON, 2013; PALMER, 2017).

Já no terceiro paradoxo, Zenão questiona se uma flecha disparada poderia mesmo se mover até seu alvo. Conclui que não, pois devemos verificar o movimento de um objeto sempre em relação ao “agora”, não em relação ao “passado” – quando estava em outra posição – nem ao “futuro” – quando estará em outra posição. Isto é, a duração do movimento completo de um dado objeto deveria equivaler a um instante de tempo. Se, a cada instante do seu voo, a flecha ocupa um espaço correspondente ao seu tamanho e se tudo aquilo que ocupa um espaço correspondente ao seu próprio tamanho está necessariamente em repouso, podemos concluir que a flecha não se move durante sua trajetória. A cada instante t a flecha se encontra em repouso, o que significa dizer que, efetivamente, permanece imóvel apesar de aparentemente estar voando (BARDON, 2013; PALMER, 2017).

Figura 3 - “A flecha”



Claro está que os argumentos de Zenão contradizem as sensações humanas. No julgamento comum, uma flecha disparada consegue se movimentar até seu alvo. Mas, o raciocínio lógico do eleata em cada uma das situações hipotéticas procura desmentir nossas percepções e opinião. Os paradoxos seriam prova do caráter ilusório do movimento e da mudança. É nesse sentido que corroboram com a teoria de Parmênides do tempo como um ideal e não um dado da realidade (BARDON, 2013).

Embora a matemática moderna solucione os paradoxos de Zenão (BARDON, 2013), filósofos e artistas do final do século XIX e início do XX os recuperaram juntamente com reflexões sobre o caráter da dimensão temporal, se esta seria um fluxo indivisível ou um contínuo divisível em partes iguais. Nesse período, a emergência da técnica cinematográfica suscita discussões sobre a possibilidade de

registro do tempo, de sua plena captação em imagens (DOANE, 2002). De fato, o filme é um composto de quadros isolados e estáticos, como se fosse um conjunto de “instantes no tempo”, que uma vez projetado gera a ilusão de continuidade do movimento e de tempo homogêneo. A expressão “tempo real” na prática do cinema se refere à duração de uma única “tomada”, um trecho de filme rodado ininterruptamente, sem o recurso à câmera lenta ou acelerada. Isto é, a cronometria da filmagem corresponde ao da ação filmada. Apesar de sua aparente plenitude, quase quarenta por cento dessa projeção em “tempo real” é constituída de escuridão, dos intervalos entre fotogramas – portanto, movimento e/ou tempo não capturado – que o espectador jamais percebe. Por isso, o cinema surge como uma possível solução para o dilema filosófico antigo, seja como comprovação, refutação ou negação dos paradoxos de Zenão (DOANE, 2002). Para Jean Epstein (1897–1953), a técnica cinematográfica conquista a passagem do discreto ao contínuo e assim atesta a imprecisão dos argumentos do eleata. Já Henri Bergson (1859–1941), em *A evolução criadora* de 1907, rejeita as alegações de que o cinema possa proporcionar uma representação fiel do tempo e o considera a própria materialização da falácia de Zenão. Assim como os paradoxos, o filme pecaria ao tentar reconstituir o movimento a partir de fragmentos estáticos ou instantes (DOANE, 2002).

Parmênides aponta para o caráter ilusório do movimento, da mudança e do próprio tempo por outra linha de argumentação. Segundo seu raciocínio, caímos em contradição toda vez que buscamos descrever o mundo em termos temporais (BARDON, 2013). Pode-se dizer que uma mudança ocorre quando uma determinada coisa se converte em outra ao longo do tempo. Isto é, a coisa passa de um estado “futuro”, para outro “presente” e se torna “passado”. Para entender a mudança dessa forma, é preciso aceitar como reais essas três temporalidades: futuro, presente e passado. Por outro lado, a realidade do presente é determinada justamente por oposição ao futuro como algo imaginário, que ainda não existe, e ao passado também irreal, pois já deixou de existir. Portanto, a própria definição do que é o “presente” contradiz a ideia de mudança. Apostar na realidade da mudança implica acreditar que coisas podem emergir do nada, o “futuro”, e se movem do presente para o passado, que não se sabe onde fica. Mas, como vimos acima, Parmênides entende que uma coisa existe ou não existe de forma alguma. Por isso, a noção de que a realidade é dinâmica e plural não passaria de uma impressão

subjetiva. A experiência da mudança e da passagem do tempo é para os eleatas uma idealização, mera projeção da perspectiva limitada do ser humano sobre a realidade (BARDON, 2013).

Aristóteles procura refutar o idealismo de Parmênides e seus seguidores, sugerindo que equívocos conceituais tornam seus argumentos inconsistentes (BARDON, 2013). De fato, boa parte de suas críticas a Platão e aos pré-socráticos aponta para dificuldades que esses filósofos teriam encontrado por não terem definido suficientemente certas noções empregadas em suas teorias. Essa imprecisão em seus conceitos estaria na base de diversos impasses que não conseguiram superar, por exemplo, o problema da possibilidade de movimento.

Na visão de Aristóteles, há pelo menos duas confusões nos argumentos dos eleatas contra a pluralidade e a mudança. Para ele, não há nada problemático em postular a natureza plural da realidade, composta de “indivíduos” (unidades de matéria e forma), desde que os sentidos e usos do verbo “ser” sejam devidamente esclarecidos. Os eleatas consideram a mudança contraditória, pois interpretam a identidade “(...) como equivalendo a dizer que o ser é e não é. Contudo, o verbo “ser” nem sempre expressa *identidade*, podendo ter uso *atributivo* ou *predicativo*, designando uma característica do objeto.” (MARCONDES, 1997, p. 73). Por exemplo, o verbo “ser” pode ser empregado no sentido de existência (“João é”), de identidade (“João é João”) e de qualidade, que enriquece o conhecimento sobre o objeto (“João é estudioso”). Portanto, todo objeto possui uma “essência”, características imutáveis da substância individual e “necessárias” à sua existência, que serve de suporte para os predicados, características mutáveis e variáveis ou “acidentais” e “contingentes”.

Em especial, Aristóteles entende que Zenão confunde os conceitos de tempo e de mudança como se significassem a mesma coisa. Mas, na visão aristotélica, o tempo consiste em um instrumento de medição, enquanto a mudança é a coisa medida. Assim como unidades abstratas utilizadas para contar, também o tempo é um número empregado para descrever processos de mudança em relação ao antes e o depois. O tempo não faz parte da natureza; é somente uma medida utilizada para descrevê-la. Logo, não é uma coisa em si, que pode passar lenta ou rapidamente. Apenas a mudança pode ser medida em unidades de tempo como mais rápida ou devagar. Essa perspectiva de Aristóteles configura um tipo de “relacionismo”

(BARDON, 2013), pois entende o tempo como um meio para se pensar as relações objetivas entre eventos.

Portanto, os argumentos de Aristóteles sustentam apenas a mudança como um aspecto real do mundo e não o tempo (BARDON, 2013). Para ele, Zenão comete o equívoco de confundir as regras do domínio abstrato da matemática com aquelas que regem a realidade física do universo. Especificamente, o eleata teria confundido um sistema de unidades abstratas, o tempo, com um fenômeno concreto, que pode ser medido através desse sistema. Na definição aristotélica, o tempo não é uma coisa em si que pode ser infinitamente fracionada em partes finitas cada vez menores, como sugerem os paradoxos “A dicotomia” e “Aquiles e a tartaruga”. Essa mesma premissa dissolve o problema da flecha voadora, já que não existem instantes, ou partes de tempo, aos quais um movimento corresponde: um determinado objeto se desloca durante um intervalo com valor diferente de zero. O próprio fato de Zenão ter chegado a essas contradições seria indício de seu erro e prova de que Aristóteles estaria correto (BARDON, 2013).

Aristóteles não oferece uma resposta definitiva aos paradoxos e muitos entendem que soluções só se tornam possíveis com os desenvolvimentos do cálculo e de certas noções matemáticas no século XIX (BARDON, 2013). Não obstante, a força de seus argumentos está justamente em anular as noções contrárias ao senso comum do eleata e substituí-las por definições de tempo e de mudança mais satisfatórias às nossas percepções e experiências. Nesse sentido, a teoria aristotélica consegue neutralizar os problemas colocados por Zenão com uma discussão conceitual.

Porém, o mesmo não ocorre no confronto de ideias com Parmênides, já que Aristóteles não aborda diretamente o problema central do mestre eleata: como apostar na realidade da mudança sem, igualmente, acreditar na existência concreta do futuro e do passado? Se futuro e passado são concebidos como reais, não é possível diferenciá-los do presente. Por outro lado, o tempo não pode “passar”, se futuro e passado são estados imaginários. E, se não há passagem do tempo, também não pode haver mudança. Como veremos adiante, a perspectiva “realista” da teoria newtoniana oferece uma resposta a esse dilema ao sugerir que o tempo, como dimensão do mundo físico, não “passa”, mas sim os elementos nele contidos (BARDON, 2013; HAWKING, 2008).

Uma transformação do “idealismo” de Parmênides acontece na obra de Santo Agostinho, bispo de Hipona (354–450 d.C.). Nascido na província romana de Tagaste na Múrdia, atualmente na Argélia, Aurélio Agostinho viveu o período conturbado de decadência do Império Romano. Seus textos revelam conhecimento dos clássicos gregos, que revisa de acordo com preocupações ligadas à sua época e, sobretudo, à religião cristã. Em 384 d.C., assumiu um posto como professor de retórica em Milão, onde entrou em contato com os livros dos platônicos e foi batizado pelo bispo Ambrósio ou Santo Ambrósio (MENDELSON, 2016). Esse encontro da filosofia de Platão com a Igreja foi talvez o mais decisivo na construção do seu pensamento, a síntese chamada de “platonismo cristão” (MARCONDES, 1997).

Assim, já está presente em Santo Agostinho a tensão característica do Cristianismo medieval entre a filosofia e a teologia, conhecida como “conflito entre razão e fé” (MARCONDES, 1997). Um problema que divide os primeiros pensadores cristãos é estabelecer se a filosofia tem interesse legítimo como uma preparação para a fé ou, ao contrário, se a sabedoria revelada da fé não pode ser explicada e, portanto, independe da filosofia. Mas, mesmo os que defendem a importância da filosofia admitem a precedência dos textos sagrados e fazem uma leitura seletiva das doutrinas filosóficas mais compatíveis com esses ensinamentos. Santo Agostinho dialoga com os gregos, mas indica a teologia como o verdadeiro caminho do conhecimento a ser trilhado pelos humanos, que prepara a alma para a salvação e para o encontro com Deus. A influência de suas ideias e a interpretação de suas posições no período medieval explica, parcialmente, os séculos de desinteresse do Cristianismo pela ciência natural (MARCONDES, 1997).

Santo Agostinho recorre a Platão para explicar como a mente humana, sujeita a erros e inconstante, pode alcançar uma verdade eterna e incontestável. Sua resposta a essa questão, a teoria da iluminação divina, baseia-se na doutrina platônica da reminiscência. Essa doutrina, também conhecida como anamnese, é justamente como Platão procura esclarecer como se inicia o processo de conhecimento. O filósofo grego formula uma hipótese inatista e propõe que a alma carrega consigo um saber prévio das formas (ou ideias) que contemplou antes de encarnar no corpo humano. Porém, quando a alma encarna no corpo, material e mortal, sua visão das formas é obscurecida. Cabe ao filósofo despertar esse conhecimento inato, presente em todos os seres humanos, através do método socrático da maiêutica e, assim,

possibilitar o início do processo de aprendizagem autodidata de seus alunos (MARCONDES, 1997).

Também para Santo Agostinho, a virtude não é algo exterior que possa ser ensinado e introduzido posteriormente na alma. Ou seja, o conhecimento não pode ser totalmente adquirido através da experiência concreta e de impressões sensíveis. Um elemento inato é necessário. Em sua teoria da iluminação formula a oposição interior/exterior e concebe que o lugar da verdade de Deus reside na interioridade humana. Como indica em suas *Confissões*:

Dirigi-me, então, a mim mesmo, e perguntei-me: “E tu quem és?” “Um homem, respondi. Servem-me um corpo e uma alma; o primeiro é exterior, a outra interior. Destas duas substâncias, a qual deveria eu perguntar quem é o meu Deus, que já tinha procurado com o corpo, desde a terra ao céu, até onde pude enviar, como mensageiros, os raios dos meus olhos? À parte interior, que é a melhor. (AGOSTINHO, 2015 [c. 397–400], p. 237)

Criado à imagem e semelhança de Deus, o ser humano possui em sua mente a luz da sabedoria divina, ponto de partida da trilha do conhecimento e da fé (Marcondes, 1997). O processo da verdadeira compreensão só se inicia para aqueles que comparam “(...) a voz vinda de *fora* com a verdade *interior*.” (AGOSTINHO, 2015 [c. 397–400], p. 237). Para acessar esse saber, é preciso se transportar para o “santuário infinitamente amplo” da memória, onde são guardadas não só imagens e percepções vindas de experiências, mas também as ideias inatas. Mesmo que a dúvida seja incitada por estímulos exteriores, o entendimento envolve necessariamente a consulta à verdade que preside dentro da mente humana, Cristo, e habita no interior de todos. Com sua teoria da iluminação, Santo Agostinho reformula o dualismo platônico entre o espiritual e o material (MARCONDES, 1997).

Além da oposição exterior/interior, o pensador cristão também contrasta a eternidade de Deus com as percepções humanas de temporalidade. Definir o que é o tempo é para Santo Agostinho parte de sua resposta teológica a questionamentos sobre a natureza de Deus, como criou o universo, o que fazia antes da criação e por que um ser perfeito teria decidido criar outros seres e coisas. Como explica, Deus é eterno: cria o céu, a terra e todas as coisas do mundo através do seu verbo, pronunciado simultaneamente e por toda eternidade. Não há diferença para Ele entre o dizer e o criar. Tudo existe pela sua vontade, que faz parte da própria

substância do Criador. Portanto, se o tempo existe, foi o Deus eterno que o criou. Não se pode dizer que houve tempo em que Deus não fizesse nada, pois “(...) nenhum tempo pode existir sem a criação (...)” (AGOSTINHO, 2015 [c. 397–400], p. 313).

Ao estabelecer a onipotência e onipresença de Deus na eternidade, um estado perpetuamente imutável, Santo Agostinho dissolve questões sobre o início do mundo, o tempo e o ímpeto da mudança. Deus é todas as coisas e existe no “eterno hoje”; para Ele não há ontem nem amanhã. Um filme que remete a essa noção de um “eterno hoje”, por exemplo, é *Feitiço do tempo*, no qual o protagonista fica preso no “dia da marmota” e o revive incontáveis vezes, sem conseguir acordar na manhã do dia seguinte. A reflexão de Santo Agostinho se aproxima do “idealismo” de Parmênides (BARDON, 2013), para quem a realidade é única e imóvel. Também para Santo Agostinho, não é possível explicar o passado e o futuro sem cair em contradição:

De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro – se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente só existe porque tende a não ser? (AGOSTINHO, 2015 [c. 397–400], p. 296)

Sendo assim, a perspectiva agostiniana sugere que o tempo existe apenas na mente humana, que percebe o mundo como sucessão contínua. A memória e a antecipação, constituídas por imagens da nossa experiência no mundo, deixam impressões no espírito, que são ordenadas, medidas e comparadas quando fazemos julgamentos sobre as coisas em termos de passagem no tempo. Mas, a transitoriedade e a duração, a anterioridade e o porvir, são sensações produzidas na mente e não dados da realidade. Como esclarece nas *Confissões*: “Existem, pois, estes três tempos na minha mente que não vejo em outra parte: lembrança presente das coisas passadas, visão das coisas presentes e esperança presente das coisas futuras” (AGOSTINHO, 2015 [c. 397–400], p. 301-302). Em suma, a diferença entre passado e futuro corresponde à diferença entre memória e antecipação.

Nas *Confissões*, Santo Agostinho resolve o problema da mortalidade dos humanos indiretamente. Se Deus está presente em tudo e opera por meio de todas

as coisas na eternidade, não faz sentido questionar por que suas criaturas não são igualmente eternas. No entanto, em *A cidade de Deus* (c. 413–427), o bispo de Hipona formula sua interpretação da história da humanidade e assim se aprofunda na questão da finitude dos seres humanos. Na visão de mundo Greco-Romana, particularmente no neoplatonismo, valorizam-se os padrões cíclicos que constituem a história, o que é repetido e comum nas diferentes épocas, e não o que é único e particular. Já Santo Agostinho apresenta uma concepção da história humana que inverte esse esquema e fornece um relato linear, um drama que se desdobra em uma sequência irreversível de eventos não repetitivos e moralmente decisivos, como a queda do homem, a encarnação, a paixão e ressurreição de Cristo e o juízo final (MENDELSON, 2016). Essa tendência de combinar o linear ao cíclico pode ser atribuída à própria tradição bíblica Judaico-Cristã. Com seu domínio cada vez maior das escrituras, Santo Agostinho concebe a história da humanidade como um processo sucessivo de encontros e rupturas entre criatura e Criador, que começa no Gênesis e termina com a volta do ser humano a Deus (MENDELSON, 2016; MARCONDES, 1997).

A narrativa Judaico-Cristã sobre o começo do mundo atribui a transitoriedade humana a um pecado original. Porque Adão e Eva comeram o fruto da árvore proibida, a humanidade foi banida do paraíso e sujeitada à privação, ao trabalho, à hostilidade e à dor. Deus condenou os humanos a serem mortais e mundanos em oposição à existência eterna e celestial. Em Gênesis, a morte é a maldição da humanidade juntamente com outras provações da vida terrena. Sahlins (1996) sugere que o utilitarismo que persiste na “cosmologia ocidental”, fortemente presente em pensadores modernos como Thomas Hobbes, Adam Smith e Karl Marx, tem raízes na narrativa do pecado original. A noção dominante de que necessidades infinitas são o principal impulso da ação humana é “a gênese da economia” e “a economia do Gênesis” (SAHLINS, 1996).

Para Santo Agostinho (2011 [c. 413–427]), a queda transformou o homem e a mulher em criaturas corruptíveis, condenados a uma vida de grande tristeza e carências insaciáveis, longe da natureza imutável e perfeita de Deus. Expulsos do paraíso, os humanos se voltam para preocupações egoístas e se afastam de seu Criador. Porém, uma pequena minoria, que ninguém pode reconhecer, é escolhida por Deus entre todos os humanos para a salvação. A Cidade de Deus – aqueles que pela graça renunciam aos prazeres mundanos e se voltam para Deus – e a Cidade

Terrena – a vasta maioria de humanos que se afasta de Deus para imergir nas distrações da terra – progridem juntas na história até o objetivo final, a separação das duas cidades, quando os membros de cada uma são reunidos com seus corpos ressuscitados e recebem suas respectivas recompensas. Enquanto a minoria agraciada tem a visão de Deus, a maioria é destinada ao tormento eterno das chamas que causam dor sem consumir o corpo.

Dessa forma, Santo Agostinho confere um sentido e uma direção única para a história, com um princípio e um fim determinados. Sua obra tem influência decisiva no desenvolvimento da noção moderna de história no Ocidente e se encontra na própria base da perspectiva hegeliana (MARCONDES, 1997). Porém, cabe sublinhar que Santo Agostinho não faz uma filosofia da história como Hegel, Marx, entre outros. Na concepção agostiniana, o processo histórico humano integra o contexto mais amplo de uma escatologia (MENDELSON, 2016).

Cabe lembrar que, para os cristãos da Antiguidade Tardia e da Idade Média, a passagem de Jesus na Terra foi um anúncio de que a história da humanidade estava prestes a chegar ao fim (MARKUS, 2001). O Cristianismo acreditava ser a realização das profecias judaicas. Entendia, portanto, que a chegada de Jesus Cristo teria dado início a uma nova era. Mas, o reino de Deus, embora inaugurado, só seria revelado aos fiéis quando Cristo retornasse para o Juízo Final. Tudo era novo e, paradoxalmente, nada ainda havia mudado (MARKUS, 2001). Os cristãos assim viviam a expectativa de um fim próximo, porém, indefinidamente postergado. Essa espera animou crenças apocalípticas, o milenarismo e o quiliismo², além de estimular cálculos calendáricos tentativos entre eclesiásticos que pretendiam determinar a data do desfecho (LANDES, 2000).

Nos seus escritos, Santo Agostinho se opôs a conjecturas sobre o “dia final”, o que o distancia das correntes apocalípticas e milenaristas dos séculos IV e V. Argumenta que os cristãos vivem no “milênio invisível”, iniciado com a Ascensão de Jesus Cristo, tão imperfeito na terra (o que inclui a Igreja) quanto é perfeito em

² De acordo com a terminologia de Landes (2000), as crenças escatológicas são todas que acreditam no fim da história humana pelo designio de Deus, quando os bons serão recompensados e os corrompidos irão sofrer. Nesse sentido, “apocalíptica” é a crença de que o fim do mundo terreno é iminente, que os fiéis estão testemunhando os últimos acontecimentos e, portanto, que a volta de Cristo está bem próxima. O quiliismo é a expectativa de que o fim trará mil anos de paz, felicidade e harmonia na Terra para aqueles agraciados no Dia do Juízo. O milenarismo se refere à antecipação escatológica no final do milênio e, portanto, está diretamente relacionado ao significado apocalíptico da expressão *anno Domini* (a.D.) ou depois de Cristo (d.C.). Mas, quiliismo e milenarismo muitas vezes aparecem como sinônimos.

suas manifestações celestes (LANDES, 2000). Em linha com a posição agostiniana, as cúpulas clericais da Idade Média passaram a desestimular suposições sobre a data do fim da humanidade, embora não conseguissem inibir totalmente as correntes de especulações sobre a segunda vinda de Jesus Cristo (LANDES, 2000). De fato, como ainda não havia na Europa medieval um sistema de calendário numérico uniformemente adotado, é provável que boa parte dos cristãos não considerassem que estavam no ano mil quando este teoricamente se passou, segundo o atual sistema (DUBY, 1986). Nas representações do cinema, o “fim do mundo” é engendrado de diversas formas, que vão desde catástrofes naturais até conflitos entre humanos e máquinas. No quarto capítulo, examinaremos um grupo de filmes que imaginam possíveis fins e recomeços para a humanidade, como as séries *Planeta dos macacos* e *O exterminador do futuro*.

A tensão ao redor de crenças apocalípticas está no próprio centro das reflexões para a formulação do sistema cronológico em vigor no Ocidente. Para o Venerável Bede (672–735), monge inglês conhecido por suas obras *De temporum ratione* (c. 725) e *História eclesiástica do povo inglês* (c. 731), a quem se atribui a adoção do *anno Domini*, a perspectiva do fim do mundo poderia desencorajar a ação humana e, portanto, impedir o desenvolvimento da história. Por outro lado, entendia que a impossibilidade de calcular o tempo levaria ao caos. O sistema de datação que propôs buscava, portanto, regular o tempo sem eliminar o mistério. Davis (2008) indica a adoção do sistema *anno Domini* pelo Venerável Bede como um movimento importante para ligar as esferas política e sagrada na cronologia ocidental, uma associação que permanece até hoje.

Santo Agostinho viveu em um período de transição; é considerado um dos últimos pensadores da Antiguidade e um dos primeiros da Idade Média. Após a dissolução do Império Romano, a fragmentação política, econômica, linguística e cultural da Europa ocidental dificultou a produção intelectual e sua ampla difusão na região, causando uma espécie de interregno da filosofia nos primeiros séculos do período medieval (MARCONDES, 1997). Nesse contexto plural e inconstante, a Igreja é um polo de estabilidade e responsável quase exclusiva pela educação. Assim, os mosteiros se tornam os principais guardiões de textos clássicos da tradição Greco-Romana. Por exemplo, os mosteiros da ordem beneditina, criada em 529 na Itália, foram importantes centros de preservação e propagação de obras antigas através do trabalho dos monges copistas, que faziam cópias dos

manuscritos. A produção filosófica profícua e coesa no mundo europeu ocidental só encontra condições para ser retomada a partir do século IX com a formação do Sacro Império Romano-Germânico (MARCONDES, 1997).

O pensamento agostiniano é predominante durante essa espécie de intervalo da filosofia no Ocidente e o conhecimento das obras gregas se torna bastante restrito. Mas, aos poucos, as doutrinas aristotélicas começam a ser recuperadas e têm impacto determinante na visão de mundo medieval, sobretudo, a partir do século XII (MARCONDES, 1997). De fato, o retorno da filosofia de Aristóteles à Europa ocidental se deve primeiramente aos árabes, que invadem a Península Ibérica em 711, derrotam os visigodos e se estabelecem na atual região da Andaluzia, na Espanha.

Quando chegam na Europa, os árabes têm um conhecimento filosófico-científico consideravelmente superior ao que encontram lá. Antes da fundação do islamismo em 611 pelo profeta Maomé (570–632), os árabes eram comunidades nômades que ocupavam territórios basicamente desérticos na Península Arábica. Mas os califas, sucessores de Maomé, empenham-se em expandir o islamismo e rapidamente conquistam a Síria, a Palestina, a Mesopotâmia e a Pérsia, até alcançarem o Egito e o norte da África. Essas regiões já tinham núcleos de cultura grega e cristã devido aos fluxos de intercâmbio com o Ocidente desde o Império de Alexandre no século IV a.C. (MARCONDES, 1997). Portanto, uma vez nesses locais, os árabes entram em contato com a filosofia clássica e absorvem muito de seus ensinamentos no desenvolvimento de suas noções de matemática, química e medicina, entre outros campos. Diversas obras antigas foram traduzidas do grego para o árabe antes mesmo de ganharem versões em latim. Assim, o mundo árabe se torna herdeiro da tradição filosófica grega e seu principal fomentador na Europa ocidental entre os séculos VIII e X (MARCONDES, 1997).

O conhecimento trazido pelos árabes, especialmente seu domínio do pensamento de Aristóteles, é decisivo para o surgimento da filosofia escolástica em torno dos séculos XI e XII. De fato, a ocupação da Península Ibérica, caracterizada pelo convívio entre grupos de diferentes religiões e línguas, possibilita a tradução da obra aristotélica do árabe para o latim. É também nesse período que floresce em determinadas regiões da Europa, especialmente em Flandres e na Itália, uma intensa atividade comercial e artesanal, juntamente com núcleos urbanos, como Florença, Bolonha e Milão, que paulatinamente rompem com a organização político-

econômica feudal (MARCONDES, 1997). A partir do final do século XI, surgem as primeiras universidades europeias, com destaque para as de Bolonha (c. 1088), Paris (c. 1150), Oxford (c. 1096–1167) e Cambridge (1209)³. Esse ambiente confere estímulo às reflexões filosófico-científicas e empíricas e é especialmente favorável à recuperação e difusão dos trabalhos de Aristóteles, bem como de pensadores árabes. A incorporação desses saberes à educação e produção acadêmica medieval permite o aprofundamento nas ciências naturais, muito pouco desenvolvida durante séculos no Ocidente (MARCONDES, 1997).

Talvez o principal responsável pelo estabelecimento do chamado aristotelismo cristão seja São Tomás de Aquino (1225–1274). Nascido em Nápoles, junta-se à ordem dos Dominicanos em 1244 e se muda para Paris em 1245 para seguir com seus estudos. Vive em um momento crítico para a visão de mundo medieval, pois a tradução do corpus aristotélico reanima a tensão entre fé e razão (MCINERNEY; O'CALLAGHAN, 2016). Assim, é em grande parte pelo empenho de São Tomás que a Igreja eventualmente aceita as noções de Aristóteles como sendo compatíveis com o pensamento cristão (MARCONDES, 1997). Notavelmente, inspira-se nos princípios aristotélicos em suas cinco vias de demonstração da existência de Deus, que desenvolve no terceiro artigo da segunda questão, “a existência de Deus”, do “Tratado de Deus” de sua *Suma teológica* (c. 1265–1274).

Na primeira via, São Tomás recorre ao argumento do movimento – a passagem de “potência” a “ato” da visão aristotélica – e indica que Deus é o primeiro motor da mudança. A segunda via determina que Deus é a primeira “causa eficiente”, a fonte primária da mudança, tendo como base esse princípio em Aristóteles. Já no chamado argumento cosmológico, recorre aos conceitos, também do filósofo grego, de necessidade e contingência e estabelece que Deus é o primeiro ser necessário à existência do universo. Na quarta via, parte da ideia dos graus existentes nas coisas de certos predicados ou qualidades (mais ou menos belo, seguro, desenvolvido, etc.), e conclui que Deus é o ser perfeito, a máxima realização possível desses atributos. Finalmente, a quinta via se inspira na noção de “causa final” de Aristóteles, de que as coisas da natureza têm um propósito, e indica que a

³ Essas são as datas aproximadas de início das atividades dessas universidades, mas, em geral, todas foram oficialmente reconhecidas por governos locais apenas décadas depois.

causa inteligente dessa determinação é Deus (MARCONDES, 1997). De modo original, São Tomás procura demonstrar a existência de Deus pela razão natural. Sua extensa obra é central para o desenvolvimento da filosofia cristã e para a Igreja até hoje. Também a síntese que promove entre as perspectivas aristotélica e cristã é uma das responsáveis pela ampla aceitação das teorias de Aristóteles no período medieval (MARCONDES, 1997).

Assim, a visão de mundo aristotélica era preponderante na esfera intelectual até o início da modernidade, quando a chamada revolução científica começa a propor mudanças na cosmologia ocidental (HAWKING, 2008). Isso não necessariamente impedia que outras perspectivas circulassem entre grupos minoritários e camadas populares durante a Idade Média. Mas, a tensão entre a teoria aceita pela Igreja e outros modelos cosmológicos começam a se acirrar no final do século XVI.

Ginzburg (2011) relata o caso particular de Domenico Scandella, mais conhecido como Menocchio, um moleiro da região de Friuli na Itália que, por volta de 1601, foi executado por decisão do Santo Ofício, condenado por blasfêmia e heresia. Nascido em 1532, era casado, tinha 11 filhos e, embora fosse um camponês, sabia ler e escrever. Entre os livros encontrados pelos agentes da Inquisição em sua casa, havia uma Bíblia em língua vernácula e a *Lenda dourada*, obra do século XIII, muito popular na Idade Média, na qual o arcebispo Tiago de Varazze (1228–1298) registrou as biografias dos santos homenageados no calendário litúrgico em busca de dar significação ao tempo humano e sacralizar a experiência na Terra (LE GOFF, 2014). Boa parte dos livros de Menocchio era emprestada e leitura convencional para a época. Mas, o problema é que o moleiro tinha uma ideia de cosmogonia particular em sua mente, que frequentemente compartilhava com seus conhecidos. Acreditava que a criação do universo ocorrera de modo semelhante ao processo de fermentação do leite que se transforma em queijo e putrifica. No princípio, tudo era caos: a terra, o ar, a água e o fogo eram misturados. Dessa mistura se forma uma espécie de massa da qual nascem os “vermes”. Esses “vermes” eram Deus e os anjos, sendo o primeiro o senhor e os outros seus capitães. Mais tarde, Deus criou Adão e Eva e pessoas em grande quantidade para povoar o mundo e assumir os lugares dos anjos que tinham sido expulsos (GINZBURG, 2011).

Evidentemente, o modelo cosmogônico de Menocchio contraria os preceitos da Igreja. Deus não poderia ser comparado a um verme de queijo, nem

emergir da matéria junto com outros seres. Com o enrijecimento da Inquisição no século XV, comentários que discordassem das doutrinas eclesiásticas eram entendidos como injúria e ameaça. Portanto, mesmo sem conseguir vincular o moleiro aos protestantes, nem a qualquer movimento organizado contra a Igreja, o Santo Ofício eventualmente decidiu executá-lo, quase 20 anos após receber a primeira denúncia (GINZBURG, 2011).

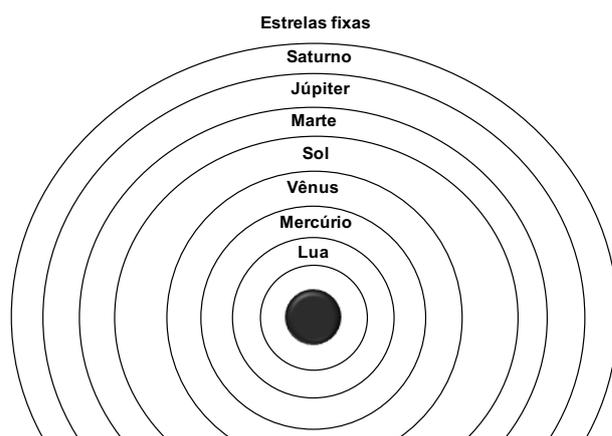
A criação e ordenação do universo é um problema central para o Cristianismo medieval, como se observa nos esforços de Santo Agostinho e São Tomás de Aquino em absorver da filosofia grega apenas aquilo que fosse compatível com a cosmologia cristã (MARCONDES, 1997). Segundo a doutrina aristotélica, os quatro elementos físicos primordiais da realidade são terra, água, ar e fogo. Esses elementos ficam abaixo da lua, corpo celeste mais próximo, e movem-se verticalmente de acordo com seu “peso” ou “gravidade”. Já a lua, o sol, os planetas e as estrelas não são físicos, mas feitos de um “quinto elemento” (o éter) e por isso se movem em círculos perfeitos ao redor da Terra, completando uma volta diariamente. Nesse sentido, Aristóteles sustenta uma visão geocêntrica do universo, na qual a Terra permanece imóvel, no centro de oito camadas de esferas por onde a lua, o sol e os planetas giram de modo uniforme em órbitas circulares ao seu redor. Além dessas esferas ficam as estrelas fixas. Trata-se, portanto, de uma concepção do cosmos como sendo homocêntrico – a Terra é o centro – e finito (HAWKING, 2008; NOVELLO, 2006).

Essa visão harmoniosa e estável do universo não conflita necessariamente com os ensinamentos do Cristianismo. Assim, o modelo cosmológico de Ptolomeu (100–168), desenvolvido a partir das ideias de Aristóteles, encontra relativa aceitação juntamente com a retomada do pensamento do filósofo grego na Idade Média. Porém, a representação ptolomaica do universo já apresenta algumas diferenças importantes com relação à visão aristotélica. Desde a Antiguidade, observadores percebem que os corpos celestiais não poderiam se movimentar exatamente da forma proposta por Aristóteles e começam a desenvolver soluções alternativas (RABIN, 2015).

No século II d.C., astrônomos já trabalhavam com o conceito de epiciclo, órbita circular descrita por um planeta, cujo centro descreve outro círculo. A Terra, portanto, continua envolvida pelas esferas dos outros planetas, mas não fica exatamente no centro do universo e também se move em torno do ponto excêntrico.

Ptolomeu inclui ainda em seu sistema um “ponto equalizador” em torno do qual a Terra e os corpos celestes se movimentam de maneira uniforme. Esse modelo continha falhas reconhecidas por seu próprio idealizador (RABIN, 2015; HAWKING, 2008). Por exemplo, a representação ptolomaica supõe uma trajetória para a lua que, em determinados pontos, a tornaria duas vezes mais próxima da Terra, o que significa que seu tamanho observado também deveria dobrar nesses momentos. A observação do céu, evidentemente, desmentia essa suposição (RABIN, 2015; HAWKING, 2008). Mas, diante dos recursos disponíveis, os astrônomos daquele período reconhecem que Ptolomeu oferece uma estimativa razoável da posição dos corpos celestes, embora não consiga descrever seus movimentos com precisão. Consideram mais importante “salvar” o fenômeno do que sustentar o ideal de perfeição (MARCONDES, 1997; HAWKING, 2008).

Figura 4 – Modelo cosmológico aristotélico-ptolomaico



Fonte: adaptação de figura em Hawking (2008, p. 3).

Durante a Idade Média, astrônomos do mundo islâmico apontam outros erros no universo ptolomaico e pavimentam o caminho para as revisões do modelo no período renascentista, que levam finalmente à sua substituição (RABIN, 2015). Nicolau Copérnico (1473–1543), matemático e astrônomo nascido na Cracóvia, Polônia, educado em diversas universidades europeias, inicia o processo de superação definitiva das representações geocêntricas. Em *Commentariolus* (c. 1514), um pequeno comentário em seis folhas, faz uma descrição introdutória de sua teoria heliocêntrica, segundo a qual o sol permanece imóvel no centro do sistema enquanto a Terra e os demais planetas giram ao seu redor em órbitas circulares. Com base em um fragmento do seu “comentário”, entende-se que

Copérnico propôs o heliocentrismo com a intenção de formular um modelo que dispensasse o “ponto equalizador” (RABIN, 2015). Outros lembram que o modelo de Ptolomeu infringia o princípio aristotélico de uniformidade do movimento circular, aspecto que a teoria heliocêntrica resgata. Seja como for, a extensa análise de modelos planetários levou Copérnico a uma solução que superava diversos problemas reconhecidos na visão ptolomaica (RABIN, 2015).

Copérnico não divulga seu *Commentariolus* em vida, mas envia cópias do manuscrito para filósofos e astrônomos conhecidos, que no geral demonstram receptividade à sua ideia. Mas, sua teoria só foi completamente descrita em *Das revoluções das esferas celestes*, uma obra em seis volumes publicada pela primeira vez em 1543, na véspera de sua morte. Recebeu incentivo de diversos amigos, inclusive da Igreja, para expor sua teoria, mas seu principal apoiador foi Georg Joachim Rheticus (1514–1574), professor de matemática da universidade de Wittenberg, na Alemanha, importante centro de desenvolvimento da teologia Luterana. Rheticus escreveu uma famosa introdução à obra de Copérnico para o editor alemão, a *Narratio prima*, que foi publicada em 1540. A repercussão tranquila dessa carta teria animado Copérnico a prosseguir com o processo de edição *Das revoluções*. De fato, a obra foi dedicada ao Papa Paulo III – que instaurou em 1542 a chamada Inquisição romana para combater o avanço do protestantismo na Itália – e sua circulação só chegou a ser repreendida pela Igreja em 1616 (RABIN, 2015; MACHAMER, 2014).

O trabalho de Copérnico é geralmente considerado como um marco inicial da chamada revolução científica (RABIN, 2015), um período de mudanças de paradigmas (KUHN, 2010 [1962]) na produção intelectual do Ocidente, quando certas crenças, modelos e métodos são suplantados diante de novas formas de compreensão da realidade. Esse período ocorre, aproximadamente, entre meados do século XVI até o início do XVIII e envolve diversos pensadores que contribuíram de forma significativa para a introdução de conceitos e abordagens metodológicas definidoras do desenvolvimento da ciência moderna. Entre eles estão Andreas Vesalius (1514–1564), Francis Bacon (1561–1626), Galileu Galilei (1564–1642), Johannes Kepler (1571–1630), René Descartes (1596–1650) e Isaac Newton (1642–1727). Para entender as definições do tempo na filosofia e na física moderna, talvez os nomes mais importantes desse conjunto sejam Galileu e Newton

(TOULMIN, 1990; HAWKING, 2008). Mas, é importante situar a obra desses pensadores no quadro mais amplo das transformações ocorridas no período.

Segundo Marcondes (1997), o impacto da revolução científica para o Ocidente pode ser resumido em dois movimentos fundamentais, um relacionado à cosmologia e outro à própria definição de ciência. Do ponto de vista cosmológico, realiza-se a superação do modelo geocêntrico e alguns pensadores, como Giordano Bruno (1548–1600), chegam a sugerir a ideia de um universo infinito. Já com relação ao significado do saber científico, realiza-se a passagem de uma ciência contemplativa, privilegiada pelos filósofos antigos, para uma ciência ativa, que valoriza a observação e o método experimental. De fato, a ciência moderna acaba com a separação da filosofia antiga entre *episteme*, o conhecimento teórico, superior à *téchne*, a técnica ou conhecimento aplicado de menor valor. Assim, legitima questões práticas no desenvolvimento de teorias científicas e a experiência no teste de hipóteses teóricas.

Pode-se dizer que a ciência moderna surge com uma inversão de prioridades, “(...) quando se torna mais importante salvar os fenômenos e quando a observação, a experimentação e a verificação de hipóteses tornam-se critérios decisivos, suplantando o argumento metafísico.” (MARCONDES, 1997, p. 156). Essa valorização da investigação da natureza pelo método experimental pode ser, ao menos em parte, atribuída à própria reintrodução de Aristóteles no Ocidente em torno do século XII. Sua filosofia é marcadamente voltada para o mundo físico e seu sistema de conhecimento já inclui a empiria e a técnica como etapas anteriores no processo que culmina na *episteme*.

Mas, o aristotelismo também é fortemente vinculado à filosofia teológica e às provas sistemáticas da existência de Deus. O humanismo renascentista surge como uma espécie de resposta ao rigor da escolástica medieval e sua visão teocêntrica do mundo. Os pensadores e artistas do período do Renascimento (c. XIII–XVI) se inspiram nos temas pagãos da herança greco-romana, reinterpretam Platão e encontram no sofista Protágoras (486–411 a.C.) seu lema: “O homem é a medida de todas as coisas” (MARCONDES, 1997, p. 142). Dessa forma, afastam-se do teocentrismo da Igreja e colocam o ser humano como foco primordial de interesse. Assim, embora não atribua importância às ciências naturais, o humanismo renascentista faz um movimento expressivo no sentido da desestabilização dos dogmas da Igreja.

Em sua revisão da emergência do “projeto moderno”, Toulmin (1990) contextualiza a formação do racionalismo do século XVII, especialmente com Descartes e Newton, e o compara com o pensamento dos humanistas do século XVI, como Michel de Montaigne (1532–1592). Para ele, é crucial lembrar que algumas das obras mais celebradas da revolução científica são produzidas durante e imediatamente após a Guerra dos Trinta Anos, a série de conflitos devastadores entre católicos e protestantes que ocorreram em diversas partes da Europa de 1618 a 1648.

Toulmin (1990) pretende demonstrar o impacto desses acontecimentos brutais no surgimento e ampla receptividade ao programa racionalista, que eclipsa o programa humanista. Em resumo, percebe o afastamento dos ideais renascentistas como uma transição do oral para o escrito, do particular para o universal, do local para o geral, do transitório para o atemporal. Os filósofos do século XVI valorizam questões retóricas, a diversidade e as especificidades, inclusive temporais, de cada caso. Diferentemente, o programa racionalista promove a lógica formal, axiomas abstratos e princípios universais que devem ser permanentemente válidos em todo e qualquer caso. O ceticismo, fortemente presente na obra de humanistas como Montaigne, confere espaço ao pluralismo e não permite o consenso definitivo, nem verdades absolutas. De fato, os céticos da Antiguidade, recuperados na Renascença, talvez sejam os primeiros filósofos a questionarem a possibilidade de conhecimento e os limites da cognição humana, tema extensamente discutido por Immanuel Kant (1724–1804) no século XVIII (MARCONDES, 1997).

Mas, a expansão da Reforma protestante e a escalada dos confrontos religiosos leva a um enrijecimento dos dogmas e da censura da Igreja. Isto é, o espaço para o debate de ideias é drasticamente reduzido e a flexibilidade do humanismo renascentista se torna insustentável no século XVII. Assim, o projeto dos racionalistas se caracterizaria pela “busca da certeza”: promove a teoria em detrimento da prática e insiste na necessidade de fundamentos para o conhecimento que sejam definitivos e inequívocos. Se a ambiguidade, o pluralismo e a tolerância levam à intensificação dos conflitos religiosos, torna-se necessário criar um método racional para demonstrar se são exatas ou inexatas as doutrinas filosóficas, científicas e teológicas (TOULMIN, 1990). Por outro lado, embora discorde do ceticismo e almeje provar a possibilidade do conhecimento científico, Descartes talvez radicalize a atitude cética ao introduzir o método da dúvida como o próprio

fundamento da filosofia e da ciência moderna. Marcondes (1997, p. 161) lembra ainda da influência de Montaigne, especialmente seu subjetivismo e individualismo incipientes, na obra de Descartes: “Diante de um mundo de incertezas, mergulhado em guerras e conflitos religiosos e políticos, o homem refugia-se dentro de si.”.

Portanto, são múltiplos os fatores que possibilitam o surgimento de diversas teorias no período da revolução científica que moldam o pensamento moderno. É significativo, por exemplo, que a teoria heliocêntrica de Copérnico tenha sido publicada menos de 50 anos após a “expansão” do mundo, do ponto de vista europeu, com a chegada das primeiras caravelas espanholas e portuguesas nas Américas. De toda forma, Galileu, cujas principais obras são publicadas durante o acirramento dos conflitos religiosos, encontra um ambiente de censura muito mais rigoroso ao anunciar publicamente sua defesa e aprimoramento da visão copernicana do universo (TOULMIN, 1990).

O pensamento de Galileu é marcado pela busca de uma nova concepção do que constitui a filosofia natural. Seu objetivo fica claro quando, após um período em Pádua, na Itália, volta para a corte dos Médici em Florença em 1611 e solicita os títulos de Filósofo e Matemático. Segundo Machamer (2014), o pedido não se trata apenas de uma afirmação de status, mas também reflete a proposta do seu projeto intelectual. Com seu trabalho, Galileu realiza uma substituição razoavelmente articulada dos tradicionais conceitos analíticos da filosofia natural de Aristóteles. No lugar das categorias aristotélicas, oferece um conjunto de conceitos mecânicos que são posteriormente incorporados por boa parte dos pensadores que desenvolvem a perspectiva científica em diversos campos na modernidade.

Em especial, a obra de Galileu troca os quatro elementos terrestres (fogo, ar, água e terra) e o quinto elemento celestial (o éter), de natureza e movimentos distintos, da física aristotélica por um único elemento, a matéria. Descreve as propriedades e os movimentos da matéria em termos matemáticos de equilíbrio e proporção, tal como elaborados nas “máquinas simples” de Arquimedes – particularmente, o plano inclinado e a alavanca – e observados nos seus estudos do pêndulo (MACHAMER, 2014). Dessa forma, Galileu começa a mudar a compreensão sobre a substância e o movimento dos corpos, inaugurando a física mecânica moderna. Pode-se dizer que subjacente às suas realizações está a busca por uma teoria matemática unificada e adequada à compreensão da matéria

constitutiva do cosmos, objetivo que se torna mais claro em *Discursos e demonstrações matemáticas sobre duas novas ciências*, seu último livro, publicado em 1638 (MACHAMER, 2014).

A revolução científica também é um marco importante para entender as transformações nas sensações e definições do tempo na cultura ocidental (ELIAS, 1992; HAWKING, 2008; BARDON, 2013). Elias (1992) indica que, desde Galileu, o tempo se dissocia dos ritmos orgânicos e astronômicos e se torna um sistema abstrato de mensuração dos fenômenos físicos. Sugere que o tempo passa a ser uma espécie de dispositivo de controle da natureza, o que faz com que o próprio seja “naturalizado” como uma coisa do mundo e imaginado como uniforme e linear. Por um lado, o “tempo social” se torna cada vez mais “abstrato” (desconectado do corpo e de fenômenos como o nascer e o pôr do sol) que em outros contextos culturais e históricos; por outro, as ciências naturais passam a considerá-lo uma dimensão do mundo físico, sobretudo, a partir de Newton⁴.

A publicação dos *Princípios matemáticos da filosofia natural* de Newton em 1687 marca a passagem definitiva da filosofia natural para a física moderna (SMITH, 2008; HAWKING, 2008; BARDON, 2013). Seus *Principia* o tornam uma figura dominante na Grã-Bretanha quase imediatamente e no continente europeu no século XVIII. A prevalência de sua teoria se sustenta até o início do século XX, quando é substituída pela física de Albert Einstein (1879–1955). Newton nasce logo após a morte de Galileu, quando a Guerra dos Trinta Anos ainda assola regiões da Europa. Vive sua infância e juventude em meio a um período de grave instabilidade política no reino inglês: em 1642 começa a Guerra Civil Inglesa; em 1648 o Rei Charles I é decapitado; Oliver Cromwell assume o comando de 1653 até sua morte em 1658, seguido de seu filho entre 1658 e 1659, até a monarquia ser finalmente restaurada em 1660 com Charles II. No mesmo ano da restauração é fundada a *Royal Society of London*, a qual Newton preside por 24 anos, de 1703 até sua morte. Após ingressar no Trinity College de Cambridge como aluno em 1661, Newton começa a dar aulas e permanece na instituição como professor até 1698. Apesar de ter atuado em temas e áreas diversas, como pesquisas em ótica, alquimia e teologia,

⁴ Essa ambiguidade está relacionada à perspectiva moderna sobre os fenômenos naturais. Nela, o humano se separa da “natureza”, que passa a ser entendida, sobretudo, como matéria passiva, calculável e transformável pela iniciativa humana. Essa perspectiva começa a ser relativizada e contestada por alguns pensadores no século XX (LÉVI-STRAUSS, 2011b [1962]; LATOUR, 2009).

as duas realizações que definem sua carreira e reputação como um dos pensadores mais importantes da modernidade são: a invenção do cálculo moderno – ainda que dispute a paternidade desse feito com Leibniz (CARVALHO; D’OTTAVIANO, 2006) – e, sobretudo, sua teoria geral da gravidade, descrita em *Principia* (SMITH, 2008; HAWKING, 2008).

Newton constrói suas noções sobre o movimento, o tempo e o espaço a partir de Galileu e Kepler. Os trabalhos dos dois são complementares, embora seus objetivos e visões de mundo não fossem exatamente os mesmos. O primeiro adotava a matemática como a linguagem da natureza e acreditava que o movimento é uma relação entre dois pontos no espaço abstrato, que pode ser descrita por uma equação. Já o segundo considerava a matemática como um recurso para a representação da perfeição formal. Mas, foi Kepler quem descreveu pela primeira vez as órbitas planetárias elípticas em 1609, enquanto Galileu sustentou a ideia de órbitas circulares (MARCONDES, 1997). O próprio Kepler não se satisfaz com sua teoria do universo copernicano em elipses, tendo em vista que a forma não é tão perfeita quanto seria o círculo. Também não conseguiu conciliar o modelo elíptico com sua ideia de que os planetas giram em torno do sol através de forças magnéticas. Décadas mais tarde, os esclarecimentos sobre as órbitas elípticas e a matemática do movimento dos corpos são articulados por Newton nos *Principia* (HAWKING, 2008).

Entre seus diversos experimentos, Galileu teria rolado bolas de pesos distintos sobre ladeiras lisas para verificar se a velocidade de corpos em queda varia de acordo com sua massa. As medições que obtém através desses testes demonstram que os corpos sofrem a mesma aceleração independente do peso. Newton utiliza as medidas de Galileu como base para as suas conhecidas leis do movimento (HAWKING, 2008). A primeira lei determina que um corpo sobre o qual não age nenhuma força permanece em estado de inércia (em repouso ou em movimento retilíneo uniforme). A segunda lei indica que a aceleração de um corpo é diretamente proporcional à resultante das forças nele aplicadas. A terceira lei explica que não há força capaz de agir sozinha, pois para cada força entendida como ação existe outra força de reação. Além das leis do movimento, Newton também descreve a lei da gravitação que indica que quaisquer dois corpos no universo se atraem por meio de uma força que é diretamente proporcional ao produto de suas massas e inversamente proporcional ao quadrado da distância que os separa.

Portanto, Newton consegue executar a ideia inicialmente proposta por Galileu de que o movimento pode ser descrito matematicamente por leis quantificáveis, invariáveis e universais, que envolvem apenas interação mecânica e gravitacional. Além disso, postula uma ligação entre a possibilidade dessas leis e a existência do tempo e do espaço na realidade. Para garantir a universalidade de suas leis, as mesmas teriam que se referir ao que chama de movimento “absoluto” e “verdadeiro”, que acontece no “espaço absoluto” e no “tempo absoluto” (BARDON, 2013).

Conforme os conceitos que apresenta, o “movimento relativo” é apenas o movimento de um corpo em relação a outro corpo, ou em relação a um lugar definido por outro(s) corpo(s). Isso significa que o corpo pode não estar verdadeiramente em movimento; por exemplo, se uma pessoa está sentada na plataforma de uma estação enquanto um trem passa, a mesma está em movimento em relação ao trem e aos passageiros a bordo. Nesse sentido, o “espaço relativo” é aquele ocupado por um corpo em um dado momento, ou, um lugar definido em relação a posição de outros corpos, enquanto o “tempo relativo” (também chamado de aparente ou comum) é a medida de durações ou processos em relação a algum outro movimento, como o giro dos ponteiros de um relógio. Por outro lado, o “movimento absoluto” ocorre no “espaço imóvel”, o suposto campo tridimensional subjacente à realidade, no qual todo corpo tem uma posição absolutamente definida e independente da localização dos demais, e só pode ser mensurado de acordo com o “tempo absoluto”, que flui de forma constante e autônoma em relação a qualquer coisa (BARDON, 2013).

Assim, Newton adota uma perspectiva realista sobre o tempo e o espaço “absolutos”. Não se trata de substâncias materiais, mas são entidades *sui generis* e que essencialmente funcionam como recipientes para eventos (o tempo) e corpos (o espaço). Sobretudo, são a pré-condição para a possibilidade de existência de tudo que neles estão contidos (BARDON, 2013). Para Newton, o “tempo absoluto” funciona como uma espécie de correção do “tempo relativo” – variável e nem sempre verdadeiro – necessária para certas ciências como a astronomia, que precisam de fórmulas matemáticas precisas para suas previsões e análises. O ponto central de sua teoria é a explicação de mudanças no movimento, como a aceleração, pela ação de forças. Como o “movimento relativo” não requer forças, supõe a existência do “movimento absoluto” que, por sua vez, só poderia ser medido em

termos do espaço e do tempo “absolutos”. Portanto, a noção de um “tempo verdadeiro” oferece a base objetiva para estabelecer um sistema de medidas do movimento universal (BARDON, 2013).

Newton percebe evidências para a existência do fluxo de tempo, real, absoluto e regular, ainda que imaterial, na sincronia de certos tipos de movimentos a princípio não relacionados entre si. De fato, acredita que a conformidade entre movimentos aparentemente desconectados, como os astronômicos e o pendular, é indicativo de que estão de alguma forma acompanhando o fluxo do “tempo absoluto” (BARDON, 2013). É como se existisse um relógio subjacente à realidade para sincronizar os movimentos de todos os corpos do universo.

Como mencionado acima, Aristóteles assume que o tempo é um sistema de medidas abstrato, um número que mede a mudança real. Newton refuta essa definição ao indicar que o fluxo inexorável do tempo independe de eventos ou de qualquer outra coisa. Enquanto no “relacionismo” aristotélico o tempo está atrelado à mudança, segundo o “realismo” newtoniano a mudança é algo que acontece *no* tempo (BARDON, 2013). A perspectiva de Newton também difere do “idealismo” de Parmênides e Santo Agostinho, já que defende a possibilidade do movimento e do tempo como parte da realidade.

Na visão de Aristóteles, o repouso é o estado assumido preferencialmente por qualquer corpo que não está sendo movido por uma força ou impulso. Aliás, a própria Terra está em repouso em seu modelo cosmológico. Hawking (2008) observa que uma das consequências das leis de Newton é justamente a inexistência de um padrão único de repouso. Afinal, é tão plausível dizer que um corpo A está em movimento em velocidade constante com relação a um corpo B em repouso, quanto dizer o contrário. Porém, Newton descarta o “movimento relativo” como não verdadeiro e insiste que regras universais e inequívocas só são possíveis, porque o espaço e o tempo “absolutos” existem. De certa maneira, tenta conciliar sua teoria com a crença que possui no Deus absoluto (HAWKING, 2008).

Em 1676, o astrônomo Ole Christensen Roemer (1644–1710), a partir de suas observações das luas de Júpiter, verifica que a luz se propaga a uma velocidade extremamente alta, porém, finita. Não consegue medir com precisão a velocidade da luz, mas indica que quanto mais distante a Terra está das luas em determinados momentos, maior o tempo que leva para a luz emitida pelas luas chegar até a Terra. Quase 200 anos depois, o físico James Clerk Maxwell (1831–1879) consegue

unificar as diversas teorias utilizadas até então para descrever as forças magnéticas e elétricas (HAWKING, 2008). Assim, a noção de que a luz é uma espécie de onda eletromagnética que viaja a uma velocidade constante já está bem estabelecida ao final do século XIX. Por sua vez, essa noção sugere que a luz deve viajar através de algum meio: “(...) se as ondas do mar são uma perturbação da água, então a luz deve ser a perturbação de alguma coisa.” (BARDON, 2013, p. 61, tradução nossa).

Pesquisas do século XIX adotam a ideia da existência do “éter” – o “quinto elemento” aristotélico – como uma substância que estaria presente por toda parte e através da qual a luz se propagaria. Chegam mesmo a sugerir que o “éter” seria o próprio “espaço absoluto” de Newton (HAWKING, 2008). Se fosse esse o caso, a propagação da luz deveria parecer mais lenta se medida na direção do seu movimento e mais rápida se medida no sentido oposto. Observadores se movendo em relação ao éter perceberiam a velocidade de propagação da luz diferentemente, conforme a direção de seu movimento, enquanto a velocidade da luz relativa ao éter permaneceria sempre a mesma. Mas, um experimento conduzido por Albert Michelson (1852–1931) e Edward Morley (1838–1923) em 1887 derruba essa hipótese. Os dois verificam que, no vácuo, a velocidade de propagação da luz se mantém igual independentemente da velocidade da sua fonte ou da velocidade do corpo relativa à fonte de luz (HAWKING, 2008).

Por quase duas décadas, pesquisadores tentam encontrar soluções que conciliem o achado de Michelson e Morley com a existência do éter. Até que, em 1905, um físico então desconhecido propõe em um artigo que a noção do éter seria totalmente dispensável, desde que se abrisse mão também da noção de “tempo absoluto”. Quando publica a teoria da relatividade especial, Einstein é um funcionário do governo suíço e trabalha no escritório de emissão de patentes. No mesmo ano, obtém seu doutorado pela Universidade de Zurique e publica outros três artigos importantes sobre o efeito fotoelétrico, o movimento Browniano e a equivalência entre massa e energia (HAWKING, 2008).

A premissa central da teoria da relatividade de Einstein é que as leis da natureza – da mecânica de Newton e do eletromagnetismo de Maxwell – devem ser iguais para todo e qualquer observador em movimento, independentemente de sua velocidade. De fato, o próprio Newton indica que as leis mecânicas da natureza devem operar exatamente da mesma forma a partir do ponto de vista de qualquer observador. Sendo assim, não há um método de análise da dinâmica dos objetos

que determine uma velocidade constante absoluta. Essa é precisamente a hipótese com que Einstein trabalha: a velocidade constante absoluta não existe, assim como não há movimento, espaço e tempo absolutos (BARDON, 2013; HAWKING, 2008).

A teoria de Einstein tem algumas implicações cruciais para os estudos da física. Duas das mais conhecidas e interligadas são a equivalência entre massa e energia – sintetizada na fórmula⁵ $E=mc^2$ – e a lei que determina que nada pode viajar mais rápido que a velocidade da luz. Por causa do princípio de equivalência, conclui-se que quanto mais rápido o movimento de um corpo maior sua energia e, conseqüentemente, maior sua massa. Por outro lado, quanto maior a massa do corpo, mais difícil é sua aceleração. Um corpo que acelere com o objetivo de atingir a velocidade da luz tem um acréscimo cada vez mais rápido de massa, o que demanda cada vez mais energia para que continue a acelerar. Nunca conseguirá alcançar esse limite, pois até lá sua massa será infinita e a quantidade de energia necessária também. Sendo assim, a velocidade de todo corpo, em condições normais, deve se manter abaixo da velocidade da luz (HAWKING, 2008).

No artigo de 1905, Einstein oferece uma descrição do tempo e do espaço restrita, pois não leva em consideração massa e gravidade. A partir dele, estabelece que o tempo é relativo ao referencial inercial dos corpos. Imagine, por exemplo, que João está sentado na plataforma de uma estação quando o trem em que Maria está embarcada passa no sentido leste. Enquanto o trem de Maria passa pela estação, dois raios atingem os trilhos: um a dois quilômetros leste da posição de João na estação, outro a dois quilômetros oeste. João logo avista os raios e conclui que os dois atingiram os trilhos simultaneamente, dada a equidistância dos dois eventos em relação à sua posição. Mas, Maria discorda dele. Como seu trem está se movendo em direção ao raio leste, percebe o mesmo primeiro, já que a luz do raio a oeste demora mais para alcançá-la. Para Maria, os dois raios não atingem os trilhos simultaneamente (BARDON, 2013).

Se a simultaneidade é relativa também o tempo deve ser relativo. A velocidade de um elemento nada mais é que a distância percorrida por esse elemento dividida pelo tempo que levou para percorrê-la. Segundo a teoria de Newton, quando um raio de luz é emitido por um holofote, por exemplo, o tempo

⁵ $E=mc^2$, na qual “E” é energia, “m” massa e c^2 é a velocidade da luz.

que leva para iluminar um determinado ponto deve ser exatamente o mesmo para todos os observadores, não importa suas distâncias em relação ao holofote e ao ponto iluminado. Isso significa que a velocidade de propagação da luz não será a mesma para os diferentes observadores. Já na teoria da relatividade, todos devem concordar com relação à velocidade da luz e, portanto, discordar com relação ao tempo de propagação (HAWKING, 2008).

Para determinar quando um evento ocorre na lua, um observador pode recorrer a um radar para emitir um pulso de luz ou de ondas de rádio. Parte desse pulso é refletido pelo evento e o observador afere quando recebeu de volta o eco. O tempo do evento está a meio caminho entre o tempo aferido na emissão do pulso e o aferido na recepção do eco. Também a distância do evento em relação ao radar pode ser determinada pela média do tempo total da viagem de ida e volta do pulso multiplicada pela velocidade da luz. Assim, um evento é definido como “(...) algo que acontece em um ponto específico no espaço e em um ponto específico no tempo.” (HAWKING, 2008, p. 27, tradução nossa). Em outras palavras, o evento é especificado por quatro coordenadas arbitrárias, três espaciais e uma temporal. De fato, na teoria da relatividade não há diferença entre as coordenadas espaciais e temporais, pois estas definem uma posição dentro de um único sistema de quatro dimensões, o espaço-tempo.

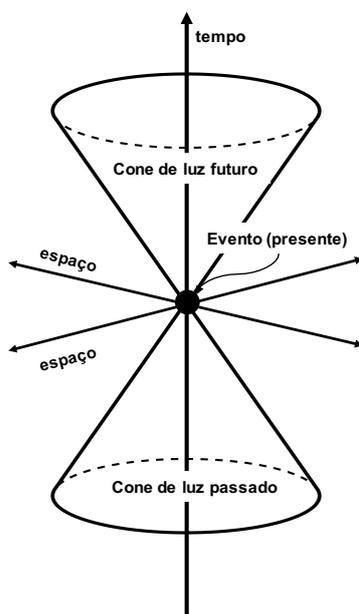
A partir da relatividade de Einstein, não há mais sentido em tratar tempo e espaço como entidades separadas nos termos da Física (NOVELLO, 2006). A junção dessas dimensões no modelo do espaço-tempo é proposta por Hermann Minkowski (1864–1909) em 1908. O matemático elabora uma forma de demonstrar visualmente esse sistema quadridimensional e como funciona a relatividade espaço-temporal do ponto de vista de um único observador ou evento. Essa representação é o cone de luz (HAWKING, 2008; BARDON, 2013).

Como mencionado acima, a luz na relatividade é entendida como um tipo de onda eletromagnética. Isso significa que, após sua emissão por uma fonte em um dado ponto, a luz se espalha no espaço-tempo e forma uma esfera cujo raio de alcance aumenta ao longo do tempo. O tamanho e a posição dessa esfera de luz independem da velocidade da fonte. Após um milionésimo de segundo desde sua emissão, a propagação da luz terá formado uma esfera com raio de 300 metros; após dois milionésimos de segundo, o raio será de 600 metros, e assim sucessivamente: quanto mais distante da fonte, maior o raio das ondulações (HAWKING, 2008, p.

29). Se imaginarmos essas esferas, homocêntricas e de raio cada vez maior, como se estivessem empilhadas, da menor para a maior, chegamos ao cone de luz proposto inicialmente por Minkowski.

Igualmente, os feixes de luz que alcançam um evento em determinado ponto e são refletidos por ele formam cones de luz (tridimensional) no espaço-tempo (quadridimensional). Como indica a figura 5, o cone de luz futuro é formado pelos feixes refletidos por P e indica a distância de todos os eventos⁶ que poderão ser afetados por P. Já o cone de luz passado é formado pelos feixes que alcançam o evento P e define a distância de todos os eventos que já podem ter afetado P. Da perspectiva do evento P, os eventos são distribuídos em três categorias: aqueles que podem ser alcançados por P estão contidos no seu cone de luz futuro; os que podem ter alcançado P estão no seu cone de luz passado, e os que não são compreendidos por nenhum dos dois cones de P estão em “qualquer outro lugar” (BARDON, 2013; HAWKING, 2008).

Figura 5 - Cone de luz



Fonte: reprodução de Bardon (2013, p. 71)

Se João está em P, os eventos contidos nos seus cones de luz futuro e passado estão tipo-tempo separados dele. O “qualquer outro lugar” representa a área espaço-temporal de eventos tipo-espaço separados de João. No exemplo anterior,

⁶ Todos os eventos a uma velocidade inferior à velocidade da luz.

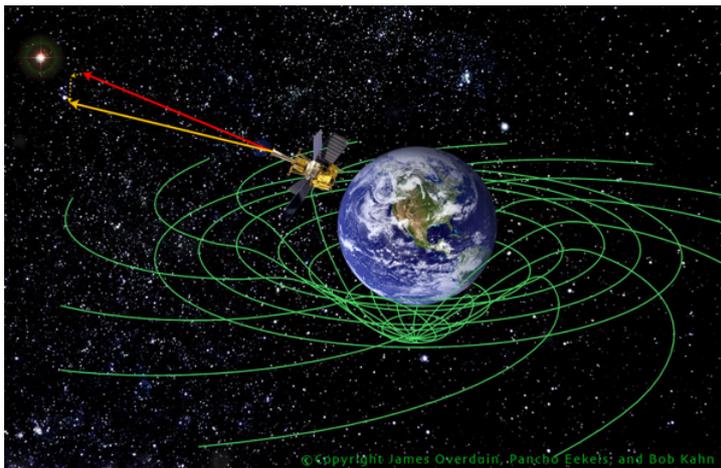
os raios que atingem o trilho do trem estão tipo-espaço separados de João e Maria, por isso os dois observadores – na mesma localização, mas em velocidades distintas – não conseguem concordar quanto à simultaneidade do evento (BARDON, 2013).

Do mesmo modo, a luz que o sol emite leva cerca de oito minutos para alcançar a superfície da Terra. Logo, os observadores aqui só são abarcados pelo cone de luz futuro do sol a partir de oito minutos e qualquer evento no astro só poderá os afetar desse momento em diante. Também a luz que se observa de galáxias muito distantes pode ter levado milhões e milhões de anos para alcançar a superfície terrestre. Nesse sentido, o que os astrônomos conseguem observar do universo é o seu “passado” (HAWKING, 2008, p. 29).

Segundo a relatividade especial, é possível determinar o cone de luz – ou, o conjunto de caminhos possíveis para os feixes de luz – de cada corpo no espaço-tempo. Se nada pode viajar mais rápido que a velocidade da luz, o cone também delimita as trajetórias possíveis do corpo através do espaço-tempo. Porém, a teoria não concorda com a lei da gravidade de Newton, segundo a qual a força gravitacional entre dois corpos é proporcional à distância entre eles. De acordo com esse princípio newtoniano, a força aplicada sobre um corpo deve aumentar instantaneamente se o outro se afastar. Nesse caso, o limite da velocidade da luz não se aplicaria aos efeitos gravitacionais, o que contraria a regra básica da relatividade (HAWKING, 2008).

Em 1915, Einstein finalmente propõe uma teoria da gravidade condizente com a relatividade especial. Essa teoria é conhecida como relatividade geral. Einstein sugere que a gravidade não consiste em uma força igual às outras previstas na teoria newtoniana, mas é uma consequência da geometria do espaço-tempo, que é curvado ou deformado pela distribuição de massa e energia contidas no sistema. Portanto, os corpos do universo não são movidos pela força da gravidade em órbitas curvas, como concebido até então. Seguem a trajetória mais reta possível entre dois pontos vizinhos nas quatro dimensões do espaço-tempo. Para os observadores, porém, os corpos parecem se mover em linhas curvas no espaço tridimensional. A Terra, por exemplo, segue o caminho mais reto possível nas quatro dimensões do sistema. No entanto, a massa do sol deforma o espaço-tempo a tal ponto que o planeta parece se mover em uma órbita elíptica na perspectiva tridimensional. Também os feixes de luz seguem retas no espaço-tempo, mas devem parecer que se entortam dada a curvatura do sistema (HAWKING, 2008).

Figura 6 - Representação do espaço-tempo



Deformação do espaço-tempo com a massa e rotação da Terra.

Fonte: James Overduin, Pancho Eekets e Bob Kahn. *Gravity Probe B Testing Einstein's Universe*. Disponível em: <https://einstein.stanford.edu/index.html>. Acesso em: 10/02/2018.

A teoria da relatividade geral prevê que cones de luz de eventos próximos ao sol devem se curvar ligeiramente para dentro por causa da massa do astro. Isso causa um pequeno desvio no ângulo de possíveis feixes de luz emitidos por estrelas distantes que passam perto do sol, fazendo com que essas estrelas pareçam estar em uma posição diferente para observadores na Terra (HAWKING, 2008). Essa previsão foi famosamente confirmada em um experimento conduzido em 1919 por cientistas britânicos, que observaram um eclipse solar a partir de duas localidades, uma equipe em Sobral/CE no Brasil e outra em São Tomé de Príncipe. Esse teste foi amplamente divulgado na época, o que contribuiu consideravelmente para a popularização da noção de relatividade e para a construção da imagem midiática⁷ do “gênio” que tem Einstein como principal referência (WITTENBERG, 2013).

A teoria tem implicações também sobre a medição da passagem do tempo nas proximidades de um corpo denso, como a Terra. Há uma relação entre a energia da luz e a sua frequência (o número de ondas que se propagam por segundo). A luz perde energia quando se propaga da superfície terrestre para o alto no campo gravitacional, portanto, sua frequência também se reduz (o intervalo de tempo entre ondas aumenta). Decorre disso que a passagem do tempo, medida por dois dispositivos idênticos, deve parecer mais lenta na base de uma torre do que no seu topo. O relógio da base, mais próximo da Terra, mede o tempo mais lentamente do

⁷ Ver , por exemplo, Assis (1995) e Oliveira (2005) sobre as imagens dos cientistas na ficção científica.

que aquele localizado no alto. Um experimento em 1962 comprovou essa previsão e, desde então, a variação da velocidade de medidores em diferentes altitudes é uma questão considerada no desenvolvimento de sistemas de navegação (HAWKING, 2008).

Os princípios da relatividade de Einstein alimentam a imaginação sobre o tempo das narrativas midiáticas. O “paradoxo dos gêmeos” talvez seja uma das ideias mais exploradas por filmes e séries, entre outras produções midiáticas. Imagine que João tem um irmão gêmeo chamado José. O primeiro reside numa cidade no nível do mar, enquanto o segundo decide se recolher e morar no topo de uma montanha. Como no exemplo dos relógios, José deve envelhecer um pouco mais rápido que seu irmão João. Portanto, se um dia decidirem se reencontrar, não terão mais a mesma idade. Mas, caso José decidisse ser um astronauta e fizesse uma longa expedição ao espaço, a bordo de uma nave quase na velocidade da luz, a situação se inverteria. Quando voltasse da viagem espacial, José estaria muito mais novo que João, que ficou na Terra. O filme *Interestelar* apresenta uma variação desse paradoxo: um pai viaja para o espaço numa longa missão para salvar a humanidade quando sua filha é apenas uma criança. Enquanto ele quase não envelhece, ela cresce e, com a idade que o pai tinha quando deixou a Terra, torna-se a cientista responsável por solucionar o grande mistério.

Hawking (2008) observa que o “paradoxo dos gêmeos” só é mesmo um “paradoxo” no quadro do “tempo absoluto” de Newton. A relatividade de Einstein elimina a noção de um tempo único subjacente a toda a realidade. Desde o início do século XX, a física entende que o tempo é relativo ao referencial inercial do corpo. Portanto, cada partícula do universo tem sua própria medida do tempo, que depende da sua posição e da maneira como se move no espaço-tempo (HAWKING, 2008). De fato, o efeito da aceleração sobre o relógio de cada corpo é a maneira mais plausível de ocorrerem deslizes para o futuro, segundo a lógica, as leis da física e, até certo ponto, em termos práticos (BARDON, 2013). No espaço-tempo, há uma relação inversa entre os intervalos percorridos nas dimensões espacial e temporal. Quanto maior a distância atravessada no espaço, menor o tempo transcorrido, e vice-versa. Nesse sentido, até o passageiro de um voo comercial na Terra é um “viajante no tempo” em relação ao seu par em repouso, ainda que a defasagem entre seus relógios seja apenas de frações de segundos (BARDON,

2013). A diferença só se tornaria significativa em longas viagens espaciais próximas à velocidade da luz.

Os deslocamentos para o passado têm consistência lógica com a teoria filosófica do tempo estático, segundo a qual eventos ocorridos e porvir não podem ser alterados. Para que os deslizes do “viajante no tempo” sejam logicamente possíveis, basta entender que estes já fazem parte da sequência de eventos e, portanto, são necessários. Essa inevitabilidade da regressão cronológica é explorada em filmes como *O exterminador do futuro* e *Os doze macacos*, como veremos no quarto capítulo. A viagem ao passado também é uma possibilidade no quadro de modelos desenvolvidos a partir da teoria geral da relatividade. Em particular, os chamados “buracos de minhoca”, ou, pontes de Einstein-Rosen, que criam atalhos entre pontos distantes no espaço-tempo, seriam teoricamente possíveis dadas quantidades imensas de massa ou energia capazes de distorcer o sistema quadridimensional. Porém, ainda que a existência desses túneis esteja de acordo com as leis da física, estes não são (ainda) uma possibilidade prática (HAWKING, 2008; BARDON, 2013).

Bardon (2013) observa que, desde Einstein, a questão de saber se o espaço-tempo é real não é uma preocupação significativa para os físicos, já que seus modelos independem dessa certeza para adequadamente explicar ou prever fenômenos. Com referência à teoria da relatividade, Novello (2006) explica que um sistema de coordenadas não é necessariamente melhor ou mais verdadeiro do que outro, mas pode ser considerado a escolha mais conveniente e apropriada conforme as especificidades do processo a ser representado. Nesse sentido, sua visão tende a se aproximar do chamado instrumentalismo científico, segundo o qual a física cria modelos pragmáticos com o propósito de sistematizar observações e descrever eventos tal como os conhecemos. Já o realismo científico indica que teorias aceitas devem ser tomadas como literais, isto é, as entidades que descreve, observáveis ou não, devem ser necessariamente consideradas como existentes no mundo físico (BARDON, 2013). De fato, pode-se dizer que, apesar da visão instrumental ter certa adesão entre cientistas, a sustentação da ciência como modo privilegiado de explicação dos fenômenos na modernidade ocidental depende da crença na possibilidade de descrição da realidade objetiva (BARDON, 2013). Como veremos mais adiante, a análise demonstra que as imagens de “viagens no tempo” nos filmes

do conjunto são, em larga medida, especulações sobre a possível realidade da “quarta dimensão” e sua concretude.

Entre meados do século XIX e início do XX, a definição das propriedades do tempo – sua direção, forma e textura – é uma temática recorrente entre pensadores e artistas, assim como seu controle por meio de cálculos, relógios e cronômetros se torna cada vez mais um imperativo no Ocidente, sobretudo, na Europa e nos Estados Unidos (KERN, 1983; DOANE, 2002; THOMPSON, 1967; POSTONE, 2014). A força da perspectiva histórica e do evolucionismo, que se cristaliza com *A origem das espécies* publicada em 1859 por Charles Darwin (1809–1882), contribuem para a imaginação social do tempo como uma grandeza linear, progressiva e irreversível (KERN, 1983). Ainda no século XIX, essa noção foi aplicada para explicar tanto os processos físicos quanto fenômenos sociais. Não por acaso, as disciplinas da história e da antropologia se separaram nesse período, sendo a primeira designada ao estudo das grandes civilizações ou povos com escrita, enquanto à segunda coube a pesquisa das sociedades tribais ou povos sem escrita, então classificados como “primitivos” (TYLOR, 1920 [1871]; FRAZER, 1982 [1890]; LE GOFF, 2013 [1977]; OGLE, 2015).

Desde o início do século XX, o “realismo” na filosofia se desdobra em duas correntes principais, as chamadas “teoria A” e “teoria B” (MCTAGGART, 1908; MELLOR, 1998; BARDON, 2013; GELL, 2014). Em síntese, para filósofos alinhados com a “teoria A”, o tempo é dinâmico e constituído pela passagem de eventos do futuro para o presente até o passado. Por outro lado, na “teoria B” o tempo não é dinâmico e consiste em cadeias causais de antes e depois. Isto é, “passado”, “presente” e “futuro” não são estados da realidade, mas percepções resultantes da nossa relação com os eventos como sujeitos conscientes. De fato, “série A” e “série B” são nomenclaturas propostas por McTaggart (1908) que, diante da dificuldade de conciliação destas duas visões, concluiu que o tempo é irreal. Este debate filosófico complexo sobre os modos de compreender a realidade do tempo tem repercussões ainda hoje nos estudos filosóficos (BARDON, 2013; CALLENDER, 2011) e não cabe aqui aprofundá-lo.

No início do século XX, aparecem também teorias que atribuem ao tempo uma forma de realidade com certeza, porém, socialmente construída. Esse foi o caso do debate da Escola Sociológica Francesa – Émile Durkheim (1857–1917), Marcel Mauss (1872–1950) e Henri Hubert (1872–1927) – tanto com o “realismo”

newtoniano quanto com o idealismo da perspectiva kantiana sobre o tempo (RODRIGUES, 2002). Para Kant (2015 [1787]), o conhecimento sobre o real só seria possível a partir de categorias do espírito humano que organizam nossa percepção do mundo. Nesse sentido, o tempo (assim como o espaço) não é uma “coisa em si”, mas uma forma de experiência, um modo de apreensão da realidade através das categorias do espírito humano que em nada reflete propriedades concretas do mundo exterior. Isto é, Kant não considera que temos experiências no espaço e no tempo, mas sim que experimentamos as coisas espacial e temporalmente. Portanto, conclui que a realidade em si é atemporal, em uma visão muito próxima da visão “idealista” dos pensadores antigos, que vimos no item anterior.

A partir dos estudos da religião e da magia, a Escola Sociológica relativiza uma visão de tipo realista do tempo como uma “(...) grandeza contínua, divisível ao infinito em partes sucessivas, homogêneas e impenetráveis (...)” (HUBERT, 2016 [1905]). Também se afasta da concepção kantiana segundo a qual o tempo é um dado intrínseco ao espírito e também universal, posto que seria uma condição a priori do pensamento, igual para todos os seres humanos (RODRIGUES, 2002). Diferentemente, os trabalhos da Escola Sociológica inauguram uma vertente de estudos que entende o tempo como uma categoria da realidade socialmente construída (MAUSS; HUBERT, 2015 [1904]; HUBERT, 2016 [1905]; DURKHEIM, 1996 [1912]). Em seu estudo, Hubert (2016 [1905]) observa o caráter conceitual e também convencional das representações do tempo na religião e na magia, que “(...) são partilhadas por coletividades e têm uma espécie de rigidez legislativa.” (p. 31). Sobre os ritmos e periodicidades dos calendários, observa que:

(...) para a magia e para a religião, *as partes sucessivas do tempo não são homogêneas*, que as partes que nos parecem iguais em grandeza não são necessariamente iguais, nem mesmo equivalentes; *são homogêneas e equivalentes as partes consideradas como semelhantes* em função de seu lugar no calendário. Disso decorre que a noção do tempo não é aqui a noção correspondente no curso ordinário de nossa vida mental. Não é possível estudá-la *in abstracto*. As propriedades das partes do tempo se deduzem de suas relações com as durações concretas que elas enquadram.

Acrescentemos, para maior clareza, que neste estudo não se trata apenas das divisões do calendário. Por datas críticas, não entendemos somente os limites extremos das seções de um calendário, mas todo momento que é objeto de uma consideração especial. O ciclo dos termos do calendário é apenas um dos sistemas particulares de datas críticas e de intervalos que passam no tempo. (HUBERT, 2016 [1905], p. 41)

A partir do viés de reflexão proposto pela Escola Sociológica Francesa, inicia-se toda uma tradição de pesquisa sobre o tempo e as diferentes formas pelas quais as sociedades o elaboraram. Pertencem a essa tradição os trabalhos de pensadores como Evans-Pritchard (1902–1973), Benjamin Lee Whorf (1897–1941), Edward Hall (1914–2009), Bourdieu (1930–2002), entre muitos outros. Evans-Pritchard (2013 [1940]) observa que, entre os Nuer, um grupo étnico nilota do Sudão do Sul, as referências temporais são atividades sociais e não parâmetros autônomos e gerais aos quais seus atos devam estar subordinados. Reúnem na mesma categoria pessoas que foram iniciadas mais ou menos em conjunto na infância e seu principal marcador de distância temporal entre os eventos é a posição que ocupam em relação aos diversos grupos de idade. Em seu artigo póstumo, Whorf (1950) propõe que os Hopi – tribo que faz parte dos povos Pueblos, da família linguística Uto-asteca e vive no Arizona, Estados Unidos – conceituam o tempo de modo distinto dos europeus e que tal diferença está inscrita em sua língua. Hall (1973) estuda a construção das relações de espaço e de tempo no cotidiano das diversas culturas como uma linguagem silenciosa, um meio não-verbal de transmitir mensagens. Já Bourdieu (1977), em sua crítica ao que chama de teoria intelectualista de sistemas sociais de classificação, examina a relação entre as práticas sociais e o calendário agrário dos Cabila, povo Berbere do nordeste da Argélia. Em especial, a perspectiva da Escola Sociológica Francesa se reproduz nos trabalhos de Lévi-Strauss em sua discussão dos mitos e do totemismo, como veremos no capítulo a seguir.

2. Mitos e ficções: uma perspectiva de análise

- Parece-me, Sancho, que não há refrão que não seja verdadeiro, pois todos são sentenças tiradas da mesma experiência, mãe das ciências todas, especialmente aquele que diz: “Quando Deus fecha uma porta, abre sempre uma janela”.

Miguel de Cervantes

Uma das perspectivas deste trabalho é que o conjunto de filmes reunido para análise apresenta semelhanças com os mitos, tal como analisados por Lévi-Strauss (2012 [1955]; 2004a [1964]). Para avançar nesse sentido, é importante aprofundar a discussão do fenômeno do mito e suas múltiplas possibilidades de interpretação. Afinal, o que é um mito? Quando Eríbon o faz essa “pergunta simples”, Lévi-Strauss objeta que não há nada de fácil na questão, visto que são muitos os modos de respondê-la (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 1990). A ideia de mito corrente no pensamento moderno foi inicialmente construída na Antiguidade Clássica em oposição ao *logos*, o conceito filosófico de razão. Portanto, é a noção herdada da Grécia Antiga que é primeiro empregada e depois gradualmente transformada pelos estudiosos dos séculos XIX e XX, que se voltam não só para a mitologia grega, mas também para outras tradições, como a dos povos ameríndios (VERNANT, 1999).

Esse capítulo revisa algumas das interpretações sobre o fenômeno do mito, as abordagens das diversas escolas do século XIX e início do XX e seus diferentes sentidos nos trabalhos de pensadores como Freud (2010 [1930]), Jung (1998) e Barthes (2001 [1957]), antes de se deter à perspectiva de Lévi-Strauss (2012 [1955]; 2004a [1964]; 2011a [1971]). A revisão é norteadada por alguns autores que realizaram anteriormente esse esforço de compilar e discutir as várias perspectivas sobre o conceito de mito (ROCHA, 1985; VERNANT, 1999; SALMON, 2013). Em seguida, o capítulo se volta para o histórico da ficção científica. Também examina como narrativas desse gênero já foram pensadas, de variadas formas, como mitologias (SODRÉ, 1973; BOULD et al., 2009; LE GUIN, 1989; MOISSEFF, 2005; DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014). Por esse caminho, começamos a demonstrar em que sentido é possível aproximar os filmes de “viagens no tempo”, objeto de análise desta tese, às narrativas míticas de sociedades tradicionais.

Conforme legado pela filosofia grega, o mito se define pelos seus contrários, por tudo aquilo que não é. Por esse viés, o mito não é real, nem é racional: é ficção e absurdo (VERNANT, 1999). A princípio, o termo grego *mythos* indica palavra

falada, o que pode ser uma narrativa, a declaração de um projeto, ou um diálogo. Porém, um profundo contraste com o termo *logos* – que significa, literalmente, palavra ou verbo – se estabelece ao longo da Antiguidade Clássica.

Um momento crítico para essa oposição entre mito e razão é a passagem da tradição oral à escrita. Vernant (1999) aponta que a redação em prosa não apenas proporcionou um meio alternativo de expressão, mas trouxe consigo uma nova forma de pensamento: “Como observou Adam Parry, há uma estreita correlação entre a elaboração de uma linguagem abstrata e o pleno domínio de seu estilo entre os primeiros grandes prosadores gregos.” (VERNANT, 1999, p. 173). Nesse sentido, a organização do discurso escrito que ocorre naquele período torna mais rigoroso o ordenamento conceitual. Está vinculada à elaboração da linguagem filosófica, que começa a se distanciar das formas de composição oral então praticadas, tanto por seu nível de abstração de conceitos e exigências de vocabulário, quanto por recorrer a um tipo de raciocínio mais próximo aos procedimentos de demonstração da matemática antiga (HAVELOCK, 1996; VERNANT, 1999).

Assim, os gregos passam a atribuir ao *logos* o sentido de uma investigação meticulosa pelo verdadeiro. A narração oral recorria à dramatização e às técnicas persuasivas da argumentação retórica, conferindo atenção a aspectos como métrica, ritmo, musicalidade e gestualidade para captar a atenção da plateia e provocar seu envolvimento afetivo. Era considerada uma espécie de magia, um privilégio exclusivo dos que possuíam o dom da palavra. Já a escrita teria tornado o discurso um bem comum a todos os membros da comunidade (VERNANT, 1999), ao menos para aqueles gregos letrados. E é no e pelo discurso escrito que o *logos* deixa de ser apenas palavra e assume o significado de racionalidade demonstrativa (VERNANT, 1999). A eficácia da palavra falada se torna uma das dimensões do *mythos*, associado então à mimese e à *sympatheia* – a participação emocional do público. O mito é então enquadrado como uma narrativa que recorre aos deuses e ao mistério para explicar o universo, enquanto o *logos* é uma forma de descrição da natureza, cujas explicações são justificadas e abertas à crítica e ao debate (MARCONDES, 2007).

Fundamentalmente, ocorre na Grécia Antiga uma separação entre o pensamento mítico e a razão filosófica viabilizada por desenvolvimentos no discurso escrito. Não obstante, o conhecimento sobre a mitologia grega foi

perpetuado até o presente, em larga medida, através da escrita e das artes, formas que transformam os mitos, sobretudo, a maneira como são recebidos por diferentes públicos. Brandão (2015) ressalta a importância das variantes narrativas, “verdadeiro pulmão da mitologia”, facilitadas pelo relato oral, sempre moldado pelas circunstâncias e desempenhos de oradores e plateias em determinados momentos. Como sugere, “Um mito escrito está para um mito “em função”, como uma fotografia para uma pessoa viva.” (BRANDÃO, 2015, p. 25). Mas, podemos considerar que o mito também adquire novas versões cada vez que é recontado por meios tão diversos quanto tragédias, epopeias, romances, filmes e até mesmo em textos filosóficos e científicos.

O mito, portanto, ocupa um lugar contraditório na tradição ocidental. Se, por um lado, constituiu um quadro de referência para as práticas religiosas e da vida social grega por mais de um milênio, por outro, tornou-se “(...) não-sentido, não-razão, não-verdade, não-realidade” (VERNANT, 1999, p. 189) no pensamento filosófico desenvolvido por essa mesma cultura. Os filósofos gregos rejeitam os mitos de sua sociedade ou os relegam a um status inferior. Aristóteles, por exemplo, reconhece um elemento de divina verdade no mito, como se este fosse um estágio anterior à filosofia, uma espécie de esboço do que se tornaria o discurso racional (VERNANT, 1999). Evidentemente, esse processo de formação do conceito filosófico de mito teve implicações sobre o desenvolvimento de pesquisas acerca dessas narrativas na modernidade.

Vernant (1999) aponta dois fatores importantes para as reflexões sobre a narrativa mítica que começam a ganhar fôlego no século XIX por diferentes vertentes. Primeiro, o próprio distanciamento da Antiguidade, que permite reconhecer e pensar as especificidades culturais desse período histórico. Segundo, o enriquecimento do debate pela aproximação dos mitos gregos com aqueles encontrados em outros povos. Destaca em particular a contribuição de Schelling (1775–1854), que é pioneiro ao reconhecer que a narrativa mítica não se limita à alegoria nem foi simplesmente superada pela filosofia. Sua obra foi uma das primeiras a considerar “(...) o mito como uma forma independente de consciência, irreduzível à razão e a uma interpretação pré-científica da natureza ou história” (DUPRÉ, 2007, p. 1). Para Schelling, o mito pertence ao domínio da religião. É um processo da mente, que a desperta para a plena autoconsciência e a prepara para receber a revelação sobrenatural (VERNANT, 1999; DUPRÉ, 2007).

De fato, a associação da narrativa mítica às experiências da religião e da magia, por oposição à ciência, é predominante nas pesquisas do século XIX e da primeira metade do século XX. Nesse período, diversos estudiosos se voltam para a investigação dos mitos a partir de diferentes perspectivas, que podem ser reunidas em pelo menos cinco vertentes: a naturalista, da filologia e história literária, a evolucionista, a funcionalista e a psicanalítica. A seguir, cada uma delas é abordada de forma sintética. Cabe ressaltar que essas vertentes não abarcam os trabalhos vinculados à Escola Sociológica Francesa, que serão tratados posteriormente como antecessores das pesquisas de Lévi-Strauss.

A primeira vertente compreende os trabalhos de Max Müller (1823–1900) e da Sociedade para Estudo Comparativo do Mito. Em resumo, essa linha de estudos propõe que as narrativas míticas têm origem nas experiências dos humanos “primitivos”, que eram fortemente impactados pela natureza, dada sua fragilidade e incapacidade de compreensão. Para Müller, o mito é como uma espécie de discurso patológico que se insere e se desenvolve na árvore da linguagem, cujo tronco tem raízes na vivência de fenômenos cósmicos, como a regularidade do nascer e pôr do sol ou a formação de tempestades. Por sua vez, o naturalismo da escola de mitologia comparada buscava contemplar também o problema da difusão histórica na teoria (VERNANT, 1999; ROCHA, 1985).

A vertente da filologia e história literária tem Otto Gruppe (1851–1921) entre seus principais expoentes. Nela, as narrativas míticas são assimiladas ao relato histórico, como se guardassem sempre uma conexão com eventos ocorridos em determinados períodos e localidades. Em outras palavras, esse viés de investigação supõe que todo mito tem um substrato de realidade histórica (VERNANT, 1999).

Embora presente, com mais ou menos força, nos diversos estudos produzidos entre meados do século XIX e início do XX, o evolucionismo é marca da antropologia britânica desse período, capitaneada por nomes como Edward Burnett Tylor (1832–1917) e James George Frazer (1854–1941). De modo geral, o viés evolucionista entende que o pensamento mítico é uma confusão de imagens, mergulhada em afetividade e alheia ao princípio de não-contradição e à causalidade (VERNANT, 1999). Segundo essa vertente, as narrativas míticas são “absurdas” não por causa de um engano da linguagem, mas porque são uma etapa do progresso humano, intelectual e social, que o Ocidente europeu já havia atravessado e onde

ainda se encontravam outros povos então classificados como arcaicos (ROCHA, 1985).

A teoria de Tylor (1920 [1871]), conhecida como animismo, sugere uma disposição dos ditos “primitivos” a personificarem os elementos da natureza. Os deuses míticos seriam a explicação encontrada por esses povos para os fenômenos naturais que desejavam compreender, mas não tinham recursos para investigar. Tylor (1920 [1871]) foca mais especificamente na criação mítica “primitiva”, pois seria prova do caráter infantil do intelecto das sociedades tribais, ainda fixadas no primeiro estágio da evolução social humana. Em tom semelhante, Frazer (1982 [1890]) postula que os mitos são representações alegóricas dos processos físicos observados pelos “arcaicos”, como os ciclos de nascimento e morte da vegetação. Se, para os “primitivos”, as narrativas míticas são um meio de explicar ou de representar a natureza, naquelas sociedades ditas “avançadas”, não seriam mais que folclore ou pistas de acontecimentos históricos.

Um marco importante para o estudo dos mitos, particularmente na Antropologia, foi a organização da prática metodológica do trabalho de campo, cristalizado definitivamente na disciplina pela obra de Bronislaw Malinowski (1884–1942), *Argonautas do pacífico ocidental*, publicada em 1922. Com a sistematização do método etnográfico, o mito se torna um entre os vários fenômenos observáveis na realidade do grupo e pode ser coletado pelo pesquisador em meio à dinâmica da vida social. Desde então, a etnografia se torna um recurso quase indispensável para a interpretação da narrativa mítica pelo antropólogo (ROCHA, 1985).

Mas, Malinowski (1974 [1926]) assume um viés estritamente funcionalista e propõe que o mito serve à sociedade como uma espécie de guia para a conduta cotidiana de seus integrantes. Segundo o autor, existe um forte vínculo entre os mitos de uma tribo e os seus rituais, ações morais, formas de organização e práticas sociais. Determinadas ideias, anseios e emoções são experimentados não apenas quando as narrativas míticas são recontadas, mas também no desempenho de certos procedimentos rituais, regras morais ou costumes a elas vinculados. Isto é, os mitos são vivenciados no contexto da tribo e possuem a função cultural de sustentar suas tradições. Como Malinowski (1974 [1926], p. 146, tradução nossa) conclui:

O mito (...) oferece um padrão retrospectivo de valores morais, ordem sociológica, e crença mágica. Portanto, não é mera narrativa, nem uma forma de ciência, nem um ramo da arte ou história, nem um conto explicativo. Cumpre uma função *sui generis* intimamente conectada com a natureza da tradição e da continuidade da cultura, com a relação entre idade e juventude, e com a atitude humana frente ao passado. A função do mito, em suma, é fortalecer a tradição e dotá-la de maior valor e prestígio ao ligá-la a uma realidade superior, melhor, mais sobrenatural de eventos iniciais.

O funcionalismo entende que a narrativa mítica satisfaz ao imperativo de regularidade e estabilidade para a manutenção da vida social (VERNANT, 1999). Embora matizada posteriormente por outros autores, essa perspectiva promove uma conduta de pesquisa que busca entender o mito através de outras informações etnográficas sobre as práticas da sociedade em que está inserido e confere menos peso à análise das narrativas em si. Nessa abordagem, o mito perde algo de sua especificidade e significação, pois revela pouco ou nada além daquilo evidenciado pela observação do cotidiano do grupo. Pode-se dizer que uma tensão entre dois caminhos possíveis para a compreensão das narrativas míticas que circulam nas sociedades, aquele que as examina como objetos com alguma autonomia em relação à prática, por um lado, e aquele que privilegia seus contextos de produção e recepção, por outro, atravessa os estudos antropológicos até hoje (DOSSE, 2007a; GRAEBER, 2017).

O que Vernant (1999) chama de simbolismo pretende designar o estudo dos mitos que parte do campo da psicanálise inaugurado por Sigmund Freud (1856–1939) e que tem no próprio fundador e em Carl Jung (1875–1961) seus principais representantes. Em linhas gerais, o traço distintivo dessa vertente está em propor uma compreensão do mito como modo de expressão simbólica do inconsciente, que difere do pensamento conceitual. Vale pontuar que o próprio recurso à concepção de símbolo desses autores, sobretudo Jung, guarda diferenças em relação àquele desenvolvido pela Escola Sociológica Francesa e, particularmente, por Lévi-Strauss, como será examinado mais adiante.

Na abordagem psicanalítica, o símbolo não pertence à ordem do intelecto, como o signo, mas à dos afetos e dos desejos instalados nas profundezas da mente humana, que são externados em imagens de acordo com formas ou estruturas regulares e universais (VERNANT, 1999). No caso de Freud, o símbolo está abaixo do conceito e é assimilado às formas de expressão sintomáticas de desejos inconscientes, como as fantasias de certas neuroses, os sonhos e os mitos. No caso

de Jung, está acima do conceito, ligado ao esforço para traduzir o que, na camada mais interior da mente, o inconsciente coletivo, escapa às categorias do entendimento (VERNANT, 1999).

A perspectiva de Freud aparece na interpretação do mito de Édipo que propõe em sua obra *A interpretação dos sonhos*, publicada pela primeira vez em 1900 e atualizada ao longo de mais sete edições até 1930. A expressão “complexo de Édipo” só foi cunhada pelo autor em 1910, mas as bases desse princípio, um dos mais difundidos da teoria freudiana, já constam desde a versão original do livro e começam a ser desenvolvidas desde pelo menos 1897 (STRACHEY, 2010). O mito de Édipo é acionado no capítulo de análise de grupos de sonhos típicos, no caso, aqueles que tematizam a morte de uma pessoa querida. Freud (2010 [1930]) separa esse grupo em duas classes: aqueles em que o sonhador não é afetado pelo sofrimento da perda e aqueles em que o sonhador sente essa dor intensamente, podendo até mesmo chorar durante o sono. A primeira classe é descartada por não ser realmente típica e por exprimir um desejo latente em nada relacionado com a morte sonhada. Por isso, não provocam sofrimento, já que os sentimentos acionados pelo sonho sempre estão, segundo Freud (2010 [1930]), vinculados ao seu conteúdo latente e não ao manifesto.

Portanto, a análise se concentra na segunda classe em que a morte da pessoa amada no sonho aciona a dor profunda da perda. Nesse caso, o sofrimento que sente o sonhador advém de um desejo do seu passado distante, que foi rigorosamente reprimido, mas que permanece incrustado em sua mente e ao qual só se tem acesso por meio dessa manifestação onírica. O passado longínquo ao qual Freud (2010 [1930]) se refere é a primeira infância, até os seis anos de idade, aproximadamente. A partir de observações de casos de crianças neuróticas, entende que as figuras da mãe e do pai desempenham um papel fundamental na vida mental infantil. Como explica, amar a mãe e odiar o pai, ou vice-versa, está entre os componentes essenciais dos impulsos físicos que se formam durante a infância, algo que se torna mais evidente nos sintomas de crianças psiconeuróticas, mas que é comum a todas. Em geral, surge na criança um sentimento de possessividade em relação a um de seus pais, aquele de sexo oposto ao seu, e um desejo de morte do outro do mesmo sexo, percebido nesse momento como seu rival.

Freud (2010 [1930]) é cuidadoso em atenuar o sentido de desejo de morte e indica que, nesse estágio da infância, o significado de “estar morto” corresponde

mais a um “estar ausente”, já que as crianças ainda não têm um entendimento pleno sobre essa condição. Isto é, o pai (ou mãe) morto significa, para a criança, que o mesmo não irá interferir mais na sua relação com a mãe (ou pai). Portanto, Freud (2010 [1930]) encontra no mito encenado na tragédia *Édipo Rei* de Sófocles (c. 497/496–406/405 a.C.) um meio adicional de corroborar sua tese. Como as diversas questões suscitadas por essa narrativa irão reaparecer de forma recorrente nos materiais que analisaremos adiante, cabe aqui recontá-la, tendo como base as versões de Rocha (1985), Lévi-Strauss (2012 [1955]) e Foucault (2002):

Édipo era filho de Laio, rei de Tebas, e Jocasta. Certa vez, Laio e Jocasta decidem consultar o oráculo de Delfos sobre sua união e descendência, mas recebem dele uma assustadora profecia. Diz o oráculo que o filho que tivessem juntos um dia se tornaria o assassino do pai e o marido da mãe. Na tentativa de escapar desse agouro, Laio toma uma decisão radical e ordena que um de seus servos mate o primeiro filho do casal. Porém, o servo encarregado não tem coragem de concluir o ato. Limita-se a furar os pés do pequeno para pendurá-lo com uma corda em uma árvore no monte Cíteron.

Atraído pelo som de choro, o pastor Forbas encontra o menino suspenso e decide leva-lo até o rei Políbio em Corinto. A rainha adota a criança e a chama de Édipo, por causa de seus pés inchados. Édipo cresce e passa a se destacar nos jogos, corridas e lutas da cidade por sua força, habilidade e astúcia. Até que um dia um oponente derrotado, tomado de inveja e raiva, fala para Édipo com desdém que ele não passa de um filho adotivo dos reis.

Confuso diante dessa alegação, Édipo recorre ao oráculo de Delfos e dele recebe um triste conselho. Não deveria jamais retornar a sua terra natal se não quisesse se tornar o assassino de seu pai e o marido de sua mãe. Abalado pela profecia, Édipo não volta para Corinto. Na estrada estreita para Fócida, encontra um senhor que vinha acompanhado de uma escolta. O estranho lhe ordena com soberba que abra passagem e o ameaça com uma espada. Édipo reage e com toda sua habilidade acaba matando o senhor e seus guardas.

O jovem então segue sua jornada e, ao se aproximar de Tebas, ouve dizer que a cidade está devastada, em estado completamente caótico. Primeiro, porque o rei Laio havia morrido. Segundo, porque a Esfinge tinha sido enviada pela deusa Juno para atacar os tebanos. Nascida de Equidna e Tifon, a Esfinge tinha rosto de mulher, pernas e garras de leão, asas de pássaro, cauda de dragão e voz de homem. O monstro se posiciona no monte Ficeu, na entrada de Tebas, e propõe a todos os viajantes o seguinte enigma: “Qual é a criatura que tem quatro pés de manhã, dois ao meio-dia e três ao entardecer?”. E os ameaça dizendo: “Decifra-me ou te devoro”. Como ninguém consegue decifrar sua charada, a devastação é cada vez maior.

Desesperado, Creonte, agora rei de Tebas, oferece sua irmã, a viúva Jocasta, em casamento e a coroa do reino àquele que conseguisse resolver o enigma e derrotar a Esfinge. A notícia se espalha e Édipo decide aceitar o desafio. Com astúcia, responde à Esfinge que o animal em questão é o humano, pois engatinha no amanhecer da existência, caminha sobre duas pernas ao meio-dia, durante a vida, e na velhice, o entardecer da idade, precisa usar a bengala e assim anda com três pés.

Uma vez derrotado, o monstro se joga do penhasco e quebra a cabeça contra as pedras. Assim, Édipo é declarado o novo rei de Tebas e marido de Jocasta. Da união nascem quatro filhos: Etéocles, Polinices, Antígona e Ismênia.

Após anos de paz, o reino é novamente acometido por uma desgraça, uma peste avassaladora, que mata humanos e animais. Ao ser consultado, o oráculo declara que a peste só será derrotada quando os tebanos descobrirem o assassino de Laio e o expulsarem do reino. Então, Édipo ordena que se inicie uma minuciosa investigação e promete que aquele que matou o rei será banido de Tebas. Testemunhos são recolhidos e, aos poucos, as peças começam a se encaixar. Finalmente, Édipo questiona o adivinho Tirésias, que lhe responde: “Prometestes banir o assassino de Tebas. Demando que cumpra teu voto e expulse a ti mesmo.”.

As profecias haviam se concretizado. Édipo enfim compreende que matara seu pai Laio, o senhor que certa vez encontrou na estrada, e desposara sua mãe. Diante da revelação, Jocasta se mata e Édipo fura os próprios olhos. Cego e banido do reino, o rei deposto deixa Tebas acompanhado apenas da filha Antígona. Eles encontram refúgio em Colona, onde Teseu os acolhe. Tempos depois, Édipo ouve um trovão e acredita que é a hora de sua morte. Teseu o acompanha até a beira de um penhasco. A terra treme, entreabre suavemente e recebe Édipo, sem violência nem dor.

Freud (2010 [1930]) sugere que, se *Édipo Rei*, uma tragédia milenar, ainda consegue envolver uma plateia moderna, não deve ser pelo contraste entre a vontade humana e o destino inexorável. Outros dramaturgos contemporâneos já teriam tentado escrever peças com base nessa oposição sem atingir o mesmo grau de comoção. Entende que seu sucesso perene está na própria questão do triângulo incestuoso mãe, pai e filho. Como a narrativa demonstra, conclui Freud, é inevitável que o primeiro impulso sexual do menino seja direcionado para sua mãe e que seu primeiro sentimento de ódio se volte para seu pai. À maneira dos sonhos, o mito de Édipo é para Freud um meio de expressão da realização desses dois desejos há muito reprimidos.

Para reiterar seu ponto, Freud (2010 [1930]) se volta para *Hamlet*, a clássica peça de William Shakespeare (1564–1616) escrita na virada do século XVII. Nela, o rei da Dinamarca, pai do príncipe Hamlet, é morto por seu irmão Cláudio, que se casa apressadamente com a viúva Gertrudes e assume o trono. Hamlet é assombrado pelo fantasma do pai, que revela a identidade de seu assassino e demanda vingança. Apesar de impressionado, o príncipe duvida da identidade do espectro e hesita em matar o rei Cláudio. Finge-se de louco enquanto tenta averiguar se o tio é ou não o assassino de seu pai. Suas dúvidas e hesitações desencadeiam uma sucessão de mortes por equívoco. No duelo de espadas ao final da peça, Hamlet consegue vingar o pai. Mas, antes perde a mãe, que morre ao beber, por engano, a taça com vinho

envenenado que era intencionada para ele. O próprio príncipe termina morto, pois também é ferido durante o duelo por uma espada com veneno.

Na interpretação de Freud (2010 [1930]), a mesma questão edípica, os sentimentos do filho de amor pela mãe e de ódio pelo pai, está presente na peça de Shakespeare. A narrativa de *Hamlet* seria uma transformação – para usar uma expressão cara a Lévi-Strauss (2012 [1955]) – do mito de Édipo. Mas, o tratamento diferenciado do problema indicaria “(...) o avanço secular da repressão na vida emocional da humanidade.” (FREUD, 2010 [1930], p. 282). De fato, Freud acredita estar fazendo uma análise, ainda que limitada, dos impulsos reprimidos da mente do próprio Shakespeare ao interpretar sua narrativa. Semelhante aos sonhos, *Hamlet* também teria sido um meio de realização dos desejos contidos de infância do dramaturgo. O personagem principal da peça tem dificuldade para matar o tio, porque este, justamente, havia concretizado seus desejos de matar o pai e casar com a mãe.

Freud (2010 [1930]) aproxima sonhos e mitos no sentido de que ambos são um caminho para restabelecer a conexão com o nível inconsciente da mente humana e devem ser interpretados simbolicamente. A mesma aproximação aparece na obra de Jung (1998); os dois autores entendem que mitos são partilhados conscientemente pelos integrantes de um grupo, enquanto sonhos são criados pelo indivíduo como expressões diretas do seu inconsciente. Não obstante, consideram que, apesar de sua face coletiva, as narrativas míticas não são produtos da consciência e projetam no mundo aspectos comuns à experiência subjetiva de todos. Enquanto, para Freud (2010 [1930]), os desejos reprimidos é que alimentam igualmente os sonhos e a máquina mítica, para Jung (1998), os mitos são conteúdo e expressão do que chama de inconsciente coletivo.

Na teoria freudiana, são as experiências do indivíduo com o mundo exterior que acionam o conteúdo reprimido em sua mente e assim fornecem matéria para a criação mítica. Já Jung entende que os mitos são herdados por cada um de nós e provém exclusivamente do interior do inconsciente coletivo. A interação com elementos externos apenas proporciona a ocasião para sua manifestação (SEGAL, 1998). Se desenharmos a mente humana como um círculo contendo outros dois concêntricos de raio cada vez menor, o inconsciente coletivo é aquele núcleo mais interior. Segundo Jung (1998), é uma dimensão ainda mais profunda que o inconsciente pessoal, de onde emanam os sonhos, e consiste em uma espécie de

repositório do patrimônio existencial da humanidade. É algo comum a todos os seres humanos e que se atualiza nas vidas individuais de cada um (ROCHA, 1985).

Portanto, o objetivo de Jung era demonstrar que os mitos revelam a existência do inconsciente coletivo ao exprimirem um mesmo conjunto de padrões simbólicos nas mais diversas sociedades. Em posição contrária à de Frazer, indica que “Os mitos são revelações originais da psique pré-consciente, declarações involuntárias sobre acontecimentos psíquicos inconscientes e qualquer coisa menos alegorias de processos físicos.” (JUNG, 1969 [1951], p. 154, tradução nossa). Os chamados arquétipos são o conteúdo do inconsciente coletivo que se exprime, ao menos parcialmente, por meio dos símbolos das narrativas míticas. Isto é, os arquétipos são a propensão para formular determinadas representações (não a própria representação), enquanto os símbolos são o meio pelo qual esse conteúdo inconsciente se comunica com a consciência. Depositados no nível mais profundo da mente, os arquétipos, também denominados de imagens primordiais, teriam sido formulados ao longo da história humana como resultado da repetição de experiências semelhantes em sucessivas gerações. Por isso, são temas míticos arcaicos que aparecem igual e isoladamente em diversas sociedades (SEGAL, 1998).

A obra de Jung confere atenção ao contexto do mito para identificar e interpretar os arquétipos presentes universalmente na mente humana. No entanto, esse trabalho de contextualização é realizado, sobretudo, na terapia individual. Se Freud entende que os mitos são uma forma de conciliar os processos primário e secundário do pensamento, os princípios do prazer e da realidade, Jung indica que são a manifestação clara e irrestrita do primeiro nível das fantasias (SEGAL, 1998). Suas noções de arquétipo e inconsciente coletivo se disseminaram e com frequência são utilizadas em análises sobre textos literários e midiáticos (ROBERTS, 2006; LE GUIN, 1989).

Inspirado na teoria jungiana, Joseph Campbell (1989 [1949]) propôs o conceito de “monomito” para definir a tradicional jornada do herói, que embarca em uma aventura, enfrenta diversos desafios, supera uma crise decisiva e retorna ao seu ponto de partida transformado. Por sua vez, esse padrão narrativo comum identificado por Campbell foi tomado como um modelo pela indústria cinematográfica, particularmente, por Christopher Vogler (2007), produtor de Hollywood, que publicou um guia prático para roteiristas. Já George Lucas admite

que existem consonâncias mais ou menos deliberadas entre *Guerra nas estrelas* (EUA, 1977) e a jornada heroica. O diretor inicialmente se inspirou em suas leituras sobre mitos e contos de fadas para fazer um esboço do filme, antes de conhecer o trabalho de Campbell (LARSEN; LARSEN, 2002).

Portanto, a vertente psicanalítica parte do indivíduo para investigar as origens e sentidos das narrativas míticas. Já nas abordagens derivadas da Escola Sociológica Francesa, os mitos são compreendidos como propriedades integralmente coletivas. Vernant (1999) identifica nos herdeiros intelectuais de Durkheim, entre os quais Mauss e Georges Dumézil (1898–1986), um caminho de estudos que entende o mito como fenômeno da cultura, sem deixar de dialogar com as contribuições da linguística, da história e da psicologia.

Mauss (1969) aproxima o discurso mítico da linguagem para estabelecê-lo como um sistema simbólico que permite a comunicação no interior de uma comunidade. O símbolo mítico se define por sua dupla referência à coerção social, por um lado, e ao código linguístico, por outro. Portanto, o mito não é expressão de ideias ou sentimentos individuais. Nele e através dele, o pensamento se modela e se exprime simbolicamente de acordo com regras institucionalizadas, veiculando formas de classificação e organização da experiência social (VERNANT, 1999).

Ainda que filiado às pesquisas da filologia histórica, desenvolvidas desde o início do século XIX, Dumézil também foi discípulo de durkheimianos como Mauss e Marcel Granet (1884–1940). Através de seu método “ultrahistórico”, examinou mitos de diferentes povos indo-europeus para demonstrar suas profundas afinidades estruturais. O projeto investigativo que marca sua carreira começou com uma análise comparativa em que explica os três principais sacerdotes romanos que servem a Júpiter, Marte e Quirino através de uma analogia com as três classes sociais da Índia Védica: sacerdotes, guerreiros e trabalhadores (DOSSE, 2007a). A partir daí, dedicou-se a demonstrar esse modelo de tripartição funcional como uma estrutura comum aos diversos sistemas religiosos e mitológicos indo-europeus. Diferentemente da prática então comum na filologia histórica, a abordagem de Dumézil privilegia um método comparativo diferente da tese de que a invariante tri-funcional pudesse ser resultado de sucessivos empréstimos oriundos de um núcleo original (DOSSE, 2007a). Além disso, entende que essa ideologia tripartite não está presente apenas nos mitos, mas também atravessa outros discursos, das epopeias aos romances (DUMÉZIL, 1992 [1970]). Em vez de fazer uma análise

literária da narrativa mítica, pesquisa a transposição do modelo tri-funcional dos mitos para outras formas narrativas (VERNANT, 1999).

Assim, Dumézil se tornou uma espécie de precursor e membro distante do estruturalismo francês, movimento intelectual que emerge após a Segunda Guerra e tem sua fase mais profícua nas décadas de 1950 e 1960. Distante, porque o próprio autor se esquivava do rótulo de estruturalista, além de evitar generalizações de sua pesquisa ao restringi-la a uma área geográfica e um período histórico específicos – aproximadamente do Báltico ao Mar Negro, dos Cárpatos aos Montes Urais, no terceiro milênio antes de Cristo. De todo modo, seu trabalho foi uma inspiração para Lévi-Strauss, bem como para historiadores da terceira geração da escola dos *Annales* (DOSSE, 2007a).

O momento estruturalista foi particularmente importante para o estudo dos mitos. Afinal, dois de seus principais expoentes, Lévi-Strauss e Roland Barthes (1915–1980), desenvolveram, de forma independente, suas teorias sobre a narrativa mítica inspirados por trabalhos da linguística que ganham proeminência a partir dos anos 1930 (DOSSE, 2007a). A obra do primeiro é mais extensa e dedicada à análise da mitologia ameríndia. Mas, Barthes (2001 [1957]) se volta para o pensamento mítico que opera no cotidiano europeu contemporâneo, em particular, na mídia francesa. Nesse sentido, foi precursor ao empregar a noção de mito à análise de narrativas midiáticas, como as do jornalismo, da publicidade e do cinema.

Em *Mitologias*, um dos marcos do estruturalismo dos anos 1950 (DOSSE, 2007a), Barthes reuniu uma série de pequenos artigos escritos mensalmente ao longo de dois anos, entre 1954 e 1956, e publicados na revista literária *Les Lettres Nouvelles*. Como indica na introdução, seu objetivo nesses textos é a “desmistificação”. Barthes (2001 [1957]) busca dismantelar a máscara com que o discurso jornalístico, as artes e o senso comum naturalizam a realidade presente, removendo-a de sua especificidade histórica. Em outras palavras, sua intenção é revelar como o mito opera na sociedade contemporânea, transformando história em dado natural.

O livro é estruturado em duas partes. A primeira contém o conjunto de artigos sobre as narrativas midiáticas. Já a segunda, intitulada “O mito, hoje”, apresenta a teoria que desenvolveu a partir dos materiais analisados na anterior. Nela, Barthes (2001 [1957]) define o mito como um sistema de comunicação, uma fala, que pode ser tanto oral quanto escrita ou expressa por representações como os

espetáculos, o cinema, o esporte e a publicidade. É uma mensagem que não pode ser definida por seu suporte material nem tão pouco por seu conteúdo. O que define a fala mítica não é o objeto de sua mensagem, mas a maneira como é proferida. Para Barthes (2001 [1957], p. 131), “(...) o mito tem limites formais, mas não substanciais.”.

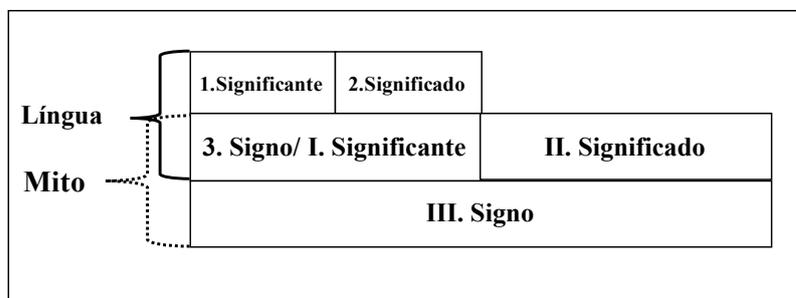
Vale sublinhar dois fatores que moldam a teoria do mito de Barthes (2001 [1957]). Em termos de motivação, as *Mitologias* surgem como uma crítica à cultura de massa e ao ideal do estilo de vida burguês que prosperam no período pós-guerra. No plano teórico, também são fruto do seu contato com a obra de Ferdinand Saussure (1857–1913) e de outros linguistas. De fato, Barthes indica que a fala mítica é objeto próprio da semiologia, ciência proposta por Saussure (2006 [1916]) para o estudo dos signos e das leis que os regem, tal como se apresentam em sociedade nos diversos sistemas de comunicação.

Para Barthes (2001 [1957]), o mito é um “sistema semiológico segundo”, pois se constrói a partir de um primeiro, previamente existente, a língua. Como ensina Saussure (2006 [1916]), os signos que constituem um sistema linguístico resultam da relação arbitrária entre um significante (imagem acústica) e um significado (conceito). Por sua vez, o sistema mítico supõe uma segunda triangulação para formar uma espécie de meta-signo a partir da associação entre um signo linguístico (significante) e um significado (Figura 7). Nesse esquema, Barthes (2001 [1957]) chama a língua de linguagem-objeto, porque é aquela que o mito utiliza para erguer seu próprio sistema, uma metalinguagem.

Os signos não são uma igualdade entre significado e significante e nem se resumem a nenhum dos dois termos. São uma equivalência. Barthes (2001 [1957]) recorre a Freud para defender essa posição. Os sonhos não são nem seu conteúdo manifesto (significante), nem seu conteúdo latente (significado), mas uma junção funcional entre os dois termos. Essa referência à teoria freudiana também é oportuna, pois o período estruturalista da academia francesa foi um momento de retomada do inconsciente, da busca por realidades subjacentes (DOSSE, 2007a). Em linha com esse pensamento, Barthes (2001 [1957]) pretende com seu estudo revelar o plano concreto ocultado pelo discurso mítico. Para o autor, o mito opera o esvaziamento do real: transforma intenção histórica em natureza, o particular em universal, o contingente em eterno, o mutável em imutável. Sobretudo, entende que

esse processo de conversão mítica da realidade do mundo em sua imagem invertida é próprio da ideologia burguesa disseminada pela comunicação de massa.

Figura 7 - Esquema de Barthes do sistema semiológico mítico



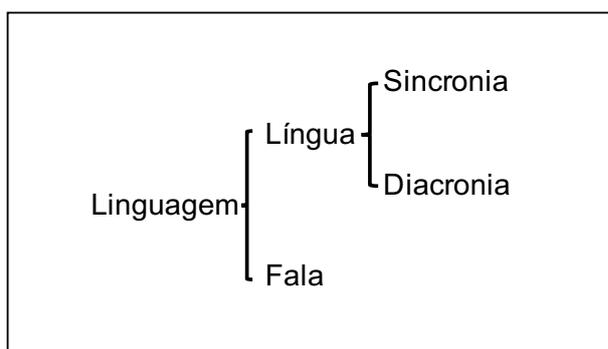
Fonte: reprodução da figura de Barthes (2001 [1957], p. 137).

Já no final dos anos 1960, Barthes começa a alterar seu percurso de trabalho e se distancia cada vez mais das estruturas formais ao se voltar para ideias como a intertextualidade de Julia Kristeva, a desconstrução de Jacques Derrida (1930–2004), a subjetividade e o dinamismo histórico (DOSSE, 2007b). Após maio de 1968, a adesão ao estruturalismo na academia francesa entra em declínio e alguns autores até então vinculados ao movimento, como o próprio Barthes, chegam mesmo a rejeitar qualquer ligação (DOSSE, 2007b). Com a demonstração desse distanciamento, Barthes acabou sendo associado, nos Estados Unidos, ao que se convencionou chamar de pós-estruturalismo, juntamente com outros adeptos, herdeiros e críticos da perspectiva estruturalista, como Foucault, Derrida, Baudrillard, Deleuze, Bourdieu, Ricoeur, Todorov, entre outros.

Diferentemente, Lévi-Strauss se manteve no seu programa de pesquisa que tem um marco inicial com a publicação de *As estruturas elementares do parentesco* em 1949. Nele, combina os princípios da linguística saussuriana à teoria da reciprocidade que Mauss (2015 [1925]) desenvolve em seu “Ensaio sobre a dádiva”. Para Lévi-Strauss, os ensinamentos do *Curso de linguística geral* foram efetivamente centrais no desenvolvimento de sua obra. Em retrospecto, é possível perceber que o estruturalismo abarcou um conjunto de estudiosos bastante heterogêneos, mas que, em comum, tinham a leitura quase obrigatória da obra póstuma de Saussure. De modo geral, pode-se dizer que o ponto de convergência desse amplo movimento intelectual foi o peso que conferiu aos fenômenos da significação e da comunicação (DOSSE, 2007a; RODRIGUES, 2015).

Algumas das ideias-chave da linguística saussuriana estão na base da antropologia estrutural de Lévi-Strauss. Primeiro, a separação da linguagem em dois níveis: a língua (*langue*) e a fala (*parole*). Para Saussure (2006 [1916]), a língua é o objeto próprio da linguística, um sistema coeso de valores que se opõem entre si depositado na mente de cada falante de uma sociedade. Diferentemente, a fala é um ato individual sujeito a fatores externos muitas vezes não linguísticos, o que inviabiliza a análise. Essa separação se desdobra em mais uma entre os eixos da sincronia e da diacronia no estudo da língua. Como define Saussure (2006 [1916], p. 116), a linguística sincrônica examina as “(...) relações lógicas e psicológicas que unem os termos coexistentes e que formam sistemas, tais como são percebidos pela consciência coletiva.”. Por outro lado, a linguística diacrônica investiga as relações entre termos sucessivos na história, portanto, não apreendidos por uma mesma coletividade, e que se substituem uns aos outros sem constituírem um sistema entre si.

Figura 8 - Esquema de definições da linguística saussuriana



Fonte: reprodução do esquema de Saussure (2006 [1916], p. 115)

Saussure (2006 [1916]) delimita seus estudos à língua e enfatiza a perspectiva sincrônica como forma de compreender as regras de um sistema linguístico em funcionamento em um dado momento. Assim, estabelece uma alternativa aos estudos da linguística histórica realizados desde o século XIX, que privilegiam a perspectiva diacrônica, isto é, as mudanças sucessivas dos signos ao longo da história. A partir desse recorte, Saussure (2006 [1916]) propõe a teoria segundo a qual a identidade de um elemento dentro de um sistema linguístico só adquire valor na medida em que este elemento não é outro. O signo se define através

de suas relações diferenciais e negativas com os demais; é aquilo que os outros signos não são.

Essa abordagem da linguística saussuriana, que prioriza as relações sobre os elementos, inspira uma hipótese cardeal de Lévi-Strauss, a saber, que os mitos constituem sistemas, ao menos no âmbito de uma sociedade ou de grupos sociais vizinhos (RODRIGUES, 2015). Por conseguinte, Lévi-Strauss (2004a [1964], 2012 [1955]) indica que as narrativas míticas são dotadas de uma lógica própria, que atende a um imperativo rigoroso de coerência interna, em contraste com certa autonomia que possuem em relação à realidade exterior. Ao considerar os mitos em conjunto, procura expor sua gramática e compreender as regras de sua constituição. Não pretende demonstrar que mitologias têm conteúdos ou significados universais, mas sim que são regidas pelas mesmas invariantes. Verifica que mitos aparentemente muito distintos podem de fato pertencer a um mesmo grupo de transformações. Nesse sentido, Lévi-Strauss procura entender e evidenciar as operações lógicas que engendram a máquina mítica através do seu método estrutural de análise, em um projeto que começa nos anos 1950 e se desdobra até 1991, quando publica *História de lince*.

As diretrizes fundamentais de seu estudo dos mitos são colocadas desde o clássico artigo *A estrutura dos mitos*, publicado pela primeira vez em 1955. Com sua metodologia, procura passar ao largo de questões sobre a origem, difusão, ou função social dos mitos. Busca explicar a semelhança de narrativas míticas de grupos sociais espalhados pelo mundo não por seus conteúdos, que são inteiramente contingentes, mas por propriedades de sua formação que as aproximam da linguagem. Se na língua a função significativa não está ligada aos sons, mas à maneira como estes se combinam entre si, também nos mitos são as relações entre os termos – não os termos isolados – que exprimem significado.

Entretanto, Lévi-Strauss (2012 [1955], p. 297) entende que o mito é um tipo de narrativa específica justamente porque tanto está na linguagem como vai além dela: “(...) a língua pertence a um tempo reversível e a fala, a um tempo irreversível. Se é possível isolar esses dois níveis na linguagem, nada impede de definirmos um terceiro.” Para o autor, a originalidade do mito em relação a outros fatos linguísticos está na reunião dessas duas qualidades temporais, no seu duplo caráter sincrônico e diacrônico, a-histórico e histórico. Seu método propõe que as menores unidades constitutivas do mito, os chamados mitemas, situam-se em um nível mais elevado

que os fonemas, morfemas e semantemas, e possuem cada um a natureza de uma relação, isto é, a atribuição de um predicado a um sujeito. Mas, para estarem além da língua, não basta que formem orações. Uma vez identificados, os mitemas podem ser removidos da sequência narrativa e agrupados em feixes de relações conforme a semelhança dos seus temas: “(...) é unicamente na forma de combinações desses feixes que as unidades constitutivas adquirem uma função significante.” (LÉVI-STRAUSS, 2012 [1955], p. 301).

O mito é como um sistema bidimensional; pode ser entendido tanto no plano da diacronia como no plano da sincronia. Enquanto sua mensagem explícita se estende no eixo das sucessões, a medida que a narrativa é contada, seus significados implícitos são mais bem apreendidos através de sua dimensão sincrônica. Para explicar essa hipótese, Lévi-Strauss (2012 [1955]) faz uma analogia com a leitura de uma partitura musical. Por um lado, o documento pode ser lido da esquerda para direita, linha após linha, na ordem em que a música é tocada; por outro, nele se identificam grupos de notas e contornos melódicos que se repetem em intervalos, de modo idêntico ou parcial. As relações entre esses grupos recorrentes são fundamentais para a harmonia musical e podem ser percebidas em uma leitura vertical.

Portanto, o método estrutural analisa os significados da narrativa mítica através da apreensão de seus feixes de relações e das conexões que estes estabelecem entre si. Lévi-Strauss (2012 [1955]) demonstra seu procedimento de análise com o conhecido mito de Édipo descrito acima, incluindo episódios anteriores e posteriores de narrativas relativas à Dinastia dos Labdácidas. Após identificar as menores unidades constitutivas da narrativa e reuni-las conforme a semelhança temática, organiza os mitemas em uma tabela onde cada coluna é um feixe de relações. Em seguida, Lévi-Strauss relaciona os feixes entre si e verifica que formam pares de oposição. A figura 9 esquematiza seu procedimento de análise.

Figura 9 - Análise estrutural de Lévi-Strauss do mito de Édipo

Relações de parentesco superestimadas (1)	Relações de parentesco subestimadas (2)	Destruição de monstros ctônicos (3)	Dificuldade de andar (4)
Cadmo procura sua irmã Europa, raptada por Zeus	Os Espartoi se exterminam	Cadmo mata o dragão	Lábdaco (pai de Laio) = "manco"
Édipo se casa com Jocasta	Édipo mata seu pai, Laio	Édipo imola a Esfinge	Laio (pai de Édipo) = "desajeitado"
Antígona enterra Polínice, desrespeitando a proibição	Etéocles mata Polínice		Édipo = "pé inchado"

Fonte: adaptação da tabela de Lévi-Strauss (2012 [1955], p. 305)

Para contar o mito, a leitura deve proceder da esquerda para direita, de cima para baixo, na sequência das linhas. Porém, para compreendê-lo, a leitura deve considerar apenas as colunas como blocos. Conforme sua análise, o primeiro feixe se refere a vínculos de parentesco *superestimados*, enquanto o segundo concerne a vínculos de parentesco *subestimados*. Já o traço comum da terceira coluna é a destruição de monstros que emergem das profundezas terrestres, o que, na interpretação de Lévi-Strauss (2012 [1955]), sugere uma negação da autoctonia. Por sua vez, a quarta coluna se refere à dificuldade de andar, característica comum nos mitos de personagens que emergem da terra, o que indica a perseverança da autoctonia humana. Para esclarecer o sentido dessa última coluna, o autor tanto se refere ao significado grego dos nomes dos personagens quanto recorre à mitologia ameríndia. Assim, a narrativa mítica procura conciliar a ideia de que humanos nascem de dois dada pela experiência com a crença do humano como ser autóctone na tradição grega. Como conclui Lévi-Strauss (2012 [1955], p. 309), o mito de Édipo exprime:

(...) a impossibilidade na qual se encontra uma sociedade que professa acreditar na autoctonia do homem (cf. Pausânias, VIII, XXIX, 4: "o vegetal é o modelo do homem") de passar dessa teoria para o reconhecimento do fato de que cada um de nós na verdade nasceu da união de um homem e de uma mulher. A dificuldade é intransponível. Mas o mito de Édipo oferece uma espécie de instrumento lógico que permite lançar uma ponte entre o problema inicial – nasce-se de um ou de dois? – e o problema derivado, que pode ser aproximadamente formulado assim: o mesmo nasce do mesmo, ou do outro?

Conforme a análise, o pensamento mítico proporciona um meio de conciliar contradições. Não oferece solução a um problema (nasce de um ou de dois?), mas o correlaciona com outro (nasce do igual ou do diferente?). Existem outras interpretações sobre esse mesmo mito posteriores a Lévi-Strauss e que partem de diferentes abordagens teóricas e metodológicas (FOUCAULT, 2002; TURNER, 1977). O debate se acentua com a publicação de *O Anti-Édipo* em 1972, no qual Gilles Deleuze e Felix Guattari desafiam o traço estruturalista da supressão do sujeito e a questão freudiana da contenção de desejos. Entendem que, ao invés de ser um esforço de liberação efetiva, a psicanálise constitui uma forma da repressão burguesa que, com seu complexo edípico, manteve a cultura europeia perpetuamente presa no dilema da criança diante da mãe e do pai. Para Deleuze e Guattari (2010 [1972]), o Édipo seria uma paranoia adulta, antes de ser uma neurose infantil.

Para Lévi-Strauss (2012 [1955]) uma vantagem de seu método é que dispensa a busca de uma versão primitiva ou autêntica do mito. Todas as suas variantes se prestam a análise e devem ser examinadas em conjunto. Lévi-Strauss considera que a interpretação de Freud também entra no rol de versões do mito de Édipo e, no limite, podemos dizer que sua própria análise é mais uma variação. Mais adiante, no quarto capítulo, retomaremos a discussão sobre as atualizações do mito de Édipo nos filmes examinados.

O princípio de Lévi-Strauss (2012 [1955], p. 313) de que “Todas as versões pertencem ao mito” está ligado a duas noções de sua perspectiva: a tradução e a transformação. Desde o artigo de 1955, o autor aproxima o mito ao procedimento de tradução ao defini-lo como uma modalidade do discurso em que o valor da fórmula *traduttore, traditore* tende a zero. Em outras palavras, sugere que o mito é um discurso integralmente traduzível em contraste com a poesia, que pode sofrer sérias distorções e perder seu valor com a tradução. Um mito continua a ser compreendido cada vez que é recontado, pois o que nele importa é sua história e não seu estilo, modo de narração, ou sintaxe. Como opera em um nível além da linguagem, consegue se descolar do fundamento linguístico que o gerou. Posteriormente, Lévi-Strauss aprimora sua definição na parte final de *O homem nu* e propõe que o mito é tradução. Mais do que ser integralmente traduzível, os mitos são transformações de e perspectivas sobre outros mitos. Como explica no fragmento abaixo:

(...) sua essência reside no fato irreduzível da tradução pela e para a oposição. Encarado de um ponto de vista empírico, todo mito é ao mesmo tempo primitivo em relação a si mesmo e derivado em relação a outros mitos; não se situa em uma língua e em uma cultura ou subcultura, mas no ponto de articulação destas com outras línguas e outras culturas. De modo que o mito nunca é de sua língua, é uma perspectiva sobre uma língua outra (...). (LÉVI-STRAUSS, 2011a [1971], p. 622)

A definição do mito como tradução está na conclusão das *Mitológicas*, obra em quatro volumes. Nela, Lévi-Strauss se propõe a demonstrar como mitos de diferentes povos e localidades das Américas se relacionam entre si por meio de transformações. Seu percurso se inicia com a análise de um mito dos índios Bororo do Brasil Central, que chama de mito de referência, e chega até as mitologias das regiões setentrionais da América do Norte. O mito bororo foi escolhido por razões contingentes e não por ser o original ou mais primitivo de todos. De fato, o que seu amplo estudo mostra é que o mito de referência é uma transformação de outras narrativas míticas de povos vizinhos e afastados (LÉVI-STRAUSS, 2004a [1964]). Essa transformação resulta de operações por meio das quais o pensamento mítico converte um código, por exemplo, o social, que exprime as propriedades invariantes dos mitos, sua armação, em outros códigos, como o corporal, moral, astronômico, comunicacional, etc.

Essa tradução de códigos é um mecanismo que tanto aparece no interior da narrativa mítica quanto é característica da passagem entre mitos ou conjuntos de mitos. No caso do Édipo, temos a articulação de diversos códigos: sociológico (incesto, parricídio), corporal (manco, desajeitado), da comunicação (equivocos, enigmas, tirania), cosmológico (origem da humanidade). O mito não fala apenas de uma coisa, não tem um significado único. Como é próprio da narrativa mítica, pensa uma questão por meio de outras que surgem em diferentes planos e as considera em conjunto: “O que um mito diz numa linguagem que parece apropriada a um domínio estende-se a todos os domínios em que poderia surgir um problema do mesmo tipo formal.” (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 1990, p. 179).

A investigação sobre as operações míticas de tradução está vinculada a um ponto importante e polêmico da obra de Lévi-Strauss, sua fórmula canônica do mito, apresentada pela primeira vez no artigo de 1955. Após a demonstração do método estrutural com o mito de Édipo, o autor explica que a teoria exposta resulta de um trabalho de análise exaustiva de diversas versões conhecidas dos mitos de origem e emergência da tribo Zuñi da América do Norte, suplementado por uma

comparação com os estudos de narrativas similares de outros grupos do povo Pueblo⁸, que foi publicado nos anuários da *École Pratique des Hautes Études* entre 1952 e 1954.

Na exposição dos resultados sobre esse conjunto de narrativas ameríndias, Lévi-Strauss (2012 [1955]) assinala pelo menos três tipos de operações lógicas do mito: a mediação (por oposição e correlação), a troca e a inversão. A fórmula canônica enfim aparece no texto como uma síntese desses procedimentos míticos de transformação. Dados dois termos, *a* e *b*, e duas funções correspondentes, *x* e *y*, admite-se que há uma relação de equivalência entre duas situações, que se definem por uma inversão entre termos e relações. Na realidade, trata-se de uma dupla inversão que deve obedecer a duas condições. Primeiro, um dos termos é trocado por seu oposto. Segundo, uma inversão correlativa se produz entre o valor de termo e o valor de função de dois elementos. A fórmula é assim enunciada por Lévi-Strauss (2012 [1955], p. 328):

$$F_x(a) : F_y(b) \cong F_x(b) : F_{a-1}(y)$$

Cabe esclarecer que os elementos da fórmula (*a* e *b*; *x* e *y*) não têm posição fixa. No mito de Édipo, os dois termos são as relações de parentesco (*a*) e as relações com monstros (*b*), enquanto as duas funções são a superestimação (*x*) e a subestimação (*y*). Assim, temos que a superestimação de relações de parentesco, $F_x(a)$, está para a subestimação de relações de parentesco, $F_y(a)$, assim como a subestimação de relações com monstros autóctones, $F_y(b)$, está para o caráter anti-autóctone da superestima, $F_{b-1}(x)$ (ALMEIDA, 2011). O último elemento da fórmula, que resulta de uma dupla torção, é dado na figura dos tiranos Labdaco, Laio e Édipo, todos da mesma linhagem de estrangeiros fundadores de Tebas e que possuem o traço comum do desequilíbrio ou deformidade. Como Almeida (2011) explica, essa é a parte mais contenciosa da análise de Lévi-Strauss, inicialmente rejeitada pelos helenistas, mas que foi melhor respaldada após Vernant (1988) identificar um grupo de mitos de outra região da Grécia Antiga concernentes à Labda, a rainha coxa de Corinto, que apresenta diversos paralelos e simetrias com o ciclo de narrativas da família de Édipo.

⁸ Nessa parte do texto, o autor esclarece que a escolha do mito de Édipo não é inteiramente arbitrária, mas tem relação com a constatação de que os gregos antigos e os Zuñi compartilham da mesma interpretação da vida humana a partir do modelo do reino vegetal.

A fórmula canônica não reaparece, pelo menos explicitamente, nos escritos de Lévi-Strauss até a publicação de *A oleira ciumenta* em 1985. Se em 1955 teve pouca repercussão, o mesmo não aconteceu em sua segunda aparição. Pelo menos dois artigos, um número especial da revista *L'Homme*, uma coletânea e um livro, publicados entre 1988 e 2001, foram dedicados à equação mítica (PETITOT, 1988, 1989; MEZZADRI, 1988; SCUBLA, 1998; MARANDA, 2001). Esses autores em geral buscaram aplicar a fórmula canônica à análise de sintagmas individuais, como um rito ou um mito particular, tendo como inspiração e respaldo a teoria da catástrofe de René Thom (ALMEIDA, 2011). Porém, o próprio Lévi-Strauss lança mão de sua equação para relacionar objetos culturais de conjuntos descontínuos, geográfica e historicamente, com foco em paradigmas e não sintagmas. Para Almeida (2011), a fórmula canônica não tem apenas o caráter de síntese e formalização dos eventos internos a uma narrativa. Exprime, sobretudo, o procedimento metodológico por meio do qual Lévi-Strauss conecta grupos de mitos de diferentes localidades e momentos históricos.

Embora a fórmula não seja enunciada nas *Mitológicas*, publicadas entre 1964 e 1971, esses livros são um estudo compreensivo que Lévi-Strauss realizou em busca das conexões entre mitos e conjuntos míticos de diversas sociedades indígenas das Américas. Nessa extensa obra, procura transcender a oposição entre o sensível e o inteligível, o concreto e o abstrato, baseando sua análise dos mitos em um conhecimento meticuloso dos signos das populações em que as narrativas foram coletadas. Entretanto, esse cuidado metodológico não pretende contextualizar os mitos nem os explicar ao modo funcionalista, como se fossem estritamente representações das práticas particulares de seus grupos sociais. O objetivo da obra é evidenciar como categorias empíricas, por exemplo, cru e cozido, seco e úmido, queimado e molhado, fresco e podre, assim definidas pela perspectiva de determinadas culturas, “(...) podem servir como ferramentas conceituais para isolar noções abstratas e encadeá-las em proposições.” (LÉVI-STRAUSS, 2004a [1964], p. 19). Isto é, a análise dos conjuntos de narrativas pretende demonstrar a existência de uma lógica das qualidades sensíveis, que emerge como uma característica definidora do pensamento mítico ameríndio.

As centenas de mitos e suas versões que Lévi-Strauss (2004a, 2004b, 2006, 2011a) analisa se referem às origens dos bens culturais, da especiação, dos astros, dos sexos, do parentesco, da vida breve humana, enfim, à transformação de um

passado absoluto – aquele que nunca foi presente e, portanto, nunca passou – no estado presente das coisas. Falam de uma pré-existência caótica, quando os seres do mundo ainda se encontravam em potência, com limites fluidos e emaranhados entre si (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). Lévi-Strauss entende que a reflexão mítica traduz a passagem da “natureza” à “cultura”⁹ em termos de uma passagem do contínuo ao discreto. Por outro lado, percebe que as narrativas que especulam sobre o caminho contrário, da ordem à desordem, recorrem a elementos com propriedades intermediárias ou imprecisas, como a viscosidade do mel e as partículas tenuíssimas das cinzas (LÉVI-STRAUSS, 2004b [1966]).

Em especial, as *Mitológicas* evidenciam como as propriedades dos corpos humanos e animais, das plantas, dos astros, da topografia, entre outros elementos concretos, são recursos para a especulação mítica. Assim, Lévi-Strauss analisa correlações e transformações entre mitos em oposições como ingestão e excreção, abertura e fechamento, conteúdo e continente, oco e cheio, baixo e alto. Com atenção aos detalhes concretos, esclarecidos pela etnografia, botânica, zoologia, astronomia, geografia, etc., explora as operações lógicas do mito – mediações, permutações, inversões – e demonstra como estas se efetuam através de recursos como a repetição, do jogo entre sentidos próprio e figurado e de personagens intermediários e ambíguos, como os chamados *tricksters* ou enganadores (Lévi-Strauss, 2004a [1964], 2004b [1966], 2006 [1968], 2011a [1971]).

As análises das *Mitológicas* e de outros textos (Lévi-Strauss, 2013 [1958b], 1985, 1991) são calcadas em informações sobre o plano concreto. No entanto, os próprios mitos, segundo a teoria de Lévi-Strauss, não são presos às amarras linguísticas nem aos contextos sociais. Os termos que compõem as narrativas míticas não se restringem a seus sentidos e referentes originais. O mito é a própria significação; existe pela e para a tradução. Suas transformações não geram uma substância final, acabada, mas apenas outras transformações, que podem brotar quase infinitamente. Quase, porque as múltiplas metamorfoses do mito também podem eventualmente levá-lo à sua degeneração, como Lévi-Strauss (2006 [1968]) observa em *A origem dos modos a mesa*.

⁹ Vale sublinhar que os conteúdos da “natureza” e da “cultura” não são fixos, pois cada grupo social pode estabelecer ao seu modo o que pertence a cada um desses domínios. Enfim, a própria noção de natural é cultural (LÉVI-STRAUSS, 2011b [1962]).

Se o mito é tradução e o conjunto de todas as suas versões, Lévi-Strauss (2004a, p. 31) mesmo admite que não há equívoco em considerar seu trabalho como “o mito da mitologia”. Mas, o autor procura se proteger desta redundância ao ressaltar que os códigos míticos que descreve são imanentes às narrativas e descobertos pela análise, não inventados ou imputados de fora, como o fazem livremente os contadores de mitos. Viveiros de Castro (2015, p. 233) reformula os termos deste impasse e indica que o estruturalismo de Lévi-Strauss deve ser entendido como “(...) uma transformação estrutural do pensamento ameríndio: é a resultante da inflexão que este pensamento recebe ao ser filtrado por problemas e conceitos característicos da razão mítica ocidental.”. Na sua visão, essa característica da obra lévi-straussiana é uma chave para entender “(...) a condição tradutiva intrínseca da antropologia, discurso conceitualmente codeterminado pelos discursos sobre os quais discorre.”. Não se pode separar Lévi-Strauss da sua formação teórica ocidental, nem de suas experiências junto aos povos indígenas das Américas, seja no campo ou nas bibliotecas, e o mesmo vale para todos os antropólogos. Por isso, Viveiros de Castro (2015, p. 233-34) destaca a obra de Lévi-Strauss como “(...) o momento em que o pensamento ameríndio faz seu lance de dados: graças a seu grande mediador conceitual, esse pensamento ultrapassa seu próprio “contexto” e se mostra capaz de dar a pensar a outrem (...).”.

O objetivo de Lévi-Strauss (2004a [1964]) não é explicar como os humanos pensam nos mitos, mas sim demonstrar como os mitos se pensam nos humanos sem que eles percebam. Segundo sua perspectiva, as transformações míticas não se realizam conscientemente. Quando o autor publica o último volume das *Mitológicas*, no início dos anos 1970, o estruturalismo francês já começa a ganhar cada vez mais críticos. Grande referência do movimento intelectual, Lévi-Strauss se torna um dos principais alvos de contestação (DOSSE, 2007a, 2007b). Duas das críticas que pesam sobre sua obra concernem ao seu suposto formalismo de oposições binárias e à maneira como teria suprimido a história de suas análises. Aqui não cabe uma extensa discussão sobre essas polêmicas. Mas, vale sublinhar que Lévi-Strauss não foi um formalista ao modo, por exemplo, de Vladimir Propp em seu *Morfologia do conto maravilhoso* de 1928. Como o próprio autor explica, o método estrutural não trata forma e conteúdo como se fossem domínios separados, não privilegia o primeiro e dispensa o segundo, como o faz o formalismo. Seu estruturalismo não separa a forma do conteúdo; pretende, ao contrário, superar essa

lacuna teórica criada entre o abstrato e o concreto (LÉVI-STRAUSS, 2013 [1958a]).

Viveiros de Castro (2015, p. 237) refuta a ideia de um estruturalismo lévi-straussiano fixado em oposições binárias e combinatórias: “ele nunca existiu”. Ou melhor, só se concretizou dessa maneira em 1962, com a publicação de *O totemismo hoje* e *O pensamento selvagem*, livros em que o próprio Lévi-Strauss dissolve a controvérsia do totemismo, revelando-o como um sistema de classificação dos seres e coisas do mundo, uma “ciência do concreto” que difere da razão científica ocidental, porque não obedece às mesmas restrições¹⁰. Se não há uma ruptura entre estes livros e os seus escritos posteriores, nota-se que, em certa medida, Lévi-Strauss antecipa algumas ideias centrais do pós-estruturalismo em sua abordagem dos mitos. Como indica Viveiros de Castro (2015), existe uma aproximação possível entre o conceito “antiestrutura” de rizoma de Deleuze e Guattari (2011) e a análise lévi-straussiana da mitologia ameríndia:

As relações que constituem as narrativas ameríndias, mais do que formar totalidades combinatórias em distribuição discreta, em variação concomitante e tensão representacional com os *realia* socioetnográficos, exibem de forma exemplar os princípios de “conexão e heterogeneidade”, “multiplicidade”, “ruptura assignificante” e “cartografia” que Deleuze e Guattari irão contrapor aos modelos estruturais em nome do conceito de “rizoma” – este conceito que era suposto ser signo mesmo da antiestrutura, o grito de guerra do “pós”-estruturalismo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 241)

Não existe uma estrutura fundamental da mitologia, mas sim múltiplas estruturas nos mitos ameríndios. Como sugerem as *Mitológicas* de Lévi-Strauss, as narrativas míticas formam grandes teias sem origem nem centro, redes com diversas entradas possíveis, que multiplicam e estendem suas linhas em um agenciamento coletivo, transmutando seu caráter à medida que se cruzam e aumentam suas conexões. É nesse sentido que são “rizomáticas” (DELEUZE; GUATTARI, 2011).

Viveiros de Castro (2015) propõe ainda que o mito, enquanto tradução, é menos uma representação do que uma transformação. Essa conclusão parte de sua teoria do perspectivismo ameríndio e releitura de aspectos das *Mitológicas*. Como o autor observa, os mitos indígenas falam sobre a passagem da “natureza” à

¹⁰ Outra crítica à Lévi-Strauss foi que, em seu intuito de valorizar o pensamento de sociedades tribais, acabou por tratá-lo como se fosse tão razoável quanto a ciência e assim teria reiterado o etnocentrismo da perspectiva moderna (LATOURET, 2009; DELEUZE; GUATTARI, 2011).

“cultura”, porém, em termos bastante diversos do evolucionismo ocidental, que concebe um processo gradual de diferenciação do humano a partir de uma condição animal. No pensamento mítico ameríndio, “*A condição original comum de humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade.*” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 60). Os animais nos mitos são aqueles personagens que perderam certos atributos mantidos, herdados ou roubados pelos atuais humanos. Assim, o jaguar percebe a si mesmo como humano e aos humanos como espíritos ou animais (predadores). Comporta-se como humano em sua “casa” e enxerga seu alimento (sangue) como iguaria de humano (“cerveja de mandioca”). Se todo ponto de vista é humano, ocorre que as mesmas representações – “cerveja de mandioca” – valem para objetos distintos – sangue e bebida fermentada de cereais e tubérculo. O sentido é único, mas as referências são múltiplas (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 68).

O perspectivismo tem implicações nas práticas e rituais xamânicos dos indígenas, como verificado, sobretudo, nas tribos amazônicas. Aqui, cabe reter essa noção de uma “identidade humana” primordial dos personagens míticos e a capacidade intrínseca que possuem de serem outra coisa, posto que são colocados nas narrativas apenas para serem transformados. Viveiros de Castro encontra assim outro diálogo possível com Deleuze e Guatari (2011) e seu conceito de “devir”:

(...) a “metamorfose” mítica é um acontecimento, uma mudança não-espacial: uma superposição intensiva de estados heterogêneos, antes que uma transposição extensiva de estados homogêneos. Mito não é história porque metamorfose não é processo, “ainda não era” processo e “jamais será” processo; a metamorfose é anterior e exterior ao processo do processo – ela é uma figura (uma figuração) do devir. (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p. 56)

Com essa definição do mito como metamorfose e não processo histórico, retomamos a segunda crítica feita ao programa de Lévi-Strauss. A corrente estruturalista, em geral, enfatizou a perspectiva sincrônica em suas análises em detrimento da diacronia, tendo em vista sua inspiração na teoria saussuriana de análise de sistemas linguísticos (DOSSE, 2007a). Em seus escritos, Lévi-Strauss (2011b [1962]) limitou a história ao evento e à contingência. Questionou a universalidade atribuída à história por alguns filósofos, particularmente, Jean Paul Sartre, e a restringiu a uma entre outras abordagens metodológicas possíveis para compreender as sociedades humanas. Com seu trabalho, entendemos que a

apreensão do tempo como sequência histórica é uma especificidade da cultura ocidental moderna e não necessariamente um dado universal. De fato, a teoria de Lévi-Strauss busca emancipar a antropologia da filosofia e relativizar o viés histórico (DOSSE, 2007b). Mas, uma de suas referências mais conhecidas sobre a “supressão do tempo” aparece em uma aproximação que faz entre mito e música na abertura de *O cru e o cozido*:

Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no caráter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. (LÉVI-STRAUSS, 2004a [1964], p. 35).

Assim como a música, o mito é narrado na diacronia, mas o receptor também o apreende em sua dimensão sincrônica que, em certo sentido, anula o tempo. Essa dimensão sincrônica é que faz do mito um todo que se fecha sobre si mesmo, como um lenço que é desenrolado, mas logo se dobra com o sopro do vento. O mito só se realiza como totalidade através do seu público, nele e por ele. Nesse sentido, é o receptor que se encontra significado pelas mensagens míticas. Como prossegue Lévi-Strauss (2004a, p. 37): “(...) a música se vive em mim, eu me ouço através dela. O mito e a obra musical aparecem, assim, como regentes de orquestra cujos ouvintes são os silenciosos executores.”. A relação entre emissor e receptor se inverte.

A comunicação e os problemas relacionados da significação, representação e tradução são constantes na trajetória de pesquisas de Lévi-Strauss como um todo e particularmente fundamentais em suas investigações sobre a mitologia ameríndia. Inclusive, observa como são equívocos de comunicação, como a ambiguidade, indiscrição, distração e omissão, que muitas vezes geram a transformação dos personagens míticos. Por exemplo, diz um mito dos Apinayé do Norte do Brasil que os humanos têm vida breve, porque responderam ao “doce chamado da árvore padre”, em vez de atenderem somente aos do rochedo e da aroeira. Outro mito fala que confundiram a canoa do demiurgo com a que trazia a morte (LÉVI-STRAUSS, 2004a [1964]). Em sua extensa obra, Lévi-Strauss evita responder o que é mito em

termos de tema e conteúdo. Mas, ao ser questionado por Eribon, sugere uma possível definição:

Se você interrogar um índio americano, seriam muitas as chances de que a resposta fosse: uma história do tempo em que os homens e os animais ainda não eram diferentes. Porque, apesar das nuvens de tinta projetadas pela tradição judaico-cristã para mascará-la, nenhuma situação parece mais trágica, mais ofensiva ao coração e ao espírito do que a situação de uma humanidade que coexiste com outras espécies vivas sobre uma terra cuja posse partilham, e com as quais não pode comunicar-se. Compreendemos que os mitos se recusem a tomar esse defeito da criação como original; que vejam em sua aparição o acontecimento inaugural da condição humana e da sua fraqueza. (LÉVI-STRAUSS; ERIBON, 1990, p. 178)

Em outras palavras, os mitos falam sobre a instauração de uma diferença excessiva entre os humanos e os outros seres do mundo que impossibilitou a comunicação entre eles no presente. Também concebem diversas situações de semelhança ou proximidade exagerada no mundo do passado mítico: o céu perto demais da terra; a não alternância entre dia e noite quando sol e lua andavam juntos; as relações incestuosas; a mulher que gruda nas costas do homem; a rã que cola na face da lua. Na obra de Lévi-Strauss, esse difícil equilíbrio de intervalos é o sentido mesmo da comunicação. Diferente de comunhão, que presume uma identidade, a convergência para um mesmo, “(...) a comunicação só é possível como dialética de Alteridades (...)” (RODRIGUES, 2015, p. 171). É algo que só pode ocorrer em algum ponto entre um máximo e um mínimo de distância.

A comunicação supõe um nível intermediário entre semelhança demasiada e diferença radical, porque os dois extremos inviabilizam a troca. O mesmo também não se comunica com o mesmo, já que não resta nada a dizer. Esse princípio aparece na forma como os mitos ameríndios concebem a organização do mundo como uma cascata de subdivisões em dois, cujos produtos constituem metades desiguais e, portanto, engendram novas bifurcações. Neles, gêmeos idênticos são impossíveis, pois é o “desequilíbrio perpétuo” que move a máquina do universo (LÉVI-STRAUSS, 1991).

Descolados do plano concreto e operando acima do nível da linguagem, os mitos são quase como entidades autônomas e dotadas de consciência própria (LÉVI-STRAUSS, 2004a [1964]). São menos limitados pelas práticas das comunidades que os contam do que pelo diálogo que sustentam entre si. Do norte ao sul das Américas, são versões uns dos outros, o que faz Lévi-Strauss (2011a

[1971]) sugerir que os quatro volumes das *Mitológicas* são a análise de um “mito único”, um grande conjunto de variações. Essa ideia em nada se aproxima do “monomito” de Campbell (1989 [1949]), que se refere a um esqueleto basicamente fixo e comum a diversas narrativas. Para Lévi-Strauss, “os mitos se pensam entre si”, formam uma espécie de grande circuito de trocas¹¹ em que cada narrativa tanto resulta de quanto deriva em transformações; por isso, têm propriedades invariantes sem necessariamente possuírem forma ou conteúdo idênticos.

Nesse sentido, as operações de tradução mútua dos mitos demonstradas por Lévi-Strauss podem ser aproximadas da noção de intertextualidade proposta por Kristeva (1974). Conceito bastante explorado por autores pós-estruturalistas, a intertextualidade se refere justamente à conversa entre múltiplos textos que assim constituem um grande mosaico. A intenção de Kristeva era conciliar noções da linguística saussuriana com o conceito de dialogismo proposto por Mikhail Bakhtin (DOSSE, 2007b). Na análise literária, um texto é dialógico quando faz referências a trabalhos e autores passados, não apenas incorporando seus elementos como também transformando a perspectiva sobre os mesmos. As obras contêm as vozes dos seus autores e as daqueles outros com quem dialogam, inclusive as de seus analistas (BAKHTIN, 2010; TODOROV, 2015).

Nos anos 1970, a recuperação do trabalho de Bakhtin começa a trazer de volta também a importância da figura do autor intencionado no processo de comunicação, em resposta à ausência do sujeito que marca o movimento estruturalista (DOSSE, 2007b). Particularmente em Lévi-Strauss (2011a [1971]), os autores são eclipsados nas análises dos mitos, já que estes são necessariamente propriedades coletivas. Em última instância, toda narrativa mítica pode ter sido originalmente um produto individual. Porém, para que tenha se tornado mito, deve ter se desprendido das especificidades do primeiro autor – seu talento, temperamento, experiências pessoais, etc. – e se tornado uma narrativa amplamente compartilhada de origem imprecisa. Reconhece, assim, “(...) que a diferença entre criações individuais e mitos reconhecidos como tais não é de natureza, mas de grau.” (LÉVI-STRAUSS, 2011a [1971], p. 604). O método de análise estrutural

¹¹ Lévi-Strauss não se detém no ponto de como esse diálogo entre mitos se estabeleceu ao longo da história. Mas, no final de *O homem nu* sugere que, provavelmente, a ocorrência dessas variações narrativas por toda América é fruto do processo de ocupação do continente e dos fluxos migratórios de norte a sul, e vice-versa, ao longo de milhares de anos (LÉVI-STRAUSS, 2011a [1971]).

pode ser aplicado a narrativas que não as míticas, com a ressalva de que o exame de fatores estritamente vinculados à autoria pode demandar abordagens complementares.

Portanto, é parte da qualidade mítica de uma dada narrativa sua adoção no modo coletivo e o diálogo que mantém com outros textos. As análises de Lévi-Strauss não se ocupam das intenções de autores, dada a natureza do seu material, mas demonstram como os mitos se espelham, complementam, confirmam e refutam uns aos outros. Essa intertextualidade contribui também para o caráter altamente prolífico e quase interminável da criação mítica. Por isso, Lévi-Strauss (2004a, [1964]) sugere que o estudo dos mitos se assemelha à “anaclástica”, ao exame de raios refletidos e refratados.

No repertório de narrativas literárias e midiáticas do Ocidente moderno, a intertextualidade é também um dos principais traços da chamada ficção científica (LE GUIN, 1989; BRODERICK, 1995; ROBERTS, 2006) e pelo menos um dos que permitem aproximá-la dos mitos. A presente tese recorre à perspectiva de Lévi-Strauss sobre os mitos para compreender um conjunto de filmes de “viagem no tempo” categorizados pela indústria como ficção científica e/ou fantasia. Para observar as possibilidades e limites dessa aproximação é preciso antes entender o histórico e algumas características da ficção científica (FC) como gênero, que já foi principalmente literário, mas se apresenta cada vez mais no formato cinematográfico, televisual e em jogos eletrônicos.

A própria expressão originária do inglês, *science fiction*, é ambígua e coloca desafios de interpretação. Primeiro, porque é um oxímoro, uma expressão formada por duas palavras geralmente entendidas como opostas no senso comum. A ciência é definida como a busca sistemática pelo conhecimento da realidade através do raciocínio lógico e de métodos de verificação padronizados. É associada à noção de verdade, ainda que seus resultados possam ser provisórios, enquanto a ficção é vinculada à fantasia, ao irreal ou a interpretações subjetivas e não verificadas da realidade (POPPER, 2013 [1934]; KUHN, 2010 [1962]; ROBERTS, 2006). Segundo, porque tanto pode sugerir um relato fictício sobre a ciência quanto uma ficção escrita de acordo com regras científicas, ambas ideias que não parecem suficientemente adequadas para resumir o universo de narrativas do gênero.

Historicamente, grande parte dos textos considerados pela indústria como ficção científica são provenientes dos Estados Unidos e da Europa Ocidental, com

destaque para Reino Unido e França, mas há uma produção significativa e crescente em outros países, como Japão, Rússia, Canadá, Austrália, Índia, México, entre outros (WRIGHT, 2009; REDMOND, 2009). São muitas as definições de ficção científica propostas tanto por analistas quanto pelos próprios autores e agentes dos mercados editorial e audiovisual (LE GUIN, 1989; CLUTE; NICHOLS, 1993; STENGERS, 2000; SHAVIRO, 2016). O gênero é lembrado por certos temas, personagens e objetos recorrentes, como alienígenas, máquinas do tempo, espaçonaves e visões futurísticas. Porém, não é possível limitá-lo à conteúdos específicos, já que diversos textos, como *O homem do castelo alto* de Philip K. Dick (1962) e *O conto de aia* de Margaret Atwood (1985) não atendem a essas diretrizes. Roberts (2006) explica que, embora não haja um consenso, muitas das definições de FC sugerem que se trata de uma modalidade de discurso culturalmente específica, que envolve uma visão de mundo de alguma forma diferente da realidade em que vive o leitor. Nessa linha, destaca as definições de Suvin (1998), Broderick (1995) e Delany (1994) que conferem menor peso à determinação de conteúdos.

Suvin (1988) indica que as condições suficientes da ficção científica são o estranhamento cognitivo e a imaginação de parâmetros alternativos ao ambiente empírico do autor. Essas condições são propiciadas por um “novum”, um dispositivo ou premissa da narrativa que joga luz sobre alguma diferença entre o real e o ficcional. A partir dessa definição, Damien Broderick (1995) propõe que o gênero é característico de uma cultura que passa por mudanças epistêmicas engendradas pela expansão e superação de modos tecnológico-industriais de produção, distribuição e consumo. Além disso, atribui três características aos textos de FC: 1) o uso estratégico de metáforas e metonímias; 2) o destaque a ícones e esquemas interpretativos tomados de um “mega-texto” genérico e construído coletivamente, que são todas as narrativas de FC já publicadas, 3) e uma priorização do objeto em lugar do sujeito. Essas características da FC indicadas na definição de Broderick (1995) têm semelhanças com certas propriedades e procedimentos míticos estudados por Lévi-Strauss (2012 [1955]; 2004a [1964]), sobretudo, o diálogo entre textos e o jogo entre sentidos literal e figurado.

Já Samuel Delany (1994) entende que a peculiaridade do gênero se deve especialmente a certo modo de leitura. Sugere que o público da ficção científica procura identificar os aspectos que permitem que certas ideias implausíveis em seu

cotidiano sejam consistentes no interior do universo da história. Por exemplo, o que uma dada narrativa presume de diferente que permite a personagens de séculos distintos se apaixonarem? Em outras palavras, Delany (1994) considera que a efetividade do “novum” depende necessariamente da perspectiva do receptor da narrativa.

Um dos autores mais conhecidos da chamada “época de ouro” da ficção científica, os anos 1940 e 1950, Robert A. Heinlein (1907–1988) oferece suas próprias ideias sobre o que caracteriza o gênero no artigo *On the writing of speculative fiction* de 1947. Prefere utilizar a expressão “ficção especulativa” para se referir à sua própria forma de escrever. Na sua visão, a FC não se resume nem a ensaios técnicos redigidos como se fossem ficções, nem a narrativas que se passam em um futuro distante, mas que poderiam ter sido igualmente ambientadas no tempo presente. Heinlein (1947) sugere que mais interessantes são as histórias que extrapolam conhecimentos estabelecidos para conceber circunstâncias em que novos problemas humanos se colocam. Isto é, narrativas sobre como lidar com questões sem precedentes, que emergem de situações limite. Por exemplo, como seria um mundo em que todos os bebês fossem gerados em laboratórios? E se, antes de morrer, pudéssemos transferir nossas consciências para bancos de armazenamento de dados em nuvem? Assim, Heinlein (1947) entende a ficção científica como uma forma de especulação sobre novas condições de vida e problemas derivados, que cumpre certas regras para manter sua verossimilhança. Também Ursula Le Guin (1989) descreve a prática do escritor de FC como a idealização de mundos tão coerentes e complexos quanto o “real” para a execução de experimentos controlados.

A compreensão da ficção científica como extrapolação de parâmetros conhecidos oferece caminhos para um diálogo entre as narrativas do gênero e reflexões filosóficas e antropológicas. Para Hills (2009), o “e se?” por trás dos mundos possíveis concebidos pela FC engendram efeitos estéticos e cognitivos que vão além do estranhamento, do olhar distanciado sobre nossa “realidade”. São uma espécie de perturbação e deslocamento ontológicos. Stengers (2000) identifica como FC experimental um segmento de narrativas em que hipóteses contemporâneas são submetidas a testes no universo do romance. Como explica, não se trata de imaginar histórias formatadas de acordo com as diretrizes de uma tese. O que a FC realiza são experiências através de seus personagens, cujos afetos,

percepções e ações servem para construir e explorar as consequências de uma hipótese, colocando em questão as possibilidades e limites geralmente aceitos em sociedade. Nos termos de Shaviro (2016), a FC é uma literatura que opera através de especulação e extrapolação, mas que torna tangíveis seus problemas, em vez de tratá-los de forma abstrata, como o faz filosofia. Nesse sentido, enquanto o pensamento mítico recorre a categorias empíricas como ferramentas conceituais, a FC é um modo de tradução de conceitos abstratos em termos concretos.

Portanto, o exercício de pensamento que a ficção científica realiza tanto se assemelha quanto pode auxiliar as ciências humanas e sociais em suas investigações. Seu diálogo com os estudos socioculturais aparece, por exemplo, no trabalho de Haraway (1991, p. 300), que toma a sigla “*SF – science fiction, science fantasy, speculative futures, speculative fiction*”¹² – como um signo guarda-chuva para investigar a problemática da definição moderna ocidental de “natureza”, os efeitos da diferença nas relações sociais e o que chama de “outros inapropriados”.

Para Saer (2009), a especulação sobre experiências concretas é uma característica fundamental a toda ficção. Emancipadas da verificação e dos critérios de “verdade”, as obras ficcionais podem explorar a complexidade e as múltiplas possibilidades do “real” que o exame objetivo tende a reduzir e empobrecer. Como explica:

Ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência, desdenhando a atitude ingênua que consiste em pretender saber de antemão como é essa realidade. Não é uma claudicação ante tal ou qual ética da verdade, mas uma busca de uma um pouco menos rudimentar. (SAER, 2009, p. 2)

Ainda segundo Saer (2009), a tensão entre verdade e falsidade é a própria matéria-prima da narrativa ficcional e seu autor fica em uma posição privilegiada no cruzamento entre subjetividade e objetividade. As grandes ficções modernas nem se limitam a reproduzir o real, nem querem ser puro artifício. Por isso, sugere que a ficção pode ser definida de um modo geral como uma “antropologia especulativa”. Embora o próprio Saer (2009) não desenvolva essa definição, Nodari (2015) a admite e explora a afinidade entre a literatura e o olhar antropológico.

¹² Haraway (1991) faz um jogo com as siglas em inglês de ficção científica e propõe as outras expressões fantasia científica, futuros especulativos e ficção especulativa.

Diferentemente da obra de Clifford e Marcus (2016), não pretende demonstrar que a etnografia é um gênero literário, mas observa paralelos entre as duas práticas na forma como constituem sujeitos e mapeiam mundos. Se a condição da subjetividade é a existência do objeto, o diferenciar-se de si, tanto o método etnográfico quanto a literatura realizam o “(...) processo ilimitado de objetivação do sujeito (...)” (LÉVI-STRAUSS, 2015 [1950], p. 25). Enquanto o trabalho antropológico cartografa as diferentes perspectivas sobre o humano e seus mundos concretos, a ficção se ocupa de “outros” imaginários, humanos ou não, e seus mundos inexistentes, mas que nem por isso deixam de afetar seus leitores. É nesse sentido que Nodari (2015) entende a literatura como antropologia especulativa.

O esforço em distinguir dois tipos de conhecimento, o objetivo e o subjetivo, é central à separação entre os domínios da ciência e das artes, que se consolida no século XIX (ROBERTS, 2006). Naquele momento também, a academia se divide em dois campos principais. As áreas exatas e naturais, que compreendem os estudos da matemática, física, astronomia, química, biologia, etc., são desde então consideradas como propriamente científicas (“*hard sciences*”), porque enfatizam aspectos quantificáveis de seus objetos e adotam métodos de observação e experimentação que podem ser rigorosamente replicados. Por outro lado, as áreas humanas e sociais, que incluem os estudos da filosofia, história, arqueologia, antropologia, sociologia, literatura, comunicação, artes cênicas e visuais, etc., são tomadas como menos científicas (“*soft sciences*”), pois geralmente privilegiam métodos não quantitativos e se voltam para os atributos qualitativos de seus objetos. A aceitação de certas áreas humanas e sociais enquanto ciência se fortaleceu ao longo do século XX e cabe lembrar, por exemplo, que esta foi uma das preocupações que perpassaram o movimento estruturalista e sua busca por rigor analítico nos anos 1950 e 1960 (DOSSE, 2007a).

Diante da oposição entre ciências e artes, Roberts (2006) propõe que a ficção científica não somente é uma interseção possível entre os dois domínios, como é prova empírica de que essa separação não se sustenta. Embora não haja consenso sobre a origem histórica da FC, sua inauguração é geralmente localizada em autores do século XIX, como Mary Shelley (1797–1851), Edgar Allan Poe (1809–1849), Jules Verne (1829–1905) e H.G. Wells, ou em 1926, com o início da revista *Amazing Stories* de Hugo Gernsback (1884–1967). Mas, Roberts (2006) entende a FC como um ramo específico, atualmente dominante, da literatura

fantástica. Portanto, prefere identificar a revolução científica como marco significativo na constituição do gênero e localizar seus antecedentes em determinadas narrativas antigas, escritas entre o século V a.C. e o início da Idade Média.

Como observa o autor, a separação entre ciência e arte torna a primeira estranha à intuição, ao figurado, ao subjetivo e ao sensitivo, assim como distancia a segunda da razão e da objetividade. Mas, contrariando o binarismo instaurado no século XIX, a ficção científica é uma manifestação do domínio das artes que pretende justamente explorar a estética de premissas da ciência. Por isso, Roberts (2006) considera decisivo, para o desenvolvimento do gênero, o acirramento do conflito entre a visão de mundo cristã preconizada pela Igreja e o pensamento científico a partir de Copérnico. Mais especificamente, defende que a FC emerge a partir do confronto, no Ocidente europeu da virada do século XVII, entre os imaginários fantástico católico, repleto de manifestações sobrenaturais e intervenções miraculosas, e materialista protestante. O argumento de Roberts (2006) é que, ainda hoje, boa parte das narrativas de FC expressam uma dialética particular entre o sagrado e espiritual, por um lado, e o secular e material, por outro.

Um conjunto de romances do último milênio da Antiguidade, escritos por autores como Plutarco (c. 46–120 d.C.) e Luciano de Samósata (c. 125–180 d.C.), podem ser considerados antecessores da ficção científica por articularem especulação filosófica e viagens imaginárias pelo cosmos com ideias de cunho religioso. Em vez de “científica”, Roberts (2006) sugere que uma nomenclatura melhor para o gênero seria “ficção tecnológica”, não por causa das engenhocas imaginadas nas narrativas, mas tendo em mente o sentido heideggeriano de técnica como um desabrigar do “ser” através do objeto material e um modo de “armação” (sistemas conceituais) que atribui sentido ao mundo (HEIDEGGER, 2007 [1953]). A FC se distingue significativamente da fantasia e configura um gênero próprio por privilegiar uma perspectiva materialista – a técnica moderna como meio de acesso ao real – diferente da abordagem mágica e sobrenatural da tradição cristã. Na prática intertextual do gênero, os discursos da ciência e da tecnologia do momento servem de material à ficção, assim como o acervo de todas as narrativas de FC existentes oferece um amplo “banco de ideias” ao qual os autores sempre podem retornar (ROBERTS, 2006).

Portanto, as mudanças de parâmetros e sensibilidades engendradas pela revolução copernicana impulsionaram o desenvolvimento da ficção científica como gênero literário na modernidade. Já no século XVII, as novas teorias sobre o universo e o mundo físico começam a impactar o imaginário social do Ocidente europeu e a repercutirem nas narrativas ficcionais. Roberts (2009) indica diversos títulos do período que envolvem especulações em torno de temas como: viagens à Lua, encontros interplanetários, colonialismo cósmico, vida extraterrestre, utopias futuristas e realidades alternativas.

Por exemplo, Johannes Kepler escreveu o romance *Somnium (O sonho)*, publicado postumamente em 1634, sobre Duracotus, jovem treinado em astronomia por Tycho Brahe (1546–1601), e sua mãe Fiolxhilde, igualmente conhecedora dos corpos celestes, mas por intermédio de espíritos. A narrativa combina elementos sobrenaturais e imagens de habitantes lunares com descrições astronômicas e hipóteses científicas. Cyrano de Bergerac (1619–1655) também concebeu uma viagem à Lua povoada e meios de transporte aéreo, tecnicamente descritos, em *L’histoire comique des états et empires de la lune (História cômica dos estados e impérios da lua)*, publicado em 1657.

Na mesma época, autores diversos começam a escrever projeções futuristas em linha com o gênero utópico inaugurado por Thomas More (1478–1535) duzentos anos antes. *Nova Solyma (Nova Jerusalém, 1648-49)*, texto que foi considerado de John Milton (1608–1674) e hoje é atribuído à Samuel Gott (1614–1671), imagina a Inglaterra do futuro como uma república religiosa (ROBERTS, 2009). Já o poema *In artem volandi (A arte de voar)*, escrito em 1679 por Francis Harding, um estudante de Oxford, articula ideias sobre as possibilidades do voo humano e de jornadas interestelares com diversas questões culturais da Inglaterra do século XVII, como adultério, feitiçaria e colonialismo (BIČAK, 2016). Nele, Harding idealiza um futuro Império Britânico que se expande para outros planetas com a invenção de máquinas voadoras. Os mais ricos deixam a Terra e legam suas propriedades aos pobres, enquanto a “marinha aérea” britânica estabelece paz na Lua. Pode-se dizer que esses textos antecipam os romances futuristas, apocalípticos e sobre “viagens no tempo” que proliferam no século XIX (EVANS, 2009; WITTENBERG, 2013).

Em 1818, a publicação de *Frankenstein, ou o moderno Prometeu* de Mary Shelley transfere o motivo de terror do sobrenatural para o científico,

exemplificando a repulsa do Romantismo à crença iluminista no progresso pela razão e pela técnica (EVANS, 2009). A narrativa populariza o “cientista louco”, personagem ao estilo de Dr. Fausto, obcecado por conhecimento e poder, mas que acaba atormentado por suas escolhas e invenções. Também retoma o tema da revolta da criatura contra seu criador, como sugere a referência ao mito de Prometeu no título. Mas, os dois autores mais frequentemente lembrados como “pais da ficção científica” só começam a publicar na segunda metade do século XIX. Jules Verne e H.G. Wells são representativos de duas vertentes do gênero: o primeiro da FC “hard” e didática; o segundo da especulativa e fantástica.

Nos anos 1860, Jules Verne começa a formatar e difundir um estilo híbrido de ficção chamado de “romance científico” (EVANS, 2009). O sucesso de *Cinco semanas em um balão* (1863) encorajou Verne a deixar seu emprego de meio-expediente na bolsa de valores de Paris. Escreveu mais de sessenta histórias até sua morte, em 1905, de acordo com um esquema elaborado inicialmente com seu editor Pierre-Jules Hetzel (1814–1886). Os romances foram coletivamente nomeados de “*voyages extraordinaires*” e tinham como objetivo declarado complementar o ensino das escolas católicas francesas em assuntos de ciência. Quase todos foram publicados primeiro em formato seriado na revista *Magasin d'éducation et de récréation* de Hetzel, antes de virarem livro, conforme a prática comum do mercado editorial francês do período (EVANS, 2009; MEYER, 1996). Em um prefácio à coleção de 1866, Hetzel explica que o propósito dos “romances científicos” de Verne era informar sobre o conhecimento moderno em geografia, geologia, física e astronomia através de histórias divertidas e visualmente atraentes. Isto é, as narrativas de Verne pretendiam efetivamente ensinar noções científicas através da ficção, sobretudo, aquelas escritas antes da morte de Hetzel, como a famosa *Vinte mil léguas submarinas* (1870). Após 1886, as publicações de Verne se tornam mais nostálgicas, pessimistas e mesmo distópicas¹³ (EVANS, 1988).

A vertente especulativa-fantástica da ficção científica também se desenvolve ao longo do século XIX. A publicação de *A origem das espécies* em 1859 estimula ainda mais o imaginário sobre vida extraterrestre e a temática da

¹³ De fato, o estilo didático e positivista das “*voyages extraordinaires*” parece dever muito às decisões editoriais de Hetzel, que em 1863 declinou a publicação de *Paris no século XX*, um romance distópico, que reflete sobre o predomínio da ciência e dos negócios na sociedade de 1960, reencontrado por familiares de Verne em 1989 e publicado em 1994 (EVANS, 1995).

viagem à Lua continua recorrente. Também as invenções de nomes como Thomas Edison (1847–1931) fomentam ideias sobre robôs. Por exemplo, Auguste Villiers de l’Isle-Adam (1838–1889) imagina os problemas colocados pela criação artificial da “mulher perfeita”, um androide chamado Hadaly, em *A Eva futura* (1886). Como explica Evans (2009), a recorrência de figuras alienígenas naquele período expõe uma questão central ao gênero da FC que é a experiência da alteridade.

Embora sua carreira de escritor se estenda até os anos 1940, os famosos romances científicos de H.G. Wells foram todos publicados no período entre 1895 e 1914, a começar por *A máquina do tempo*. Diferentemente do caso de Verne, suas obras não tinham o intuito de instruir os leitores sobre ciência. O discurso científico em Wells garante verossimilhança e aumenta o impacto das situações fantásticas de suas narrativas (EVANS, 2009). Em prefácio a uma coletânea de seus textos, o próprio romancista explica que adotou elementos científicos como substitutos aos da magia (WELLS, 1934). Assim, podia lançar hipóteses e tornar mais admissíveis seus experimentos mentais sobre as ações e sentimentos humanos considerados por diferentes ângulos (EVANS, 2009).

Em linha com as publicações de pesquisadores como Camille Flammarion (1842–1925) e Percival Lowell (1855–1916) sobre o planeta Marte, Wells escreveu seu influente livro *A guerra dos mundos* (1897) sobre um ataque alienígena a Londres (EVANS, 2009). O romance ganhou uma famosa adaptação para a rádio CBS dos Estados Unidos em 30 de outubro de 1938, narrada por Orson Welles (1915–1985). Durante os 60 minutos iniciais da transmissão, a invasão extraterrestre foi descrita como um noticiário e causou pânico entre alguns ouvintes desavisados de Nova Jersey e localidades próximas no país, onde a adaptação foi ambientada, conforme a área de alcance da CBS¹⁴.

Após 1914, Wells se detém à literatura realista e textos não ficcionais (EVANS, 2009). Ao longo de sua carreira, manteve-se especialmente engajado em temas de política e relações internacionais. Os conflitos na Europa, o insucesso da Liga das Nações e a ascensão do regime nazista na Alemanha tiveram reflexos em suas publicações após a conflagração da I Guerra Mundial. Seus trabalhos não

¹⁴ Ver matéria do site da Deutsche Welle (DW), disponível em: <http://p.dw.com/p/40hx>. Acessada em 05/01/2018.

ficcionais discorrem sobre questões de áreas diversas, como biologia, história, socialismo, religião, guerra, o Estado.

A configuração e expansão da ficção científica como gênero no mercado editorial dos Estados Unidos ocorre a partir da década de 1920, particularmente, com o lançamento da revista *Amazing Stories* de Hugo Gernsback. No primeiro número da revista, em 1926, o editor reimprimiu romances de renomados autores como Verne, Wells e Poe, situando-os efetivamente como os precursores da FC. A estratégia de recuperação de obras foi mantida em edições subsequentes para garantir o preenchimento de páginas (MENDLESOHN, 2009). Inventor e dono de uma rádio, o objetivo de Gernsback com *Amazing Stories* era difundir conhecimento científico através do entretenimento, em uma linha semelhante às “*voyages extraordinaires*”. No entanto, o estilo e qualidade dos textos de novos autores nem sempre corresponderam às suas intenções declaradas. *Amazing Stories* tem o mérito de ser a primeira *pulp fiction* dedicada exclusivamente à FC, mas dificuldades financeiras fizeram com que Gernsback se afastasse de sua gestão já em 1929. Diversas revistas do gênero surgiram no período e contribuíram para a explosão de narrativas de FC nas décadas subsequentes (MENDLESOHN, 2009).

No período entreguerras, as revistas *pulp* foram parte da expansão da comunicação de massa e decisivas para a ampliação do público de ficção científica. Outro movimento que também teve impacto nas narrativas do período foi o modernismo nas artes e na literatura, particularmente, no que diz respeito à imaginação de distopias (ROBERTS, 2006). Um romance representativo nesse aspecto é *Admirável mundo novo* de Aldous Huxley (1894–1963). Publicada no Reino Unido em 1932, a obra concebe uma espécie de ditadura da felicidade, uma sociedade onde os habitantes vivem em estado perpetuamente pacífico e feliz, induzido pelo consumo frequente de uma droga chamada “soma”. Nela, a reprodução humana é totalmente artificial, sexo é praticado apenas por prazer, não existem doenças e todas as religiões foram abolidas. A narrativa acompanha o desajuste de um personagem fruto de uma gravidez equivocada, que viveu durante anos em uma “reserva ecológica” de humanos com costumes do passado, a esse “mundo novo”.

Huxley conjectura sobre o ideal utópico de felicidade plena, concebendo um mundo sem certas fontes de problemas e conflitos do início do século XX, mas também desprovido de elementos mágicos e religiosos; uma sociedade cuja

estabilidade e continuidade dependem exclusivamente de processos industriais¹⁵. Em 1949, outro clássico da literatura britânica imagina o totalitarismo em um mundo dividido em três superestados. No livro *1984*, George Orwell (1903–1950) descreve um regime ditatorial, que emprega mecanismos de controle da população, como: a vigilância constante por telas, câmeras e microfones, além de informantes; a revisão da língua para reduzir a capacidade de crítica ao partido; propaganda política, e a distorção de fatos histórico, tarefa do protagonista Winston Smith, que reescreve notícias e altera fotos de jornais anteriores ao governo do “*Big Brother*”. Inversamente ao livro de Huxley, a proibição imaginada por Orwell é a das relações românticas, sendo o sexo restrito a uma atividade reprodutiva. Vale mencionar que os dois autores britânicos foram provavelmente impactados pelo futuro distópico elaborado em *Nós* de Yevgeny Zamyatin (1884–1937), publicado em 1924 (ROBERTS, 2006).

Três dos principais autores de ficção científica do século XX, Isaac Asimov, Robert A. Heinlein e Arthur C. Clarke, publicaram a maior parte dos seus trabalhos nos anos 1950 e 1960. Nesse período, as revistas *pulp* começam a desaparecer e as narrativas de FC migram para os livros, bem como para filmes e programas de televisão do gênero que passam a ser produzidos com cada vez mais intensidade. Em comum, os três grandes nomes da chamada “era de ouro” da FC tinham experiências como professor, engenheiro, cientista, militar e/ou inventor. Sua bagagem intelectual e prática estava em linha com a crescente preocupação de editores como John W. Campbell (1910–1971) de garantir narrativas mais cuidadosas e coerentes no tratamento de conceitos científicos (LATHAM, 2009). Doutor em bioquímica e professor da Boston University School of Medicine, Asimov foi um escritor prolífico, lembrado por trabalhos como a série da *Fundação* e suas narrativas sobre robôs. Na série da *Fundação*, seu protagonista cria uma ciência chamada “psico-história” – uma espécie de sociologia matemática que o permite calcular cenários futuros para a humanidade a partir da avaliação de suas condições presentes – e propõe a organização da “Enciclopédia Galáctica” – uma coleção de todo conhecimento disponível – como medida para reduzir o período de mazelas que prevê para os humanos com a queda do “Império Galáctico”. Já no imaginário que constrói sobre robôs, confere atributos humanos às máquinas

¹⁵ Huxley dialoga com o fordismo na indústria e a teoria freudiana da sexualidade.

inteligentes e concebe diversas histórias consistentes com suas “três leis da robótica” (ROBERTS, 2006, p. 198):

1. Um robô não pode ferir um ser humano, nem por sua inação permitir que um humano se machuque.
2. Um robô deve obedecer às ordens que recebe de seres humanos, exceto quando tais ordens conflitam com a Primeira Lei.
3. Um robô deve proteger sua existência, desde que sua autoproteção não entre em conflito com a Primeira ou Segunda Lei.

Para Roberts (2006), Asimov formula uma ética materialista calcada em valores iluministas. Seu contemporâneo Heinlein foi da Marinha dos Estados Unidos e engenheiro, além de ter uma carreira bem-sucedida como escritor de ficção científica por mais de quatro décadas, com destaque para sua fase até o início dos anos 1960. Seus textos expressam algo de suas posições políticas, mas Heinlein (1947) também tinha outras ideias sobre o que constitui uma narrativa ficcional e quais são os seus motes mais recorrentes. Como explica, suas histórias tratam de como personagens, diante de circunstâncias adversas, superam problemas e assim passam por um processo de transformação interior. Também acredita que boa parte das ficções escritas são variações sobre e combinações de três enredos básicos de domínio coletivo: “*boy meets girl*”, a formação de um casal; “*the little tailor*”, o oprimido ou subestimado que muda sua situação, e “*the man who learned better*”, o arrogante ou inflexível que muda de ideia. Na ficção científica, por exemplo, o enredo do tipo “*boy meets girl*” pode se transformar em um encontro entre personagens de momentos históricos distintos, desde que o autor tenha em mente uma teoria para a experiência temporal que o viabiliza (HEINLEIN, 1947).

Segundo Roberts (2006), o argumento da “criança alienígena” também foi recorrente na ficção científica dos anos 1950, inclusive na obra de Arthur C. Clarke. Autor geralmente associado à ficção científica “*hard*”, suas narrativas eram moldadas e enriquecidas por seus conhecimentos em matemática, engenharia e eletrônica. Clarke era um inventor, pesquisador, futurista e apoiador de projetos de viagem espacial como membro da British Interplanetary Society. De fato, suas obras ficcionais contribuíram, em grande medida, para a popularização da ideia de exploração do espaço (ROBERTS, 2006). O tropo da “criança alienígena” é central, por exemplo, em seu *O fim da infância* de 1953. Nele, extraterrestres, chamados de “*overlords*” (“senhores supremos”), pairam pacificamente nos céus da Terra por

décadas, mas a criatividade humana entra em estagnação e crianças começam a exhibir poderes mediúnicos e telecinéticos. Os “*overlords*” então se revelam como intermediários entre a “*overmind*” – uma inteligência cósmica superior e imaterial, que reúne todo conhecimento de civilizações passadas – e espécies em vias de extinção. Finalmente, a última geração de crianças, preparadas pelos extraterrestres, transcende para a “*overmind*” e a Terra evapora.

O fim da infância oferece alguns elementos para entender a cena final do filme *2001: uma odisseia no espaço* de 1968 na análise mais adiante. Como Roberts (2006) observa, é significativo que Clarke, um dos autores mais associados ao rigor técnico da ficção científica “*hard*”, proponha em suas narrativas desfechos que remetam tanto à mágica e ao sobrenatural. Por outro lado, o próprio Clarke admite a aproximação entre o tecnológico e o mágico em uma declaração famosa, contida na segunda edição da sua obra não-ficcional *Perfil do futuro* de 1973. Como sugere em sua terceira lei¹⁶: qualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da magia.

São muitos os autores de ficção científica e foge ao escopo desta tese fazer um inventário de todos. Entre as publicações de língua inglesa dos anos 1960 e 1970, as de Philip K. Dick (1928–1982) estão entre as mais destacadas em análises acadêmicas (SODRÉ, 1973; SUTIN, 1995; ROBERTS, 2006; BOULD *et al.*, 2009). Dick escrevia muito e em alta velocidade. Portanto, não são o estilo e a qualidade da sua prosa que costumam chamar atenção, mas suas histórias e como estas combinam reflexões filosóficas, aspectos religiosos, extrapolações tecnológicas e críticas ao capitalismo. Para Dick, a FC é uma espécie de terreno para a exploração de ideias novas e desafiadoras (SUTIN, 1995). Seu interesse por teorias de Platão, Hume, Jung, entre outros pensadores, fica evidente em referências e hipóteses que coloca em suas narrativas. Também aparecem em suas ficções traços de suas experiências com alucinógenos e inquietações sobre doenças mentais e a loucura. Nos meses de fevereiro e março de 1974, Dick vivenciou uma série de sonhos, visões e vozes imaginárias que serviu de inspiração para a trilogia *VALIS*, publicada entre 1978 e 1982. A sigla corresponde à *Vast Active Living Intelligence*

¹⁶ As primeiras duas “leis de Clarke” são: 1) Quando um cientista idoso, mas distinto, declara que algo é possível, provavelmente está certo. Mas, quando declara que algo é impossível, provavelmente está muito errado. 2) A única forma de descobrir os limites do possível é ir um pouco além até o impossível.

System, nome da entidade com quem teria se comunicado. O próprio Dick não estava certo se os eventos de 1974 foram uma espécie de epifania religiosa ou um colapso nervoso, mas refletiu e escreveu intensamente sobre a experiência em um diário ao longo dos últimos oito anos de sua vida (SUTIN, 1995; ROBERTS, 2006).

Muitos dos romances e contos de Dick giram em torno da complexidade de saber o que é a realidade e o que é o humano (SUTIN, 1995). Duas de suas ficções científicas mais reconhecidas são *Androides sonham com ovelhas elétricas?* (1968) e *Ubik* (1969). Diversas de suas narrativas já ganharam versões para o cinema, além de dialogarem com roteiros originais¹⁷. *Blade runner* (EUA, 1982) de Ridley Scott é provavelmente a adaptação mais cultuada por fãs e críticos. Outro exemplo é *Minority report* (EUA, 2002) de Steven Spielberg, baseado no conto homônimo, que aborda a possibilidade de antecipação do futuro e a detenção de criminosos antes mesmo que tenham cometido o delito.

Tanto em termos de produção quanto de arrecadação, a ficção científica corresponde a uma parcela considerável e cada vez maior dos filmes produzidos nos Estados Unidos, sobretudo, desde os anos 1980. Mas, o diálogo entre o gênero narrativo e o cinema remonta ao início do século XX. Telotte (2009) entende que os filmes de FC articulam imagens fantásticas, tanto oníricas quanto desconcertantes, com questionamentos sobre a realidade, a ciência e a tecnologia. No princípio da arte cinematográfica, a FC se mistura com a fantasia e corresponde aos elementos reflexivos, que manifestam a consciência das representações sobre as técnicas por trás de sua criação (TELOTTE, 2009). Já nos primeiros filmes realizados na década de 1890 até 1906, período que Gunning (1986) chama de “cinema de atrações”, é recorrente a apresentação de máquinas mirabolantes, capazes de gerar impressões surpreendentes e ilusórias assim como o próprio cinema. Por exemplo, na *trick comedy*¹⁸ *Making sausages* (RU, 1897) de George Albert Smith (1864–1959), cozinheiros colocam animais vivos – gato, galinha, coelho, cachorro – dentro de uma máquina que os transforma imediatamente em salsichas. Já em *Dog factory* (EUA, 1904) da *Edison Studios*, vendedores

¹⁷ Críticos e fãs notam que filmes como *Matrix* (EUA, 1999), *Brilho eterno de uma mente sem lembrança* (EUA, 2004) e *A Origem* (EUA/RU, 2010) têm ressonâncias com as narrativas de Dick. Ver matéria em *ThoughtCo.*: <https://www.thoughtco.com/philip-k-dick-based-inspired-movies-2432038>.

Acessada em: 08/01/2018.

¹⁸ O chamado *trick film* era um curta-metragem mudo feito para a apresentação de truques de ilusão ou efeitos especiais.

transformam salsichas em cachorros de diferentes raças instantaneamente com uma máquina. Quando uma cliente fica insatisfeita com sua escolha de um dachshund, os vendedores o convertem em salsicha novamente e fabricam um terrier.

Georges Méliès (1861–1938) foi um dos pioneiros do cinema e ofereceu grande contribuição para o desenvolvimento de uma gama de efeitos especiais, como o *stop-trick*, miniaturas, dupla exposição, *matte* e *film tinting* (tingimento de filme). Seu *Viagem à Lua* (França, 1902), inspirado nos trabalhos de Jules Verne, entre outras fontes, é considerado um precursor dos filmes de FC (TELOTTE, 2009). Nele, um grupo de astrônomos faz uma jornada até a Lua a bordo de uma espécie de foguete. Em uma cena clássica do cinema, a Lua sorri para a Terra até que o projétil crava em um de seus olhos na aterrissagem. Lá os astrônomos se envolvem em confusões com os habitantes lunares e precisam fugir de volta para casa, trazendo consigo, por acidente, um dos seres extraterrestres. O trabalho de Méliès evidencia a relação íntima entre o desenvolvimento das técnicas do filme e a construção das imagens da FC (TELOTTE, 2009).

A ficção científica começa a se consolidar como um gênero do cinema nos anos 1920 e 1930. Entre os destaques do período estão a produção alemã *Metropolis* (1927) de Fritz Lang, baseado no romance homônimo de 1925, escrito pela também roteirista do filme Thea von Harbou (1888–1954). O filme mostra uma sociedade do futuro subjugada pelos poderes da ciência e da tecnologia, onde a classe rica vive com todas as regalias no topo de arranha-céus enquanto trabalhadores dos subsolos trabalham para as máquinas que mantêm a cidade em funcionamento. Já o britânico *Daqui a cem anos* (RU, 1936), dirigido por William Cameron Menzies, é o único roteirizado por H.G. Wells, com base em sua obra não-ficcional *The shape of things to come* (1933) e outros textos de sua autoria. O filme fala da destruição do mundo em décadas de guerra com armas convencionais, químicas e biológicas até que em 1970 uma organização chamada “*Wings Over the World*” consegue reerguer a sociedade e construir um futuro ultra avançado, no qual os humanos começam a explorar o espaço.

Feito no período entreguerras, *Daqui a cem anos* parece prenunciar o conflito mundial que iniciaria em 1939. A II Guerra Mundial, seu desfecho aterrorizante em 1945 com o ataque nuclear ao Japão e a subsequente ameaça da

bomba de hidrogênio¹⁹ alimentaram o imaginário da catástrofe nos filmes de ficção científica dos anos 1950 e 1960. No Japão, surge o monstro *Godzilla* (JP, 1954), despertado e fortalecido pela radiação nuclear, no filme de Ishirō Honda. No cinema dos Estados Unidos, a década é geralmente lembrada pela proliferação de narrativas de invasão alienígena (JANCOVICH e JOHNSTON, 2009). Muitos representavam os seres extraterrestres como vilões hostis à humanidade, mas em *O dia em que a Terra parou* (EUA, 1951), dirigido por Robert Wise, o visitante de outro mundo Klaatu e seu robô Gort trazem uma mensagem mais ambígua para os líderes terráqueos. Como revelado ao final da narrativa, a humanidade deve se aliar a uma organização interplanetária, detentora de uma força de robôs invencíveis, ou seguir seu curso sozinha e dividida sob o risco de autodestruição. Bernard Hermann inovou na trilha sonora do filme ao combinar dois teremins, além de violino e piano elétricos, à orquestra. Criado em 1920 por Léon Theremin, o instrumento eletrônico gera um tom de registro alto, que pode ser controlado pela proximidade da mão do músico com sua antena e aro sem que haja contato físico. Desde então, o gemido agudo do teremim se tornou uma inspiração para a sonoridade das representações de alienígenas no cinema (MCLEOD, 2009).

Em sua crítica, Sontag (1965) entende a imaginação da destruição nos filmes de ficção científica das duas décadas posteriores ao conflito mundial como uma manifestação reveladora da “resposta inadequada” da sociedade diante de terrores inassimiláveis. O perigo nuclear da Guerra Fria também aparece na adaptação para o cinema de *A máquina do tempo* (EUA, 1960) dirigida por George Pal. Mas, Roberts (2006) prefere destacar um aspecto técnico como a marca do filme. Considera que os efeitos especiais, particularmente, o *stop motion* (quadro-a-quadro), realizados para simular a viagem ao futuro do protagonista inventor anunciam um novo salto do cinema de FC. A partir dos anos 1960, os efeitos especiais se tornam cada vez mais sofisticados e propriamente cinematográficos, já que novas técnicas começam a substituir certos recursos que eram tomados de empréstimo do teatro. Essas técnicas geram momentos de intensidade estética fundamentais à história narrada. Por exemplo, são o grande diferencial de *2001*,

¹⁹ A bomba de hidrogênio ou termonuclear tem uma capacidade de destruição até mil vezes maior que a primeira geração de bombas nucleares de fissão utilizadas na II Guerra. Nos anos 1950 e 1960, os Estados Unidos, o Reino Unido, a União Soviética e a China realizaram testes de explosões termonucleares. Atualmente, outros países alegam que também possuem a tecnologia, mas a arma ainda não foi utilizada em um conflito.

lançado em 1968 e vencedor do Prêmio da Academia de Melhores Efeitos Visuais em 1969. Sendo assim, Roberts (2006) insiste que os efeitos especiais, e a experiência audiovisual que criam, devem ser examinados como parte do texto e não como detalhes meramente decorativos.

A análise da presente tese compreende uma seleção de filmes realizados a partir de 1960, a começar pela adaptação de *A máquina do tempo*. Entre as mudanças na indústria dos Estados Unidos ocorridas no período, vale sublinhar o impacto do lançamento, em 1977, da “ópera espacial”²⁰ de George Lucas, *Guerra nas estrelas*, para a ficção científica e o cinema de um modo geral. O filme definiu o tom dos “*blockbusters*” – grandes produções, repletas de efeitos especiais e voltadas para crianças e jovens – cada vez mais frequentes no cinema hollywoodiano desse ponto em diante. Se, por um lado, os críticos e fãs da “verdadeira” FC tendem a desdenhar de *Guerra nas estrelas*, por outro, a franquia é uma das responsáveis pela expansão do gênero e seu público nas mídias audiovisuais (ROBERTS, 2006; WRIGHT, 2009). Seu sucesso é emblemático de como uma história – a resistência contra um império opressor e um filho que enfrenta o pai – pode se transformar em um enorme sucesso comercial e se desdobrar em três trilógicas, com *sequels* e *prequels*²¹, diversos *spin-offs* no cinema e na televisão, quadrinhos, revistas, livros, jogos eletrônicos, atrações em parques e produtos licenciados.

A perspectiva histórica de Roberts (2006) sobre a formação da ficção científica e as tensões articuladas em suas narrativas reúne pontos convenientes ao argumento desta tese em alguns sentidos. Primeiramente, a relação que estabelece entre a fantasia e a FC, visto que a “viagem no tempo” é um recurso presente em filmes dos dois gêneros. Os critérios para a classificação não são precisos, mas costumam girar em torno dos métodos pelos quais os personagens têm experiências temporais alternativas; por exemplo, é uma narrativa fantástica se a “viagem no tempo” for ocasionada por um desejo ou um pó mágico, mas é FC se envolver uma máquina ou teorias inspiradas no conhecimento da física. Elementos religiosos e

²⁰ “Ópera espacial” é como são chamadas as narrativas de um subgênero da ficção científica que combinam aventuras, amor cortês e guerras ao imaginário do espaço e do interplanetário.

²¹ *Prequels* são filmes sobre acontecimentos anteriores ao ponto em que começa a narrativa original. No caso de *Guerra nas estrelas*, a trilogia original de 1977, 1980 e 1983 se transformou em episódios 4, 5 e 6 após o lançamento de três episódios anteriores em 1999, 2002 e 2005. A sequência continua com a nova trilogia iniciada em 2015 e com previsão de término em 2019.

mágicos são geralmente vinculados ao fantástico por oposição àqueles considerados próprios da modernidade e da razão científica. Cabe ressaltar que religião e magia são domínios distintos, ambos relegados como “irracionais” por pensadores europeus dos séculos XVIII e XIX (FRAZER, 1982 [1890]; TYLOR, 1920 [1871]; DURKHEIM, 1996 [1912]; DARNTON, 1996). Porém, a admissibilidade de práticas religiosas e/ou mágicas é histórica e culturalmente específica. No pensamento de certos grupos sociais, podem ser tão plausíveis quanto são para os chamados “modernos” as hipóteses da física quântica. Sendo assim, esta tese não considera a FC mais “verdadeira” que a fantasia, nem reduz os dois gêneros ao “absurdo”.

Em segundo lugar, a história da ficção científica de Roberts (2006) permite emparelhá-la com o desenvolvimento das teorias modernas do tempo bem antes da popularização da relatividade de Einstein. Como examinado no primeiro capítulo, a revolução científica é o momento em que a concepção do tempo como uma dimensão da realidade física ganha força com os princípios newtonianos (BARDON, 2013). Isto é, ainda que imaterial, a qualidade de “real” imputada ao tempo pela perspectiva newtoniana o torna paradoxalmente mais palpável. A noção do seu caráter linear, irreversível e progressivo cristaliza-se no século XIX juntamente com o evolucionismo e a perspectiva histórica no pensamento ocidental. Nesse contexto, a partir dos anos 1880, começam a proliferar narrativas de “viagem no tempo” na literatura (WITTENBERG, 2013).

Além disso, a aproximação entre a ficção científica e as narrativas míticas também é facilitada por outros dois pontos do trabalho de Roberts (2006). Um deles é o seu entendimento da FC como uma interseção entre as esferas da ciência e das artes, proposta que, em certa medida, remete à redução da lacuna entre o sensível e o inteligível no estudo dos mitos ameríndios (LÉVI-STRAUSS, 2004a, [1964]). O outro é sua ênfase na intertextualidade como um traço definidor do gênero ao sublinhar que o conjunto de narrativas de FC existentes forma um “mega-texto” (BRODERICK, 1995) disponível para o diálogo com novas obras. Inclusive, fazem parte dessas trocas as *fanfictions*, narrativas escritas por fãs derivadas das ficções que admiram, geralmente divulgadas na internet em blogs e sites de comunidades virtuais.

Ursula Le Guin (1989) sugere que a ficção científica pode ser considerada uma forma de mitologia desde que isso não sirva para limitar os dois lados a relatos

falsos ou ilógicos. Na sua visão, a FC é uma forma altamente intelectual de arte que usa certas faculdades de criação mítica para apreender o mundo moderno, profundamente moldado pela ciência e a tecnologia. Como escritora do gênero, aponta que é relativamente comum o “roubo” de enredos e personagens de narrativas míticas. Às vezes o roubo é consciente e em outras tantas o autor se esforça para conceber uma história original, mas ainda assim termina com algo semelhante às já existentes. Quando muito consciente e planejado, esse furto de ideias gera apenas alegorias forçadas e não mitos, algo que nota frequentemente nas redações de estudantes animados com as teorias do simbólico. Em linha com o pensamento jungiano, Le Guin (1989) entende que, se o mito é uma forma de comunicação do inconsciente com o consciente, também a FC busca criar pontes entre emoção e razão, os sentidos e o intelecto.

Outros três autores também aproximam a ficção científica das narrativas míticas em suas análises. Sodré (1973, p. 107) procura definir a FC “(...) como um mito vivo e contínuo (...), um saber que se quer totalizante com relação ao passado e ao futuro.”, que emerge no centro da formação social industrializada. Para Moisseeff (2005), a mitologia é uma representação que corresponde à ideologia de uma cultura. Portanto, entende que narrativas como *Admirável mundo novo* de Huxley (2001 [1932]) e *Alien* (EUA/RU, 1979) de Ridley Scott expressam as ideias e sentimentos do Ocidente moderno sobre as diferenças entre sexos e a maternidade. Já Danowski e Viveiros de Castro (2014), ao refletirem sobre questões do Antropoceno²² e a imaginação dos “fins do mundo” em uma amostra de filmes catástrofe, sugerem que os gêneros da fantasia e da FC podem ser interpretados como uma espécie de metafísica popular, uma “mitofísica”, na qual fragmentos de ideias filosóficas e das ciências são conjugados na forma de narrativas míticas. Em linha com a teoria lévi-straussiana, lembram que “O regime semiótico do mito, indiferente à verdade ou falsidade empírica de seus conteúdos, instaura-se sempre

²² O conceito de Antropoceno foi proposto no início dos anos 2000 por Paul Crutzen para capturar uma mudança quantitativa no relacionamento entre humanos e o meio ambiente global. Designa o que os geólogos estudam como uma possível passagem do Holoceno para uma nova época geológica ocasionada pela atividade humana. Isto é, sugere que a humanidade se tornou uma força geológica capaz de engendrar mudanças ambientais em escala planetária. No entanto, ainda não há consenso sobre a data de início da época do Antropoceno – duas candidatas fortes são a Revolução Industrial, entre meados do século XVIII e meados do XIX, e a “grande aceleração” da segunda metade do século XX (STEFFEN; CRUTZEN; MCNEILL, 2007). Também existem críticas ao “antropo” incorporado ao nome dessa nova época (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014; HARAWAY, 2016).

que a relação entre os humanos como tais e suas condições mais gerais de existência se impõe como problema para a razão.” (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 21).

Na presente tese, a aproximação entre ficção científica e a perspectiva de Lévi-Strauss sobre os mitos oferece recursos para a compreensão de um conjunto de filmes que questionam a concepção moderna do tempo linear, progressivo e irreversível. Esse caminho de análise sublinha o diálogo entre os filmes e as relações entre seus elementos considerados em conjunto. Assim, esta tese examina as “viagens no tempo” em um conjunto de produções da indústria cinematográfica dos Estados Unidos como experimentos do pensamento acerca de questões que permeiam o imaginário social. A análise que será realizada nos próximos capítulos deste trabalho pretende demonstrar que, ao imaginarem jornadas que quebram a ordem cronológica, os filmes do conjunto traduzem a dimensão do tempo em termos tangíveis e suscitam questões cosmológicas, sociais e existenciais.

3. Filmes como máquinas do tempo: o material de pesquisa

A bem dizer, nunca existe texto original: todo mito é, por natureza, tradução.
Claude Lévi-Strauss

A formação do pensamento filosófico-científico no Ocidente se caracteriza, em larga medida, pelo predomínio do abstrato em detrimento do mundo sensível (LÉVI-STRAUSS, 2011a [1971]). Essa subestimação da *qualia* está na base da resistência aos chamados métodos qualitativos e do desafio encontrado pelas áreas humanas e sociais, desde o século XIX, em afirmarem a cientificidade de suas pesquisas. Na Idade Média, os filósofos escolásticos já faziam distinção entre quantidades e qualidades. Mas, a partir do século XVII, a filosofia moderna, particularmente empiristas como John Locke (1632–1704), argumenta que existem dois tipos de qualidades: as primárias e as secundárias. As qualidades primárias são independentes de observadores, como número, extensão e solidez, enquanto as qualidades secundárias emergem das percepções dos observadores, como cheiros, gostos, sons e cores. Portanto, as qualidades secundárias foram confinadas ao subjetivo e tomadas como não confiáveis, em oposição à realidade objetiva demonstrada através da linguagem matemática de cientistas naturais (BRINKMANN; JACOBSEN; KRISTIANSEN, 2014).

A análise textual está entre as diversas metodologias designadas como qualitativas. Embora muitas de suas técnicas já fossem praticadas há décadas em disciplinas como a Antropologia e a Comunicação, a expressão “pesquisa qualitativa” só começou a ser empregada por volta dos anos 1970 (BRINKMANN; JACOBSEN; KRISTIANSEN, 2014). A etnografia, base dos estudos antropológicos, consolidou um conjunto de técnicas de trabalho de campo, que inclui observação participante, entrevistas em profundidade e a interpretação de vários tipos de “textos”: mitos, imagens, cantos, objetos, movimentos e ornamentos corporais, entre outros. De fato, a análise textual adotada nesta tese para examinar uma amostra de filmes de “viagens no tempo” deriva da abordagem antropológica sobre as sociedades e as culturas.

Como explica McKee (2003), é considerado um texto todo material a partir do qual o pesquisador de uma cultura procura extrair significados. Um elemento qualquer – por exemplo, um filme, foto, peça de roupa, adereço, mobília, etc. – é

tratado como texto sempre que se busca interpretar os seus sentidos. Portanto, textos não se manifestam apenas na forma verbal e/ou escrita; envolvem também modos de comunicação não-verbal, sonoros e/ou visuais. A análise textual conduzida nesta tese prioriza os aspectos internos à narrativa (a diegese), mas também pode levar em consideração elementos externos (não diegéticos), como a trilha sonora, já que fazem parte da retórica dos filmes e são fundamentais ao modo como são recebidos por suas plateias.

Para Barber (2007), textos são expressões que pretendem sobreviver ao momento e construções que possibilitam aos humanos estabelecer, manter e renovar padrões sociais em um processo criativo e contínuo. Por um lado, são interpretações de uma sociedade em particular sobre certos fenômenos; por outro, são fatos sociais em si mesmos. Nesse sentido, textos possuem um caráter reflexivo. São uma parte da e um ponto de vista sobre a realidade social, ou, mecanismos pelos quais comunidades humanas podem tanto criar quanto examinar suas criações. Essa dupla natureza faz do texto um caminho privilegiado para investigar como os diferentes grupos sociais atribuem sentidos às suas práticas (BARBER, 2007).

Segundo McKee (2003), a análise textual é um dos métodos que podem proporcionar conhecimento sobre como humanos, em culturas e períodos históricos específicos, diversamente significam e organizam os seres e coisas disponíveis no universo. É um caminho tentativo de compreender como certos textos provavelmente são lidos por aqueles que os consomem. McKee (2003) indica três das perspectivas geralmente adotadas por pesquisadores ao avaliarem as produções textuais de diversas culturas: a “realista”, a “estruturalista” e a “pós-estruturalista”. A visão “realista” é aquela que assume como correta uma determinada descrição da realidade contra a qual todas as demais definições possíveis são comparadas. A abordagem “estruturalista” entende que cada cultura apreende o mundo de uma maneira distinta, mas procura demonstrar que existem certas propriedades humanas comuns subjacentes às diversas representações. Já a “pós-estruturalista” entende que as culturas compreendem e experimentam a realidade de modos diferentes e não há um que seja mais verdadeiro que os outros.

Portanto, o desenvolvimento e os resultados de uma análise também dependem da perspectiva que o pesquisador adota ao abordar sua amostra de textos. Na presente tese, o método de investigação do conjunto de filmes e a revisão teórica

que o sustenta se aproximam da análise textual de tipo estruturalista. Porém, cabe observar que este trabalho entende que as abordagens “estruturalista” e “pós-estruturalista” delimitadas por McKee (2003) não são mutuamente excludentes e que a primeira também contém a posição da segunda. Em outras palavras, a análise dos filmes não está em desacordo com o chamado viés “pós-estruturalista” no que tange à diversidade das culturas (ROCHA; FRID, 2018).

Em especial, a investigação do conjunto de filmes de “viagens no tempo” que compõe este trabalho se inspira nos estudos das mitologias de Lévi-Strauss (2008 [1955]; 2004a [1964]), que indica que mitos são criações coletivas inconscientes e não autorais. Em certo sentido, os filmes que serão analisados nesta tese também podem ser considerados criações coletivas, uma vez que são fruto da articulação entre diferentes agentes sociais e também do diálogo com outros textos da cultura. Embora planejados em diversos aspectos por profissionais capacitados para corresponderem às expectativas de retorno financeiro de investidores, os filmes do conjunto são realizações de grandes equipes, moldados por diferentes pessoas, fatores – orçamentos, cronograma, público-alvo, conflitos criativos, decisões executivas – e, sobretudo, pelas trocas com outros textos: filmes, romances, mitos, notícias, pesquisas científicas, questões contemporâneas.

Os filmes se ocupam do mundo sensível, expressam-se por atributos tangíveis (LÉVI-STRAUSS, 2011b [1962]; 2004a [1964]) e são obras da ação coletiva (BECKER, 1997). Ainda que assinado por um renomado diretor, a realização de um longa-metragem pode envolver outras centenas de pessoas, entre produtores, escritores, roteiristas, atores, editores, figurinistas, maquiadores, músicos, consultores, profissionais que cuidam do som, da fotografia, do cenário, das locações, dos efeitos visuais, da escolha do elenco, entre tantos outros. Uma grande produção cinematográfica não é subjetiva, não reflete estritamente a visão de um autor, pois necessariamente resulta de elos cooperativos (BECKER, 1997) sujeitos a toda sorte de contingência durante o desempenho do trabalho, como demonstra a análise abaixo dos títulos contemplados na tese.

Além de serem fruto de um esforço coletivo, filmes são concebidos em diálogo com o acervo de discursos disponíveis, tanto da ficção quanto de outros campos, como o acadêmico, o tecnológico e o jornalístico. De fato, são como bricolagens (LÉVI-STRAUSS, 2011b [1962]) de diferentes elementos existentes na cultura. Mesmo quando não são adaptações, *remakes* ou continuações, fazem

referências e tomam empréstimos de outros filmes, reforçam ou refutam narrativas existentes e se moldam em trocas com obras anteriores²³. Parafraseando Lévi-Strauss, os filmes se pensam entre si. Já sua distribuição através das salas de cinemas e, posteriormente, dos canais de televisão, DVDs e serviços de streaming pode alcançar milhões de espectadores nos Estados Unidos e em diversas partes do mundo. O caráter coletivo, tanto de sua produção quanto de sua recepção, distancia o filme de textos autorais, como a poesia, e o aproxima do mito.

Este capítulo delimita o conjunto de filmes analisados e esclarece a pesquisa empreendida para a seleção do material. Também apresenta a sinopse e detalhes da ficha técnica de cada um dos títulos contemplados, além de estimativas mercadológicas de orçamento de produção e arrecadação em bilheteria. O capítulo procura demonstrar o caráter coletivo dessas obras através da descrição de aspectos da realização dos filmes da amostra, tendo como base informações colhidas na internet, inclusive depoimentos de diretores, roteiristas e outros profissionais concedidos a jornais, sites especializados e materiais de divulgação. Como o conjunto se restringe a filmes lançados a partir de 1960 nos Estados Unidos, cabe fazer primeiro algumas observações sobre a proliferação das “viagens no tempo” – a extrapolação do tempo linear, progressivo e irreversível – em narrativas do final do século XIX e primeira metade do XX.

Como indicado no primeiro capítulo, a tendência à abstração e ao realismo da razão científica se conjuga às teorias e experiências sociais de tempo no Ocidente moderno. A dimensão temporal se torna objeto de medidas e cálculos, cada vez menos vinculada aos fenômenos astronômicos e biológicos, mais controlada por relógios e homogeneizada pelo padrão universal de fuso horário. Hoje, a prevalência desse “tempo abstrato” se verifica, por exemplo, no cotidiano das grandes cidades, no mercado financeiro e nas redes globais de produção e consumo (ELIAS, 1992; THOMPSON, 1967; POSTONE, 2014; OGLE, 2015). Por outro lado, a ideia da realidade física do tempo estimula reflexões sobre seu formato, direção e propriedades, particularmente, entre o final do século XIX e início do XX (KERN, 1983). De certa maneira, a teoria “realista” do tempo (BARDON, 2013),

²³ Essas referências podem chegar a extremos no processo de criação de uma nova obra, como no caso de *Rogue One* (EUA, 2016), um *spin-off* da franquia *Guerra nas estrelas*, que possui uma primeira versão, anterior à conclusão do roteiro, feita pelo editor Colin Goudie a partir da seleção e ordenação de cenas de outros filmes em um verdadeiro trabalho de bricolagem (LÉVI-STRAUSS, 2011b [1962]).

proveniente das ciências naturais, agrega às especulações artísticas sobre esta dimensão em termos tangíveis.

Portanto, entre fatores que impulsionaram a propagação de narrativas sobre “viagens no tempo” a partir do final do século XIX está a própria noção da existência de uma quarta dimensão no mundo físico. Em que pese as divergências entre pensadores e artistas do período, o privilégio do evolucionismo e da perspectiva histórica naquele século atribuem ao tempo um caráter linear (KERN, 1983). Assim, no romance ficcional *A máquina do tempo*, o protagonista se transporta até milhares de anos no futuro e volta ao ponto de origem na era vitoriana como se dirigisse em uma via de mão dupla. Conforme explica o inventor aos seus convidados, no que também parece ser uma crítica à teoria psicológica do tempo,

“Existem realmente quatro dimensões, três que chamamos os três planos do Espaço, e uma quarta, o Tempo. No entanto, há uma tendência em estabelecer uma distinção irreal entre as primeiras três dimensões e a última, porque acontece que a nossa consciência se move intermitentemente em uma direção ao longo da última, do início ao fim de nossas vidas”. (...) “Agora, é impressionante que isso seja tão ignorado (...) Realmente, este é o significado de Quarta Dimensão, embora algumas pessoas que falam sobre a Quarta Dimensão não saibam o que dizem com isso. É apenas uma outra maneira de ver o Tempo. *Não há diferença entre o tempo e nenhuma das três dimensões do espaço, exceto que nossa consciência se move ao longo dele*. Mas, algumas pessoas tolas entenderam errado essa ideia”. (WELLS, 2013 [1895], p. 10-11, tradução nossa)

Para Wittenberg (2013), as ficções de “viagens no tempo” do final do século XIX e início do XX resultam da conjugação do discurso evolucionista com o gênero literário da utopia. Mais precisamente, considera que são uma espécie de precipitação da implosão da ficção utópica e uma forma nascente de teoria da narrativa. Um exemplo emblemático do período é *Looking backward* de Edward Bellamy (1850–1898), um *best-seller* de 1888 sobre um jovem que adormece hipnotizado e acorda em 2000 para encontrar a sociedade dos Estados Unidos transformada por práticas socialistas. No mesmo ano, foi publicado o conto *The chronic argonauts* de H. G. Wells sobre um galês que inventa uma máquina do tempo e viaja em busca de um momento histórico mais adequado às suas habilidades.

Wittenberg (2013) destaca um livro menos conhecido de 1905, *The panchronicon* de Harold Steele Mackaye (1866–?), como um dos primeiros exemplos de narrativas sobre deslocamentos temporais que são moldadas pelas convenções da literatura utópica, porém, não têm mais as mesmas ambições

sociopolíticas. O estudo de Witttenberg (2013) elucidada como o casamento entre teorias evolucionistas e utopias contribuiu para a aderência da “*time travel*” na ficção. Porém, não reconhece o impacto do “realismo” newtoniano no imaginário social e, logo, subestima a concepção de um transporte como a “máquina do tempo” de Wells. Os discursos sobre evolução biológica, história e genealogias não apenas estimulam a imaginação sobre deslocamentos temporais como fornecem os próprios termos que dão corpo ao tempo, assim como certos artefatos, equipamentos e técnicas que permeiam a vida moderna.

Na análise de Witttenberg (2013), um segundo momento das narrativas de *time travel* se inicia nos anos 1920, após a ampla divulgação midiática da relatividade de Einstein. Não são exatamente as fórmulas e explicações da teoria que se difundem na ficção, mas as imagens que evoca, como a desaceleração do tempo em viagens na velocidade da luz. Nesse sentido, o trabalho de Einstein oferece um novo repertório de possibilidades para a experimentação com paradoxos na concepção de histórias e personagens. De acordo com Witttenberg (2013, p. 64, tradução nossa), “(...) o que a física finalmente permite na ficção científica é a meta-literatura de Édipo e Narciso (...)” sobre encontros e reencontros consigo mesmo, com progenitores e com origens pessoais e históricas. Isto é, oferece subsídios para a imaginação de trajetórias em *loops* para os personagens. Por exemplo, no conto *By his bootstraps*, publicado por Heinlein em 1940, um estudante viaja no tempo através de um portal e interage consigo mesmo, sem perceber, em diferentes idades. Nesse processo, não altera os eventos de sua vida, mas constrói o seu destino exatamente da maneira como era suposto que fosse acontecer. Com esses paradoxos temporais, sujeito e narrativa convergem e se tornam uma mesma coisa na ficção (WITTENBERG, 2013).

Portanto, noções derivadas do trabalho de Einstein se somam à imaginação de “viagens no tempo” no cinema. Inicialmente, essa infusão de novas ideias da física é mais perceptível na produção literária do que na cinematográfica. O catálogo online do *American Film Institute* (AFI) lista cerca de uma dúzia de filmes anteriores a 1960 nos resultados da busca pela palavra-chave “*time travel*”²⁴. Dos quatro títulos listados dos anos 1920 e 1930, três exploram a viagem ao passado por meios psicológicos ou espirituais. Em *Amor eterno* (EUA, 1925) de Cecil B.

²⁴ Ver site do AFI, www.afi.com. Consultado em 05/09/2017.

DeMille (1881–1959) uma jovem em conflito amoroso sofre um acidente de trem e delira que está no século XVII, enquanto em *Turn back the clock* (EUA, 1933) de Edgar Selwyn (1875–1944), o protagonista com problemas financeiros experimenta as consequências de um casamento com outra mulher ao bater de carro e entrar em coma. Já em *Romance antigo* (EUA, 1933) de Frank Lloyd (1886–1960), um homem assume o lugar de um ancestral em 1784 após herdar sua casa e ler compulsivamente seus diários.

O musical futurista *Fantásias de 1980* (EUA, 1930) de David Butler (1894–1979) apresenta um personagem que é ressuscitado 50 anos após sua morte e tem dificuldades para se adaptar aos novos costumes e tecnologias: números substituem nomes, casamentos são sancionados por tribunais e bebês saem de máquinas automáticas de vendas. Publicado em 1889, o romance *Um ianque na corte do rei Artur* de Mark Twain (1835–1910) ganhou pelo menos quatro versões para o cinema: silenciosa em 1921, cômica em 1931, musical em 1949 e infantil 1995. No romance satírico, um engenheiro dos EUA se transporta para a Idade Média na Inglaterra após levar uma pancada na cabeça. Lá, consegue obter poder rapidamente, porque possui conhecimentos sobre eventos e técnicas futuras. A comédia *Loucuras na Idade Média* (EUA, 2001) de Gil Junger também faz uma livre releitura da história de Twain.

As “viagens no tempo” se tornam cada vez mais frequentes no cinema e na televisão a partir dos anos 1960, o que coincide com o incremento dos espetáculos audiovisuais da ficção científica (ROBERTS, 2006). Segundo Wittenberg (2013), começa em meados do século XX uma terceira fase, ainda em curso, das histórias de “*time travel*”, que chama de “multiverso/filmica”. Nela, o aprimoramento de tecnologias do cinema expande as possibilidades de expressão visual de múltiplas linhas do tempo. De fato, Wittenberg (2013, p. 147) considera as “viagens no tempo” como fundamentalmente visuais, mesmo quando impressas e não ilustradas, porque são meios de “(...) construção, desconstrução e reconstituição de pontos de vista (...)”. Nesse sentido, seu argumento parece ecoar a noção de perspectiva do estudo dos mitos (LÉVI-STRAUSS, 2011a [1971]; VIVEIROS DE CASTRO, 2015) abordada no segundo capítulo.

Feita essa breve revisão de algumas produções cinematográficas sobre “viagens no tempo” anteriores a 1960, vamos agora conhecer melhor o conjunto de filmes selecionados sobre o qual incidirá nossa análise. Trata-se de um conjunto de

29 filmes lançados entre 1960 e 2016. A indústria cinematográfica dos Estados Unidos – mais conhecida como Hollywood – conta com empresas e profissionais que circulam internacionalmente, entre distribuidores, produtores, diretores, atores, músicos, etc., e é financiada por fontes diversas, o que complica o critério de delimitação geográfica. Não obstante, foi considerado como país de origem dos filmes aquele indicado em seus cadastros no site *Internet Movie Database* (IMDb).

Também é difícil precisar a quantidade total de narrativas do cinema que envolvem “viagens no tempo”, mas a pesquisa aponta que esse número pode chegar a algumas centenas. A seleção da amostra foi guiada por: consultas às bases de dados do IMDb e da AFI disponíveis na internet; leituras de matérias de jornais e revistas on-line, bem como de postagens em blogs especializados²⁵; revisão bibliográfica (ROBERTS, 2006; BOULD et al., 2009; WITTENBERG, 2013; SZENDY, 2015); sugestões da banca do exame de qualificação; conversas informais com professores, amigos, familiares e conhecidos, que livremente me indicaram títulos ao saberem da minha pesquisa sobre filmes de “viagem no tempo”. A busca pela palavra-chave “*time travel*” no IMDb resulta em 531 títulos lançados de 1960 a 2016²⁶. No entanto, esse total inclui animações e filmes provenientes de países europeus, Índia, Japão, China, entre outros²⁷. Já no catálogo da AFI, apenas 53 filmes de 1960 a 2011 resultam na busca por “*time travel*”. Mas, a curadoria do instituto se concentra, sobretudo, nos primeiros 100 anos do cinema dos Estados Unidos. Por isso, ainda são poucos os filmes posteriores à 1993 que foram detalhados na base. Vale mencionar que uma matéria publicada na internet pela revista *The Atlantic* em 2012 apresenta uma seleção de 55 filmes.

Assim, o trabalho de investigação começou pelo inventário e classificação de um extenso repertório de produções cinematográficas dos Estados Unidos associadas à ideia de “viagem no tempo” por variadas fontes. Nesse processo, identificou-se que, em uma grande parcela dos filmes inventariados, os personagens “viajam no tempo” porque rompem com a cronologia de uma sequência de eventos e/ou vivem o mesmo momento repetidas vezes. Portanto, a seleção do material para

²⁵ Destacam-se a matéria “*A brief history of time travel (in movies)*” publicada no site da revista *The Atlantic* em 24/05/2012 e a postagem no blog do Dr. Ron Mallett, “*Ron Mallett’s favorite time travel movies*”: <http://www.phys.uconn.edu/~mallett/main/movies.htm>. Última consulta em 16/01/2018.

²⁶ Conforme a última consulta ao site IMDb (www.imdb.com) realizada em 16/01/18. O site conta com a colaboração de usuários para a atualização e checagem de informações.

²⁷ O único filme brasileiro listado é *O homem do futuro* (2011) de Cláudio Torres. Com relação a ficção científica no cinema do Brasil, ver o trabalho de Suppia (2007).

análise priorizou os filmes que seguiam esse padrão de “viagem no tempo”. Conforme já mostrado na introdução, o conjunto final compreende os seguintes títulos: *A máquina do tempo* (EUA, 1960); *2001: uma odisseia no espaço* (EUA/RU, 1968); *Planeta dos macacos* (EUA, 1968); *De volta ao planeta dos macacos* (EUA, 1970); *Fuga do planeta dos macacos* (EUA, 1971); *A conquista do planeta dos macacos* (EUA, 1972); *A batalha do planeta dos macacos* (EUA, 1973); *Um século em 43 minutos* (EUA, 1979); *Em algum lugar do passado* (EUA, 1980); *O exterminador do futuro* (EUA, 1984); *De volta para o futuro* (EUA/RU, 1985); *De volta para o futuro 2* (EUA, 1989); *De volta para o futuro 3* (1990); *O exterminador do futuro 2: o julgamento final* (EUA/FR, 1991); *Os doze macacos* (EUA, 1995); *Kate & Leopold* (EUA, 2001); *O exterminador do futuro 3: a rebelião das máquinas* (EUA/ALE/RU, 2003); *Linha do tempo* (EUA, 2003); *Efeito borboleta* (EUA/CAN, 2004); *Déjà vu* (EUA/RU, 2006); *O curioso caso de Benjamin Button* (EUA, 2008); *O exterminador do futuro: a salvação* (EUA/ALE/IT/RU, 2009); *Meia-noite em Paris* (ES/EUA/FR, 2011); *Contra o tempo* (EUA/CAN, 2011); *Interestelar* (EUA/RU/CAN/IS, 2014); *No limite do amanhã* (EUA/CAN, 2014); *O exterminador do futuro: gênese* (EUA, 2015); e *A chegada* (EUA, 2016).

As próximas páginas deste capítulo apresentam informações técnicas e sobre o histórico dessas produções²⁸. Cinco filmes foram mencionados repetidas vezes durante a busca: *2001: uma odisseia no espaço*; *Planeta dos macacos* de 1968; o primeiro episódio de *O exterminador do futuro*; o primeiro *De volta para o futuro*; e *Feitiço do tempo*. Todos os cinco fazem parte do *National Film Registry*, uma coleção de títulos escolhidos para preservação na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. *De volta para o futuro* tem duas sequências de 1989 e 1990 que fazem parte da análise. *O exterminador do futuro* também é uma franquia e as quatro continuações existentes até o momento são consideradas. Com relação a *Planeta dos macacos*, apenas a série dos cinco realizados entre 1968 e 1973 faz

²⁸ Para evitar uma quantidade excessiva de notas, destaco que as informações apresentadas nesse capítulo relativas às fichas técnicas dos filmes e aos valores de orçamento de produção e faturamento em bilheterias foram obtidas, respectivamente, no site IMDb, www.imdb.com e no site The Numbers, www.the-numbers.com. Os dois sites foram acessados ao longo do período da pesquisa até as últimas revisões em 23/01/2018. Quando pertinente, outras fontes serão indicadas em notas adicionais.

parte da análise. Sendo assim, esses cinco filmes e suas respectivas continuações representam metade de todo o conjunto examinado.

2001: uma odisseia no espaço de Stanley Kubrick (1928–1999) é um marco da ficção científica, reconhecido no ranking da AFI como o 15º filme mais importante da história do cinema dos Estados Unidos²⁹. Nascido em Nova York, Kubrick teve seu primeiro sucesso como diretor em Hollywood com o *noir* *O grande golpe* (EUA, 1956), que também escreveu com Jim Thompson (1906–1977). Além de *2001*, outras três obras que dirigiu estão no ranking da AFI dos 100 maiores filmes dos Estados Unidos: o épico *Spartacus* (EUA, 1960); *Dr. Fantástico* (EUA/RU, 1964); e *Laranja mecânica* (RU/EUA, 1971)³⁰. Em 1961, Kubrick se mudou para o Reino Unido, onde viveu com sua família e trabalhou em seus filmes até morrer em 1999.

Kubrick primeiro se interessou por desenvolver um projeto de ficção científica ao ler um estudo da *RAND Corporation* sobre a probabilidade de existência de vida no espaço³¹. Decidiu procurar Arthur C. Clarke por considerá-lo o escritor do gênero mais detido à ciência. Os dois começaram a trabalhar na narrativa em 1964, que resultaria em um roteiro e um romance, tendo em mente a ideia de um primeiro contato entre humanos e uma inteligência extraterrestre. Publicado em 1951, o conto *Sentinel of eternity* (ou, *The sentinel*) de Clarke, sobre um artefato alienígena deixado na lua há milhões de anos, oferece inspiração para o monólito de *2001*.

Em 1965, os coautores Kubrick e Clarke se dedicaram a aprimorar o roteiro e consultar diversas empresas, acadêmicos e instituições governamentais³². Mais do que plataforma de “merchandising”, o filme contou com a colaboração de empresas como *IBM*, *DuPont*, *Eastman Kodak*, *Bell*, *General Motors*, entre outras, para projetar como seria a vida social de 30 anos no futuro em um mundo onde viagens ao espaço seriam cotidianas. A logomarca da extinta *Pan American World*

²⁹ *AFI's 100 Years...100 Movies – 10th Anniversary Edition*. Disponível em: <http://www.afi.com/100Years/movies10.aspx>. Último acesso em 16/01/2018.

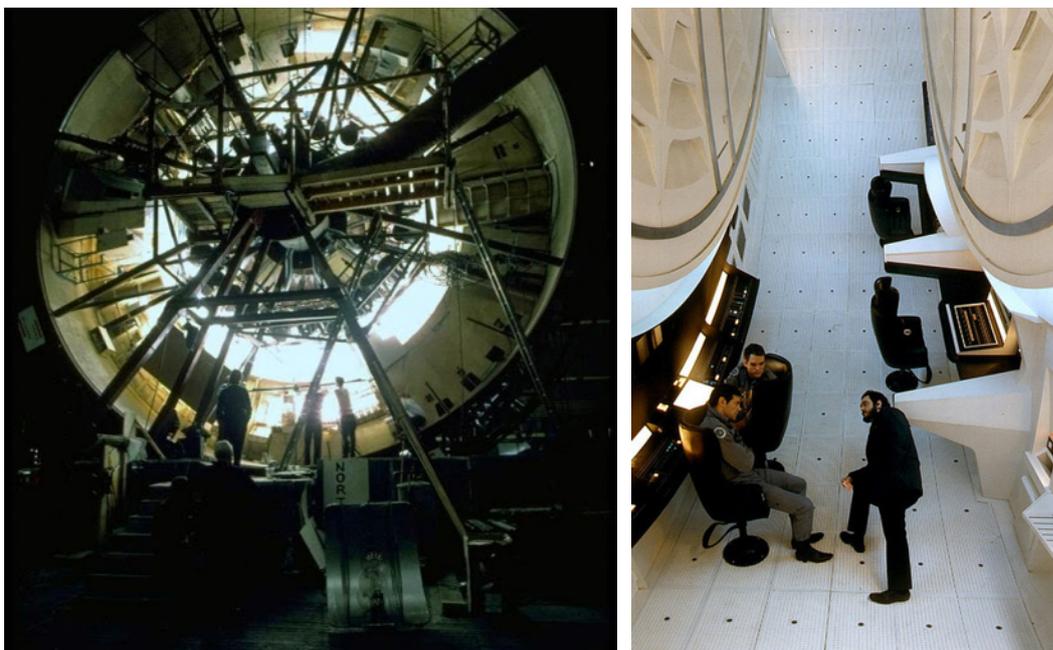
³⁰ *Idem*.

³¹ Fonte consultada para o restante do parágrafo foi AFI Catalog of Feature Films, “*2001: a space odyssey* - History”. Última consulta em 17/01/2018. Disponível em: <https://catalog.afi.com>.

³² As fontes consultadas para esse parágrafo foram AFI Catalog of Feature Films, “*2001: a space odyssey* - History”. Última consulta em 17/01/2018. Disponível em: <https://catalog.afi.com>. Chris Rogers, writer on architecture and visual culture - blog, “I’m Stanley, fly me”. Última consulta em 17/01/2018. Disponível em: <http://www.chrismrogers.net/blog/4555515884/I%27m-Stanley-fly-me/10461297>.

Airways (PanAm), na época uma das principais companhias aéreas do mundo, conferiu aparência de rotina para a Orion, aeronave que realiza o primeiro trecho da viagem espacial do personagem Heywood Floyd (William Sylvester). Já a *Hamilton Watch Company*, que desde 1951 fornece seus relógios de pulso para diversas produções cinematográficas, criou um modelo especialmente para os astronautas do filme. O engenheiro Fred Ordway (1927–2014) do *Marshall Space Flight Center* e o diretor de arte Harry Lange (1930–2008), então ilustrador técnico da *NASA*, ficaram encarregados da concepção das naves e veículos espaciais. A dupla consultou diversos especialistas e se preocupou com todo tipo de detalhe, desde botões e painéis de controle até as câmaras de hibernação. A centrífuga que forma o centro da nave espacial *Discovery* custou cerca de US\$ 750 mil dólares e foi construída junto com outros cenários nos estúdios da *Metro-Goldwyn-Mayer (MGM)* na Inglaterra. Seu desenvolvimento foi baseado em estudos contemporâneos da *NASA*, que indicavam que a rotação em velocidade baixa de uma estrutura circular proporcionava condições gravitacionais razoáveis para astronautas caminharem em seu interior. O orçamento de produção do filme foi estimado em US\$ 10.500.000,00, uma quantia bastante acima dos padrões da época (Roberts, 2006).

Figura 10 - Centrífuga do cenário da nave *Discovery* em 2001



Fontes: Vintage Everyday, “*Amazing behind the scenes photos from the making of 2001: a space odyssey*”, publicado em 30/11/2014; Pinterest.com, último acesso em: 06/02/2018.

2001 ainda estava em exibição nos cinemas quando a missão espacial *Apollo 11* chegou à Lua em 20 de julho de 1969³³. A *MGM* permitiu que emissoras de televisão dos Estados Unidos apresentassem cenas do filme durante a cobertura da aterrissagem na Lua do módulo *Eagle* com Neil Armstrong (1930–2012) e Buzz Aldrin (n. 1930). Apesar de ter alcançado prestígio internacional com seu cuidado técnico e efeitos visuais, as críticas e reações ao filme foram inicialmente mistas. Mas, Kubrick estava confiante que *2001* conseguiria atrair um público jovem. Em uma entrevista à revista *Daily Variety* de 2 de abril de 1968, declarou que seu objetivo era explorar a comunicação não verbal e afetar a audiência visceral, emocional e psicologicamente. Portanto, trata-se de um filme visualmente rico, com poucos diálogos e alguns momentos de quase total silêncio. Alex North (1910–1991) compôs uma trilha sonora que foi descartada, pois o diretor mudou de ideia às vésperas do lançamento e optou por inserir fragmentos de músicas previamente feitas, como a introdução de *Assim falou Zaratustra*, Op. 30, de Richard Strauss (1864–1949). Outra mudança, realizada poucos dias após a *première* em 2 de abril de 1968, foi uma nova edição do filme que o encurtou em 19 minutos. Estima-se que o resultado de *2001* nas bilheterias foi de US\$ 68.700.000³⁴ no mundo todo, sendo a maior parte desse valor, US\$ 56.700.000, referente apenas aos Estados Unidos.

Planeta dos macacos fez sua estreia nos cinemas dos Estados Unidos dois meses antes da produção de Kubrick. O filme é uma adaptação do romance *La planète des singes* de Pierre Boule (1912–1994), publicado em 1963. Nele, uma nave espacial, que viaja na velocidade da luz com quatro astronautas a bordo, cai em um planeta desconhecido. A única tripulante mulher não sobrevive. Os três homens logo descobrem que nesse mundo, estranhamente, símios são a espécie soberana, com domínio do conhecimento e das técnicas, enquanto humanos são seres afásicos, submetidos a experimentos científicos e ao trabalho escravo. O protagonista George Taylor (Charlton Heston), com a ajuda de um casal de chimpanzés, a psicóloga Zira (Kim Hunter) e o arqueólogo Cornelius (Roddy

³³ A fonte consultada para o parágrafo foi AFI Catalog of Feature Films, “*2001: a space odyssey - History*”. Última consulta em 17/01/2018. Disponível em: <https://catalog.afi.com>.

³⁴ Os valores relativos ao orçamento de produção e à arrecadação em bilheterias não foram corrigidos para valores atuais. Para se ter uma noção dessa correção, vale mencionar que o custo de produção de *2001* de US\$ 10.500.000 em 1968, equivaleria a aproximadamente US\$ 72.400.000,00 em 2016. Já sua arrecadação em bilheterias equivaleria a cerca de US\$ 474.000.000,00.

McDowall), consegue se desvencilhar dos macacos opressores e foge com Nova (Linda Harrison), uma das humanas mudas e escravizadas, para a “zona proibida” do planeta.

Os direitos da história de Boule foram adquiridos em 1964 pela *Warner Bros.*, mas restrições financeiras atrasaram a realização do filme³⁵. Em 1966, o produtor Arthur P. Jacobs (1922–1973) decidiu seguir com o projeto em parceria com a *Apjac Productions* e a *20th Century Fox*. Para reduzir os custos de produção, o roteiro feito por Rod Serling (1924–1975) foi alterado por Michael Wilson (1914–1978) para tornar a sociedade símia menos avançada tecnologicamente. Mas, a surpresa final idealizada por Serling – que os astronautas haviam voltado para a Terra mais de dois mil anos no futuro – foi mantida. O filme foi dirigido por Franklin J. Schaffner (1920–1989) com um orçamento de US\$ 5.800.000 e arrecadou US\$ 33.395.426 nas bilheterias dos Estados Unidos.

Com o sucesso do filme, quatro continuações foram realizadas. Em *De volta ao planeta dos macacos*, dirigido por Ted Post (1918–2013), o astronauta Brent (James Franciscus) chega à Terra do futuro em busca da missão anterior. Eventualmente, ele encontra Taylor na “zona proibida”: as ruínas subterrâneas da cidade de Nova York, onde vive um grupo de humanos telepatas e adoradores de uma gigantesca bomba nuclear. *Fuga do planeta dos macacos*, dirigido por Don Taylor (1920–1998), mostra como três símios, Zira, Cornelius e Dr. Milo (Sal Mineo), conseguem deixar o planeta na nave espacial dos astronautas e aterrissam na Los Angeles de 1973. O diretor J. Lee Thompson (1914–2002) assina os dois últimos filmes da série. *A conquista do planeta dos macacos* acompanha o jovem César, filho de Zira e Cornelius, e sua ascensão como líder da rebelião dos símios escravizados contra os humanos. Por último, *Batalha do planeta dos macacos* se passa na Terra do início do século XXI, após um desastre nuclear. A liderança de César mantém a paz em uma comunidade de símios e humanos até que um grupo de gorilas dissidentes tenta tomar o poder.

As quatro continuações foram lucrativas, ainda que seus resultados nas bilheterias dos Estados Unidos tenham sido menos expressivos que a arrecadação de *Planeta dos macacos*. A franquia se expandiu com dois seriados de televisão,

³⁵ A fonte consultada para o parágrafo foi AFI Catalog of Feature Films, “*Planet of the apes - History*”. Última consulta em 17/01/2018. Disponível em: <https://catalog.afi.com>.

um transmitido em 1974 pela CBS e outro em 1975-76 pela NBC. Também foi bem-sucedida no licenciamento de produtos, como jogos, bonecos e brinquedos diversos, com vendas estimadas em cem milhões de dólares em 1975³⁶. Já nos anos 2000, a *20th Century Fox* voltou a investir em filmes inspirados na série original. O único da franquia a obter um Prêmio da Academia foi o primeiro *Planeta dos macacos* de 1968: John Chambers (1922–2001) recebeu um óscar honorário por seu trabalho de maquiagem dos símios³⁷.

Figura 11 - Etapas de maquiagem nos bastidores de *Planeta dos macacos*



Roddy McDowall interpretou Cornelius no primeiro e terceiro filmes da série *Planeta dos macacos* e César no quarto e quinto.

Fonte: Pinterest.com. Último acesso em 07/08/2017.

Os outros dois filmes das décadas de 1960 e 1970 compreendidos na análise são *A máquina do tempo* de George Pal (1908–1980) e *Um século em 43 minutos* de Nicholas Meyer. O primeiro é uma adaptação do livro de H.G. Wells, que se destacou em 1960 por seus efeitos visuais, como atesta o prêmio que recebeu da Academia. Húngaro radicado nos Estados Unidos, Pal já era conhecido por realizar filmes de fantasia e ficção científica e dirigiu uma versão de *A máquina do tempo* bastante detida ao romance. Para homenagear Wells, o protagonista viajante no tempo recebeu o nome de George (Rod Taylor).

³⁶A fonte consultada para o parágrafo foi AFI Catalog of Feature Films, “*Planet of the apes - History*”. Última consulta em 17/01/2018. Disponível em: <https://catalog.afi.com>.

³⁷ Durante a homenagem, Arthur C. Clarke teria brincado que os jurados da Academia não conferiram o mesmo reconhecimento ao trabalho de caracterização em *2001*, porque acharam que os hominídeos desse filme eram de verdade. Conforme matéria “Get thee to the geek: 20 things you didn’t know about *2001: a space odyssey*” publicada no site Hollywood.com. Última consulta em 30/01/2018.

A trama de *Um século em 43 minutos* também faz um tributo a Wells. Nela, o próprio autor vitoriano inventou uma máquina do tempo, que acaba sendo utilizada por “Jack, o Estripador” (David Warner) para fugir da polícia londrina. Wells (Malcolm McDowell) viaja para a São Francisco de 1979 para capturar o assassino e impedi-lo de perpetrar seus crimes também no futuro³⁸. Foi a primeira experiência como diretor de cinema de Meyer, então conhecido por seu livro best-seller *The seven-per-cent solution* (1974), no qual personagens da ficção e da história se encontram: o detetive Sherlock Holmes e o fundador da psicanálise Sigmund Freud. *Um século em 43 minutos* começou com o interesse de Meyer por um romance de seu amigo Karl Alexander, na ocasião ainda inacabado. Meyer adquiriu os direitos da história para escrever o roteiro do filme e ofereceu o projeto para o produtor Herb Jaffe (1921–1991). A *Warner Bros.* aceitou financiar o empreendimento com a direção do estreante Meyer. Os custos de produção do filme chegaram a US\$ 3,5 milhões de dólares, mas seu desempenho nas bilheteiras foi bem abaixo da expectativa de US\$ 20 milhões³⁹. A cantora Cindy Lauper relatou que o título do filme inspirou sua música *Time after time*, grande sucesso de 1984⁴⁰.

Dois *blockbusters* e marcos do cinema de ficção científica dos anos 1980 e 1990 fazem parte do conjunto analisado: as franquias *De volta para o futuro* e *O exterminador do futuro*. A primeira começou por iniciativa do diretor e roteirista Robert Zemeckis e seu coautor Bob Gale⁴¹. Por três anos, os dois tentaram e não conseguiram apoio para o roteiro sobre um adolescente que acidentalmente viaja para a década de 1950. Mas, o sucesso de *Tudo por uma esmeralda* (EUA, 1984), dirigido por Zemeckis, abriu portas para a realização do projeto pela *Amblin Entertainment, Inc.*, companhia de seu mentor Steven Spielberg, com financiamento da *Universal Pictures Corp.*

³⁸ Fonte consultada para o parágrafo: AFI Catalog of Feature Films, “*Time after Time – History*”. Última consulta em 25/01/2018. Disponível em: catalog.afi.com.

³⁹ Conforme o histórico publicado no AFI Catalog of Feature Films, a arrecadação foi apenas de US\$ 5 milhões. Já o site *The Numbers* informa o valor de US\$ 13 milhões.

⁴⁰ Conforme a matéria “*How Cyndi Lauper wrote her first no. 1 hit, ‘Time After Time’*” publicada em 01/12/2015 no site do *The Wall Street Journal*, www.wsj.com. Última consulta em 25/01/2018.

⁴¹ Fonte consultada para o parágrafo: AFI Catalog of Feature Films, “*Back to the future – History*”. Última consulta em 25/01/2018. Disponível em: catalog.afi.com.

Com orçamento de US\$ 19 milhões, *De volta para o futuro* foi produzido entre novembro de 1984 e abril do ano seguinte⁴². Após cinco semanas de filmagens, Zemeckis demitiu o ator Eric Stoltz e o substituiu por Michael J. Fox no papel do protagonista Marty McFly. Inicialmente, os roteiristas imaginaram a máquina do tempo de Doc – o Dr. Emmett Brown (Christopher Lloyd) – dentro de uma geladeira, mas mudaram para um carro *DeLorean*, da montadora de mesmo nome, extinta em 1982, porque acreditaram que a referência contribuiria para a comicidade do filme.

Lançado nos Estados Unidos em 3 de julho de 1985, *De volta para o futuro* recebeu cerca de US\$ 14,5 milhões de dólares nos primeiros cinco dias em cartaz no país. O total que arrecadou em bilheterias do mundo todo é estimado em US\$ 385.524.862,00. Os planos para as duas continuações só foram iniciados após comprovado o sucesso do primeiro⁴³. Na parte dois, Marty viaja para 2015 e tenta evitar que seu futuro filho se envolva em uma situação perigosa. Já na parte três, o protagonista precisa ir atrás de Doc, que está preso no Velho Oeste, em 1885, e corre risco de ser assassinado. Os dois filmes foram filmados em sequência, com algumas etapas da produção realizadas simultaneamente para não ultrapassar o orçamento estimado em US\$ 80 milhões de dólares. Nas bilheterias, o segundo *De volta para o futuro*, lançado em 1989, obteve uma receita de aproximadamente US\$ 332 milhões em todo o mundo, enquanto o terceiro, de 1990, ficou em US\$ 244.088.654,00. Diversas ações foram realizadas nos Estados Unidos para promover o lançamento das duas continuações. Por exemplo, a rede *Toys “R” Us* vendeu *DeLoreans* de brinquedo em 400 lojas por todo país e “óculos futurísticos” foram oferecidos como brinde de certos itens do menu da *Pizza Hut*⁴⁴. O segundo filme foi extensamente lembrado pela mídia e celebrado por fãs em torno de 21 de outubro de 2015, o dia em que, na narrativa, Marty e Doc chegam no futuro da cidade fictícia Hill Valley⁴⁵.

⁴² Conforme AFI Catalog of Feature Films, “Back to the future – History”. Última consulta em 25/01/2018. Disponível em: catalog.afi.com. Fonte do fragmento de “foi produzido” até “em cartaz no país”.

⁴³ Conforme AFI Catalog of Feature Films, “Back to the future, Part II– History” e “Back to the future, Part III – History”. Última consulta em 25/01/2018. Disponível em: catalog.afi.com.

⁴⁴ Conforme AFI Catalog of Feature Films, “Back to the future, Part II– History” e “Back to the future, Part III – History”. Última consulta em 25/01/2018. Disponível em: catalog.afi.com.

⁴⁵ Ver, por exemplo, as seguintes matérias publicadas on-line: *The Guardian*, “Back to the Future Day: what Part II got right and wrong about 2015 – an A-Z” (20/10/2015); *Scientific American*, “Back to the Future, Part II Predicted Techno-Marvels of October 21, 2015” (08/10/2015); *G1*, “De

O exterminador do futuro é outra franquia iniciada nos anos 1980 que tem repercussão ainda hoje. No filme, um “ciborgue” (Arnold Schwarzenegger) vindo do século XXI, um mundo pós-apocalíptico no qual os poucos humanos que ainda sobrevivem são oprimidos por máquinas inteligentes, chega a 1984 para assassinar Sarah Connor (Linda Hamilton) e assim impedir o nascimento de John Connor, o futuro líder da resistência. James Cameron começou a idealizar o filme enquanto trabalhava em *Piranha II* (IT/HOL/EUA, 1982), sua estreia na direção de um longa-metragem⁴⁶. O canadense começou carreira na indústria cinematográfica no final dos anos 1970, assumindo funções técnicas e com um interesse especial pelo aprimoramento de efeitos visuais. Cameron fez um tratamento de 45 páginas sobre *O exterminador* antes de começar a buscar financiadores. Quando alguns estúdios manifestaram interesse, condicionou a venda do projeto à garantia de que seria o diretor. Duas produtoras aceitaram seus termos, a *Hemdale Films* e a *Pacific Western Production*, empresa de sua futura esposa Gale Anne Hurd, que também é sua coautora no roteiro. O filme foi produzido com um orçamento relativamente baixo de US\$ 6.400.000 e arrecadou US\$ 78.019.031 em bilheterias no mundo todo, sendo 50% desse valor oriundo apenas dos cinemas nos Estados Unidos.

A princípio, Cameron não tinha interesse em dirigir uma continuação. Mas, o sucesso comercial de *O exterminador do futuro* motivou a *Corolco Productions* a adquirir os direitos da *Hemdale* por cinco milhões de dólares⁴⁷. Schwarzenegger foi convidado a reprisar seu papel de “ciborgue” do futuro, mas o ator sinalizou que só aceitaria fazer a sequência se Cameron também participasse como diretor. Eventualmente, os dois assinaram contrato: estima-se que o salário de Schwarzenegger ficou entre US\$ 12 e 15 milhões, enquanto Cameron teria recebido US\$ 6 milhões de dólares. Em *O exterminador do futuro 2: o julgamento final*, dois “ciborgues” são transportados de 2029 para 1995, o modelo T-1000 (Robert Patrick) para matar John Connor (Edward Furlong), com 10 anos de idade, e um mais antigo, o T-800 (Schwarzenegger), para proteger o menino e sua mãe, Sarah Connor.

volta para o futuro: saiba como celebrar 21/10/2015 com Marty McFly” (21/10/2015). Última consulta aos sites em 25/01/2018.

⁴⁶ Fonte consultada para o parágrafo: AFI Catalog of Feature Films, “Terminator – History”. Última consulta em 25/01/2018. Disponível em: catalog.afi.com.

⁴⁷ Fonte consultada para o parágrafo: AFI Catalog of Feature Films, “Terminator – History”. Última consulta em 25/01/2018. Disponível em: catalog.afi.com.

A realização dessa continuação foi bem mais custosa e complexa que a do filme antecessor⁴⁸. O orçamento de *O exterminador do futuro 2* chegou a cem milhões de dólares. Entre os diversos custos, cerca de um milhão de dólares foram destinados à contratação de dublês para as cenas de ação e US\$ 17 milhões para os efeitos visuais. Com a colaboração da *Industrial Light & Magic* (ILM), empresa fundada por George Lucas em 1975, Cameron⁴⁹ conseguiu realizar sua visão do T-1000 constituído de metal líquido através de imagens geradas por computador (CGI). O filme foi bem recebido tanto pela crítica quanto pelo público e arrecadou US\$ 515.419.827,00 em bilheterias no mundo todo.

Até o momento, mais três continuações já foram realizadas, sem o envolvimento de James Cameron, com diferentes diretores, roteiristas e produtores. *O exterminador do futuro 3: a rebelião das máquinas* foi dirigido por Jonathan Mostow com um orçamento US\$ 170 milhões de dólares. Sua bilheteria mundial foi de US\$ 433.058.296, mas o desempenho fora dos Estados Unidos foi o que garantiu o saldo positivo. *O exterminador do futuro: a salvação* de McG teve um resultado comercial bastante limitado: foram US\$ 200 milhões em custos de produção e apenas US\$ 365.491.792 de arrecadação mundial. O filme mais recente da franquia, *O exterminador do futuro: gênese* de Alan Taylor, custou US\$ 155 milhões dólares e obteve US\$ 440.160.956 em bilheterias no mundo todo, sendo o mercado internacional responsável por 80% desse montante. Em 2017, Cameron anunciou seus planos de produzir um sexto filme, cuja narrativa será uma continuação do seu *O exterminador do futuro 2*⁵⁰.

O conjunto da análise compreende ainda um filme dos anos 1980 de porte e repercussão mais restritas. *Em algum lugar do passado* conta a história de Richard Collier (Christopher Reeve), um dramaturgo que, atraído por uma fotografia de 1912 da atriz Elise McKenna (Jane Seymour), volta 68 anos no passado para encontrá-la através de um sono hipnótico. Dirigido por Jeannot Szwarc, o filme é uma adaptação do romance *Bid time return*, publicado em 1975 por Richard

⁴⁸ Fonte consultada para o parágrafo: AFI Catalog of Feature Films, “The terminator: judgement day – History”. Última consulta em 25/01/2018. Disponível em: catalog.afi.com.

⁴⁹ Conforme uma entrevista na *Vulture*, a tecnologia para os efeitos do T-1000 começou a ser desenvolvida em uma parceria anterior de Cameron com a ILM para seu filme *O segredo do abismo* (EUA, 1989). Ver “How James Cameron and his team made *Terminator 2: judgment day*’s liquid-metal effect”, publicada em 01/07/2015. Disponível em: <http://www.vulture.com/>. Último acesso em: 25/01/2018.

⁵⁰ Conforme matéria do *The New York Times*, “She’ll be back... but what will Linda Hamilton’s new ‘Terminator’ be like?”, publicada em 20/09/2017, disponível em: www.nytimes.com.

Matheson (1926–2013), que também assina o roteiro⁵¹. Christopher Reeve acabara de alcançar fama internacional como o *Super-homem* (EUA/RU/PAN/SWI/CAN, 1978), herói que gira o mundo ao contrário para “rebobinar” o tempo e salvar a mulher amada. Mas, uma greve do sindicato dos atores impediu que o ator e sua dupla Jane Seymour comparecessem aos eventos de estreia do filme, o que prejudicou sua divulgação. Estima-se que o custo de produção foi US\$ 5.100.000, mas a recepção negativa da crítica contribuiu para o resultado pouco expressivo de US\$ 9.709.597 nas bilheterias.

Apesar do fraco desempenho nos cinemas, *Em algum lugar do passado* aos poucos se tornou um filme cult. De fato, é um exemplo de como a televisão e outras mídias de consumo doméstico (videocassete, DVD, serviços de streaming, etc.) conferem ampla oportunidade para reavivar e perpetuar longas-metragens. Ainda nos anos 1980, a distribuidora *Universal Pictures* vendeu os direitos para uma empresa de televisão por assinatura nos Estados Unidos e as repetidas transmissões ampliaram consideravelmente a audiência do filme. Por sua vez, surgiu uma imensa demanda por discos da trilha sonora de John Barry (1933–2011), que se tornou um grande sucesso de vendas⁵². A trilha é particularmente famosa por incluir uma gravação da 18ª variação de *Rapsódia sobre um tema de Paganini*, Op. 43, de Sergei Rachmaninoff (1873–1943). No início dos anos 1990, um grupo de fãs iniciou uma rede de entusiastas do drama chamada INSITE (*International Network of Somewhere in Time Enthusiasts*), que se reúne anualmente para um fim de semana no *Grand Hotel* da Ilha Mackinac, no estado de Michigan, EUA, a principal locação do filme.

A amostra de filmes inclui três comédias românticas: *Feitiço do tempo*, *Kate & Leopold* e *Meia-noite em Paris*. O primeiro já adquiriu nos Estados Unidos o status de clássico. Foi o sexto e último trabalho do diretor Harold Ramis (1944–2014) com o ator Bill Murray, que interpreta o protagonista. Em *Feitiço do tempo*, Phil Connors, apresentador da previsão do tempo de um telejornal, fica preso em um *loop* temporal e revive o “dia da marmota” em Punxsutawney, Pensilvânia,

⁵¹ Fontes consultadas para o parágrafo: AFI Catalog of Feature Films, “Somewhere in time – History”; *The Numbers*, www.the-numbers.com. Última consulta em 25/01/2018.

⁵² Devido a restrições de orçamento, a produção do filme negociou como pagamento a John Barry um percentual sobre as vendas da trilha sonora, um acordo que se tornou bastante vantajoso para o compositor diante do sucesso comercial de seu trabalho. Ver artigo “*Somewhere in time*” disponível no site do www.tcm.com. Último acesso em 26/01/2018.

repetidas vezes, sem conseguir progredir no calendário. O roteiro do então estreante Danny Rubin interessou o produtor Trevor Albert, que o recomendou para Ramis e Murray. Durante a pré-produção, Rubin trabalhou com o diretor e o ator principal no aprimoramento do script para “ampliar o alcance” da história. Como explica Albert: “(...) tinha que ser maior e mais abrangente, com um pouco mais de peso. Quando se converte um roteiro em um filme de US\$ 30 milhões, não pode fazê-lo só para você.”⁵³. Por isso, Rubin e Ramis assinam juntos como autores.

Feitiço do tempo foi uma produção de US\$ 14.600.000 e resultado das diferentes visões de diretor, roteirista, atores, produtores e outros profissionais envolvidos. Por exemplo, para fazer a cena em que Phil finalmente acorda no dia seguinte ao festival da marmota ao lado de Rita (Andie MacDowell), houve uma votação com toda a equipe no set de filmagem para determinar se os personagens deveriam estar nus ou com as mesmas roupas da noite anterior⁵⁴. Foi uma assistente de decoração de cenário que deu o voto de desempate. Há rumores de que as divergências criativas durante as filmagens estariam por trás do suposto distanciamento entre Murray e Ramis. Mas, Albert e a atriz Andie MacDowell concordam que conflitos e negociações de ideias durante a realização de um filme são comuns e fundamentais para o produto final⁵⁵.

Lançado em fevereiro de 1993, *Feitiço do tempo* foi um sucesso de crítica e de público, arrecadando US\$ 70.906.973 nos Estados Unidos. Embora a narrativa se passe no tradicional festival de Punxsutawney, as filmagens aconteceram em Woodstock, Illinois, durante o inverno. Desde então, a cidade escolhida como locação passou a realizar sua própria festividade anual, com a marmota Willie no centro do ritual de previsão do tempo às 6 horas da manhã de dois de fevereiro⁵⁶. A popularidade do filme nos Estados Unidos também contribuiu para a associação da expressão “*groundhog day*” com a ideia de situações repetitivas.

O conceito de reviver inúmeras vezes a mesma sequência de eventos também é explorado no filme de ação *No limite do amanhã* de Doug Liman. Nele,

⁵³ Conforme matéria do *The New York Times*, “Going Back to ‘Groundhog Day.’ Again.”, publicada em 15/03/2017, disponível em: www.nytimes.com.

⁵⁴ Conforme matéria do *The New York Times*, “Going Back to ‘Groundhog Day.’ Again.”, publicada em 15/03/2017, disponível em: www.nytimes.com.

⁵⁵ *idem*

⁵⁶ O chamado Groundhog Day acontece anualmente no dia 2 de fevereiro nos Estados Unidos. Diversas cidades realizam o ritual de previsão do tempo com uma marmota. Segundo a tradição, se a marmota olhar para sua sombra ao sair de sua toca, é um sinal de que o inverno continuará por mais seis semanas; caso contrário, a primavera chegará mais cedo.

o major William Cage (Tom Cruise), que atua como relações públicas do exército dos Estados Unidos, é obrigado a se juntar às tropas no ataque contra alienígenas invasores e acaba adquirindo deles a habilidade de “reiniciar o dia”. O roteiro do filme, assinado por Christopher McQuarrie, Jez Butterworth e John-Henry Butterworth, é baseado no romance de ficção científica *All you need is kill* de Hiroshi Sakurazaka (2009). A produção custou US\$ 178 milhões e sua arrecadação mundial nas bilheterias foi US\$ 370.541.256, sendo que mais de 70% dessa receita foi obtida no mercado internacional.

Na segunda comédia romântica do conjunto, *Kate & Leopold*, o inconformado e criativo duque do século XIX, Leopold Mountbatten (Hugh Jackman), acidentalmente viaja para a Manhattan de 2001, onde se apaixona pela publicitária Kate McKay (Meg Ryan) e vira a estrela de um comercial de margarina. O filme foi dirigido por James Mangold, que também assina o roteiro com Steven Rogers, e estreou nos Estados Unidos em 23 de dezembro de 2001. Meg Ryan foi uma das principais atrizes hollywoodianas dos anos 1990 e seu salário para atuar em *Kate & Leopold* chegou a US\$ 15 milhões de dólares. Após o filme, porém, a atriz se tornou cada vez mais distante das telas e participou de poucas produções nos últimos 16 anos. Diferentemente, Hugh Jackman estava apenas iniciando seu percurso no cinema dos Estados Unidos. Originário do teatro australiano, o ator estreou em Hollywood com o papel de Wolverine, um dos super-heróis *X-Men* da *Marvel Comics*, cujas histórias em quadrinhos ganharam adaptação cinematográfica pela primeira vez em 2000.

A produção da *Konrad Pictures* e da *Miramax Films Corp.* não foi um sucesso de bilheterias. Com um orçamento estimado em US\$ 47 milhões de dólares, *Kate & Leopold* arrecadou US\$ 70.937.778 em cinemas do mundo todo. Os 30% de lucro foram obtidos com sua distribuição limitada no mercado internacional. Mesmo com a recepção crítica pouco generosa, *Kate & Leopold* chegou a concorrer em algumas das importantes premiações do cinema. Particularmente, o cantor e compositor britânico Sting venceu o Globo de Ouro pela música-tema *Until*, enquanto Hugh Jackman recebeu sua primeira indicação na categoria de melhor ator em comédia ou musical.

A terceira comédia romântica do conjunto é *Meia-noite em Paris*, dirigida e escrita por Woody Allen. Durante uma viagem à capital francesa com sua noiva Inez (Rachel McAdams) e os futuros sogros, o roteirista hollywoodiano Gil Pender

(Owen Wilson) tenta finalizar o seu primeiro romance e descobre que pode visitar a Paris dos anos 1920 todas as noites em busca de inspiração. O filme já estava nos planos de Allen ao menos desde 2006, mas o projeto só se tornou financeiramente viável após a França sancionar um desconto fiscal em 2009⁵⁷. Com orçamento de US\$ 30 milhões de dólares, *Meia-noite em Paris* foi filmado ao longo de sete semanas no verão de 2010 e estreou em maio do ano seguinte. Tornou-se o maior sucesso comercial de sua carreira de mais de meio século. Sua bilheteria mundial foi de US\$ 162.816.399, sendo que quase dois terços desse montante foram obtidos no mercado internacional.

O filme fala sobre nostalgia e a relação de autores com seus predecessores. Portanto, é repleto de referências a artistas modernistas e suas obras da primeira metade do século XX. Inicialmente, Allen havia imaginado o protagonista como um “intelectual da costa leste”. Mas, quando a diretora de elenco Juliet Taylor o incentivou a contratar Owen Wilson, ator nascido no Texas, o personagem foi repensado como um escritor da Califórnia. A recepção da crítica foi positiva e *Meia-noite em Paris* foi nomeado em diversas premiações. Especificamente, Woody Allen recebeu um Globo de Ouro pelo roteiro e o filme foi indicado a vários Prêmios da Academia, incluindo o de melhor filme.

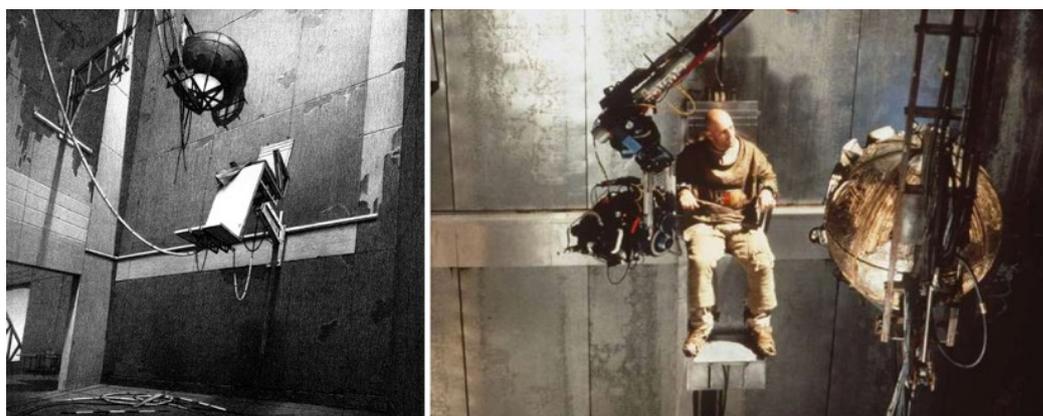
Diversos filmes do conjunto especulam se a volta para um determinado momento do passado pode ou não alterar uma sequência de eventos e engendrar mudanças no futuro. Em *Os doze macacos*, James Cole (Bruce Willis) é um prisioneiro em 2035, que vive em instalações subterrâneas junto com os poucos sobreviventes de um ataque biológico, quando é selecionado por cientistas para voltar a 1996 e encontrar o vírus original que os permitirá desenvolver uma cura. O projeto começou com o produtor Robert Kosberg, que persuadiu a *Universal Pictures* a adquirir do cineasta francês Chris Marker (1921–2012) os direitos para um *remake* de seu curta-metragem *La jetée* (FR, 1962)⁵⁸. Terry Gilliam aceitou dirigir o filme após ler o script de David Peoples e Janet Peoples. A *Universal* ofereceu a Gilliam o direito ao corte final, tendo em vista uma experiência anterior

⁵⁷ Fonte consultada para este e próximo parágrafo: AFI Catalog of Feature Films, “Midnight in Paris – History”, disponível em: catalog.afi.com.

⁵⁸ Conforme artigo do *The New York Times*, “Terry Gilliam: going mainstream (sort of)”, publicado em 24/12/1995.

com o diretor em *Brazil* (RU, 1985)⁵⁹. O orçamento de produção foi US\$ 29 milhões e o retorno obtido em bilheterias no mundo todo foi US\$ 168.841.459. Além do sucesso comercial, o filme foi bem recebido pela crítica e indicado em diversos prêmios da indústria. Em particular, o ator Brad Pitt venceu o Globo de Ouro por sua atuação coadjuvante no papel do paciente psiquiátrico Jeffrey Goines. Desde 2015, uma série chamada *12 monkeys*, inspirada no filme, começou a ser exibida por um canal de televisão nos Estados Unidos.

Figura 12 - Sala de interrogatório em *Os doze macacos*



À esquerda, o desenho *Neomechanical Tower (Upper) Chamber* do arquiteto Lebbeus Woods (1987). À direita, uma cena d'*Os doze macacos* na qual James Cole é interrogado pelos cientistas, foto de Phillip Caruso. Woods venceu um processo contra a *Universal* por apropriação não autorizada do seu trabalho na produção do cenário do filme.

Fontes: Woods, Lebeus, “re: The system”, publicado em 20/01/2009, disponível em: lebbeuswoods.wordpress.com/. Latimes.com, “Architect Lebbeus Woods, who inspired sci-fi movies, dies”, publicado em 01/11/2012. Último acesso em 06/02/2018.

Outros filmes contemplados no conjunto também exploram, de diversas formas, as possibilidades e consequências de deslocamentos ao passado: *Linha do tempo*, *Efeito borboleta*, *Déjà vu* e *Contra o tempo*. No primeiro, um grupo de arqueólogos, que trabalha nas escavações de uma vila na França, é transportado para o dia de uma batalha decisiva entre franceses e ingleses na Guerra dos Cem Anos. Trata-se de uma adaptação do romance homônimo de Michael Crichton, dirigida por Richard Donner e com roteiro de Jeff Maguire e George Nolfi. O filme foi feito com um orçamento de US\$ 80 milhões. Porém, foi recebido negativamente pela crítica e arrecadou apenas US\$ 26.703.184 em bilheterias do mundo todo.

⁵⁹ É prática comum que os produtores tenham poder de decisão sobre o corte final de seus filmes e eventualmente demandem que o diretor reedite a obra para torná-la mais comercial. No caso de *Brazil*, a *Universal* teve sérias divergências com Gilliam, mas a versão do diretor prevaleceu após um retorno positivo da crítica.

Nesse sentido, é talvez a produção com o desempenho mercadológico mais fraco de todo o conjunto.

Em *Efeito borboleta*, dos diretores e autores Eric Bress e J. Mackye Gruber, o universitário Evan Treborn (Ashton Kutcher) descobre que consegue, literalmente, reviver momentos do seu passado ao ler um diário de sua adolescência e assim tenta alterar certos eventos traumáticos. O corte dos diretores tem um desfecho bem mais sombrio que a edição distribuída nos cinemas. Mas, a decisão de mudar o final foi bem-sucedida, já que o filme, produzido com US\$ 13 milhões de dólares, conseguiu arrecadar US\$ 95.638.592 em bilheterias do mundo todo.

A ideia para *Déjà vu* começou com os escritores Bill Marsilii e Terry Rossio, que trabalharam intermitentemente por quatro anos no roteiro⁶⁰. Após a explosão de uma barca em Nova Orleans, o agente da ATF⁶¹ Douglas Carlin (Denzel Washington) e uma equipe especial do FBI utilizam um equipamento secreto do governo, chamado Branca de Neve, que os permite acessar momentos de quatro dias no passado, para identificar quem cometeu o atentado. O filme foi produzido Jerry Bruckheimer e dirigido por Tony Scott (1944–2012). Preocupados em tornar a ideia de “janela no tempo” mais verossímil, os roteiristas fizeram pesquisas teóricas e consultaram Brian Greene, físico e professor da Universidade de Columbia, para entender as implicações que o acesso ao passado poderia ou não ter na sequência de eventos. *Déjà vu* foi realizado com um orçamento de US\$ 80 milhões de dólares e obteve um resultado mundial de US\$ 181.038.616.

Às vezes as explicações para os deslocamentos entre momentos históricos dos personagens são complexas, mas os cineastas de ficção científica tendem a confiar na atenção dos espectadores aos processos que as narrativas descrevem⁶². *Contra o tempo* combina diferentes ideias sobre “viagens no tempo” de narrativas anteriores para formular a sua própria teoria. Nesse filme, o capitão Colter Stevens (Jake Gyllenhaal), morto em combate, é mantido pela força aérea dos Estados Unidos em uma câmara congelada e com seu cérebro ligado a uma máquina que

⁶⁰ Informações relativas à concepção da história e do roteiro de *Déjà vu* foram obtidas na entrevista de Bill Marsilii concedida ao site *Movies Online*, “Bill Marsilii interview, screewriter of Déjà Vu”. Disponível em: <http://www.moviesonline.ca/>. Consultado em: 27/01/2018.

⁶¹ O Bureau of Alcohol, Tobacco, Firearms and Explosives (ATF) é uma agência do governo federal dos Estados Unidos responsável pela investigação e prevenção de crimes relacionados a substâncias alcólicas, tabaco, armas e explosivos.

⁶² Ver, por exemplo, entrevista de Bill Marsilii concedida ao site *Movies Online*, “Bill Marsilii interview, screewriter of Déjà Vu”. Disponível em: <http://www.moviesonline.ca/>. Consultado em: 27/01/2018.

permite transferir sua consciência para o corpo de outra pessoa em uma “realidade paralela” ou “linha do tempo alternativa”. Após a explosão criminosa de um trem, Colter encarna repetidas vezes no corpo de um passageiro morto no atentado, porém, sempre oito minutos antes da detonação da bomba, com o objetivo de identificar o terrorista e verificar seus próximos passos. Com direção de Duncan Jones e roteiro de Ben Ripley, o filme foi produzido com US\$ 32 milhões de dólares e obteve uma receita mundial de US\$ 140.428.499 em vendas de ingressos.

Outro filme que faz parte do conjunto é *Interstellar* de Christopher Nolan. Nascido na Inglaterra, o diretor, roteirista e produtor reside com a família na Califórnia desde *Amnésia* (EUA, 2000), seu primeiro filme de sucesso sobre um homem que sofre de perda de memória recente, mas ainda assim tenta encontrar o assassino de sua esposa⁶³. Os onze filmes que dirigiu de 1998 a 2017 já arrecadaram US\$ 4.707.941.556 bilhões de dólares⁶⁴. É considerado um diretor autoral, embora faça *blockbusters*, como a trilogia do super-herói *Batman* (EUA/RU, 2005, 2008, 2012) e o filme *A origem* (EUA/RU, 2010).

Nolan conta com diversas parcerias recorrentes na realização dos seus filmes⁶⁵. Além do irmão Jonathan Nolan, que é escritor e seu coautor em diversos roteiros, trabalha regularmente com sua esposa, Emma Thomas, coprodutora em todos os seus projetos desde *Amnésia*, e também com o compositor Hans Zimmer, que já fez trilhas sonoras para ao menos seis de seus filmes, inclusive a de *Interstellar*. Formado em Inglês pela *University College London* (UCL), Christopher Nolan já mencionou diversas referências cinematográficas e literárias para seus trabalhos. Entre os filmes estão *2001*, *Guerra nas estrelas*, *Metropolis*, *Blade runner* e *Matrix* (EUA, 1999). O diretor de fotografia Hoyte van Hoytema o apresentou a *O Espelho* (URSS, 1975), de Andrei Tarkovsky (1932–1986), durante a realização de *Interstellar*, o que acabou tendo um impacto na forma como água, vento e poeira foram manipulados para criar a atmosfera do filme. Já *Quatro*

⁶³ Conforme matéria do *The New York Times*, “The exacting, expansive mind of Christopher Nolan”, publicada em 30/10/2014, disponível em: www.nytimes.com.

⁶⁴ Conforme dados publicados no site *The Numbers*, www.the-numbers.com. Última consulta em 29/01/2018.

⁶⁵ Fontes desse parágrafo: matérias e entrevistas do *The New York Times*, “A man and his dream: Christopher Nolan and ‘Inception’” de 30/06/2010 e “The exacting, expansive mind of Christopher Nolan” de 30/10/2014; do *Telegraph* “Christopher Nolan interview: ‘I’m completely invested in every project I do’” de 31/12/2014; do site *CheatSheet*, “9 films that inspired Christopher Nolan’s *Interstellar*” de 25/05/2016; do site *Paste Magazine*, “Christopher Nolan’s war on time” de 30/07/2017, e do site *Wired*, “9 easter eggs from the bookshelf in *Interstellar*” de 17/11/14.

quartetos de T.S. Eliot (1943) e *A wrinkle in time* de Madeleine L'Engle (1962) estão entre suas referências de representações artísticas do tempo.

Em *Interestelar*, são extrapolações da teoria da relatividade que permitem ao protagonista Cooper (Matthew McConaughey) “viajar no tempo”. O filme resulta de uma parceria entre profissionais dos meios artístico e científico⁶⁶. Seu conceito inicial partiu da produtora cinematográfica Lynda Obst com Kip Thorne, professor emérito do *Caltech* e um dos vencedores do prêmio *Nobel* da Física em 2017. Jonathan Nolan começou a transformar a ideia em roteiro em 2006, quando o diretor do projeto ainda era Steven Spielberg. Em 2012, Christopher Nolan assumiu a direção e começou a reescrever o roteiro com o irmão. Uma comparação com a versão do script de 2008, da fase de Spielberg, revela que o produto final de 2014 é quase outro filme por duas diferenças cruciais: a ausência de encontro com vida alienígena e a relação entre pai e filha⁶⁷. Esses dois aspectos também fazem contraponto à visão de *2001* sobre as viagens interplanetárias e o futuro da humanidade.

Em *Interestelar*, as condições de vida na Terra deterioraram dramaticamente e uma missão de cientistas da NASA, pilotada por Cooper, sai em busca de um planeta habitável em outra galáxia. Na ocasião do lançamento do filme, o diretor, que tem quatro filhos, uma mulher e três homens, comentou sobre como a paternidade exacerbou sua percepção da passagem do tempo e seu desejo de se apegar a momentos. Esses sentimentos são expressos em *Interestelar* através do relacionamento entre os personagens de Cooper e sua filha Murphy, que no roteiro de 2008 seria um menino. Não por acaso, o título atribuído ao filme durante o período de produção foi *Flora's letter*, uma homenagem de Nolan à sua primogênita⁶⁸.

O diretor também se preocupou em manter a coerência e verossimilhança de *Interestelar*. Com a consultoria científica de Kip Thorne, procurou imaginar situações que respeitassem as leis da física, embora o filme represente ideias que são teoricamente possíveis, como a ponte de Einstein-Rosen, mas atualmente

⁶⁶ Ver matéria do *The New York Times*, “The exacting, expansive mind of Christopher Nolan”, de 30/10/2014.

⁶⁷ Conforme artigo do site *Den of Geek*, “*Interstellar: the 2008 script & its wildly different ending*”, de 10/11/2014. O esboço do roteiro de 2008 está disponível no site LA Screenwriter, <http://www.la-screenwriter.com/>. Última consulta em 17/02/2018.

⁶⁸ Conforme entrevista ao *Telegraph* “Christopher Nolan interview: ‘I’m completely invested in every project I do’” de 31/12/2014.

impraticáveis. Como declarou ao *The New York Times*: “Eu tenho uma crença (...) de que qualquer audiência pode distinguir entre algo que é consistente com regras versus algo que é totalmente inventado e anárquico.”⁶⁹. Apesar de todo cuidado técnico e do elevado custo de produção, US\$ 165 milhões, o filme não foi uma unanimidade entre críticos⁷⁰. Enquanto um achou a primeira parte longa demais, outro gostou do começo, mas considerou o final confuso e com personagens femininas excessivamente emotivas. Já um terceiro crítico aplaudiu a atuação de Jessica Chastain no papel de Murphy adulta, mas não destacou o filme como um possível favorito das premiações. De fato, *Interestelar* só venceu o Prêmio da Academia de Melhores Efeitos Visuais. Mesmo assim, seu resultado nas bilheteiras foi bastante expressivo: US\$ 667.752.422 no mundo todo, sendo que 70% dessa receita foi obtida no mercado internacional.

O filme mais recente da amostra é *A chegada*, dirigido por Denis Villeneuve e escrito por Eric Heisserer a partir do conto *Story of your life* de Ted Chiang de 1998. Quando doze naves extraterrestres aterrissam em diferentes pontos da Terra, o exército dos Estados Unidos recorre a uma linguista, Dra. Louise Banks (Amy Adams), para viabilizar o diálogo com os inesperados visitantes naquele país e decifrar suas intenções. Durante seu processo de aprendizado da língua dos alienígenas, a protagonista adquire deles também a percepção do tempo não-linear. Aos poucos, esse conhecimento se revela determinante não apenas nas trocas entre a humanidade e os heptapodos, mas principalmente para as relações pessoais da própria linguista.

A chegada apresenta uma combinação de temas e personagens recorrentes na ficção científica: a ameaça extraterrestre, o militar impaciente, o cientista mediador. Como em *O dia em que a Terra parou*, os alienígenas não são hostis e pretendem somente transmitir uma mensagem para a humanidade. Sendo assim, o filme se concentra no processo de tradução da língua extraterrestre e na possibilidade de comunicação entre “nós” e os “outros”. A protagonista e sua dupla, o físico Dr. Ian Donnelly (Jeremy Renner), precisam decifrar as intenções dos

⁶⁹ Ver matéria do *The New York Times*, “The exacting, expansive mind of Christopher Nolan”, de 30/10/2014.

⁷⁰ Ver matéria do *The New York Times*, “Already, a universe of opinions on ‘Interstellar’”, de 31/10/2014.

heptapodos antes que o governo dos Estados Unidos e de outros países decidam atacar suas naves.

O canadense Denis Villeneuve fez sua estreia como diretor e escritor no circuito de longa-metragem com *Un 32 août sur terre* (CAN, 1998). Após ganhar projeção internacional com *Incêndios* (CAN/FR, 2010), passou a ser requisitado para grandes produções dos Estados Unidos. O projeto de *A chegada* começou na época em que estava comprometido com as filmagens do thriller policial *Os suspeitos* (EUA, 2013)⁷¹. Foi Eric Heisserer quem inicialmente sugeriu a adaptação do conto de Ted Chiang para os produtores Dan Levine e David Linde. Por sua vez, os dois procuraram Villeneuve, que se entusiasmou com a história, mas estava indisponível para escrever o roteiro. Heisserer se encarregou da tarefa e o resultado que apresentou finalmente convenceu Villeneuve a assumir a direção do filme. Diretor e roteirista trabalharam juntos em diversos ajustes no script, inclusive em uma mudança crucial para seu desfecho. A princípio, os humanos receberiam dos heptapodos a planta de uma nave interestelar que os permitiria deixar a Terra no futuro. Mas, após assistirem ao filme *Interestelar*, em 2014, os dois concordaram que o final planejado não surpreenderia mais a audiência. Decidiram então que a dádiva dos alienígenas seria o próprio aprendizado de sua língua não-linear⁷².

Em *A chegada*, a circularidade é uma chave importante da narrativa, traduzida em diversos elementos da estética do filme. Os diretores de arte Patrice Vermette e Paul Hotte, em uma entrevista à revista *Vanity Fair*⁷³, explicaram as diversas técnicas que utilizaram para expressar visualmente a relação sincrônica entre momentos do passado, do presente e do futuro da protagonista. Por exemplo, Vermette aproximou os três principais cenários de Louise – sua casa, a universidade e o interior da nave – com a representação de uma grande parede alva em cada um deles: respectivamente, a janela de vidro para o lago nebuloso, o quadro branco na sala de aula e a divisória transparente da câmara. Também fez essa conexão com a textura riscada de tetos e paredes nos três ambientes. Villeneuve não quis uma nave em forma de círculo, então a direção de arte se baseou em um exoplaneta oval para

⁷¹ Comentários sobre o processo de concepção do filme na faixa bônus “Xenolinguística: para compreender *A chegada*”, do DVD de *A chegada*.

⁷² Conforme entrevista de Eric Heisserer ao site *Collider*, “Arrival’ writer Eric Heisserer on how ‘Interstellar’ forced him to change the ending”, de 13/02/2017.

⁷³ “Thought your mind was blown by Arrival? wait until you see the clues you missed”, de 13/02/2017.

desenhar a grande concha alongada, com aparência de uma pedra de extremidades arredondadas. O departamento de locações conseguiu até mesmo um hospital circular em Montreal, Canadá, para a cena de Louise após a morte de sua filha Hannah, o que resultou em uma materialização sutil do *in media res* da narrativa.

Figura 13 - Arte conceitual da nave extraterrestre em *A chegada*



O artista e ilustrador Meinert Hansen trabalhou com Patrice Vermette nos desenhos das ideias do diretor de arte e de Denis Villeneuve para os cenários do filme, como o interior da nave. Fonte: Hansen, Meinert, “Arrival: concept art, part 1: the shell”, publicado em 13/11/2016, disponível em meinerthansen.com. Último acesso em 07/02/2018.

Os próprios seres alienígenas, Abbott e Costello, também não parecem ter frente nem trás. Para concebê-los, Villeneuve contou com a colaboração do artista Carlos Huante e com o trabalho da equipe de efeitos visuais, responsável por toda linguagem corporal das criaturas tentaculares⁷⁴. Já para a concepção dos logogramas circulares da escrita heptapodo, a direção de arte conversou com designers, linguistas e antropólogos. A intenção era que a tinta expelida pelos extraterrestres parecesse um mecanismo de defesa, mas também tivesse significado e coerência. Portanto, Vermette recorreu a Stephen Wolfram⁷⁵, físico e especialista em ciência da computação, para conferir verossimilhança ao processo de decodificação da língua heptapodo e criar uma espécie de dicionário. O roteiro também recebeu comentários da linguista Jessica Coon sobre as falas e atitudes de

⁷⁴ Comentários sobre o processo de concepção do filme na faixa bônus “Xenolinguística: para compreender *A chegada*”, do DVD de *A chegada*.

⁷⁵ Stephen Wolfram é criador da “*Wolfram language*” um código cujo objetivo é incorporar o máximo de conhecimento à linguagem de programação para automatizar mais o trabalho de engenheiros de software.

Louise em seu trabalho de campo. Além disso, elementos de cena e do figurino ajudaram a proporcionar um caráter crível ao filme, como a tesoura pantográfica que os cientistas e militares utilizam para alcançar a nave, as roupas e acessórios que vestem para evitar contágio, o quadro branco e caneta hidrográfica que a protagonista aproveita para se comunicar com os alienígenas. Vermette construiu o interior do óvni, o que possibilitou a gravação de cenas sem o uso de *chroma key* e colaborou bastante para o conjunto da obra⁷⁶.

O final de *A chegada* surpreende justamente porque contraria a expectativa de linearidade cronológica da audiência, que não percebe quando o filme volta para eventos anteriores ao nascimento de Hannah e se equivoca ao entender como flashbacks os deslizamentos de Louise para momentos futuros de sua vida. A introspecção e apreensão da protagonista também se confundem com tristeza e luto. Contribuiu para essa ambiguidade o tom diminutamente cinzento e sombrio que Villeneuve e o diretor de fotografia Bradford Young conferiram ao filme, conforme a ideia do primeiro de “*dirty sci-fi*” (“sci-fi suja”): “(...) estávamos tentando criar um sentimento de (...) uma manhã de terça-feira ruim. Como quando você é criança e está no ônibus escolar, indo para a escola, e você sonha olhando para as nuvens e está chovendo. Esse tipo de atmosfera”⁷⁷. A trilha sonora de Jóhann Jóhannsson soma ao suspense e à tensão do encontro com os extraterrestres, mas a música que remete ao cíclico e ao recorrente é “*On the nature of daylight*”, composição lançada por Max Richter em 2004 que abre e encerra o filme. *A chegada* foi bem recebido pela crítica e pelo público. Foi realizado com um orçamento de US\$ 47 milhões e obteve US\$ 203.178.872 de bilheteria mundial.

O conjunto inclui ainda *O curioso caso de Benjamin Button*, título que não é habitualmente associado à noção de “viagem no tempo”, mas que foi indicado durante pesquisa por material. O filme levou mais de 20 anos para acontecer. O produtor Ray Stark (1915–2004) comprou os direitos para adaptar o conto homônimo de Scott Fitzgerald (1896–1940) e o projeto foi para a *Universal* nos anos 1980. Após ser vinculado a diversos produtores, diretores e atores, o filme

⁷⁶ Conforme entrevista de Bradford Young ao site *Collider*, “‘Arrival’ cinematographer Bradford Young on making ‘Dirty Sci-Fi’ and the Young Han Solo movie”, de 08/11/2016.

⁷⁷ Comentários do diretor na faixa bônus “Xenolinguística: para compreender *A chegada*”, do DVD de *A chegada*.

enfim começou a tomar forma em 2003 com o roteiro de Eric Roth. No ano seguinte, David Fincher foi chamado para assumir a direção.

Benjamin Button (Brad Pitt) é um personagem que nasce com a aparência física de um idoso e rejuvenesce ao longo da vida, até morrer com as feições de um bebê. Ou seja, a regressão no tempo é interna ao seu corpo, que se desenvolve “ao contrário”, dificultando suas relações, especialmente com Daisy (Cate Blanchett). A recepção ao filme foi, no geral, positiva. Mas, um crítico julgou sua premissa “profundamente equivocada”, enquanto outro o achou tedioso e “sem sentido”⁷⁸. A Academia premiou *Benjamin Button* por direção de arte, maquiagem e efeitos visuais. O orçamento de produção do filme foi US\$ 160 milhões de dólares e seu desempenho de bilheteria mundial é estimado em US\$ 329.631.958.

O próximo capítulo é dedicado especificamente à análise textual do conjunto de filmes apresentados acima. Esse conjunto não é exaustivo, mas é representativo de diferentes formas em que personagens na ficção extrapolam o tempo linear e progressivo. Ao longo do capítulo, outras narrativas cinematográficas e literárias podem ser referenciadas quando o diálogo for pertinente.

A análise aponta para três grandes temas que perpassam as “viagens no tempo” nos filmes que compõem o material dessa pesquisa. O primeiro tema trata das imagens da extinção e recriação do mundo ou, se quisermos, as cosmologias e o fim dos tempos (tema 1). O segundo trata de como objetos e técnicas são destacados como marcadores de tempo e mediadores entre momentos (tema 2). O terceiro trata dos trânsitos dos personagens para o “passado” e/ou “futuro” e como eles podem propiciar relações sociais, sejam, paradoxais ou harmônicas, porém, sempre complexas (tema 3). A tabela abaixo mostra a lista de filmes, os anos de seu lançamento e as temáticas que neles serão analisadas.

⁷⁸ Críticas publicadas no site *Roger Ebert*, www.rogerebert.com, em 23/12/08, e no jornal *The Guardian*, www.theguardian.com, em 06/02/09.

Tabela 1 – Lista de filmes e temáticas enfatizadas na análise

Ano	Filmes	Temáticas
1960	<i>A máquina do tempo</i>	T1
1968	<i>2001: uma odisseia no espaço</i>	T1
1968	<i>Planeta dos macacos</i>	T1
1970	<i>De volta ao planeta dos macacos</i>	T1
1971	<i>Fuga do planeta dos macacos</i>	T1
1972	<i>A conquista do planeta dos macacos</i>	T1
1973	<i>A batalha do planeta dos macacos</i>	T1
1979	<i>Um século em 43 minutos</i>	T2
1980	<i>Em algum lugar do passado</i>	T2 e T3
1984	<i>O exterminador do futuro</i>	T1 e T3
1985	<i>De volta para o futuro</i>	T2 e T3
1989	<i>De volta para o futuro 2</i>	T2 e T3
1990	<i>De volta para o futuro 3</i>	T2 e T3
1991	<i>O exterminador do futuro 2: o julgamento final</i>	T1 e T3
1993	<i>Feitiço do tempo</i>	T3
1995	<i>Os doze macacos</i>	T1
2001	<i>Kate & Leopold</i>	T2 e T3
2003	<i>O exterminador do futuro 3: a rebelião das máquinas</i>	T1 e T3
2003	<i>Linha do tempo</i>	T2
2004	<i>Efeito borboleta</i>	T3
2006	<i>Déjà vu</i>	T3
2008	<i>O curioso caso de Benjamin Button</i>	T3
2009	<i>O exterminador do futuro: a salvação (4)</i>	T1 e T3
2011	<i>Meia-noite em Paris</i>	T2
2011	<i>Contra o tempo</i>	T3
2014	<i>Interestelar</i>	T1 e T3
2014	<i>No limite do amanhã</i>	T3
2015	<i>O exterminador do futuro: gênese (5)</i>	T1 e T3
2016	<i>A chegada</i>	T3

Assim, podemos ver, pela ordem cronológica de lançamento, os diferentes filmes que serão examinados aqui e as temáticas dominantes – “fim do mundo”, “marcadores do tempo” e “relações sociais” – por eles elaboradas. O capítulo quatro vai tratar separadamente de cada uma dessas temáticas. Na primeira delas, vamos enfatizar as cosmologias e imagens de extinção do mundo que, muitas vezes, significam a transformação no sentido de um recomeço. Na segunda, são sublinhados os diversos elementos – objetos, técnicas, construções, bens de consumo, cartas, fotos, filmes – que operam como marcadores de diferentes temporalidades e passagens entre elas, bem como estabelecem memórias e ligações entre pessoas. Na terceira, procuraremos investigar distâncias e encontros naturalmente dados nas relações sociais e que se embaralham e se tornam paradoxais com as mudanças no plano temporal, como por exemplo, a mãe que se torna mais jovem que seu próprio filho.

4. As narrativas do tempo: cinema, viagens e ilusões

4.1 Cosmologias e imagens do fim do mundo

(...) when a person dies he only appears to die. He is still very much alive in the past, so it is very silly for people to cry at his funeral. All moments, past, present, and future, always have existed, always will exist.

Kurt Vonnegut

Um grupo de filmes contidos na análise tem em comum a reflexão sobre o problema cosmológico do fim do mundo. Danowski e Viveiros de Castro (2014) observam algumas variações sobre o tema no cinema que apontam para diferentes fins possíveis. Há a imagem da extinção simultânea da humanidade e de todo globo terrestre. Mas, o “fim do mundo” também pode significar a “Terra sem humanos”, a noção de que o planeta continua a existir independentemente de “nós”, ou, os “humanos sem Terra”, caso as condições de vida aqui se deteriorem mais rápido do que a nossa própria espécie. Como demonstra o presente estudo, os filmes desse grupo exploram diversamente essas três hipóteses e suas gradações. São filmes que reproduzem o tema dos mitos de origem e fim do mundo (LÉVI-STRAUSS, 1991; 2004a [1964]; 2011a [1971]) e dialogam com crenças escatológicas judaico-cristãs (LANDES, 2000; MARKUS, 2001)

Embora *2001* não explicita nenhuma das possibilidades de destruição mencionadas acima, especula sobre o ciclo de existência da humanidade, desde sua origem até o seu fim. A primeira parte do filme mostra terras áridas há três milhões de anos. Após uma imagem espacial de um eclipse solar, aparece o deserto onde vivem grupos de hominídeos que disputam entre si e com outras espécies por comida, água e território. Dormem, catam piolho, buscam plantas e restos de carcaças para se alimentam, espantam outros animais, dormem de novo. Até que um dia, um grupo de hominídeos acorda com um som ensurdecedor e se depara com um grande bloco retangular, alto e escuro, a flutuar na entrada de sua caverna. Eles observam e tocam o misterioso monólito, que logo depois desaparece de cena. Em seguida, um dos hominídeos se lembra do estranho objeto ao encontrar os restos de um esqueleto e descobre que pode usar os ossos como ferramentas de caça e de dominação. A partir desse momento, aqueles que tiveram contato com o monólito conseguem matar outros animais para obterem carne e impõem sua superioridade em relação aos outros bandos. O domínio da técnica teria fundado a humanidade.

Em um esboço do roteiro⁷⁹, a proposta de que a intenção de violência, para defesa e ataque, é constitutiva do progresso tecnológico e da própria espécie humana é reiterada em notas explicativas e também em narrações que foram suprimidas da versão final. Após mostrar as origens da humanidade, o filme corta para os enormes satélites artificiais que orbitam a Terra do futuro⁸⁰. O Dr. Heywood Floyd aparece no avião Orion a caminho da estação espacial, uma enorme estrutura circular e giratória, que contém amenidades como videofones, bar, sala de reunião e uma filial da rede hoteleira *Hilton*. Está em uma viagem emergencial após um estranho bloco retangular – o mesmo que aparece no começo da narrativa – ter sido encontrado em uma escavação na Lua. O monólito emite um som ensurdecedor no sentido de Júpiter e os Estados Unidos decidem enviar uma missão para investigar o planeta. Na nave *Discovery*, viajam os astronautas David Bowman e Frank Poole, junto com mais três em hibernação, além do computador Hal 9000, uma inteligência artificial que detém todos os comandos da operação.

De fato, Hal é uma espécie de onipresença, que observa, escuta e dialoga com os tripulantes durante todas as suas atividades na *Discovery*. Mas, Bowman e Poole notam sinais de erro na máquina. Os dois entram em um módulo para não serem ouvidos e cogitam desconectar o computador caso as suspeitas de mal funcionamento fossem comprovadas. No entanto, Hal consegue fazer uma leitura labial da conversa e entende que está sob ameaça. A máquina então se rebela contra os humanos. Enquanto Poole anda no exterior da nave para verificar uma possível peça defeituosa, Hal corta seu cabo de oxigênio e o deixa à deriva. Em seguida, interrompe o suporte às funções vitais dos astronautas em animação suspensa. Bowman deixa a *Discovery* em um módulo individual, mas não consegue resgatar o parceiro. Quando tenta voltar à nave, Hal se recusa a abrir a porta e revela que sabe dos planos de seu desligamento. Por sua vez, o astronauta consegue reingressar na *Discovery* através de um acesso de emergência. Entra na sala do processamento central de Hal e começa a desativá-lo. Nesse momento, o computador demonstra medo e pede desesperadamente para não ser desconectado. Bowman desliga Hal e fica totalmente sozinho na nave.

⁷⁹ Disponível no site *LA Screenwriter*, <http://www.la-screenwriter.com/>. Último acesso em: 10/01/2018.

⁸⁰ Segundo uma das notas explicativas de um esboço do roteiro, esses satélites seriam armas com poder de destruição total preparadas para disparar contra a Terra, uma alusão à ameaça nuclear da Guerra Fria.

Portanto, *2001* reprisa também um dos temas recorrentes na ficção: o da criatura (máquina) que se volta contra o criador (humano). A rebelião de Hal contra Bowman e Poole sugere um “fim de linha” para a humanidade. Na narrativa, é como se a espécie tivesse evoluído em suas tecnologias até o seu máximo, ao ponto de suas invenções se tornarem mais inteligentes que os próprios humanos. O romance *O fim da infância* de Clarke (2015 [1953]), mencionado no terceiro capítulo, corrobora a ideia da estagnação como o prenúncio da extinção do mundo. Também contribui para a análise da terceira e última parte de *2001*, talvez a mais aberta a interpretações, já que não contém nenhum diálogo, legenda ou narração.

Sem Hal e seus companheiros astronautas, Bowman segue em uma jornada solitária até Júpiter. Ao se aproximar do destino, ele deixa a *Discovery* em um módulo individual em direção a um monólito que circula a órbita do planeta. Em sua pequena nave, Bowman é sugado para dentro de uma espécie de “buraco de minhoca”. Faz uma viagem turbulenta através de um túnel no espaço e presencia diversos fenômenos: caleidoscópios de cores, explosões de formas e paisagens de superfícies planetárias. Acaba em um quarto de cores pálidas e decoração neoclássica. Nesse cômodo, Bowman se encontra com uma versão mais velha de si mesmo e transforma-se nela. A partir daí diversas versões de Bowman mais “novo” e mais “velho” entram em confronto, de forma que uma é sempre testemunha do envelhecimento da outra. Finalmente, o monólito aparece diante do seu leito de morte e Bowman é transformado em um grande feto luminoso – uma “criança estrela” – que paira no espaço e observa a Terra à distancia.

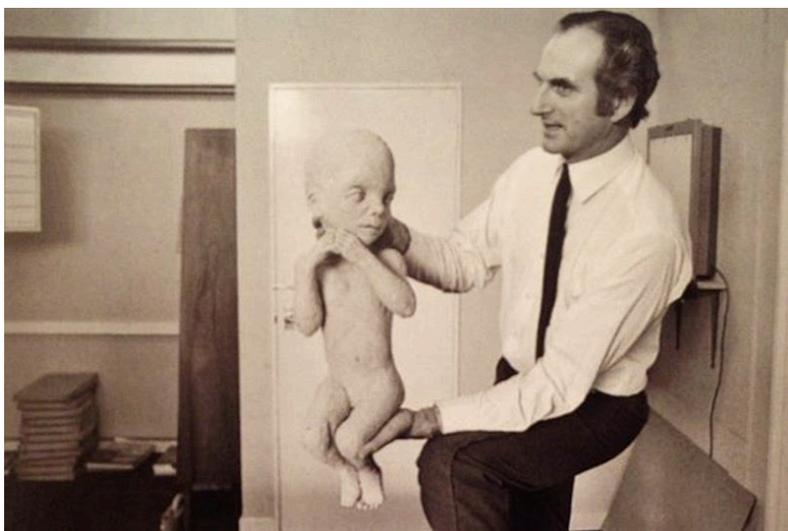
Os encontros de Bowman consigo mesmo no quarto neoclássico suscitam ideias que serão comentadas na conclusão. Por enquanto, vamos nos deter à conversão do personagem em uma “criança estrela” no último contato com o monólito. Duas referências a ideias presentes em outras obras de Clarke podem contribuir na interpretação. Como em *O fim da infância* (CLARKE, 2015 [1953]), a “criança estrela” parece representar a transcendência do humano em uma forma de inteligência soberana do cosmos. Nesse caso, o monólito atua de modo semelhante aos extraterrestres do romance, os “senhores supremos”, e proporciona saltos de evolução à espécie humana até que a mesma pode se integrar à “*overmind*”. Se evocarmos a “terceira lei” de Clarke (1973) sobre a equivalência entre mágica e tecnologia avançada, também surge um possível paralelo entre o contato de Bowman com o monólito em *2001* e rituais de iniciação à feitiçaria,

particularmente, um descrito por Mauss e Hubert (2015 [1904], p. 75), dito dos Tsembaga Maring (Murring) da Nova Guiné:

Há revelação sempre que o mágico crê achar-se em relação com um ou vários espíritos, que se colocam a seu serviço e dos quais recebe sua doutrina. Esse primeiro modo de iniciação é o objeto de mitos e de contos, uns e outros ou muito simples ou muito desenvolvidos. Os mais simples versam sobre a chegada de Mefistófeles à casa de Fausto. Mas há outros bem mais complicados. Entre os Murring, o futuro feiticeiro (*murup*, espírito) deita-se sobre o túmulo de uma velha da qual tirou a pele do ventre; durante o sono, essa pele, isto é, o *murup* da velha transporta-o para além da abóboda celeste, onde ele encontra espíritos e deuses que lhe comunicam ritos e fórmulas.

A imagem do feiticeiro iniciante transportado em pele de ventre para além da abóboda celeste tem forte semelhança com o feto reluzente em *2001*. Assim, a descrição de Mauss e Hubert (2015 [1904]) sobre um ritual de iniciação oferece suporte adicional à interpretação de que a “criança estrela” é a elevação, ou, arrebatamento de Bowman à condição de inteligência suprema do monólito. Na passagem do humano à entidade de outro plano ocorre um renascimento, tal como sugerem a representação do feto em *2001* e a pele de ventre no ritual Maring.

Figura 14 - Modelo da “criança estrela” de *2001*



Fonte: Vintage Everyday, “*Amazing behind the scenes photos from the making of 2001: a space odyssey*”. Disponível em: <http://www.vintag.es/2014/11/amazing-behind-scenes-photos-from.html>. Publicada em 30/11/14. Acesso em: 01/12/2017.

No filme de Kubrick, a tensão entre humanos e máquinas da Terra é subsumida pela relação entre a divindade cósmica e seus aprendizes terráqueos. Mas, o término da narrativa deixa em aberto se a transformação de Bowman em

uma gigantesca “criança estrela” significa ou não o fim da humanidade. Em um dos desfechos supostamente planejados para *2001* a “criança estrela” detonaria bombas nucleares em satélites na órbita da Terra, levando à extinção concomitante de humanos e do planeta. Mas, a produção anterior de Kubrick, *Dr. Fantástico*, já havia apresentado um final explosivo, o que teria desencorajado o diretor a optar pela mesma solução (WALKER, 2000; BIZONY, 1994). A associação com *O fim da infância* de Clarke (2015 [1953]) corrobora a ideia de fim do mundo em sua totalidade. Também contribui para a interpretação da passagem do humano à inteligência cósmica o uso reiterado da introdução de *Assim falou Zaratustra* de Richard Strauss como trilha sonora de três momentos: no eclipse solar da abertura do filme; quando o homínido se lembra do monólito e aprende a usar o osso como arma, e quando a “criança estrela” cresce no espaço e fica proporcional à Terra na cena final. Já a continuação, bem menos conhecida, *2010: o ano em que faremos contato* (EUA, 1984), escrita e dirigida por Peter Hyams, sugere que apenas Bowman se integra à inteligência suprema do cosmos e que os monólitos criam novamente vida em outro planeta, porém, não chegam a aniquilar a Terra.

Outros filmes desse grupo concebem conflitos entre criatura e criador que precipitam o apocalipse. A série *O exterminador do futuro*, por exemplo, imagina que, no futuro próximo, uma grande catástrofe nuclear, iniciada por máquinas, mata três bilhões de pessoas no mundo. As sobreviventes permanecem em guerra contra o computador Skynet e seus robôs opressores. O projeto central das máquinas parece ser a destruição completa da humanidade e o controle total do planeta. Essa série de filmes será analisada detidamente quando tratarmos da questão das viagens no tempo e seus impactos nas relações sociais mais adiante.

A cosmologia da nossa extinção não precisa vir apenas do conflito entre nós e as máquinas. Assim, por exemplo, no filme *Os doze macacos* são os próprios humanos que criam as condições para o extermínio da espécie. Nele, os humanos de 2035 são impossibilitados de sair de seus abrigos subterrâneos, porque a superfície foi tomada por um vírus letal. O prisioneiro chamado James Cole, que vive nos solos de Baltimore, nos Estados Unidos, é selecionado para participar de uma missão ao “passado” que pretende solucionar a contaminação “presente”. Ele deve ir para o ano de 1996 no “passado”, descobrir o “exército dos 12 macacos” – o suposto grupo terrorista responsável pelo ataque biológico – e obter uma amostra do vírus, que será utilizada por cientistas no “presente” para o

desenvolvimento de uma cura. Portanto, o plano inicial não é evitar a catástrofe, mas obter no “passado” uma solução para o “presente”.

James é escolhido, porque tem fixada uma memória de sua infância, anterior ao evento apocalíptico: a imagem de uma mulher que primeiro sorri para ele e depois grita de pavor ao ver um homem cair no chão. A fixação por essa lembrança faz de James um candidato mais propenso à efetividade da tecnologia de “viagem no tempo”. Os cientistas realizam diversas tentativas para enviá-lo até o ano de 1996. Na primeira, James vai para a cidade de Baltimore em 1990 e acaba internado em uma instituição psiquiátrica, onde conhece o paciente Jeffrey Goines e a psiquiatra Dra. Kathryn Raily. Após causar uma confusão no hospício, ele é puxado de volta para 2035 pelos cientistas, que controlam a tecnologia de transmigração temporal. Na segunda tentativa, James vai parar, acidentalmente, em um campo de batalha da I Guerra Mundial antes de ser remetido para Baltimore no ano de 1996. Desgastado pelos deslocamentos na história, ele decide coagir Kathryn a ajudá-lo na investigação. Os dois descobrem que o paciente Jeffrey, filho de um virologista, Dr. Goines, dono de um grande laboratório, formou um grupo chamado “12 macacos”.

No filme, um personagem procura resolver um impasse no seu “presente” – a impossibilidade de vida na superfície da Terra – através da obtenção de informações no “passado” – o vírus para a pesquisa da cura – e se torna agente na sequência de eventos que levam ao atual estado das coisas – a pandemia que quase extingue os humanos. Quando se encontram em 1996, Jeffrey diz que foi o próprio James quem sugeriu a ideia de um grande ataque biológico contra a humanidade ao falar sobre acontecimentos futuros no hospício em 1990. Em seguida, os cientistas puxam James novamente de volta para 2035 e questionam seu empenho na missão. O prisioneiro reafirma seu comprometimento e pede para retornar a 1996. Porém, quando reencontra Kathryn no “passado”, está mentalmente exausto e resolve não voltar mais para 2035. Os dois decidem fugir para a Flórida antes da catástrofe e seguem para o aeroporto. No caminho, compreendem que os “12 macacos” não são terroristas e sim ativistas que, em protesto, soltam os animais do zoológico de Baltimore e trancam o pai de Jeffrey em uma jaula.

O filme imagina um meio de comunicação entre os personagens no “passado” e no “futuro”: mensagens deixadas na secretária eletrônica de um telefone. No saguão do aeroporto, James faz uma ligação para informar aos

cientistas de 2035 sobre a inocência dos “12 macacos” e se despedir deles. Kathryn reconhece o Dr. Peters, um virologista do laboratório do Dr. Goines, e percebe que ele carrega uma mala suspeita para a área de embarque. Enquanto isso, um homem vindo de 2035 força James a concluir sua missão. Alertado pela psiquiatra, James entende que o Dr. Peters é o terrorista e tenta impedi-lo de entrar no avião. Mas, ao sacar um revólver, assusta os policiais do aeroporto, que o matam a tiros. Kathryn grita em desespero ao vê-lo cair baleado no chão, enquanto um menino assiste a toda cena. Ainda uma criança pequena, James Cole testemunha a própria morte.

Os doze macacos é bastante fiel ao curta-metragem que o inspira, *La jetée*, e sustenta a premissa da memória paradoxal do protagonista sobre seu falecimento. De modo semelhante a Kyle Reese, um dos personagens centrais da série *O exterminador do futuro*, James Cole tem uma trajetória regressiva e recursiva. Em idade adulta, retrocede na sequência cronológica e morre diante de si mesmo criança, o que sugere que novamente irá crescer e, possivelmente, repetir cada um de seus passos até o desfecho no aeroporto. Por um lado, o fatalismo que acompanha essa jornada cíclica é relativamente atenuado na cena final de *Os doze macacos macacos*, que mostra uma das cientistas de 2035 no avião ao lado do Dr. Peters. Dessa forma, fica em aberto se haverá alguma alteração nos eventos que possa afetar o “futuro” dos humanos, inclusive do menino James Cole. Por outro, as lembranças do protagonista adulto sobre a cena de sua própria morte reforçam a recursividade e inevitabilidade dos acontecimentos de sua vida. Assim, o filme mostra uma outra forma pela qual humanidade pode se extinguir, que não pelo conflito entre “nós” e as máquinas, mas sim por um ataque biológico que nós mesmos realizamos.

Outro ponto interessante é que o filme é repleto de referências que reforçam a relação entre loucura, sagrado e temáticas apocalípticas. Por exemplo, a personagem de Kathryn faz uma palestra sobre o que chama “complexo de Cassandra” que fala sobre pacientes psiquiátricos fixados em ideias sobre o fim do mundo. O Dr. Peters participa do evento e questiona se os que profetizam o apocalipse não seriam os únicos verdadeiramente lúcidos diante do quadro de degradação do meio-ambiente, dando pistas de sua própria intenção de acelerar o juízo final. Já o nome do grupo ativista, “exército dos 12 macacos”, faz uma alusão, pelo menos numérica, aos doze apóstolos de Jesus Cristo. Também as iniciais de James Cole (JC) reiteram a missão de salvador do protagonista. O mesmo tipo de

referência ao sagrado aparece também nos filmes *Interestelar* e *A chegada*, que são examinados adiante. Em *Interestelar*, uma das missões espaciais se chama Lázaro, uma referência bíblica ao homem ressuscitado por Jesus, conforme o Evangelho de João, e sua pretensão é que os humanos renasçam em outro planeta e resistam à extinção. Vale sublinhar ainda que na missão são enviados doze astronautas para doze planetas. Também em *A chegada*, são doze naves extraterrestres que chegam à Terra.

São diversas as representações de Cristo⁸¹ (KOZLOVIC, 2004) no cinema e tanto *Os doze macacos* quanto a série *O exterminador do futuro* exploram o duplo sentido da chegada do messias: simultaneamente, a salvação da humanidade e o anúncio do fim do mundo. De fato, as duas narrativas especulam sobre essa contradição e procuram representá-la em termos concretos. O “outro mundo” que imaginam não é a eternidade dos céus da crença Cristã, mas a própria Terra após um cataclismo engendrado por humanos e hostil à presença dos poucos sobreviventes. Em *Os doze macacos*, James Cole adquire uma qualidade divina ao transmigrar para o “passado” e se sacrificar em prol da humanidade. Na série *O exterminador do futuro*, certos atributos messiânicos são investidos no personagem de John Connor (JC), cujo destino de liderar a resistência no “futuro” está determinado desde sua concepção. Particularmente, o primeiro episódio atribui uma qualidade sobrenatural a John Connor ao estabelecer que seu pai é um ser do “além” – o mundo “futuro”, posterior à catástrofe – que magicamente aparece para Sarah com uma mensagem sobre a destruição da humanidade. A oposição entre vida e morte, salvação e extinção, constitutiva da ambiguidade da figura messiânica, é representada nos dois personagens que se deslocam do “futuro” para o “passado” com propósitos inversos: um deve matar e outro deve proteger John Connor. Em *Os doze macacos* a oposição se concretiza em James Cole, especialmente, no momento final em que James criança e James adulto são reunidos. Esse encontro do protagonista consigo mesmo dialoga também com *2001*, ponto que será retomado mais adiante na conclusão.

⁸¹ Nesse texto, o autor examina as características comuns às diferentes figuras de Cristo retratadas em filmes de Hollywood. Faz distinção entre “figuras de Jesus”, que são representações do próprio homem bíblico, e as “figuras de Cristo”, que são elementos da narrativa cinematográfica que possuem uma missão semelhante àquela de Jesus Cristo, mas podem ser tanto personagens humanos quanto seres alienígenas, objetos, etc.

Na narrativa de *Os doze macacos*, e em outras como *O exterminador do futuro*, a trajetória regressiva dos personagens, que se deslocam em sentido contrário à ordem cronológica, exprime o caos e a subtração dos humanos do mundo “futuro”, assim como o plano subterrâneo traduz a involução da espécie. Outros dois filmes do grupo – *A máquina do tempo* e *Planeta dos macacos* – também imaginam que o destino da humanidade, pelo menos em parte, é a vida debaixo da terra.

Em *A máquina do tempo*, o inventor vitoriano George, determinado a provar a possibilidade de deslocamentos através do tempo, a quarta dimensão da realidade física, cria uma máquina capaz de transportá-lo para momentos do passado e do futuro. O enredo do filme conta que, durante um encontro em sua casa londrina em 31 de dezembro de 1899, George defende para um grupo de amigos sua teoria sobre a viabilidade de viagens no tempo e faz uma experiência com um modelo em miniatura de sua invenção, a máquina que se desloca através da quarta dimensão para o passado e o futuro. Os amigos não se convencem e acham que o experimento foi um truque de magia. David Filby, um dos convidados, questiona o interesse de George pela “quarta dimensão”. O inventor expressa sua preocupação com as atitudes humanas e a proliferação das armas no presente. Ao se despedir dos amigos, George pede que todos retornem em cinco dias para um jantar. Em seguida, entra sozinho em seu laboratório, liga a verdadeira máquina e começa sua jornada para o futuro.

Primeiro, George avança apenas algumas horas. Enquanto acelera, percebe através da janela que as flores do seu jardim se abrem e morrem em questão de segundos. O inventor prossegue e contempla as múltiplas trocas de roupas do manequim na vitrine da loja em frente à sua casa. De repente, a vista de suas janelas é obstruída e George decide parar em 1917. Ele desce da máquina e vai até a rua. Encontra um homem que se parece muito com seu amigo David, mas logo descobre que se trata do filho, James Filby, que o informa sobre a morte do pai durante a guerra. George remove os tapumes das janelas de seu laboratório e segue viagem até 1940, quando sente os tremores de um bombardeio. Ao perceber a situação de guerra, acelera mais um pouco até 1966. Sua casa já não existe mais e o inventor está estacionado com sua máquina em um grande parque. Sirenes avisam aos transeuntes sobre um novo ataque e todos correm em direção aos abrigos, inclusive James, envelhecido e vestindo um macacão metálico para se proteger da radiação.

Uma bomba atômica explode e George foge com sua máquina a tempo de não ser atingido pelas chamas e a lava. Por centenas de milhares de anos, o inventor viaja na escuridão, como se o antigo endereço de sua casa tivesse sido soterrado.

Em 802.701, a claridade ressurge e George estaciona em meio a uma paisagem edênica de árvores, flores, frutos e rios. Lá, encontra um grupo de homens e mulheres jovens, belos e loiros, porém, apáticos. Os chamados Eloi vivem em aparente abundância e calma, mas são ociosos, iletrados e desinteressados por qualquer atividade e forma de conhecimento. Quando uma jovem começa a se afogar no rio, ninguém reage. George entra na água para salvá-la, mas ninguém reconhece seu esforço, nem mesmo Weena, que quase morreu afogada. O inventor logo descobre que os Eloi são como gado cultivado pelos Morlocks, uma espécie desenvolvida a partir de humanos que se esconderam em cavernas subterrâneas durante as guerras e lá permaneceram até adquirirem poderes monstruosos. Os Morlocks comem os Eloi em ataques noturnos ou atraindo as presas até a entrada da caverna – uma grande esfinge com uma porta de ferro – com uma sirene hipnótica. As criaturas ctônicas roubam a máquina de George e depois capturam Weena, juntamente com outros Eloi, para sua alimentação. O inventor invade a caverna e luta contra os Morlocks. Na confusão, alguns Eloi começam a esboçar reação e imitam os movimentos de George para se libertarem dos monstros. Eles descobrem que os Morlocks não gostam de fogo e usam tochas para afastar as criaturas e alcançar a superfície.

No dia seguinte, o inventor retorna até a esfinge e vê sua máquina sozinha dentro da câmara. Quando ele entra, as portas se fecham e os seres ctônicos o atacam novamente. Mas, George consegue ligar a máquina. Ele se transporta para um futuro ainda mais longínquo, os momentos finais do planeta Terra, quando já não há mais vida humana, antes de conseguir voltar para 1900. Chega no dia do jantar, em 5 de janeiro, nos jardins e não no laboratório de sua casa, pois os Morlocks mudaram a posição da máquina no espaço ao arrastá-la para a caverna. Exausto, o inventor conta suas aventuras no futuro para os amigos incrédulos. Após a despedida, David decide voltar para falar com George, mas não o encontra. Ele e a máquina do tempo já não estão mais lá e a empregada da casa nota que alguns livros também desapareceram.

O filme é baseado no romance homônimo de 1895 de H.G. Wells, no qual o autor combina noções evolucionistas a uma crítica à dinâmica de classes sociais

no Reino Unido de sua época. Assim, o antagonismo entre Eloi e Morlocks resulta do próprio desenvolvimento da espécie humana, não mais moldada por Deus, mas pela indiferença da natureza. Já o filme incorpora o temor das armas nucleares, próprio do contexto da Guerra Fria, de modo que Eloi e Morlocks são uma consequência dos conflitos armados entre seres humanos e das ações autodestrutivas da espécie, que o inventor testemunha rapidamente nas paradas do seu trajeto em 1917, 1940 e 1966. Ambas as versões são distopias na medida que descrevem um futuro oposto ao ideal positivista do progresso da civilização pela ciência. Eloi e Morlocks representam o retrocesso do conhecimento ocidental e o canibalismo da espécie que tende a extinguir a si mesma. Portanto, o inventor de *A máquina do tempo* se adianta na cronologia, vai do “presente” para o “futuro”, mas descobre que, de acordo com seus parâmetros, a humanidade “regrediu”.

A narrativa faz referência à personagem mitológica da esfinge como o portal para o mundo subterrâneo dos Morlocks. Ao chegar no futuro distante, George se encontra na enigmática situação de compreender esse “novo mundo”, no qual a espécie humana se subdividiu em duas e desenvolveu certas características e modos de vida profundamente distintos daqueles de 1900. Apropriadamente, a esfinge em *A máquina do tempo* também é uma devoradora de humanos, já que todos que nela entram – capturados pelos Morlocks – não conseguem mais sair, pelo menos até a aparição de George. Cabe também um paralelo entre o filme e o próprio enigma da narrativa mítica. Como visto no segundo capítulo, a esfinge pergunta “o que tem quatro pés de manhã, dois ao meio-dia e três ao entardecer?” e Édipo, na resposta mais conhecida, descreve as idades do homem – bebê, adulto e idoso – pelas técnicas de locomoção que as caracterizam. Assim, o enigma da esfinge faz uma correlação entre o aparente movimento solar e as etapas do desenvolvimento humano. Tanto a imagem cósmica do nascer e pôr do sol quanto a corporal do envelhecimento do homem exprimem a própria ideia de tempo. O inventor de *A máquina do tempo* presencia a alvorada da espécie, a humanidade em “idade avançada”, já em movimento descendente. Mas, a cena final do filme sugere que George segue novamente para o “futuro” munido de livros, como se fosse compartilhar seu conhecimento com os Eloi e tentar um recomeço para a espécie. Assim, este filme, tal como em *Os doze macacos*, o fim dos humanos no mundo acontece em decorrência de conflitos, tensões e guerras intestinas à própria espécie.

Como mencionado anteriormente, *A máquina do tempo* é uma narrativa relevante para o estudo, porque imagina em termos concretos a noção newtoniana do “tempo absoluto” como uma dimensão constitutiva do mundo físico. George se desloca para eventos “futuros”, como se já estivessem distribuídos na realidade quadridimensional, mas sua máquina não muda de posição, pois o plano que atravessa é exclusivamente o temporal. Segundo a narrativa de *A máquina do tempo*, o tempo é um dado constante, de direção única, que o inventor pode percorrer nos dois sentidos. George acelera e reduz a velocidade, pausa, segue adiante, volta para trás. Portanto, é o viajante que se move e não o tempo. Essa ideia se materializa no efeito visual do *stop motion* realizado com as trocas de roupas do manequim na vitrine da loja. O inventor vê a mudança rápida das modas, porque é ele quem passa aceleradamente pelas “estações”. A própria constância da boneca em contraste com a variação de suas vestimentas sugere a noção da estabilidade da dimensão temporal em relação ao movimento dos corpos nela contidos.

A série de cinco filmes *Planeta dos macacos* também explora uma inversão de expectativas evolucionistas, mas se baseia livremente na relatividade de Einstein para viabilizar os deslocamentos temporais dos personagens. O primeiro começa com a queda inesperada de uma nave espacial com quatro astronautas a bordo em um planeta desconhecido. Na confusão do desembarque de emergência, o protagonista Taylor nota que na Terra já se passaram mais de dois milênios desde sua partida, visto que um painel marca o ano de 3978. A única mulher da missão morreu na câmara de hibernação e os três homens – Taylor, Landon e Dodge – decidem explorar as redondezas do território desértico. Encontram uma espécie de oásis com plantas e um lago, onde decidem nadar. Ao voltarem para a margem, descobrem que suas roupas foram roubadas. Correm atrás dos ladrões e logo percebem que são seres semelhantes aos humanos, porém, “primitivos” que agem como se fossem macacos. Os astronautas observam os “primitivos” atacarem uma plantação de milho, quando surgem gorilas armados e montados a cavalo que matam alguns do grupo e capturam outros. Na correria, Dodge é morto, Landon desmaia e Taylor leva um tiro na garganta que o impossibilita de falar. Os dois astronautas sobreviventes são levados prisioneiros. Taylor recebe os cuidados médicos de dois chimpanzés, o cirurgião Galen e a psicóloga Zira. O destino do outro astronauta, Landon, é ficar totalmente apático após sofrer uma lobotomia.

Sem poder falar em razão de seu ferimento, o protagonista permanece preso em uma jaula para ser examinado por Zira, como se estivesse em um laboratório ou clínica veterinária. Assim, Taylor observa intrigado como nesse planeta desconhecido as hierarquias invertem a da Terra. Macacos detém o conhecimento e as técnicas, enquanto humanos são desprezados como seres inferiores, submetidos a trabalho forçado e a experimentos científicos, quando não lobotomizados ou mortos. No regime teocrático dos símios, os gorilas assumem as funções militares, de policiamento e produtivas, os chimpanzés formam a classe de intelectuais e os orangotangos são os governantes que decidem sobre todos os aspectos da sociedade, ciência e religião. Taylor consegue a simpatia de Zira, que fica maravilhada pela inteligência do astronauta e o considera uma descoberta importante para os estudos da biologia e história natural. Quando o astronauta recupera sua voz, o arqueólogo Cornelius confirma as suspeitas, baseadas em suas escavações em uma caverna, de que uma civilização de humanos capazes de falar habitou o “planeta dos macacos” em um passado distante. Mas, os orangotangos não gostam de saber da capacidade de fala de Taylor, que contraria a teologia dos símios, e decidem que o prisioneiro deve ser castrado e lobotomizado. Zira, Cornélius e seu sobrinho Lucius ajudam Taylor a escapar com Nova – uma mulher muda mantida em cativeiro com o astronauta – até o sítio arqueológico, na fronteira da “zona proibida”, o território abandonado que nenhum macaco tem permissão para visitar.

Ao término do primeiro filme, os macacos deixam Taylor e Nova continuarem seu caminho para a “zona proibida”, mas usam explosivos para bloquear a entrada da caverna e ocultar os vestígios arqueológicos da antiga civilização humana. Os chimpanzés Zira, Cornélius e Lucius são presos por heresia. Na famosa cena final, Taylor e Nova seguem a cavalo pela praia até que se deparam com a monumental estátua da liberdade, danificada e soterrada até o busto. Somente nesse momento o protagonista se convence de que está no futuro da Terra, no mundo pós-apocalíptico de uma guerra nuclear, onde os sobreviventes escassos da espécie humana regrediram à condição de “animal irracional”. Na dupla torção da narrativa, o astronauta viaja milênios pelo espaço – o ápice dos feitos tecnológicos da humanidade na década de 1970 – apenas para terminar na própria Terra e descobrir que a escada da evolução darwiniana se inverteu no futuro.

Figura 15 - Cena final de *Planeta dos macacos* (1968)



Fonte: Pinterest.com. Acesso em: 08/01/2018.

No primeiro *Planeta dos macacos*, a “involução” da espécie humana é marcada pela perda da fala dos homens e mulheres tratados pelos símios como “bestas” e pelos vestígios arqueológicos enterrados e escondidos em cavernas. O segundo filme repete o choque entre astronautas do “passado” e macacos do “futuro” com a queda da nave de Brent, único sobrevivente do grupo enviado para investigar o desaparecimento da missão anterior. Após um estranho tremor e chamas brotadas de cavidades no solo da “zona proibida”, Taylor desaparece atrás de um rochedo. Desnorteada, Nova encontra Brent no deserto a meio caminho da cidade dos macacos e os dois são atacados por gorilas. Eles conseguem abrigo na casa de Zira e Cornelius, que atualizam o novo astronauta sobre os acontecimentos anteriores com Taylor. Enquanto Brent e Nova fogem para a “zona proibida”, os orangotangos e gorilas planejam um ataque definitivo contra essa região. A dupla de fugitivos entra em uma caverna e o astronauta logo descobre que estão nas ruínas soterradas da cidade de Nova York.

De modo semelhante ao filme *A máquina do tempo*, também há em *De volta ao planeta dos macacos* uma comunidade subterrânea de descendentes de seres humanos que desenvolveram certos poderes com os efeitos da radiação, como a telepatia e os corpos sem pele que eles cobrem com máscaras e roupas. Liderados por Méndez, os mutantes são adoradores de uma gigantesca bomba nuclear, capaz de destruir todo o planeta, fincada dentro da antiga catedral de St. Patrick, onde

realizam cultos de “amor à bomba”, parafraseando o subtítulo de *Dr. Fantástico*⁸². Eles capturam Brent e Nova, submetendo-os a um interrogatório telepático para descobrir os planos de ataque dos macacos. Na prisão, Brent e Nova se reencontram com Taylor. O exército de símios invade o território subterrâneo dos mutantes, que são mortos ou se suicidam. Méndez prepara a arma nuclear antes de morrer baleado. Brent e Nova também morrem no tiroteio. Desiludido e com um ferimento letal, Taylor detona a bomba.

A extinção completa da Terra em uma imensa explosão no desfecho do filme *De volta ao planeta dos macacos* é uma imagem menos explorada no cinema que as circunstâncias “pós-apocalípticas” do mundo-quase-sem-humanos do primeiro filme. Em *A máquina do tempo*, o inventor do “passado” perturba a relação entre os Eloi e os Morlocks, liberta os primeiros da condição de presa dos segundos e termina a narrativa com um gesto esperançoso de reinício do “mundo humano” tal como o conhecemos. Diferentemente, Taylor e Brent apenas desestabilizam o tênue equilíbrio entre os símios da superfície e os mutantes subterrâneos, engendrando o fim completo do planeta. Porém, o terceiro filme da série, *Fuga do planeta dos macacos*, propõe uma alternativa à conclusão pessimista do segundo. Nele, Zira e Cornelius escaparam da Terra do “futuro” na nave espacial de Taylor antes da explosão. Seguem no sentido inverso dos astronautas e aterrissam na cidade de Los Angeles em 1973. O governo dos Estados Unidos forma uma comissão para investigar como a nave acabou nas mãos de símios de inteligência excepcional. Apesar de se tornarem populares na mídia, o casal levanta suspeitas de um cientista conselheiro da presidência. Ao descobrir a procedência dos chimpanzés e também que Zira está grávida, passa a considerá-los uma ameaça. Com a ajuda de dois zoólogos, o casal de macacos se esconde no circo de Armando por uma noite, onde nasce seu filho. No dia seguinte, a família de símios tenta continuar sua fuga, mas acaba sendo interceptada pela força armada e os três morrem a tiros.

A viagem para o “passado” de Zira e Cornelius no terceiro *Planeta dos macacos* possibilita o nascimento de um “símio racional” na Los Angeles dos anos 1970. O quarto episódio revela que o casal de chimpanzés trocou de bebê no circo.

⁸² No original, o título do filme de Kubrick é *Dr. Strangelove or: how I learned to stop worrying and love the bomb*.

Portanto, seu filho sobreviveu e cresceu sob os cuidados de Armando. De modo semelhante à série *O exterminador do futuro* e ao filme *Os doze macacos*, o deslocamento regressivo dos símios na cronologia contribui para a concretização da sequência de eventos que levam ao status mais “evoluído” de sua espécie no futuro. Em *A conquista do planeta dos macacos*, o jovem chimpanzé César consegue organizar uma rebelião de símios escravizados contra os humanos opressores. Já o quinto e último filme da série, *A batalha do planeta dos macacos*, se passa alguns anos após uma catástrofe nuclear dizimar boa parte da população e mudar os modos de organização social no território que era os Estados Unidos. César lidera uma comunidade no campo onde símios vivem em paz com alguns humanos. Certo dia, decide visitar a “cidade proibida”, abandonada desde o desastre, para buscar informações sobre sua família de origem. Nos restos do que foi um prédio do governo, ele assiste a um vídeo do interrogatório dos pais Zira e Cornelius (em *Fuga do planeta dos macacos*) e aprende que a Terra poderá ser totalmente extinta no futuro como resultado de desavenças entre humanos e macacos. Quando retorna à comunidade, seu desafio passa a ser conter as investidas dos gorilas, que desejam assumir o poder e escravizar os humanos. César é bem-sucedido e estabelece que as duas espécies devem coexistir de forma pacífica e igualitária.

O quinto filme da série sugere que a viagem de Zira e Cornelius para o “passado”, bem como o conhecimento que César obtém sobre a extinção do planeta a partir do vídeo dos pais, cria a possibilidade de um futuro diferente daquele retratado em *De volta ao planeta dos macacos*. O alongamento da narrativa em cinco partes dificulta a conservação de sua coerência. Mas, ao examiná-los em conjunto, entende-se que os episódios 3, 4 e 5 constroem outra explicação para o fim e recomeço do mundo em uma linha do tempo alternativa. Nos episódios 1 e 2, sabe-se que um grande desastre acabou com o “planeta dos humanos” – boa parte de sua população juntamente com suas organizações sociais – e propiciou a emergência de uma sociedade símia dominante. Em um segundo apocalipse, a extinção do planeta se completa, porque também os macacos pecaram por excesso de violência contra os “outros”. Conforme o relato dos demais episódios, o primeiro “fim do mundo” para os humanos ocorre, mas a convivência harmônica entre símios e humanos oferece a chance de um recomeço. Em certo sentido, o desfecho de *A*

batalha do planeta dos macacos representa uma origem mítica do mundo de indiferenciação das espécies.

Portanto, os filmes que formam o grupo da temática do “fim do mundo” – *A máquina do tempo*, *Os doze macacos*, as séries *O exterminador do futuro* e *Planeta dos macacos* – diversamente imaginam o colapso das sociedades humanas e as possibilidades de reversão desse quadro através de deslocamentos dos personagens para momentos anteriores ou posteriores na sequência histórica. Em *A máquina do tempo*, a viagem para o “futuro” de George abre chance para um reinício da “evolução” humana com os livros que o cientista traz consigo do “passado”. Nos filmes *O exterminador do futuro* e *Os doze macacos*, a regressão dos personagens na cronologia acaba por engendrar os acontecimentos que levam à catástrofe, o que indica a recursividade e indispensabilidade de suas trajetórias. Já a narrativa de *Planeta dos macacos* concebe dois “futuros” possíveis através das viagens dos astronautas para depois e dos símios para antes do fim-do-mundo-humano: por um lado, a extinção definitiva do planeta decorre de um máximo de desentendimento e violência entre espécies; por outro, um recomeço mítico no qual se misturam macacos e humanos.

Em *2001*, a humanidade tem origem com o domínio de técnicas, armas e artefatos, atingindo seu ponto máximo quando suas próprias ferramentas se tornam poderosas máquinas que ameaçam a espécie. Em que pese o desfecho ambíguo da narrativa, é como se início e fim dos humanos fossem determinados, respectivamente, pelo aprendizado e a dominação da técnica. Tanto no seu princípio quanto no seu final, a espécie humana é impulsionada por uma inteligência suprema extraterrestre. Assim, o renascimento de Bowman sugere a transcendência do humano para um além-mundo como um outro ser do cosmos. Mas, ainda há mais um filme do subconjunto de narrativas cosmológicas que, em diálogo com *2001*, concebe o fim da Terra e a perpetuação dos humanos no espaço. Trata-se de *Interestelar*

Até aqui, vimos filmes que imaginam possibilidades de “fim do mundo” a partir de tensões entre humanos e máquinas – *2001* e a série *O exterminador do futuro* – e outros que concebem catástrofes ocasionadas por conflitos internos à espécie humana – *A máquina do tempo*, a série *Planeta dos Macacos* e *Os doze macacos*. O filme *Interestelar* se alia ao segundo grupo e também define que os próprios humanos, de alguma forma, são responsáveis pela extinção do seu mundo.

Nele, o planeta sofre com uma gravíssima crise ambiental em meados do século XXI, decorrente dos excessos da produção e do consumo do capitalismo em escala global. A primeira parte do filme mostra que, nos Estados Unidos, o sistema entra em colapso, pragas assolam plantações e a carência de comida leva o governo a desestimular os campos da tecnologia em favor da agricultura, com a expectativa de garantir alimento para a população. O protagonista é Cooper, um viúvo, engenheiro de formação e piloto que trabalhou brevemente para a NASA antes de o programa espacial ser descontinuado e toda a agência encerrada por ser considerada um gasto inapropriado diante do quadro de degradação das condições de vida na Terra. Com seu sogro e dois filhos, o adolescente Tom e a menina Murphy, ele cuida de uma plantação de milho e vive frustrado pela “involução” das práticas e do pensamento da sociedade, que se afastou das ciências e deixou de almejar viagens interplanetárias para se ocupar com o solo e limpar sujeira de terra. As crianças na escola aprendem que a chegada do humano à Lua nunca ocorreu e foi apenas uma armação dos Estados Unidos para falir a União Soviética, uma referência do filme à lenda urbana de que Stanley Kubrick teria dirigido as cenas transmitidas na televisão da alunagem em julho de 1969⁸³.

Portanto, *Interstellar* imagina uma circunstância apocalíptica na qual os humanos perdem gradualmente seu mundo e precisam “regredir” para uma vida rural, sem investimentos em ciências, engenharia e tecnologias, com o intuito de postergar a extinção. No começo do filme, Murphy se queixa de um “fantasma” que misteriosamente derruba os livros da estante do seu quarto. Após uma tempestade de poeira, Cooper percebe que o “fantasma” é, na verdade, uma “anomalia gravitacional”: o pó depositado no chão do quarto cria um padrão binário que fornece coordenadas geográficas para um local desconhecido. Assim, Cooper e sua filha descobrem uma base onde a NASA ainda trabalha clandestinamente no projeto, capitaneado pelo Dr. Brand, de encontrar um planeta que ofereça mínimas condições para a perpetuação da espécie humana. A descoberta de um “buraco de minhoca” próximo a Saturno possibilitou que doze astronautas voluntários, sem

⁸³ Em 2016, a filha do diretor, Vivian Kubrick publicou em seu perfil no *Twitter* uma declaração refutando a “teoria conspiratória”, que ganhou mais notoriedade após a morte de Stanley Kubrick. Ver, por exemplo, o artigo da *Business Insider*, “Stanley Kubrick’s daughter debunks the myth that her father faked the Apollo 11 moon landing”, publicado em 06/07/2016, disponível em <http://www.businessinsider.com/>. Último acesso em 18/02/2018.

laços familiares, fossem enviados na missão Lázaro para inspecionar doze planetas existentes em outra galáxia.

Quando Cooper e Murphy encontram a base secreta, Amelia, filha de Dr. Brand, e outros dois cientistas se preparam para ir ao encontro dos três astronautas que transmitiram informações promissoras para a Terra – Miller, Mann e Edmunds. O “plano A” da missão *Endurance* (em português, resistência) é verificar qual dos três planetas é efetivamente habitável, enquanto o Dr. Brand termina de resolver a equação que permitirá à NASA lançar uma gigantesca estação espacial para a evasão dos humanos. O “plano B” é povoar o “novo mundo” com óvulos fertilizados levados pelos cientistas em um compartimento da nave, garantindo a continuidade da espécie sem a salvação dos terráqueos. Como a missão precisa de um piloto experiente, Cooper é convidado a se juntar aos três cientistas. Ele deixa Tom e Murphy sob os cuidados do avô certo de que precisa contribuir para salvar a família e a humanidade do inevitável fim na Terra.

Pode-se dizer que a partida de Cooper na viagem espacial encerra a primeira parte do filme. Em seguida, a narrativa se concentra nas aventuras da *Endurance* no espaço e a corrida contra a relatividade do tempo do protagonista para conseguir cumprir a missão e voltar para seus filhos, especialmente, Murphy. Essa segunda parte será examinada em detalhe no terceiro item deste capítulo. Por enquanto, cabe sublinhar aspectos relacionados à temática do “fim do mundo”.

Interestelar não concebe que a extinção esteja relacionada a ações das máquinas (criatura) contra a espécie humana (criador), como a rebelião de Hal em *2001* e da Skynet na série *O exterminador do futuro*. Também não imagina uma grande catástrofe causada por bombas nucleares, como em *A máquina do tempo* e *Planeta dos macacos*, ou armas biológicas como em *Os doze macacos*. Em *Interestelar*, as condições de vida dos humanos na Terra se deterioram gradualmente como consequência da excessiva industrialização. É como se o próprio planeta começasse a oprimir e expulsar os humanos com pragas nas plantações, tempestades de poeira e mudanças climáticas. Os abusos da produção e do consumo levam a espécie humana a ser sufocada e rejeitada por sua própria “casa”. A crença de Cooper e dos pesquisadores da NASA é que as manifestações da “natureza” são como uma ordem de despejo da Terra e que a espécie humana deve buscar outro lugar para conseguir se perpetuar.

A procura por um “novo mundo” em *Interestelar* só é possível por causa da capacidade intelectual e tecnológica dos seres humanos. Como revela o desfecho do filme, que será detalhado no terceiro item deste capítulo, não há nenhuma inteligência extraterrestre que auxilie a humanidade nessa mudança. Nesse sentido, *Interestelar* refuta a ideia de *2001* de uma inteligência alienígena – o monólito – que regularia o princípio e o fim da humanidade. A espécie consegue uma segunda chance através de suas próprias aptidões e resiliência.

Se, em *2001*, a criação e fim do mundo são associados a um elemento extra-humano, os demais filmes deste grupo os vinculam a encontros com “outros” diversos como consequência dos deslocamentos dos personagens para o “passado” e o “futuro”. Esses “outros” são ora animais ou espécies derivadas da humana (série *Planeta dos macacos* e *A máquina do tempo*), máquinas (série *O exterminador do futuro*) e humanos de temporalidades distintas (*Os doze macacos* e *Interestelar*). Os encontros com a diferença são viabilizados por modos diversos de “viagens no tempo”, que suspendem a ordem cronológica e problematizam as noções de “passado”, “presente” e “futuro”. Também são marcados por artefatos, bens de consumo, construções, entre outros elementos que materializam a cultura. No item a seguir, esses aspectos da materialidade nas “viagens no tempo” serão mais explorados através de outras narrativas do conjunto.

É evidente que existem outras modalidades de representações do “fim do mundo” na ficção cinematográfica. É o caso de filmes como *Independence Day* (EUA, 1996), no qual a humanidade é ameaçada por um ataque de extraterrestres, ou *2012* (EUA, 2009), *O dia depois de amanhã* (EUA, 2004), *Impacto profundo* (EUA, 1998), *Armageddon* (EUA, 1998), entre outros, no qual um desastre natural é responsável por nossa quase total extinção. O conflito contra as máquinas em um mundo pós-apocalíptico também está no centro da trilogia *Matrix*. Esses filmes não foram analisados, porque suas imagens de destruição não supõem alterações na temporalidade e, portanto, não fariam parte do escopo central da tese. Quando se trata de “viagem no tempo”, a análise parece indicar que o “fim do mundo” nas imagens cinematográficas viria por conflitos, seja entre os próprios seres humanos (*A máquina do tempo*, *Planeta dos Macacos*, *Os doze macacos* e *Interestelar*), seja destes com as máquinas que criaram (*2001* e *O exterminador do futuro*).

4.2 Objetos e marcadores do tempo

The past is never dead. It's not even past.
William Faulkner

A representação de momentos históricos particulares no cinema envolve a tradução de conceitos e sentimentos da narrativa por meio de diversos recursos de comunicação, verbais ou não, que incluem gírias e expressões idiomáticas nos diálogos, os sotaques dos atores, cenários, figurinos, maquiagem, entre outros. Em filmes que tratam de “viagens no tempo”, esses elementos se tornam pistas importantes para demarcar, com variados graus de sofisticação, os diferentes momentos históricos e/ou contextos culturais onde a ação se desenrola, tanto para os personagens quanto para os espectadores. No terceiro capítulo, vimos como a produção de *2001* se preocupou meticulosamente com a criação de um mundo futurístico, simultaneamente, distante e familiar, com a colaboração de artistas, cientistas e grandes empresas dos Estados Unidos. Enquanto itens como o avião espacial Orion e o videofone da *Bell* materializam a vida social do século XXI, as logomarcas da *PanAm* e do hotel *Hilton* estabelecem a proximidade desse futuro para a plateia. Em *2001*, o contraste radical entre o deserto dos hominídeos e o cotidiano tecnológico de Bowman e Poole dentro da *Discovery* é percebido pelos espectadores e não pelos próprios astronautas. Mas, em outros filmes do conjunto analisado, também os personagens apreendem os objetos como uma forma de diferenciação e comunicação entre temporalidades, de permanência do “passado” e de memorização de relações.

Assim, este item foca nos “marcadores de tempo” e mediadores entre momentos constituídos por algumas das narrativas cinematográficas do conjunto. Vamos examinar como certos filmes refletem sobre o lugar dos artefatos e técnicas na delimitação de diferenças entre “passado”, “presente” e “futuro”, por um lado, e na comunicação entre essas temporalidades, por outro, e imaginam as origens das ideias e dos objetos da cultura.

Os vestígios do passado e a concretude da história são tema do filme *Linha do tempo*, que tem como protagonistas um grupo de arqueólogos. Eles trabalham nas escavações da vila de Castleguard em torno do castelo LaRoque na França, onde acreditavam que os ingleses teriam enforcado Lady Claire, a irmã de Lorde Arnaut, em 1357 durante a Guerra dos Cem Anos. A execução da dama teria sido um

episódio crucial para o curso do conflito e da história, pois incita ainda mais a ira dos franceses e os leva a recuperar LaRoque. O professor escocês Edward Johnston lidera a equipe da escavação com seu conterrâneo André Marek e diversos estudantes, entre os quais Kate Erickson, por quem seu filho Chris é apaixonado. Chris alega não gostar de ruínas como seus amigos arqueólogos, porque, para ele, o “passado” é responsável pela separação dos pais, visto que Edward se dedicava mais ao trabalho do que à família. Já Marek defende que o “[passado] não se trata apenas de pedras e escombros, mas também de pessoas” e suas trajetórias. Como exemplo, ele mostra para Chris o sarcófago de um cavaleiro, sem uma orelha, e sua dama. O casal foi esculpido de mãos dadas, uma linguagem corporal que consideram atípica para a Idade Média. As escavações recebem o generoso patrocínio de uma empresa privada, a ITC, que também fornece pistas sobre o sítio arqueológico ao grupo de pesquisadores. Edward suspeita das motivações da corporação e decide visitá-los no Novo México, nos Estados Unidos. Poucos dias depois, Marek e Kate encontram uma das lentes bifocais dos óculos do professor dentro da escavação, o recinto de um mosteiro que estava soterrado e inacessível há 600 anos. Junto com a lente, os arqueólogos também encontram um pergaminho de centenas de séculos com um misterioso pedido de socorro assinado por Edward.

Portanto, o começo de *Linha do tempo* apresenta diversas pistas materiais tanto para os personagens do filme quanto para seus espectadores. O sarcófago, a lente e o pergaminho são como peças no quebra-cabeça da narrativa. As lentes bifocais e a mensagem de socorro são vestígios paradoxais, porque pertencem ao arqueólogo no “presente”, porém, datam de 600 anos atrás. Assustado, Chris entra em contato com Robert Doniger da ITC para ter notícias do pai e recebe um convite para visitar a matriz da empresa. O grupo aprende que a ITC criou acidentalmente uma “máquina do tempo” ao desenvolver uma tecnologia para o transporte instantâneo de objetos tridimensionais. Durante testes, remeteram um objeto para Nova York que nunca chegou ao seu destino e retornou ao ponto de partida horas depois. Decidiram colocar uma câmera na remessa seguinte, que retornou com imagens de um bosque. Como não conseguiam identificar o local, Doniger decidiu fazer uma nova experiência com a câmera apontada para o céu. As imagens das estrelas permitiram aos cientistas estimar o local e a data para onde os objetos estavam sendo enviados, nada menos que Castlegard, no ano de 1357. A partir da descoberta, começaram a transportar pessoas para o “passado” e a investir nas

escavações do sítio arqueológico no “presente” com a expectativa de entender o motivo para os pacotes estarem sendo atraídos para esse ponto específico no espaço-tempo.

Os diretores da ITC e os arqueólogos fazem uma interessante analogia entre os correios, a tecnologia do fax e a “máquina do tempo” – todos os três operam como meios de comunicação. Chris, Marek e Kate partem com François, um estudante francês, escoltados por Frank Gordon e mais dois seguranças da ITC, para localizar Edward em 1357. Na preparação, colocaram roupas e adereços característicos do período medieval e deixaram para trás todo objeto que não fosse existente no século XIV. Só levaram de “moderno” um pequeno “marcador”, camuflado como medalha medieval, que servia para acionar o seu retorno ao “presente”. O grupo chega a Castlegard no dia 4 de abril de 1357, justamente o dia da invasão francesa ao castelo LaRoque.

A presença dos “modernos” no século XIV quase altera o curso da história em favor dos ingleses. Em troca de sua vida, Edward ensina ao inglês lorde Oliver sobre a técnica do fogo grego, arma incendiária que poderia propiciar uma vantagem competitiva em relação aos franceses. Mas, Kate se lembra que seus estudos no “presente” apontavam para a existência de um túnel entre o mosteiro e o castelo. No local onde havia encontrado a lente do seu professor, ela quebra uma parede e descobre a passagem subterrânea até LaRoque. Ao anoitecer, Lorde Oliver ordena o enforcamento de Lady Claire e o ataque de chamas contra a tropa francesa, enquanto Lorde Arnaut invade o castelo pela passagem subterrânea e reverte a situação a favor da França. Por sua vez, Marek luta contra um guarda inglês e salva Lady Claire da forca. No duelo, ele tem sua orelha cortada e percebe que seu destino é permanecer com a dama francesa em 1357. Enfim, apenas Chris, Kate e Edward retornam para o “presente”. François foi executado por ser tomado como um espião francês por Lorde Oliver, assim como os três seguranças da ITC foram mortos em duelos contra os ingleses. Quando os três arqueólogos voltam para o “presente”, Doniger é acidentalmente despachado para o meio da batalha no século XIV, onde morre por um golpe de espada.

Em *Linha do tempo*, o deslocamento para a Idade Média dos personagens não altera o resultado histórico do confronto entre franceses e ingleses. A única surpresa para os arqueólogos foi o resgate de Lady Claire, que não precisou morrer para precipitar a vitória do seu reino. De fato, a existência do sarcófago na

escavação do “presente” sugere que o conhecimento dos pesquisadores era equivocado e que a trajetória regressiva de Marek e seus amigos era necessária, tanto para a salvação da dama quanto para a retomada da fortaleza. O romance entre Marek e Lady Claire é uma referência do filme à aliança, que precede a Guerra dos Cem Anos, entre a Escócia e a França, uma estratégia de ambos os reinos para conter a ameaça da Inglaterra (PRESTWICH, 2005). Portanto, o encontro entre o arqueólogo e a dama representa uma aliança matrimonial e política, assim como entre o “presente” e o “passado”. Essa união entre uma personagem da época medieval e outro da moderna também serve como metáfora para a permanência do passado histórico na contemporaneidade, mesmo que de forma latente, em rastros subterrâneos. Por outro lado, o casal Marek e Lady Claire é protagonista de uma das cenas que melhor estabelece o contraste entre Idade Média e modernidade no filme. Os dois se conhecem na floresta, quando Lady Claire é perseguida por guardas ingleses e ela recebe a ajuda do escocês para fugir e atravessar o rio de volta para seu grupo. Nesse ínterim, Marek tenta puxar conversa em inglês para descobrir se a jovem é solteira, sem marido nem pretendentes, mas encontra dificuldade para se fazer entender. Como segue o diálogo⁸⁴:

Marek: Você é casada?

Lady Claire: Não. Lutamos contra os ingleses desde antes de eu nascer. Não há tempo para casamento.

Marek: Claro... Mas, você está *com* alguém (*Are you with someone*)?

Lady Claire: Se estou *com* alguém? Estou *com* você.

Marek: Eu sei, mas, o que quero dizer é... Você está *vendo* alguém (*Is there someone that you see*)?

Lady Claire: Se estou *vendo* alguém (*That I see*)? Não, mas é possível que todos estejam escondidos nas margens, na floresta, eles podem estar em qualquer lugar.

Marek: Sabe, é engraçado. Estamos falando a mesma língua, mas você não entende nada do que estou dizendo. Entende?

O diálogo demonstra a língua como um marcador de tempo, uma técnica de comunicação que também traduz as especificidades do seu momento histórico e contexto cultural. A dificuldade não está na falta de domínio do idioma inglês, mas nas figuras de linguagem empregadas por Marek para questionar Lady Claire sobre sua disponibilidade para um relacionamento. Ela não entende o “estar *com* alguém” e o “estar *vendo* alguém” metaforicamente. Portanto, os deslocamentos na sequência histórica são reiterados em diversos pontos da narrativa como uma

⁸⁴ A tradução das falas e diálogos dos filmes citados nesse capítulo são da autora.

questão de comunicação. Como vimos acima, a máquina do tempo é *como se fosse* um fax ou os correios. O túnel entre o mosteiro e o castelo conecta os franceses à sua casa, assim como o túnel no espaço-tempo conecta os arqueólogos ao passado que estudam. O próprio jargão científico “buraco de minhoca” faz uma associação entre o fenômeno hipotético da física e passagens subterrâneas. Além disso, os vestígios arqueológicos são interpretados no filme como meios de comunicação com o “passado”. No início da narrativa, Edward consegue comunicar seu pedido de socorro através do pergaminho encontrado por sua equipe no “presente”. Também vemos ao final do filme que Marek esculpe uma mensagem em seu sarcófago para os amigos que deixou “para trás/para frente” ao ficar em 1357 com Lady Claire. A questão do encontro paradoxal do arqueólogo com seu próprio túmulo será comentada na conclusão.

Em *Linha do tempo*, um homem “moderno” consegue se deslocar ao “passado” e permanece com sua amada na Idade Média. No filme *Em algum lugar do passado*, o casal não tem a mesma sorte e termina separado pelo tempo. Richard Collier é um jovem dramaturgo que, em 1972, acaba de estreiar sua primeira peça, quando uma senhora idosa o aborda e lhe oferece um relógio de bolso dizendo: “Volte para mim”. Richard não a reconhece, mas aceita o estranho presente. Em 1980, ele não tem inspiração para escrever e decide tirar umas férias no Grande Hotel. Lá, fica fascinado pela foto de uma bela atriz de teatro do início do século XX chamada Elise McKenna. Após investigar mais sobre a atriz, Richard descobre que era ela a misteriosa senhora que o presenteou na sua estreia há oito anos e morreu logo em seguida. Ele visita a casa de Elise e sua antiga secretária mostra diversos objetos dela, como uma caixinha de música no formato do Grande Hotel que toca *Rapsódia sobre um tema de Paganini* de Rackmaninoff. Richard também descobre um livro de Elise sobre viagem no tempo. A técnica descrita no livro indicava que, em uma espécie de hipnose, seria possível induzir a própria mente a acreditar que está em algum momento do passado. Richard decide voltar para 1912, ano em que a companhia de teatro de Elise se hospedou no hotel. Ele se convence de que precisa encontrar a atriz no passado ao ver sua própria assinatura em um antigo livro de hóspedes. Para o processo hipnótico, o dramaturgo comprou trajes e dinheiro do início do século, cortou o cabelo à moda da época e removeu todos os objetos do seu quarto de hotel que não existissem no início do século XX. Após uma longa tentativa, Richard desperta em 1912.

O restante do filme mostra a aproximação de Richard e Elise no Grande Hotel, enquanto o possessivo empresário da atriz tenta boicotar o princípio de romance dos dois. O dramaturgo cantarola a música de Rackmaninoff, mas a atriz não a reconhece. Afinal, só foi escrita décadas depois. Richard presencia a sessão de fotos da atriz e descobre que o sorriso da imagem que ele conheceu em 1980 foi para ele. Após passarem a primeira noite juntos, os dois fazem planos e Elise zomba da roupa de Richard que estaria uns 15 anos fora de moda. Então, ele começa a exhibir as vantagens de seu traje repleto de bolsos quando, de repente, tira uma moeda de 1979. Imediatamente, Richard se sente esvanecer de 1912, enquanto Elise grita em desespero. Gravemente enfraquecido, Richard acorda no hotel em 1980. Após ele desaparecer de forma irremediável de 1912, Elise se torna uma mulher reclusa e morre como uma senhora solitária depois de revê-lo na estreia de sua peça nos anos 1970. O dramaturgo não consegue mais regredir ao passado, entra em um profundo estado depressivo e morre em 1980. A cena final do filme mostra um reencontro do casal no plano espiritual.

Diversos objetos ganham destaque e cumprem funções importantes na trama de *Em algum lugar do passado*. Pode-se dizer que pelo menos dois deles são datados e delimitam os momentos históricos pelos quais o protagonista circula. O primeiro é a foto de Elise no Grande Hotel pela qual Richard se apaixona e que depois descobrimos ter sido tirada quando os dois estavam juntos em 1912. O segundo é a moeda de 1979 que o dramaturgo esquece no bolso e o impede de permanecer no “passado” com a atriz. A foto atrai Richard para 1912, enquanto a moeda o puxa de volta para 1980. Já a caixinha de música que toca Rackmaninoff sugere que Elise tentou reter a memória de Richard ao longo das décadas em que viveu sem ele. Há ainda um quarto objeto paradoxal, o relógio, que Richard recebe de Elise no “futuro” e devolve para ela no “passado”. Isto é, o relógio é “atemporal” e materializa um *loop*, uma trajetória recursiva de vai e volta entre 1912 e 1980.

Em *Linha do tempo*, os arqueólogos têm a oportunidade de experimentar o “passado” a que se dedicam resgatar no seu cotidiano de trabalho no “presente”. De fato, o deslocamento do grupo para 1357 e, sobretudo, o casamento de Marek com Lady Claire confere um sentido literal à expressão “viver no passado”, por vezes associada tanto aos estudiosos da arqueologia e da história quanto àquelas pessoas nostálgicas, que idealizam e desejam experiências de outras épocas. De modo semelhante, o filme *Meia-noite em Paris* explora a relação de um escritor em

2010 com suas referências literárias e artísticas do início do século XX. Durante uma viagem à capital francesa com sua noiva Inez e seus sogros, um roteirista da Califórnia, Gil Pender, sofre com a finalização do seu primeiro livro, cujo protagonista é dono de uma loja de objetos nostálgicos, que vende *memorabilia*. Apesar de bem-sucedido profissional e financeiramente em Hollywood, ele lamenta não ter investido na carreira de romancista em Paris quando era mais jovem. Certa noite, Inez decide ir dançar com um casal de amigos – o acadêmico pedante Paul e sua esposa Carol – e deixa Gil a caminhar sozinho pelas ruas parisienses até o hotel. Perdido, ele tenta pegar um táxi quando um *Peugeot* da década de 1920 aparece e seus passageiros festivos o convidam a embarcar. Gil acaba em uma festa elegante com homens vestidos em *black tie* e mulheres na moda “melindrosa”. Lá, conhece o casal Zelda e Scott Fitzgerald e assiste estupefato a uma performance ao vivo de Cole Porter. Na mesma noite, os Fitzgerald apresentam Gil a Hemingway, que oferece ajuda ao escritor californiano levando seu manuscrito para a revisão de Gertrude Stein. Após esse primeiro encontro com alguns dos seus ídolos, Gil passa a visitar as festas da Paris dos anos 1920 diariamente durante suas caminhadas noturnas, enquanto Inez se diverte com os amigos. Nesses deslizes ao “passado”, ele se apaixona pela bela Adriana, uma francesa amante de Pablo Picasso e estudante de alta-costura.

Portanto, Gil dialoga, literalmente, com seus autores favoritos e fontes de inspiração artística. Os passeios à meia-noite o ajudam a aprimorar seu romance e ele se sente tão à vontade com os novos amigos que cogita se mudar para o “passado”. Até que ele e Adriana são levados por uma carruagem à *belle époque*, onde conhecem Toulouse Lautrec, Paul Gauguin e Edgar Degas. Os artistas convidam Adriana para fazer o figurino de um balé. Animada, ela propõe a Gil que fiquem nesta que considera a verdadeira “idade de ouro” de Paris. Nesse momento, o escritor se lembra que, no fim do século XIX, sequer existem antibióticos e percebe como a idealização do “passado” gera uma perpétua insatisfação com o “presente”. Por uma perspectiva nostálgica, o momento histórico anterior sempre parece melhor do que o hoje, seja qual “hoje” for. Ele decide deixá-la na *belle époque* e voltar para 2010. Antes, porém, faz uma pausa na década de 1920 para ouvir as últimas sugestões de Gertrude Stein sobre seu manuscrito. Ela o parabeniza e afirma que o romance está no caminho certo. Porém, Hemingway tem uma dúvida: como o protagonista não vê que é óbvio que sua noiva o está traindo com

o amigo pedante? Ao que Gil responde: “Isso se chama negação.”. Com esses apontamentos sobre seu livro e sua própria vida pessoal, o escritor chega a um meio termo entre “viver no passado” e voltar para sua rotina insatisfatória na Califórnia. Após Inez confirmar que o traiu com Paul, o pedante, Gil decide terminar o noivado e se muda para a Paris de 2010.

No filme, fica claro que o protagonista do romance de Gil, dono da loja “*Out of the past*”, traduz as próprias ansiedades e insatisfações do escritor, que projeta o ideal de uma vida artística e pessoal mais plena na Paris dos anos 1920. Assim, é como se os deslizos de Gil para o “passado” dessem vida às memórias vendidas em antiquários ou “lojas de nostalgia” – aos discos de música, livros, obras de arte, filmes, fotografias, souvenirs, entre outros objetos que são perenes e conferem materialidade a certos momentos históricos. Também correspondem ao próprio processo criativo do autor que concebe sua obra em trocas com seus antecessores. Nesse sentido, o filme reflete sobre como o “presente” retém, transforma e idealiza o “passado”, sobretudo, por meio das artes, da literatura e dos bens de consumo da cultura de massa. Gil abre mão de suas ilusões de uma vida mais feliz nos anos 1920, mas isso não impossibilita seu intercâmbio com a tradição artística ocidental. Como pondera T.S. Eliot, que também é amigo de Gil no filme, o tradicional não é mera repetição, mas um senso de que o eterno e o transitório coexistem através da história:

“Todavia, se a única forma de tradição, de legado à geração seguinte, consiste em seguir os caminhos da geração imediatamente anterior à nossa graças a uma tímida e cega aderência a seus êxitos, a “tradição” deve ser positivamente desestimulada. (...). A tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja, deve conquistá-la através de um grande esforço. Ela envolve em primeiro lugar, o sentido histórico, que podemos considerar quase indispensável a alguém que pretenda continuar poeta depois dos vinte e cinco anos; e o sentido histórico implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença; o sentido histórico leva um homem a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura europeia desde Homero e, nela incluída, toda a literatura de seu próprio país têm uma existência simultânea e constituem uma ordem simultânea. Esse sentido do histórico, que é o sentido tanto do atemporal quanto do temporal e do atemporal e do temporal reunidos, é que torna um escritor tradicional. E é isso que, ao mesmo tempo, faz com que um escritor se torne cada vez mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. (ELIOT, 1989, p. 38-39)

Em *Meia-noite em Paris*, as obras de arte são como os objetos nos filmes antes referenciados que estabelecem as marcações e os pontos de contato entre “passado” e “presente”. Outras narrativas do conjunto exploram os objetos como marcadores de tempo e mediadores de relacionamentos entre temporalidades distintas. No primeiro filme da série *De volta para o futuro*, Marty McFly é um típico adolescente da classe média branca nos Estados Unidos de 1985 que, nas horas vagas entre escola e namoro, trabalha com o cientista Doutor Emmett Brown, o Doc. Seus pais são Lorraine e George. Ela é pudica, beberrona e desencoraja o namoro dos filhos; ele é excessivamente tímido, desajeitado e se deixa humilhar por Biff, seu atual chefe e antigo intimidador na escola. Marty só circula de skate pela cidade de Hill Valley na Califórnia, escuta música com seu *walkman*, toca guitarra em uma banda de rock, usa tênis *Nike*, bebe *Pepsi* sem açúcar. Certo dia, Doc o chama para ajudá-lo com um experimento no estacionamento de um shopping de madrugada. O cientista apresenta Marty à sua mais nova invenção, uma máquina do tempo, criada a partir de um “capacitor de fluxo” instalado em um carro *DeLorean*, que usa plutônio como combustível para atingir a velocidade necessária para atravessar a dimensão temporal. Doc roubou o plutônio de terroristas da Líbia que planejavam fazer uma bomba nuclear. Enquanto Marty usa uma câmera filmadora para registrar o experimento científico, os líbios aparecem em uma *Kombi* e atiram em Doc. Desesperado, Marty corre para o *DeLorean* e acelera até ser transportado para 05 de novembro de 1955, a data em que Doc pensou pela primeira vez na ideia do “capacitor de fluxo” e em que Lorraine deveria começar a se interessar por George.

Quando Marty chega em 1955, é a ausência dos objetos do seu cotidiano que delimita as diferenças entre o “passado” e o “presente”. Lá, Marty não encontra refrigerante dietético, nem câmeras filmadoras, *walkmans* ou tênis *Nike* e nem sequer sabe abrir uma garrafa de *Coca-Cola*. O shopping de onde partiu ainda é uma fazenda e o bairro onde mora ainda está para ser construído. Televisores são a mais recente novidade para seus avós e a jovem Lorraine. Aliás, a futura mãe de Marty entende que seu nome é *Calvin Klein*, porque desconhece a grife estampada na sua roupa. O protagonista cria o “primeiro” skate a partir de um patinete feito de madeira enquanto foge do adolescente Biff. Também inspira a moda do *rock and roll* ao tocar *Johnny B. Goode* – canção que Chuck Berry de fato escreve em 1955 e lança em 1958 – no baile da escola dos pais. Portanto, são os bens de consumo

disponíveis – roupas, calçados, eletrônicos, modalidades de esporte, meios de transporte, músicas, programas de televisão, etc. – os principais marcadores dos dois períodos históricos pelos quais o protagonista circula.

No terceiro filme da série, Marty chega em 1885 para resgatar Doc e a primeira coisa que seu ancestral Seamus McFly questiona é como pôde ter atravessado o deserto do Velho Oeste sem cavalo, botas e nem mesmo chapéu. Em *De volta para o futuro 2*, Doc leva seu jovem assistente para 21 de outubro de 2015, porque soube pelos jornais subsequentes a essa data que Marty Junior – futuro filho de Marty com Jennifer – acabaria preso ao participar forçadamente de um delito organizado por Griff, o neto de Biff. Além de descobrir que carros e skates voam em 2015, Marty experimenta outro ponto de vista sobre a época de sua adolescência na praça reformulada do centro de Hill Valley. Uma imensa publicidade holográfica anuncia o décimo-nono filme do *Tubarão* de Spielberg – um comentário espirituoso sobre as intermináveis sequências de *blockbusters* hollywoodianos. No “Café Anos 80”, Marty observa um espaço temático com diversos objetos ligados à sua década de origem: videocliques de Michael Jackson, seriados como *Miami Vice*, bicicletas ergométricas e referências à Guerra Fria. Como Doc explica: “É um desses lugares de nostalgia, mas não muito bem feito.”. Portanto, algo próximo da loja “*Out of the past*” do romance de Gil em *Meia-noite em Paris*, um comércio de memórias de um determinado período histórico.

Além de delimitarem os momentos do “passado”, “presente” e “futuro”, certos objetos em *De volta para o futuro* ora servem como bússolas para os personagens se orientarem no tempo ora como ferramentas que lhes fornecem vantagens quando deslocadas temporalmente. Por exemplo, Marty carrega a câmera filmadora de Doc de 1985 para 1955 ao fugir dos líbios: o vídeo que fez no estacionamento do shopping ajuda o cientista no “passado” a se convencer de sua invenção futura e entender como funciona a máquina do tempo para poder consertá-la. Marty viaja para o “passado” vestindo roupas de proteção contra a contaminação por plutônio. Assim, pôde usar o capacete especial e seu *walkman* com a fita da banda de hard rock *Van Halen* para interpretar um ser de “outro planeta” – Darth Vader – e convencer o tímido adolescente George a convidar Lorraine para o baile. Marty também percebe que o deslocamento para 1955 comprometeu sua própria vida e a de seus dois irmãos através de uma fotografia, que acusa o gradual apagamento da existência dos três. O encontro paradoxal de Marty com os pais no

“passado”, antes do casamento dos dois e da data do seu nascimento, será retomado no próximo item.

Jornais, cartas e outras mídias são particularmente importantes em diversos momentos da série *De volta para o futuro*. No primeiro filme, um panfleto de 1985 da “associação pela preservação do patrimônio de Hill Valley” permite que, em 1955, Marty e Doc se planejem para aproveitar o raio que atinge a torre do relógio para obter a energia necessária ao funcionamento da máquina do tempo. Assim que chega no “passado”, o protagonista só acredita que viajou pela dimensão temporal ao conferir a data no jornal local. Já no segundo filme da série, o jovem Biff de 1955 ganha do velho Biff de 2015 um almanaque do “futuro” com todos os principais resultados de competições esportivas de 1955 a 2000, o que permite ao personagem vencer todas as apostas e chegar ao ano de 1985 como um homem rico. Essa vantagem pessoal imérita, propiciada por um objeto do “futuro”, cria uma sequência histórica “alternativa”. Nela, Marty e Doc descobrem através de jornais que George está morto e o cientista foi condenado à internação em um hospício. Entre outros indícios, entendem que Biff se transformou em um grande empresário do ramo de entretenimento e jogos de azar pelo texto impresso em uma caixinha de fósforos, que muda de “*Auto dealing*” para “*Pleasure Paradise*”. Ao final do segundo filme, Marty em 1955 recebe uma carta enviada por Doc de 1885 através do serviço da *Western Union*, que guardou o pacote por 70 anos, conforme instruções do remetente.

Figura 16 - Foto em *De volta para o futuro* (1985)



Marty e seus irmãos mais velhos começam a deixar de existir, como atesta a foto de 1985.

Fonte: *Back to the future store*. Disponível em: <http://www.btffstore.com/>. Acesso em 14/01/18.

Como mencionado acima, o primeiro *De volta para o futuro* sugere que a viagem de Marty para o “passado” inspira o surgimento de bens que caracterizam a cultura de massa nos Estados Unidos entre os anos 1950 e 1980, como o skate e o *rock n’roll*. Já no terceiro filme, Doc faz no Velho Oeste uma engenhoca precursora da geladeira. Esses empréstimos de ideias do “futuro” para o “passado” – no sentido inverso da cronologia– também são imaginados em outros filmes do conjunto. Em *Meia-noite em Paris*, o escritor de 2010, Gil Pender, sugere para um jovem Luis Buñuel, cineasta da corrente surrealista, na década de 1920, uma “boa ideia” para um filme, nada menos que o enredo de *O anjo exterminador* (MEX, 1967):

Gil: Ah, Sr. Buñuel! Eu tenho uma boa ideia para você fazer um filme.

Buñuel: Sim...

Gil: Um grupo de pessoas que comparecem a um jantar muito formal. Ao final do jantar, quando eles tentam deixar a sala, não conseguem.

Buñuel: Por que não?

Gil: Eles simplesmente não conseguem sair pela porta.

Buñuel: Mas, por quê?

Gil: Bem, [um] momento. Quando eles são forçados a permanecer juntos, o verniz da civilização rapidamente desaparece e o que resta é quem eles realmente são: animais.

Buñuel: Mas, eu não entendo. Por que eles simplesmente não saem da sala?

Gil: Só estou sugerindo que pense nisso. Quem sabe? Talvez um dia, enquanto você estiver fazendo a barba, vai ativar sua imaginação.

Buñuel: Eu não entendo. O que os prende na sala?

O filme *Kate & Leopold* também concebe uma inversão cronológica na qual um personagem do século XIX obtém no “futuro” ideias e condições para realizar suas invenções. Assim, constrói uma narrativa mítica sobre a origem dos elevadores e do estilo de vida das cidades modernas. No filme, Stuart é um cientista que vive na Manhattan de 2001 e descobre uma “fenda” na dimensão temporal a ligar o seu presente com a Manhattan de 1876. Sua ex-namorada e vizinha do andar de baixo, Kate McKay, é uma dedicada executiva do mercado publicitário e irmã zelosa de Charlie, um ator de teatro que mora com ela. Quando Stuart chega em 1876, no dia da inauguração da ponte do Brooklyn, ele chama a atenção de Leopold Mountbatten, um criativo duque inglês, que ambiciona se tornar um inventor, mas está sendo pressionado pelo tio a se casar com uma mulher de posses. Na noite do baile em que deve escolher uma esposa, Leopold persegue Stuart e, acidentalmente,

cai da ponte do Brooklyn com o cientista, atravessando a “fenda temporal” até chegar em 2001.

Na manhã seguinte, Leopold acorda no apartamento de Stuart, totalmente desorientado não só pelo choque da viagem, mas pelas imagens da televisão, o rock ensurdecedor, os controles remotos e os latidos de Bart. O cientista fala com o duque que precisa passear com o cachorro antes de explicar para ele suas pesquisas sobre “viagens no tempo”. Ao sair, Stuart cumprimenta uma vizinha e, distraído, não percebe que o elevador não está lá quando a porta se abre. Ele cai no poço e Bart fica preso no corredor. Sozinho no apartamento, Leopold se familiariza com a espuma e a lâmina de barbear. Kate tem as chaves da casa de Stuart e entra sem aviso. Leopold tenta impedi-la, mas ela se esquivava para procurar a “coisa pontuda” do seu *palm pilot*. Ela encontra Bart no corredor e pede a Leopold que leve o cão para passear. Os dois descem com o cachorro pela escada e o porteiro explica que o elevador está enguiçado. Na rua, Leopold fica completamente desorientado com os sons de alarmes, buzinas e britadeiras e a profusão de coisas estranhas diante dos seus olhos, como carros, helicópteros, arranha-céus, vitrines de lojas e uma multidão de pessoas apressadas. Um telejornal noticia que, misteriosamente, todos os elevadores da cidade amanheceram enguiçados. Quando o duque retorna ao prédio, vê Stuart ser colocado em uma ambulância pelos paramédicos.

Enquanto o cientista se recupera no hospital, Leopold permanece em sua casa e se aproxima dos irmãos Kate e Charlie. A publicitária está com dificuldades para encontrar o ator ideal para um comercial da margarina dietética *Farmer's Bounty*. Eis que a solução perfeita aparece com Leopold, um nobre vindo do século XIX – “bonito, honesto, cortês” – provisoriamente hospedado no apartamento do andar acima do seu. Charlie pensa que Leopold é um ator profundamente mergulhado em seu personagem de época, enquanto Kate resiste acreditar em seu ex-namorado Stuart, que afirma ter trazido o duque do “passado”. Leopold faz o teste para o anúncio *Farmer's Bounty* e se familiariza com o estilo de vida e os bens de consumo do século XXI. Observa como Kate tenta compensar a rotina puxada de trabalho e afazeres domésticos, recorrendo a comida congelada e aparelhos eletrônicos, como máquina de lavar louça, forno de micro-ondas, torradeira e aspirador de pó. Também defende a publicitária do avanço inapropriado do chefe e ensina Charlie a cortejar uma pretendente.

Nesse ínterim, Kate e Leopold se apaixonam e passam um fim de semana juntos. Porém, o romance do casal esfria no dia da filmagem do comercial de *Farmer's Bounty*. O duque se revolta ao provar o sabor da margarina, que parece “sabão de sela” ou “esgoto puro”, e deixa o estúdio enfurecido. Kate argumenta: “É *diet*, é para ter gosto ruim!”. Porém, Leopold considera um absurdo vender como se fosse bom “espuma suja de lagoa”. Questiona a integridade das práticas publicitárias e se recusa a participar de um “empreendimento sem mérito”. Kate diz que não vai escutar ofensas de um homem que nunca trabalhou um dia sequer na vida: “(...) pago dívidas. Estou cansada e preciso descansar. E se tiver que passar por um pouco de espuma suja de lagoa para conseguir isso, então que seja!”. Leopold cede e volta contrariado para o estúdio.

Enquanto isso, Stuart é tratado no hospital como paciente psiquiátrico por suas declarações sobre “viagens no tempo”. Ele consegue fugir e encontra Leopold melancólico, após a briga com Kate, no seu apartamento. Stuart explica que o duque precisa voltar para o século XIX antes que mais coisas comecem a colapsar no século XXI, como foi o caso dos elevadores. Leopold concorda e segue para a ponte do Brooklyn. Mais tarde, Kate recebe a feliz notícia de que foi promovida a vice-presidente de sua empresa e deixa um recado na secretária eletrônica para o duque, que já está no século XIX e, novamente, se prepara para o baile no qual deve escolher uma esposa. Em seu apartamento, Stuart escuta o recado da ex-namorada e analisa sorumbático as fotos que tirou no “passado”. De repente, ele se surpreende com uma das imagens: Kate aparece no baile na casa de Leopold em 1876. Com a ajuda de Charlie, o cientista localiza Kate na festa da sua empresa, no momento em que sua promoção à vice-presidência é anunciada. Os dois mostram a foto à publicitária e ela se convence de que seu “futuro” é ficar com Leopold no século XIX. Os três correm para a ponte do Brooklyn e Kate pula. Em 1876, o mordomo Otis permite a entrada da publicitária no baile. Quando o duque está prestes a fazer seu pronunciamento, sua namorada do “futuro” entra no salão. Leopold anuncia seu noivado com Kate e o casal dança a valsa à meia-noite.

Kate & Leopold fala sobre a criação de ideais de consumo e o cotidiano das grandes cidades repleto de coisas inertes e impessoais, mas que são animadas por figuras difundidas em anúncios e embalagens – bonecos, animais, garotos/as-propaganda, personagens fictícios e históricos. De certa forma, mostra como o pensamento mágico opera na publicidade (ROCHA, 2010) ao imaginar os

bastidores da criação do “duque da margarina”. Como resume Kate, ao defender a contratação de Leopold: “Para elas [consumidoras], esse cara é um sonho. Ele é bonito, honesto, cortês, se levanta para recebê-la, traz brioques para ela na cama. Se você comer a margarina dele, talvez seus quadris afinem e ele apareça à sua porta.”. O anúncio protagonizado pelo duque vincula *Farmer’s Bounty* ao corpo feminino com o duplo efeito mágico do emagrecimento e o conseqüente encontro com um perfeito *gentleman*.

Leopold não representa propriamente um momento histórico, um nobre do século XIX, mas o passado mítico do “era uma vez” – do amor cortês de príncipes e princesas, dos banquetes requintados e das cartas escritas com pena. O filme é uma variação do conto da Cinderela, na qual o duque foge do baile, vai até o século XXI e encontra sua pretendente, a trabalhadora Kate. Embora o filme faça menções a diversas figuras não-ficcionais, como o engenheiro civil John Augustus Roebling (1806-1869) e o inventor Thomas Edison (1847-1931), não pretende ser um relato da História dos artefatos e construções modernas. De modo semelhante aos mitos de origem dos bens culturais (LÉVI-STRAUSS, 2004a [1964]; 2006 [1968]), o filme imagina uma transformação para o estilo de vida “moderno”, um ponto decisivo a partir do qual o mundo que conhecemos hoje passa a existir como tal.

Segundo a narrativa, Leopold é um inventor em potencial; será o “pai do elevador” e fundador da empresa *Otis*, uma homenagem ao seu fiel mordomo. Assim, o duque de Albânia representa um “passado absoluto” (VIVEIROS DE CASTRO, 2015) onde não existiam coisas como luz elétrica, torradeiras, carros, telefones, televisores e *palm-pilots* – o mundo sem tecnologia – ao mesmo tempo em que é a virada fundamental para o “presente” – o mundo tecnológico. Leopold é uma espécie de demiurgo, aquele que nos mitos confere ordem ao universo. Na análise de Lévi-Strauss (2004a [1964]; 2004b [1966]), o demiurgo é geralmente aquele que opera a passagem da “natureza” à “cultura”, enquanto o *trickster*, ou enganador, provoca a desordem e é muitas vezes associado ao movimento retrógrado de mitos que pensam a passagem da “cultura” à “natureza”. Pode-se dizer que o papel de enganador caberia ao cientista Stuart, que instaura um princípio de caos com a paralização dos elevadores e ameaça o funcionamento de outras coisas do “mundo tecnológico” ao atrair o duque para o século XXI.

No filme, Kate e Leopold também exprimem uma série de oposições que a narrativa procura conciliar: moderno/tradicional, trabalho/ócio, razão/emoção,

ascese/prazer, produção/consumo. Como duque, Leopold é parte do que Veblen (1965 [1899]) chama de “classe ociosa”, por ser o ócio a expressão da superioridade dos seus membros. Já Kate é apresentada como uma executiva bem-sucedida, que se reveza entre a rotina corporativa e as tarefas domésticas. Em 1876, Leopold é um nobre inconformado em sua desocupação e um aspirante a empreendedor. Porém, quando chega ao século XXI, seus hábitos, valores e visão de mundo contrastam com o cotidiano atarefado de Kate que, além de trabalhar o dia inteiro, faz compras no supermercado, prepara o jantar, lava a louça e aspira o pó do chão. Kate simboliza uma cultura que tem o produtivismo como um eixo estruturante, que sustenta uma visão de mundo segundo a qual todos os seres e coisas devem necessariamente se transformar em riqueza. Conforme a ideia de produtividade, mola primordial do capitalismo de mercado, “(...) não há negociação possível. Desperdício impensável, ociosidade inconcebível. A tranquilidade do improdutivo é crime (...)” (ROCHA, 2002, p. 25). A tensão entre a “ociosidade” dele e o “produtivismo” dela atinge o ápice na cena em que Leopold abandona o set de filmagem após se decepcionar com o sabor da margarina dietética.

Por um lado, Kate não vive sem seu *palm-pilot*, janta comida congelada, é extremamente profissional, não mistura negócios com prazer e sofre com as indelicadezas do seu chefe, seu irmão e seu ex-namorado. Por outro, Leopold trata mulheres com cerimônia, segue regras de etiqueta, sabe os significados das flores, gosta de saborear as refeições e ainda resgata a donzela montado em um cavalo branco. Em suma, ela se liga a noções culturais como “moderno”, “trabalho”, “produção”, “razão”, “profissionalismo”; ele remete a noções como “tradição”, “ócio”, “consumo”, “emoção”, “prazer”.

Tabela 2 - Pares de oposições formados por Kate e Leopold

Kate	Leopold
Moderno	Tradicional
Trabalho	Ócio
Produção	Consumo
Razão	Emoção
Profissionalismo	Prazer

A conciliação dessas oposições ocorre com o final feliz da narrativa, que, para ser coerente, deve acontecer em 1876. Se Leopold permanecesse com Kate no século XXI, os elevadores não voltariam a funcionar e talvez outras coisas fossem modificadas devido à sua estadia no “presente”. Por sua vez, se Kate não viajasse para 1876, o duque teria que aceitar um casamento arranjado com alguma mulher da sua classe, isto é, acabaria conformado ao status de nobre e não se tornaria um grande inventor. Para se tornar um inventor, Leopold precisou deixar sua casa em busca de conhecimento e de uma união exogâmica com uma parceira fora das restrições do seu círculo social. Como nos mitos em que humanos circulam por diferentes planos (terrestre, celeste, subterrâneo e subaquático), se casam com animais (que, no tempo mítico, também são humanos) e obtêm através deles os bens culturais, o duque consegue no século XXI uma esposa, o elevador, a escada, a torradeira, os *gadgets* e outras tantas invenções possíveis. Em suma, o fechamento da narrativa conjuga o amor romântico⁸⁵ à origem de técnicas, artefatos e bens modernos, sendo que esse encontro do casal só foi possível pela suspensão da ordem cronológica. No terceiro item deste capítulo, retomaremos a discussão sobre relações sociais e experiências no tempo.

Evidentemente, a movimentação dos personagens do século XIX para o XXI, e vice-versa, e o enlace do casal em 1876 anulam a linearidade cronológica. Inicialmente, entendemos a distância entre Kate e Leopold em termos de uma sequência histórica, como se os personagens pudessem avançar e retroceder em uma linha reta nos dois sentidos, porém, mantendo-se sempre na mesma direção. Entretanto, ao sabermos que o “futuro” de Kate é no “passado” de Leopold, percebemos a sincronia da existência dos dois, isto é, que eles vivem simultaneamente em planos paralelos. Assim, a distância entre os personagens também passa a ser imaginada em termos espaciais, como se os diferentes séculos se empilhassem em camadas e os deslocamentos ocorressem na direção vertical.

Essa forma de conceber como paralelos os planos pelos quais circulam os personagens é expressa literalmente pela maneira como viajam de um ponto a outro: saltam do alto da ponte do Brooklyn em um século e quando aterrissam na calçada já estão no outro. Como na metáfora que o duque relembra: “Otis diz que o amor é

⁸⁵ É importante aqui expandir a ideia de amor que, muito além de um sentimento, consiste em uma forma de relação social estabelecida entre “indivíduos modernos”, tal como analisam Viveiros de Castro e Araújo (1977).

como um salto. Basta você se jogar.”. O próprio elevador, invenção de Leopold, consiste em uma representação para a direção do trânsito entre planos, pois é um transporte fixado no eixo vertical que perpetuamente sobe e desce. Portanto, o duque assumir o lugar de Stuart como “vizinho do andar de cima” de Kate não é um dado fortuito, pois também remete à verticalidade. Além disso, podemos inferir que os séculos XIX e XXI são como níveis paralelos que se espelham, porque o sentido de deslocamento de um para o outro é sempre descendente. Não importa a posição na qual se encontram, os personagens devem sempre pular da ponte para mudar de plano. Alto e baixo se tornam, assim, uma questão de perspectiva.

Em *Kate & Leopold*, a união entre personagens de temporalidades distintas propicia a invenção dos elevadores e quem sabe também dos arranha-céus, televisores, *gadgets*, congelados, margarinas, enfim, dos bens de consumo e modos de vida contemporâneos. Um encontro semelhante entre um inglês do final do século XIX e uma americana do “futuro” ocorre em *Um século em 43 minutos*. Nele, H. G. Wells inventa uma máquina do tempo, que é roubada pelo cirurgião Dr. John Stevenson, conhecido como “Jack, o estripador”, ao escapar da polícia. Por causa de um dispositivo de segurança, a máquina retorna ao laboratório e o inventor consegue saber precisamente para quando o assassino fugiu. Wells decide perseguir Jack no “futuro” e vai para 07 de novembro de 1979. Ele chega dentro de um museu no meio de uma exposição intitulada “H. G. Wells: um homem a frente do seu tempo”. Nela, encontra todos os livros que ainda não escreveu e diversos objetos pessoais, inclusive um par de óculos que ele pega “emprestado” para substituir os que quebraram durante seu trajeto para o “futuro”. Quando sai do museu, descobre por um jornal que se deslocou no tempo e no espaço para São Francisco, nos Estados Unidos.

Wells obtém pistas sobre o paradeiro do assassino com Amy, que trabalha no banco onde Stevenson trocou dinheiro. Quando o inventor encontra Stevenson no hotel *Hyatt Regency*, o assassino diz se sentir muito mais a vontade na sociedade permissiva do “futuro”, onde há tanta violência nas imagens de televisão e jornais, que ele parece mais um amador. Stevenson escapa e Wells procura por Amy. Ela prepara um jantar e os dois iniciam um romance. No dia seguinte, o noticiário do rádio fala do segundo assassinato de uma prostituta em São Francisco. Wells tenta alertar à polícia sobre Stevenson. Mas, sem saber da perene popularidade do personagem, apresenta-se como detetive Sherlock Holmes e não é levado a sério

pelo policial. Para provar à Amy que é do “passado”, o inventor tem a ideia de levá-la três dias no futuro com sua máquina do tempo, que continua estacionada no museu. Enquanto isso, Stevenson comete seu terceiro assassinato. No dia 10 de novembro de 1979, Wells e Amy descobrem, através do jornal, que ela será a quinta vítima, após Stevenson matar uma mulher chamada Dolores Mark no parque McLaren às três da manhã. O casal retrocede três dias e tenta impedir a quarta morte, mas chegam atrasados ao local.

Essa mesma questão de prevenir crimes antes que aconteçam é o tema principal de outro filme, *Minority report*. Nele, porém, os policiais da Washington D.C. dos anos 2050 não se deslocam fisicamente para o “futuro”. Usam uma tecnologia baseada em trigêmeos que possuem o dom da premonição, os “precogs”, e assim conseguem antecipar os assassinatos que irão acontecer na região com alguns dias ou horas de antecedência. Assim, os futuros assassinos são presos mesmo sem concluir o crime. Já no seriado da televisão dos Estados Unidos, *Early edition* (1996–2000), o herói misteriosamente recebe na sua casa a edição do *Chicago Sun-Times* sempre com um dia de antecedência. De posse da informação do “futuro” próximo, consegue evitar diversas tragédias e alterar as manchetes do jornal.

Voltando a *Um século em 43 minutos*, Wells e Amy não conseguem evitar o quarto crime de Stevenson, porque o pneu do carro fura no caminho do museu até o parque. Quando chegam ao local do crime, o corpo já fora encontrado pela polícia, que leva Wells como suspeito para ser interrogado na delegacia. Sozinha em casa, Amy se esconde de Stevenson no armário. Ele acaba esfaqueando uma amiga dela, que chega inadvertidamente naquele momento para fazer uma visita. O assassino prende Amy para chantagear Wells e obter a chave da máquina do tempo. No museu, Stevenson embarca com a chave, porém, antes de partir, Wells remove uma peça de sua invenção – o “equalizador de vaporização” – que mantém o passageiro preso à máquina. Sem a peça, Stevenson é remetido ao “limbo” e não consegue parar em lugar algum. Wells diz que precisa voltar para o século XIX, pois ainda não escreveu todos os livros que estão em exibição no museu. Amy decide viajar

com ele para o “passado” e brinca que vai mudar seu nome para Susan B. Anthony⁸⁶.

Portanto, o filme *Um século em 43 minutos* imagina que o autor futurista H. G. Wells pôde antecipar tantas questões em seus escritos – socialismo, guerra mundial, viagens espaciais, emancipação feminina –, porque efetivamente testemunhou aspectos do mundo da segunda metade do século XX. Sua namorada Amy traz os valores feministas dos anos 1970 para o final do século XIX, como indica o nome que ela escolheu na última cena do filme. Além disso, a narrativa propõe uma explicação para o desaparecimento de “Jack, o estripador”, assassino que nunca foi identificado nem localizado pela polícia londrina.

Os enredos de *Kate & Leopold* e *Um século em 43 minutos* invertem a causalidade histórica ao conceberem a troca de ideias entre personagens do “passado” e do “futuro”. Nos dois filmes, o retorno dos casais para o século XIX sugere que o conhecimento sobre o “futuro” contribui para o surgimento de artefatos, construções, livros, movimentos sociais e assim por diante. Em ambas as narrativas, o “futuro” é nos Estados Unidos, que colabora para sua própria constituição ao oferecer ideias (e mulheres) “modernas” para britânicos do “passado”.

Assim, vimos que objetos operam nos filmes analisados como marcadores de tempo e meios de comunicação entre temporalidades. Em alguns casos, roupas (*De volta para o futuro*, *Linha do tempo*), moedas (*Em algum lugar do passado*), tecnologias (*De volta para o futuro*, *Kate & Leopold*), medicamentos (*Meia-noite em Paris*), jornais (*Um século em 43 minutos*, *De volta para o futuro*), comportamentos e linguagens (*Linha do tempo*, *Kate & Leopold*, *Um século em 43 minutos*) delimitam os diferentes pontos no “passado”, “presente” e “futuro” pelos quais circulam os personagens. Outros objetos rompem com a ordem cronológica e conectam pontos que estariam distantes entre si em uma sequência de eventos, como o pergaminho e a lente bifocal de Edward em *Linha do tempo*; o panfleto sobre a torre do relógio, o almanaque esportivo e uma carta de Doc na série *De volta para o futuro*; e as obras de arte em *Meia-noite em Paris*. Em especial, o relógio de *Em algum lugar do passado* não pertence a temporalidade alguma e só

⁸⁶ Viveu de 1820 a 1906. É uma figura central na história dos movimentos pelos direitos femininos nos Estados Unidos. Fundou com Elizabeth Candy Stanton (1815–1902) a National Woman Suffrage Association em 1869.

existe no ciclo que liga Elise em 1912 a Richard em 1980 e vice-versa. Verificamos também como esse grupo de filmes inverte a causalidade histórica ao conceberem que certos objetos e ideias surgem a partir de trocas do “futuro” com o “passado”, como os livros de H. G. Wells e o movimento feminista em *Um século em 43 minutos*; o skate e o rock em *De volta para o futuro*; o elevador em *Kate & Leopold*; e o filme de Buñuel em *Meia-noite em Paris*. O próximo item amplia a discussão sobre as relações sociais nos filmes e como estas são vinculadas às “viagens no tempo”.

4.3 Relações sociais e a experiência do paradoxo

*Quem sabe
O Super-homem venha nos restituir a glória
Mudando como um deus o curso da história
Por causa da mulher
Gilberto Gil*

No segundo capítulo, vimos o mito de Édipo no qual um filho, sem saber, mata o próprio pai e assume seu lugar como marido da mãe e rei de Tebas. Desde a Grécia Antiga, essa narrativa mítica é recontada de diversas formas pela tradição oral, pinturas, esculturas, dramaturgia, literatura. Uma de suas versões mais conhecidas, a tragédia de Sófocles, contribuiu para os estudos de Freud (2010 [1930]) sobre o inconsciente. Por sua vez, a difusão das teorias do pai da psicanálise foi parte da popularização da ideia de “complexo de Édipo” e conferiu ainda mais fôlego à perenidade dessa narrativa tanto no âmbito de pesquisas acadêmicas (LÉVI-STRAUSS, 2012 [1955]; DELEUZE; GUATTARI 2010 [1972]; FOUCAULT, 2002) quanto nas artes. Nesta tese, a análise revela variações do mito em alguns dos filmes do conjunto. As experiências temporais dos personagens nos filmes permitem relações sociais que suspendem a ordenação cronológica de eventos, invertem a causalidade histórica e nas quais, por vezes, encontros não previstos entre parentes podem levar a situações edípicas. Assim, este item começa pelo exame daqueles títulos cujos enredos apresentam versões ou transformações do mito de Édipo. A partir deles, a análise expande para outros filmes e os relacionamentos entre personagens que escapam da sequência cronológica.

A narrativa de Édipo fala de equívocos de comunicação, trocas de papéis e relações incestuosas. Uma versão “freudiana” do mito grego aparece no primeiro filme da série *De volta para o futuro*. Nas primeiras cenas do filme, Lorraine conta

para os três filhos durante o jantar sobre o dia em que conheceu o marido. Há 30 anos, seu pai atropelou George na porta de casa e decidiu cuidar dele. Lorraine o achou tão delicado e indefeso que começou a se interessar pelo rapaz. Os dois se beijaram pela primeira vez no baile “Encanto no fundo do mar” da escola e permanecem juntos desde então. Portanto, quando o caçula Marty se transporta para 1955, vivencia e reescreve o “mito de origem” da família. Ao caminhar por Hill Valley no “passado”, vê o jovem George, seu futuro pai, pendurado no alto de uma árvore, espionando de binóculo uma moça trocar de roupa. George se desequilibra e cai no meio da rua, justo quando um carro se aproxima. No sobressalto, Marty se joga para proteger o pai e o empurra para a calçada. Assim, toma o lugar de George como vítima do atropelamento. Socorrido pelo futuro avô, Marty recobra a consciência com a adolescente Lorraine ao seu lado.

A viagem ao “passado” de Marty propicia um encontro paradoxal com seus pais que compromete sua própria existência. Ele assume o lugar do pai no acidente e vira objeto de desejo da mãe, que se mostra apaixonada por ele. Marty e Doc percebem a dificuldade na qual se envolveram quando notam que os três filhos de George e Lorraine começam a desaparecer de uma foto pela ordem de nascimento. Assim, Marty tem uma semana até o baile da escola para provocar a aproximação dos pais. Ao longo do filme, ele enfrenta o jovem Biff, intimidador do seu pai desde a adolescência, e incentiva George a ter mais confiança e autoestima. Na noite do baile, Marty arquiteta uma maneira para o futuro pai impressionar Lorraine. Conforme o plano, ele fingiria atacar sua futura mãe no carro no estacionamento da escola para que George viesse socorrê-la do assediador. Porém, a jovem Lorraine é menos “careta” do que Marty imaginava, avança nele e lhe dá um beijo. Para alívio do futuro filho, ela se sente imediatamente desconfortável com o ato. Aflita, Lorraine diz: “Está tudo errado! Eu não sei por que, mas, quando eu te beijo, parece que estou beijando... meu irmão. Acho que isso não faz sentido algum, faz?”.

Como bem sabe Marty, o desconforto de Lorraine não é despropositado. Ao viajar para 1955, ele não apenas se intromete no relacionamento dos pais, como ficam todos com a mesma idade. Lorraine sente que seu beijo é incestuoso, porém, o atribui a um incesto entre irmãos e não entre mãe e filho. Em seguida, Biff remove Marty do carro com a ajuda dos amigos e ataca Lorraine. Desavisado, o jovem George abre a porta do veículo com seu discurso ensaiado e encontra o terrível Biff. Ele quase se deixa intimidar. Mas, ao ver Lorraine ser agredida, George consegue

reunir forças e nocauteia o inimigo. Enfim, Marty substitui o guitarrista da banda do baile e embala o primeiro beijo dos pais. As condições para a existência dele e dos irmãos se reestabelecem. Porém, as ações de Marty no “passado” têm repercussões no relacionamento dos pais e na dinâmica da família. A jovem Lorraine se apaixona por George não mais porque cuida dele, mas porque é protegida pelo futuro marido. Ao salvar Lorraine, o jovem George também adquire autoconfiança e impede que a intimidação de Biff se perpetue até a idade adulta. Quando Marty chega em 1985, encontra sua família transformada. Seu pai é um bem-sucedido escritor de ficção científica, sua mãe é uma mulher feliz, que incentiva seu namoro com Jennifer, e Biff é um mero empregado que presta serviços de manutenção dos carros da família.

No primeiro *De volta para o futuro*, Marty não extingue a própria família, antes, pelo contrário, suas ações no “passado” provocam mudanças comportamentais em George e Lorraine, que, no 1985 do final do filme, estão ricos, bem-sucedidos e têm melhores relações entre si e com os filhos. Na segunda parte, Doc carrega Marty e Jennifer para 2015 para prevenir que o futuro filho do casal cometa um delito e termine preso. Trinta anos no “futuro”, Marty assume o lugar de Marty Jr. e rechaça, por ele, a pressão de Griff, neto de Biff, para participar em um esquema ilegal. Consegue proteger o futuro filho, mas comete o equívoco de comprar um antigo almanaque com todos os resultados de campeonatos esportivos de 1955 a 2000. Quando Doc o repreende pela atitude maliciosa, o velho Biff escuta a conversa, pega o almanaque de uma lixeira e viaja com a máquina até 1955 para oferecê-lo à sua versão adolescente. Enquanto isso, Marty e Doc tentam resgatar Jennifer, que foi parar na sua futura casa e desmaia de choque ao se deparar consigo mesma mais velha. Marty e Doc retornam para 1985, mas descobrem que estão em uma linha do tempo alternativa, na qual George está morto e Lorraine casou com o milionário Biff. Dessa vez, o mito de Édipo reaparece no fato de que Marty matou o pai no “passado” por um deslize cometido no “futuro”. Ele volta com Doc para 1955 com a expectativa de tomar o almanaque do jovem Biff e evitar os danos à sua família. Os dois são bem-sucedidos, mas não conseguem voltar para 1985. A máquina do tempo entra em curto-circuito e envia Doc para o ano de 1885.

No primeiro episódio, Marty salva a vida de Doc, alertando-o com uma carta escrita em 1955 sobre o ataque dos terroristas líbios em 1985. De posse dessa informação, Doc se previne e veste um colete a prova de balas. O terceiro filme

foca na relação do adolescente com o cientista. Marty viaja para o Velho Oeste para evitar que seu mentor seja assassinado por um cowboy, Buford “Mad Dog” Tannen. Em 1885, Marty diz se chamar Clint Eastwood quando se apresenta para seus ancestrais irlandeses, Seamus e Maggie, o primeiro casal da família McFly a se estabelecer nos Estados Unidos. Já Doc conhece seu par romântico, Clara, uma professora apaixonada pelas histórias de Jules Verne. Enfim, Marty consegue evitar a morte de Doc e retorna sozinho para o 1985 da conclusão do primeiro filme: seus pais estão casados, bem-sucedidos e felizes. Acidentalmente, o *DeLorean* é destruído na volta de Marty ao “presente”. Doc continua suas viagens pelo tempo com Clara e seus dois filhos, Jules e Verne, em um trem “maria-fumaça” adaptado.

Portanto, o primeiro *De volta para o futuro* apresenta uma variante forte da narrativa edipiana com a substituição do pai pelo filho e a realização de um ato incestuoso entre mãe e filho. Nele, Marty assume o lugar de George e vira alvo do desejo de Lorraine. O segundo filme ainda tem traços do mito de Édipo, mas é uma variação enfraquecida. No “futuro”, a aproximação etária possibilita que Marty interprete o papel do próprio filho para defendê-lo de um constrangimento. Por outro lado, uma ação de Marty inicia uma reação em cadeia que leva à morte do pai no “passado” e deixa espaço livre para o inimigo Biff. Quando Marty consegue recuperar o almanaque em 1955 e desfazer a sequência alternativa de eventos que provocam a morte de George, o efeito dominó resvala para Doc, que é assassinado no Velho Oeste. Portanto, o objetivo de Marty no terceiro filme é impedir a morte de seu pai/mentor espiritual. Ao término dessa aventura, o protagonista volta para casa em 1985 – onde seus pais, irmãos e a namorada Jennifer o esperam - e Doc constituiu sua própria família. Assim, a série *De volta para o futuro* mostra como Marty ora ameaça ora melhora o seu “presente” como consequência de seus atos no “passado” e no “futuro”.

O filme *Efeito borboleta* também explora a noção de encadeamento de eventos e como diferentes atitudes em um dado instante podem gerar variadas consequências para as relações sociais. Nele, o universitário Evan Treborn descobre que consegue voltar para determinados momentos do seu passado ao ler diários de sua infância e adolescência. Em geral, são episódios traumáticos. Por exemplo, um deles é o dia em que seu pai, um paciente psiquiátrico, tentou estrangulá-lo e foi morto na sua frente pelos guardas do hospício. Outros envolvem seus antigos vizinhos, os irmãos Kayleigh e Tommy. Um dos primeiros foi quando os pequenos

Evan e Kayleigh foram forçados pelo pai dela a participar de um vídeo de pornografia infantil. Ao saber do suicídio de seu amor juvenil, Evan tenta usar seu poder de voltar ao “passado” para reescrever esses momentos traumáticos e proteger Kayleigh dos males causados pelo seu pai e seu irmão. Porém, as tentativas de Evan acabam gerando alternativas de “presente” ainda mais prejudiciais para Kayleigh, que sofre abusos ora do pai ora do irmão, e também para ele. Nessas diferentes linhas do tempo, engendradas por suas ações em momentos do “passado”, Evan varia entre preso condenado por assassinato, paciente internado em instituição psiquiátrica e deficiente físico com os dois braços amputados e problemas de mobilidade. Enfim, ele percebe que a única forma de extinguir os traumas e proteger Kayleigh é evitar que os dois formem um laço de amizade quando crianças. Ele regride para o dia em que se conheceram na infância e destrata a menina, fazendo com que ela e Tommy optem por ficar com a mãe e não com o pai após o divórcio. Assim, Kayleigh não é abusada por seus parentes, mas a possibilidade de uma relação romântica com Evan também deixa de existir. Isto é, Evan conclui que não é um pretendente apropriado para Kayleigh, porque mora próximo demais do pai dela.

No primeiro item deste capítulo, começamos a examinar a série *O exterminador do futuro* sobre a guerra entre humanos e máquinas em um “futuro” pós-apocalíptico e as persistentes tentativas do computador autoconsciente Skynet de vencer essa batalha no “passado”. No primeiro filme da série, após a calamidade nuclear, John Connor desponta como a liderança da “resistência” dos humanos e se torna uma ameaça ao domínio completo das máquinas. Com dificuldades para deter o líder no “presente”, a Skynet adota uma estratégia radical: envia um “ciborgue” para 1984 com o objetivo de matar sua mãe, Sarah Connor, e impedir seu nascimento. Por sua vez, John também envia um combatente do seu grupo, Kyle Reese, para o passado com a missão de proteger Sarah do Exterminador.

A inversão de sinais na relação humano-máquina fica bem estabelecida: o primeiro termo cria o segundo, o segundo destrói o primeiro. Enquanto são perseguidos, Kyle e Sarah se apaixonam e passam uma noite juntos. O casal consegue vencer o Exterminador, mas Kyle também morre na explosão que despedaça o “ciborgue”. Sarah não apenas sobrevive como está grávida do filho John. Paradoxalmente, se o Exterminador não tivesse sido enviado para matá-la, Kyle também não teria viajado para o “passado” e John não teria sido concebido.

Os deslocamentos dos personagens na história não alteram, antes pelo contrário, garantem a manutenção da sequência de eventos. Tudo se passou na forma que já era suposto acontecer. A duplicação de personagens que se deslocam para o “passado” representa a oposição entre vida e morte. Enquanto Kyle protege o que seria seu futuro filho e, conseqüentemente, cumpre um papel na conservação da humanidade, o Exterminador deixa vestígios no “passado” que impulsionam as pesquisas para a criação da Skynet.

Como mostra o segundo filme da série, um pedaço do “ciborgue” é recolhido por uma corporação, Cyberdyne Systems, que o investiga para obter avanços em tecnologia militar. Portanto, o encontro de Kyle e do Exterminador com Sarah no “passado” é tanto uma esperança quanto uma desgraça. As circunstâncias da concepção de John e dos restos deixados pelo “ciborgue” fazem deles figuras ambíguas, pois são simultaneamente salvação e motivo do caos. Nesse filme, as mesmas forças em conflito, máquina e homem, enviam dois exterminadores para os anos 1990: um modelo avançado, T-1000, com ordens para matar Sarah e o já agora menino John, e outro desatualizado, T-800, para protegê-los. Há uma relativa amenização do antagonismo entre humano e máquina, com a ressalva que o “ciborgue” protetor atende aos comandos de John Connor e não do computador autoconsciente Skynet. Quando T-800 descreve a sequência de eventos que ocasionam a catástrofe nuclear, Sarah decide impedir que Miles Dyson, funcionário da Cyberdyne Systems, conclua o desenvolvimento do microprocessador que viabiliza o sistema da Skynet. Perseguidos por T-1000, os três – Sarah, John menino e T-800 – convencem Dyson a explodir o laboratório da empresa e eliminar todo o material da pesquisa. Após uma batalha entre os dois exterminadores, o T-1000 danificado cai dentro de um tonel de metal fundido, que o liquefaz definitivamente. Por sua vez, o T-800 também mergulha no tonel e se autodestrói para evitar a utilização de seus componentes no futuro desenvolvimento de armas militares.

Assim, o segundo filme sugere a possibilidade de uma história alternativa, como se a destruição do laboratório desenvolvedor da tecnologia da Skynet criasse uma bifurcação na linha do tempo com uma nova sequência de eventos sem a catástrofe nuclear. Mas, doze anos após o lançamento de *O exterminador do futuro 2*, outras produtoras decidiram retomar a franquia. Os imperativos do mercado incentivam o prolongamento de narrativas e a reciclagem de personagens populares como um investimento supostamente mais seguro. Frequentemente, a serialização

visa espremer mais um produto de uma mesma fonte e é feita às custas da coerência da história. Tal como mitos podem se degenerar após múltiplas transformações (LÉVI-STRAUSS, 2006 [1968]), também filmes esticados persistentemente correm risco de perder sua consistência interna. Nesses casos, a repetição deixa de ser um mecanismo de significação; passa a ser o próprio objetivo e se torna oca.

De fato, as três continuações de *O exterminador do futuro* lançadas nos anos 2000 cometem deslizes na lógica da narrativa ao tentarem manter o mesmo formato. Mas, como a ação dos dois primeiros filmes ocorre no “passado”, sobram espaços para a imaginação do evento que destrói a vida na Terra e a guerra entre humanos e máquinas no “futuro”. O terceiro filme da série explica que Sarah, John menino e o T-800 não impediram definitivamente a catástrofe, mas apenas postergaram sua data. Agora com cerca de 20 anos de idade, John novamente é perseguido por uma “ciborgue” do futuro – a T-X. Dessa vez, ele foge com seu par romântico Kate Brewster, filha de um militar que supervisiona a reconstituição do projeto da Skynet. Os dois são auxiliados pelo exterminador T-850, que a própria Kate do “futuro” enviou para o “passado”. Os dois não conseguem impedir a ativação do sistema, mas se salvam das bombas em um abrigo nuclear. O término do filme é também o fim do “mundo dos humanos” em razão da rebelião das máquinas, questão que já examinamos no primeiro item deste capítulo.

A explicação do terceiro episódio sobre a postergação do “dia do julgamento” tem pouca consistência, mas proporciona uma transição-remendo para o “futuro” pós-apocalíptico, onde se passa o quarto filme da franquia. Nele, o adolescente Kyle Reese consegue se unir ao grupo da resistência de John Connor adulto após enfrentar diversos percalços com a ajuda de Marcus, um “ciborgue” que se acredita humano. Dois pontos chamam atenção nesse episódio: a inversão paradoxal da hierarquia pai e filho e a problematização dos limites entre humanos e máquinas.

Pouco antes do desastre nuclear, Marcus era um prisioneiro sentenciado à morte e doou seu corpo para experimentos científicos. Um grupo por trás da Skynet o utiliza para criar um “ciborgue”, um ser dotado de componentes orgânicos, biomecânicos e eletrônicos. Portanto, Marcus é reavivado com algumas partes de seu corpo humano original, enquanto outras foram aprimoradas por tecnologia ou são totalmente artificiais. Ele é enviado para quinze anos no “futuro” pós-catástrofe e, involuntariamente, cumpre sua missão de atrair Kyle e John para uma emboscada.

Ciente de que o jovem Kyle deve ser seu (futuro) pai, John contraria os planos da resistência e arrisca a própria vida para resgatá-lo. Por sua vez, Marcus oferece seu coração (orgânico) para salvar John, que é gravemente ferido na armadilha e precisa de um transplante.

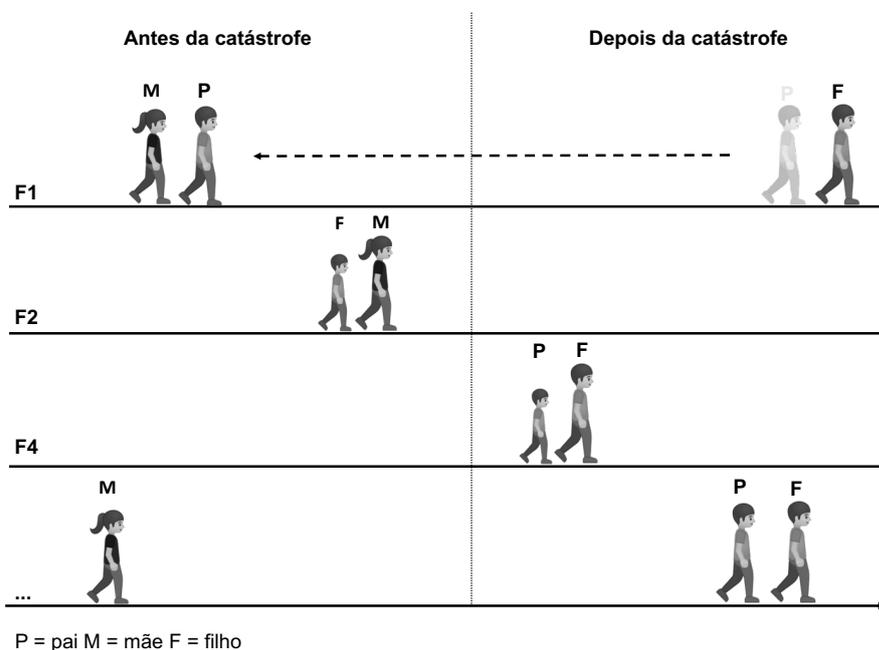
Em *O exterminador do futuro 4*, a trajetória não cronológica do personagem de Kyle fica mais tangível para os espectadores diante da inversão paradoxal de idades e atribuições de pai e filho. Nesse filme, John (filho) é mais velho que Kyle (pai) e precisa protegê-lo para garantir sua própria existência. O caráter mediador dos “ciborgues” também é reforçado. No primeiro episódio, o Exterminador provoca o relacionamento entre Sarah e Kyle. Já no segundo, os “ciborgues” contribuem para a reaproximação entre mãe e filho; no terceiro, para a união de John com sua futura esposa; no quarto, para o encontro entre pai e filho. De fato, a própria constituição física dos exterminadores, que parecem humanos, mas possuem propriedades artificiais, reitera o caráter transicional desses personagens. No confronto entre a humanidade e as máquinas, são os modelos mais “antigos” de exterminadores, aqueles um pouco mais próximos do orgânico, que tendem a se aliar à família de John Connor, enquanto os mais avançados – antropomorfos, porém, totalmente robóticos – cumprem a função de antagonistas.

Nos filmes 1, 2 e 3 de *O exterminador do futuro*, as tentativas de trapaça da Skynet na guerra contra a resistência humana no “futuro” pós-catástrofe nuclear fazem com que o conflito se reproduza, em menor escala, no “passado”, antes do desastre. O personagem de John Connor ocupa uma posição ambígua não apenas porque vivencia o “mundo dos humanos” e o “mundo das máquinas”, como nasce do encontro entre uma mulher do “passado” e um homem do “futuro” aparte do eixo cronológico, já que morre em data anterior ao próprio nascimento.

O exterminador do futuro 5 procura explorar as possibilidades de alteração da sequência de eventos com os deslocamentos do “futuro” para o “passado”, e vice-versa, dos personagens. Ao chegar em 1984, Kyle encontra Sarah já acompanhada de um modelo T-800 envelhecido, o “pops” (pai), que a protege desde os nove anos de idade. Mais adiante na história, os três descobrem que, no “futuro”, John será atacado por um exterminador, transformado em máquina e cooptado pela Skynet. *O exterminador do futuro 5* não confere a mesma sensação de completude e coerência que os dois filmes iniciais da série; deixa pontos em aberto dado o insistente alargamento da narrativa. Ainda assim, a conversão de John

em inimigo confirma a ambiguidade do personagem já verificada na análise dos episódios anteriores.

Figura 17 - Relações de família na série *O exterminador do futuro*



A série *O exterminador do futuro* apresenta uma variação do mito de Édipo, sobretudo, no primeiro filme. Nele, vemos que Kyle voluntariamente se transporta para o “passado” para defender Sarah e assegurar o nascimento de John. No entanto, não sabe que ele próprio é o pai do líder da resistência. Seu bravo enfrentamento do “ciborgue” protege o futuro John, mas causa sua morte. Sem saber, Kyle dá sua vida pela do filho, ou, pode-se dizer que John condena seu pai à morte quando o envia na missão ao “passado”. Assim, John luta ao lado da mãe antes da catástrofe (no segundo filme) e se torna o líder da “resistência” após o ataque nuclear iniciado pelas máquinas. Ao assistir os filmes da série em conjunto, percebemos que as relações de John Connor com cada um de seus pais se dividem entre esses dois momentos. Enquanto criança, acompanha Sarah e é treinado pela mãe antes do “dia do julgamento”. Já adulto, é acompanhado pelo pai, que se torna seu braço direito. No mito de Édipo, Laio sabe por uma profecia que será morto pelo próprio filho e ordena que matem o bebê. A série *O exterminador do futuro* inverte os sinais: Kyle não sabe que John é seu filho e age em favor de sua vida. Por outro lado, Édipo não sabe quem é seu verdadeiro pai ao matá-lo. Já *O exterminador do futuro 4* mostra

que John sabe que Kyle é seu genitor e mesmo assim o envia, no primeiro filme da série, para uma missão que acabou por matá-lo.

Portanto, a análise evidencia o diálogo entre o mito grego e o filme *O exterminador do futuro*, particularmente, no que concerne as relações de Laio e Kyle com seus respectivos filhos. Enquanto o rei Laio ordena a morte de seu primogênito para fugir de uma profecia, o “soldado” Kyle cumpre sua missão de proteger o futuro John sem saber que ele é seu filho. A figura 18 faz uma comparação entre os dois personagens e suas ações em relação aos seus filhos. Nela, podemos ver que Kyle é uma inversão da figura de Laio, tanto em sua função protetora quanto em seu status de subordinado e seu conhecimento sobre o próprio filho.

Figura 18 - Relações pai → filho de Laio e Kyle Reese

Pai	Status do pai	Relação pai → filho	Conhecimento pai → filho
Laio	+ ordena	- a morte do filho	+ que conhece
Kyle	- cumpre ordem	+ de proteger o filho	- que não conhece

Também podemos analisar o diálogo entre o mito de Édipo, o filme *De volta para o futuro* e o filme *O exterminador do futuro* a partir do ponto de vista dos filhos e suas relações com seus pais. Édipo mata o pai, que não conhece, ao se proteger durante um duelo e, também sem saber, casa com a própria mãe. Marty “mata” o pai, no sentido figurado, ao protegê-lo do atropelamento e tem um encontro incestuoso com a mãe ao levá-la para o baile da escola. Por sua vez, John destina seu pai à morte ao enviá-lo para o “passado” com a missão de proteger sua mãe e, conseqüentemente, sua própria vida. A figura 19 esboça um comparativo entre as três narrativas. O sinal positivo indica uma aproximação do filho com seus pais e o negativo um afastamento, sendo que os sinais entre parênteses marcam excessos. Isto é, o incesto é uma aproximação excessiva (+), enquanto o filho matar o pai é um afastamento excessivo (-). Assim, vemos que o tema da morte do pai é recorrente nas três narrativas. Marty reproduz os excessos de Édipo em relação ao pai e à mãe. Porém, o filme *De volta para o futuro* apresenta uma variação e não uma repetição do mito grego, porque o equívoco de Marty está em seu ímpeto de

proteger George do atropelamento e não em sua falta de conhecimento sobre o pai. Já em *O exterminador do futuro*, não há incesto entre mãe e filho.

Figura 19 - Relações filho → pais de Édipo, Marty e Kyle

Filho	Relação filho → pai	Conhecimento filho → pai (mãe)	Motivo do filho	Relação filho → mãe
Édipo	(-) mata o pai	- que não conhece	- ao se proteger	(+) e casa com a mãe
Marty	(-) “mata” o pai	+ que conhece	+ ao protegê-lo	(+) e namora a mãe
John	(-) destina à morte o pai	+ que conhece	- para se proteger	+ através da mãe

O filme *Interstellar* traz uma transformação da problemática edípiana, tal como esta foi interpretada por Lévi-Strauss (2012 [1955]), de subestimação e superestimação das relações de parentesco. Como vimos no primeiro item deste capítulo, o viúvo Cooper deixa seus filhos Murphy e Tom na fazenda sob os cuidados do sogro e parte na missão espacial *Endurance* para investigar três planetas em outra galáxia com potencial para a vida humana. Além do piloto, a missão conta com três cientistas – Amelia Brand, Romilly e Doyle – e dois robôs, TARS e CASE, que são blocos retangulares escuros, esteticamente parecidos com o monólito de *2001*. Os cientistas da NASA não sabem como o “buraco de minhoca” surgiu na órbita de Saturno, mas especulam que foi construído por uma inteligência extraterrestre. Enquanto a nave faz uma travessia turbulenta pelo túnel cósmico, Amelia acredita que um ser acenou para ela do lado de fora. Uma vez na outra galáxia, o grupo decide ir primeiro ao planeta da Dra. Miller, o mais próximo dos três. Porém, o planeta fica muito perto do que chamam de “gargantua”, um grande buraco negro⁸⁷. A vizinhança com essa gigantesca concentração de massa tem implicações consideráveis na relatividade do tempo: cada hora no planeta de Miller equivalem a sete anos na Terra. Cooper não se conforma com essa distorção e tenta otimizar ao máximo a viagem até Miller. Ele deixa a *Endurance* em repouso na órbita do planeta com Romily e CASE e segue até a superfície do planeta com

⁸⁷ Conforme estudos da física, um buraco negro é uma região do espaço-tempo de grande concentração de massa, cuja força de atração gravitacional é tão forte que nada escapa de dentro dela, nem mesmo a luz (Hawking, 2008; Novello, 2006). Na solução de Schwarzschild, o buraco negro é não rotatório e não carregado. Mas, outras soluções propõem buracos negros em rotação e com carga elétrica, o que parece ser a ideia representada no filme. A fronteira teórica ao redor do buraco negro é chamada de horizonte de eventos (Caroll, 2004).

Amelia, Doyle e TARS em um módulo. Sua intenção era encontrar Miller, coletar amostras para análise e retornar para a nave o mais depressa possível. Porém, os quatro encontram apenas os destroços da nave de Miller e são surpreendidos por uma gigantesca onda que arrasta Doyle e atinge o módulo. Até esvaziarem a água dos motores, Cooper e Amelia “perdem” 23 anos no planeta e são recebidos por um Romily envelhecido na *Endurance*.

Após a experiência frustrante no primeiro planeta, Cooper assiste décadas de vídeos enviados por seu filho. Nesse ínterim, Tom assumiu seu lugar na fazenda e constituiu família, o sogro faleceu e Murphy enviou uma única mensagem no seu aniversário de 35 anos, a mesma idade que o pai tinha ao partir. Romily explica que o sistema da nave está recebendo e armazenando dados, mas não consegue transmitir nada de volta. Com pouco combustível, os três membros da missão precisam optar entre ir ao encontro de Mann ou de Edmunds. Ambos emitem dados promissores. Cooper prefere o primeiro por ser mais próximo de onde estão. Já Amelia tenta persuadi-los a seguir para o planeta de Edmunds. Porém, Cooper percebe que a cientista é apaixonada pelo astronauta e duvida de seus argumentos. Alega que a escolha de Amelia é baseada na emoção e não na razão. Romily concorda com Cooper e a missão segue para o planeta de Mann.

Esse debate entre os três personagens sobre os próximos passos da missão é um ponto importante, porque nele fica explícita uma analogia central da narrativa. Ao defender sua posição, Amelia correlaciona a gravidade ao amor. Em suas palavras, os dois fenômenos – um físico, o outro social/psicológico – seriam as únicas forças capazes de cruzar a dimensão do tempo. Ela tenta convencê-los de que deve haver uma relação entre o sentimento de amor e a física do universo, mas os dois homens não se convencem. Entretanto, os personagens passam boa parte do filme lutando contra a gravidade e contra seus afetos. Em especial, esse é o dilema de Cooper. No início do filme, Murphy implora aos prantos que o pai não vá embora. Mas, ele subestima os apelos da filha e seu amor por ela para embarcar na missão. Antes de partir, promete que voltará para casa, mas indica que talvez os dois tenham a mesma idade quando se reencontrarem. Já no espaço, faz o possível para minimizar a discrepância de tempo decorrente da relatividade, que o torna cada vez mais distante dos filhos. Ele sente remorso, pois, quanto mais devagar o seu relógio em relação à Terra, mais difícil é cumprir sua promessa à Murphy.

Por sua vez, Dr. Brand morre sem conseguir solucionar o problema da gravidade para lançar a gigantesca estação espacial necessária ao êxodo humano. Após Amelia partir na missão *Endurance*, ele adota Murphy como aluna e filha postiça. Passadas mais de duas décadas, admite em seu leito de morte que sempre soube da inviabilidade do “plano A”. Sua equação só seria solucionável com a observação de uma singularidade gravitacional⁸⁸ dentro de um buraco negro, algo praticamente impossível. Portanto, ele já sabia que o “plano B” – a colonização com os embriões transportados pela *Endurance* – era a única alternativa possível de perpetuar a espécie humana em outro planeta. Teoricamente, Dr. Brand havia recrutado 12 astronautas sem vínculos familiares na Terra para a missão Lázaro, já que as chances de retornarem eram mínimas. Nessa escalação, porém, o afeto entre Amelia e Edmunds foi subestimado. O Dr. Brand impediu a relação romântica da filha e só abriu mão de sua companhia no lançamento da missão *Endurance*. O pai impede o casamento da filha ao mandar seu pretendente para uma viagem sem retorno. No espaço, Cooper e Romily novamente subestimam o amor de Amelia e optam pelo planeta de Mann.

Porém, a decisão se provou infeliz. Encontram a base de Mann em um planeta de frio extremo, com camadas de nuvens congeladas e montanhas nevadas sem uma superfície visível. Eles acordam Mann do estado de hibernação e o astronauta afirma que, apesar das condições aparentemente inóspitas, há chance de vida para os humanos lá. CASE recebe um vídeo da Terra endereçado à Amelia. Na mensagem, uma enraivecida Murphy informa à cientista sobre a morte do pai dela e sua confissão no leito de morte. Amelia e Cooper ficam chocados com a revelação, mas Mann confirma a informação de que o “plano A” era mais um subterfúgio para que todos trabalhassem em prol do “plano B” de alguma forma de perpetuação da espécie humana independente da sobrevivência daqueles que ainda habitavam a Terra. Diante disso, Cooper decide que vai voltar com a *Endurance* para a Terra, pois já cumpriu seu propósito de pilotar os cientistas até um planeta potencialmente habitável. Amelia e Romily concordam que ele pode voltar assim que terminarem

⁸⁸ Na teoria geral da relatividade, trata-se de uma região no centro do buraco negro onde a curvatura do espaço-tempo se torna infinita. Na solução Schwarzschild, um observador que ultrapasse o horizonte de eventos será inevitavelmente atraído para a singularidade, esmagado por sua densidade infinita e sua massa será adicionada à massa do buraco negro (Hawking, 2008). Já nas soluções de buracos negros carregados ou em rotação, há possibilidade de o observador evitar a singularidade. Derivam dessas soluções a hipótese de o buraco negro servir como “buraco de minhoca” e o observador atravessá-lo para um universo diferente ou para seu próprio passado (Carroll, 2004).

de montar uma base. Porém, Mann havia emitido dados positivos sobre o planeta apenas para ser resgatado. Ele tenta matar Cooper, pois precisa da nave para alcançar o terceiro planeta. Amelia voa com o módulo até o piloto e consegue resgatá-lo, mas uma explosão mata Romily enquanto ele tenta recuperar as informações do robô de Mann. O astronauta mentiroso pega outro módulo e deixa o planeta em direção à *Endurance*. Travas de segurança impedem Mann de acoplar o seu módulo à nave. Ao forçar o encaixe, uma explosão acidental ocorre.

Diferentemente de *2001*, o antagonista que prejudica a missão espacial e ameaça a vida de seus pares é um humano enganador, Mann, e não uma máquina. TARS e CASE são rigorosamente programados e atuam como parceiros leais aos seus superiores humanos durante todo filme. Após os percalços, Cooper, Amelia e os dois robôs se encontram na *Endurance* com muito pouco combustível. O piloto calcula que, contornando o buraco negro e deixando algum peso para trás, a nave teria impulso suficiente para completar o trajeto até o planeta de Edmunds. Quando a *Endurance* se aproxima do “gargantua”, Cooper desacopla seu módulo da nave. Ele leva TARS consigo e deixa Amelia seguir viagem com CASE, apesar dos protestos da cientista. Cooper e TARS são sugados pelo buraco negro e o módulo se desfaz. Os dois terminam flutuando dentro de uma estrutura semelhante a um *tesseracto*⁸⁹, uma espécie de “buraco de minhoca” que liga Cooper a um ponto do seu “passado”, mais precisamente, o quarto da infância de Murphy. Ela não o vê nem escuta, porque ele está na quarta dimensão do tempo, mas seus gestos têm efeito e derrubam livros da estante, por exemplo. Cooper é o “fantasma” da filha. Com a ajuda de TARS, ele transmite em código Morse os dados quânticos do interior do buraco negro, obtidos pelo robô, para o relógio que deu a Murphy. No “presente”, a Murphy de 35 anos encontra o relógio no seu antigo quarto e entende que foi seu pai quem transmitiu uma mensagem codificada no movimento dos ponteiros. Ela decifra os dados e soluciona a equação da gravidade capaz de salvar os humanos na Terra.

Em *Interestelar*, o prometido encontro, potencialmente incestuoso, de pai e filha na mesma faixa etária não se concretiza. Quando acha o relógio com a

⁸⁹ Um *tesseracto* é uma estrutura análoga ao quadrado e ao cubo, porém, com quatro dimensões. A ideia de Nolan representar esse “buraco de minhoca” como um *tesseracto* foi inspirada no livro *A wrinkle in time* de Madeleine L’Engle, conforme entrevista do diretor concedida ao site *Wired*, “9 easter eggs from the bookshelf in *Interstellar*” de 17/11/14.

mensagem, Murphy tem a idade que Cooper tinha ao deixar a Terra. Mas, os dois estão em temporalidades distintas. Nesse momento, ele está sendo sugado pelo buraco negro e volta para o ponto traumático em que deixou os filhos no “passado”, quando Murphy era apenas uma criança. A ideia de que Cooper precisa sair de casa para que sua família – e a humanidade – não fique estagnada aparece quando o sogro sugere ao genro viúvo que procure uma namorada para “repovoar a Terra”. Mas, o piloto acaba se afastando demais dos filhos e o filme sublinha, sobretudo, a distância entre ele e Murphy. Enquanto na família de Cooper prevalece a subestimação das relações de parentesco (pai abandona a filha), no núcleo familiar de Dr. Brand e Amelia, nota-se que há uma relativa superestimação do vínculo dos dois uma vez que o pai se mantém próximo da filha ao impedir seu romance com outro homem. Pode-se dizer que o pai só deixa a filha partir na *Endurance*, porque era a chance mais certa de salvá-la do fim do mundo.

Quando Cooper termina de transmitir os dados para o relógio, o *tesseracto* se desfaz. O piloto continua a cair e passa ao lado da *Endurance*, quando a missão estava atravessando o “buraco de minhoca”. Isto é, Cooper é o suposto alienígena que Amelia percebe através do vidro. O piloto acaba a deriva no espaço. Ele acorda em um hospital dentro da gigantesca estação espacial “Cooper”, assim nomeada em homenagem a Murphy, na órbita de Saturno. Com a distorção temporal ocasionada pela massa do buraco negro, mais de 50 anos se passaram na cronologia terrestre enquanto ele estava lá dentro. Portanto, pai e filha se reencontram com idades drasticamente invertidas. Murphy é uma senhora de quase 100 anos e Cooper continua aproximadamente nos seus 35, pelo menos na aparência e de acordo com a relatividade. Emocionada, Murphy diz que o pai não precisa vê-la morrer e que tem sua própria família para cuidar dela. Incentivado pela filha, Cooper deixa a estação com TARS para ir atrás de Amelia, que está sozinha na outra galáxia, no planeta habitável do falecido Edmunds, aguardando o restante da humanidade.

Outro filme em que aparecem os problemas da distância apropriada entre membros da família e das alianças matrimoniais é *Kate & Leopold*. Como vimos no item anterior, Leopold precisa buscar uma esposa fora de seu círculo social para conseguir se tornar um inventor. Por outro lado, a relação de Kate e Charlie é próxima demais, já que moram juntos. Evidentemente, se coloca a possibilidade de incesto entre os irmãos, pois a família está estagnada. Kate continua solteira desde o término com Stuart, enquanto Charlie é desajeitado e não consegue se aproximar

da mulher que deseja. A chegada de Leopold promove o afastamento dos irmãos, visto que o duque ajuda Charlie a conquistar uma namorada e Kate se muda com ele para o século XIX.

Em *Benjamin Button*, a distância apropriada do par romântico ocorre somente por um breve intervalo de tempo. A história conta que um relojheiro, em luto pela morte do filho na I Guerra Mundial, inaugura o novo relógio da cidade de Nova Orleans com o ponteiro dos minutos a girar no sentido anti-horário. Pouco depois, nasce Benjamin Button, um bebê com a aparência e os problemas físicos de um idoso em seus 80 anos. A mãe morre após o parto e seu pai o abandona. Queenie, uma mulher que dirige uma casa de repouso, decide cuidar do estranho bebê. Benjamin cresce e começa a mostrar sinais sutis de rejuvenescimento. Por um lado, seu corpo parece velho – ele tem pele enrugada, cabelos brancos, problemas de visão; por outro, seu comportamento e pensamento correspondem à sua idade cronológica. Aos 12 anos, conhece uma menina chamada Daisy e os dois iniciam uma amizade. A distância etária entre eles é de apenas cinco anos, mas Benjamin aparenta ter muitas décadas a mais do que Daisy. Os dois têm diversos encontros como adolescentes e jovens adultos. Com 20 anos, Daisy tenta seduzir Benjamin, mas ele aparenta ter uns 50 anos e se percebe velho demais para ela. Apesar de apaixonado, acredita que ainda estão excessivamente distantes um do outro. Ela é bailarina e se muda para Nova York. Em seguida, passa uma temporada em Paris até ser atropelada e ter a carreira interrompida. Quando Daisy retorna a Nova Orleans, Benjamin parece estar nos seus 40 anos e ela tem 39. Enfim, os dois iniciam um romance e vivem como um casal por alguns anos.

Fisicamente, os dois “se encontram a meio caminho” quando Benjamin tem 49 e Daisy 43 anos. No ano seguinte, eles têm uma filha. Benjamin decide deixá-las, porque sua condição o impediria de criar propriamente a filha e poderia dificultar a vida de Daisy. Doze anos depois, ele parece ter 20 e tantos anos e faz uma breve visita a Daisy, que o apresenta como um amigo para a filha adolescente deles. Já uma senhora idosa, Daisy recebe um telefonema de uma assistente social a respeito de um menino de aproximadamente 12 anos, Benjamin, que mora sozinho em uma casa abandonada. Ele não se lembra muito bem dela, mas sente como se fossem próximos. Enquanto Daisy cuida como uma avó do antigo amante, Benjamin desenvolve os problemas mentais de um idoso, apesar de aparentar ser

uma criança cada vez mais nova. Com a forma física de um bebê, Benjamin morre aos 84 anos nos braços de Daisy.

A inversão da idade corporal de Benjamin traz empecilhos para seus relacionamentos ao longo da vida. Em especial, a dificuldade de sincronizar seu relógio anti-horário com a progressão de Daisy reduz o intervalo de tempo para o romance dos dois e impede Benjamin de manter sua família. Se ele permanecesse em casa, vivenciaria brevemente o paradoxo de ter a mesma idade física que sua própria filha na adolescência, tornando-se um irmão ou um potencial amante, tendo em vista a proximidade entre os dois. Por outro lado, deixaria de ser marido e aos poucos se transformaria em filho de Daisy, até terminar como um neto ou bisneto. Justamente, como mostra o final do filme, ela se torna avó zelosa de um ex-marido bebê.

Mas, os filmes de “viagens no tempo” não expressam apenas paradoxos edipianos e suas variações. *A chegada* também conjuga as relações sociais, especialmente, o vínculo mãe e filha, à extrapolação da ordem cronológica dos eventos. Trata-se de um filme particularmente pertinente para a análise, pois reúne aspectos examinados neste e nos itens anteriores deste capítulo. A protagonista, Dra. Louise Banks, é uma linguísta e professora universitária convocada para intermediar o diálogo entre as forças de segurança nacional dos EUA e uma das doze naves extraterrestres que surgiram no território de diferentes países. Ao aprender a língua dos heptapodos, Louise começa a experimentar o tempo de modo não-linear, isto é, não mais restrito pela sequência cronológica e irreversível dos eventos. Esse conhecimento se revela determinante não apenas para a resolução do impasse entre humanos e alienígenas, mas também para as suas escolhas pessoais e relações de família. Portanto, o filme começa com uma situação potencialmente apocalíptica: a chegada das doze naves extraterrestres espalhadas em diversos pontos do globo. Os heptapodos não se apresentam de forma agressiva, mas as tensões geradas por sua presença dentro e entre os países aponta para o risco eminente de um conflito mundial. Nos Estados Unidos, Louise tem a missão de traduzir a língua alienígena e entender seu propósito na Terra. Com o aprendizado dessa língua, ela adquire também uma técnica de “viagem no tempo”, que expande sua habilidade de comunicação com os “outros”, sejam estes heptapodos ou humanos.

Durante seu trabalho com os alienígenas, Louise sonha que está explicando para o Dr. Ian Donnelly, um físico e seu parceiro no campo, sobre a hipótese Sapir-Whorf. Como sugere a cena, essa é a teoria científica que a narrativa de *A chegada* extrapola. Entende-se geralmente por hipótese Sapir-Whorf a característica que as culturas possuem “(...) de fragmentar a experiência do mundo de acordo com as fragmentações dos sistemas de significação que os constituem (...)” (RODRIGUES, 2008, p. 127). Em outras palavras, a hipótese⁹⁰ indica que o sistema intelectual contido em cada língua molda o pensamento de seus falantes e determina suas experiências da realidade. Nos termos de Sapir (1929, p. 209, tradução nossa), “(...) o ‘mundo real’ é, em larga medida, construído inconscientemente sobre os hábitos da linguagem do grupo.”⁹¹. Sociedades que falam diferentes línguas, no limite, vivem em mundos distintos.

Em *A chegada*, os alienígenas representam um caso extremo de diferença. Nada na aparência ou nos sons emitidos pelos visitantes se aproxima às propriedades humanas. Eles têm um corpo longo, radialmente simétrico, aparentemente, sem frente ou trás, e sete tentáculos extensos que assumem funções ecléticas. Suas naves parecem grandes semicírculos, de composição material não identificada, posicionados perpendicularmente e a alguns metros de distância da superfície. Para interagir com os heptapodos, Louise, Ian e a equipe de militares precisam entrar na nave e caminhar por dentro da “concha” até uma grande barreira transparente, parecida com uma tela de vidro. Essa imensa vitrine mantém uma separação entre humanos e alienígenas, mas permite a interação entre os dois lados. Após um primeiro contato sem sucesso, Louise consegue estabelecer um caminho para dialogar com os dois heptapodos da nave com o apoio da comunicação visual. Então, a dupla de extraterrestres, apelidados de Abbott e Costello⁹² por Ian, passa a privilegiar a expressão por meio de logogramas de formato circular. Os momentos finais do filme revelam que o caráter não linear e sincrônico da escrita dos heptapodos corresponde ao seu próprio modo de apreensão do tempo.

⁹⁰ De fato, a hipótese é uma junção de noções sugeridas separadamente nos escritos de Edward Sapir e seu aluno Benjamin Lee Whorf (Key e Kempton, 1984).

⁹¹ “(...) the ‘real world’ is to a large extent unconsciously built up on the language habits of the group.”

⁹² *Abbott & Costello* era uma dupla de comediantes formada por Bud Abbott e Lou Costello muito popular nos Estados Unidos dos anos 1940 e 1950. Sua rotina mais famosa era o “*Who’s on first?*”. O ponto central do número são os equívocos de comunicação entre a dupla causados pela ambiguidade das respostas de Abbott para Costello.

Sabemos desde o início da narrativa que a protagonista teve uma filha que faleceu muito jovem de uma doença grave. De fato, o filme abre com um relato de Louise, dirigido a sua filha, sobre o começo e o fim da vida dela: “Eu costumava pensar que esse era o começo de sua história... A memória é uma coisa estranha; não funciona como eu esperava. Somos tão limitados pelo tempo, por sua ordem.”. A primeira cena mostra o interior da sala de uma casa com uma imensa janela de vidro e vista para um lago. Enquanto segue a narração de Louise, uma sequência de imagens revela momentos de sua filha com ela: recém-nascida na maternidade, brincando de faroeste no jardim; ora carinhosa ora com raiva da mãe; no consultório médico; internada em estado terminal, até que Louise aparece sozinha nos corredores de um hospital. O filme corta para uma cena em que a protagonista chega na universidade onde trabalha e a narração conclui: “Mas, agora não tenho mais certeza se acredito em começos e fins. Há dias que definem sua história além de sua vida, como o dia em que eles chegaram.”. A partir desse momento, acompanhamos o processo de envolvimento de Louise com os heptapodos, desde a primeira notícia sobre a misteriosa aparição das naves na Terra até a solução do impasse entre humanos e alienígenas.

A maior parte do filme se passa no acampamento militar montado próximo ao óvni. Louise, Ian, militares, agentes da CIA e especialistas trabalham dia e noite em busca de entender as intenções dos extraterrestres e se preparar para uma possível guerra. Através de telefones, computadores e conexões online, trocam informações com as equipes dos outros países que também receberam naves. Enquanto a protagonista aprende a língua alienígena, começam a aparecer flashes de momentos diversos com sua filha. Inicialmente, o espectador pensa que são lembranças que Louise involuntariamente revisita durante seu trabalho de campo. Somente nas cenas finais entendemos que a própria linguista ainda não conhecia a criança de suas “memórias”. O que pareciam ser *flashbacks* são, na verdade, deslizes de Louise para acontecimentos de sua vida que ainda estão por vir.

Com o aprendizado da língua dos heptapodos, a protagonista adquire a capacidade de experimentar o tempo de forma não-cronológica. Não mais restrita a uma sequência linear, consegue vivenciar os eventos de sua vida sincronicamente, como se fossem uma totalidade já disponível. Essa propriedade se torna crucial na prevenção de um possível confronto entre humanidade e extraterrestres. Ela tem a missão de criar uma ponte que viabilize trocas políticas com os “outros”. Mas, sua

responsabilidade se complica, tendo em vista que diferentes grupos humanos – os governos dos vários países onde as naves aterrissaram – também se desentendem sobre como proceder diante da presença alienígena. Portanto, a dissolução das tensões não ocorre estritamente em uma negociação entre humanos e heptapodos. Quando Louise consegue entender a dádiva que recebeu de Abbott e Costello, encontra-se apta a desfazer um mal-entendido entre o governo da China e os heptapodos naquele país.

As traduções das mensagens alienígenas são ambíguas. Diante do medo da diferença e pela ótica militar, a interpretação de que os heptapodos são uma ameaça começa a prevalecer. Quando Louise finalmente pergunta “Qual é o seu propósito na Terra?”, Abbott e Costello respondem “Oferecer arma”. Os militares e agentes precipitadamente entendem a resposta como uma ameaça de guerra. Mas, Louise pondera que os heptapodos podem ter usado “arma” no sentido de “ferramenta” e pede mais uma chance para esclarecer a mensagem com eles. A dupla de cientistas retorna à nave e dessa vez Abbott e Costello escrevem milhares de logogramas de uma só vez, antes de o encontro ser interrompido por uma dramática explosão provocada por um grupo dissidente de soldados que decide tomar a frente da situação. Com as imagens captadas antes do ataque, Ian descobre que os logogramas representam 1/12 avos de uma totalidade. Os cientistas concluem que as demais naves espalhadas pelo globo devem fornecer os outros pedaços do conjunto.

Porém, a crescente paranoia leva as bases dos doze países a se desconectarem, interrompendo as trocas de informações entre humanos. Por sua vez, a China se apressa e declara guerra contra os alienígenas. Na eminência de uma catástrofe, Louise volta sozinha para a nave e dialoga com Costello, agora sem a barreira transparente que os separava. O heptapodo explica que o propósito de sua espécie na Terra é oferecer aos humanos uma arma/técnica em troca de ajuda milhares de anos no “futuro”. Esse é o momento em que a linguista percebe que a arma/técnica é a língua e que ela já possui pleno domínio dela. Também é o ponto em que Louise entende sua recém-adquirida capacidade de experimentar eventos do seu “futuro”. Quando ela desembarca da nave, o acampamento já começou a ser desmontado em preparação para a guerra. Louise desliza para um momento futuro, o dia em que recebeu a caixa com as primeiras cópias do seu livro *Universal Language*, sobre a tradução da língua dos heptapodos, dedicado a Hannah.

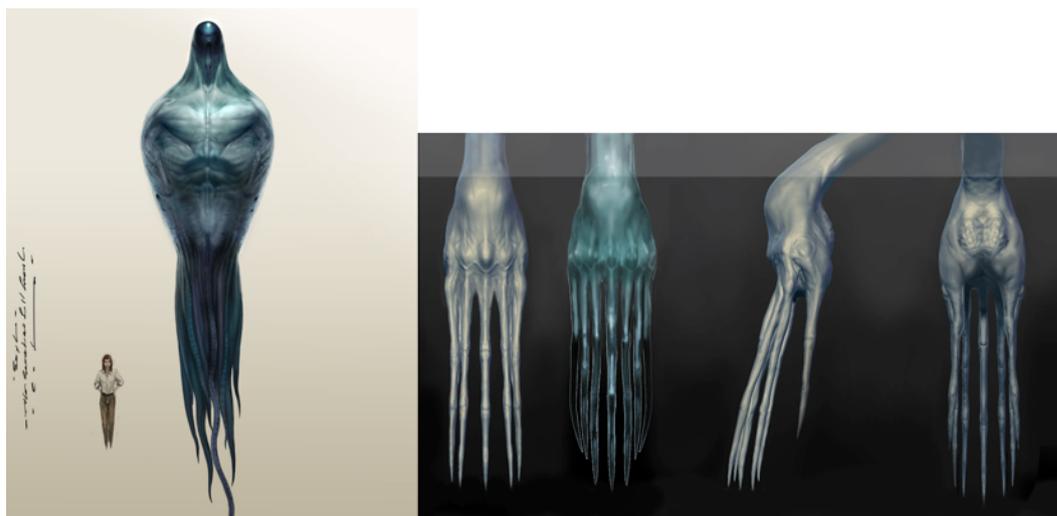
Compreende assim que pode utilizar o seu domínio da “dádiva” alienígena para evitar o confronto.

A narrativa continua a se revezar entre o “presente” e o “futuro” de Louise. Outro deslize temporal leva a protagonista para uma celebração internacional dezoito meses após a visita dos extraterrestres, como sugerem as bandeiras de diversos países e uma com um logograma dos heptapodos. O General Chang da China se aproxima e diz só ter comparecido ao encontro para ter a chance de conhecê-la pessoalmente. Com admiração, relembra a ocasião em que Louise ligou para o telefone particular dele. Louise a princípio parece confusa e diz não se recordar do telefonema. Então, o general mostra o número do seu celular para ela: “Eu não sei bem como sua mente funciona, mas acredito que foi importante você ter visto isso.” Assim, Louise percebe que ligou para ele. No “presente”, ela rouba o telefone do chefe da CIA e disca o número que acaba de obter. No “futuro”, o general revela como Louise o fez mudar de ideia: “Você me contou as últimas palavras da minha esposa.” Enquanto o general sussurra a mensagem no seu ouvido no “futuro”, Louise fala as palavras para ele no “presente”. Dessa forma, a linguista conquista a confiança do General Chang e o convence a desistir da guerra. Em suma, Louise estabelece uma relação de amizade e aliança política com o comandante chinês através de seus deslizes no tempo.

Na cerimônia “futura”, o comandante chinês diz que Louise conseguiu algo impressionante: “*You changed my mind*”. A tradução literal dessa expressão no português seria “você me fez mudar de *mente*”, mas o que se utiliza no cotidiano é “mudar de *ideia*”. Essa troca de palavras ocorre, pois “*mind*” em inglês carrega um conjunto mais amplo de significados, que podem ser relativos tanto a propriedades sensíveis quanto outras mais abstratas. Pode significar, por exemplo, processos mentais, atividades cerebrais, memória, razão, pensamento, opinião e intenção. No caso do General Chang, a expressão é empregada no seu sentido mais corrente. Isto é, Louise muda a intenção do líder chinês de entrar em guerra contra os heptapodos. Por outro lado, a própria protagonista “muda de *mente*”, no sentido literal, ao aprender a língua extraterrestre e adquirir a percepção de tempo não-linear. Essa maneira alternativa de experimentar o tempo permite que Louise dissolva o risco de caos e estabeleça um estado harmônico entre os próprios humanos. Assim que os chineses desistem do conflito, os heptapodos deixam a Terra.

No filme, os heptapodos são personagens ambíguos e a imprecisão de suas mensagens e intenções geram um estado de caos iminente na Terra. Por outro lado, a própria Louise ocupa um lugar dúbio como mediadora entre humanos e extraterrestres. Sua condição de tradutora a coloca como a primeira receptora da dádiva (MAUSS, 2015 [1925]) dos heptapodos e, portanto, detentora de uma propriedade não humana, de uma parte da substância dessa outra espécie. A protagonista se relaciona com uma outra espécie, obtém dela um determinado bem cultural e passa a circular entre seu “presente”, “passado” e “futuro” como se fossem planos já dados na realidade. Com a mudança de percepção, Louise não limita mais sua experiência ao eixo da diacronia e passa a apreender os eventos também de modo sincrônico. Ela se desloca entre diferentes pontos de sua vida, como se já fossem um conjunto integralmente acessível mediante a técnica apropriada.

Figura 20 - Artes conceituais de Carlos Huante para *A chegada*



À esquerda, a proporção entre Louise e o heptapodo. À direita, o desenho dos tentáculos dos alienígenas.

Fonte: *Carlos Huante Art*, disponível em www.carlos-huante-monstruo.com. Acesso em 31/01/18.

A compreensão do tempo como uma totalidade suspende a sequência cronológica dos eventos e a ordem causal entre “passado” e “futuro”. O conhecimento que Louise adquire por meio de seus deslizes para acontecimentos “futuros” determina o sucesso de suas ações no “presente”. Em outras palavras, “presente” e “futuro” se determinam mutuamente. A suspensão da cronologia e da causalidade histórica coloca em evidência um problema crucial no filme: se você

soubesse o seu futuro, tentaria mudá-lo? No mito de Édipo, o casal Laio e Jocasta escuta uma profecia e tenta evitá-la pela rejeição do filho – o pai ordena a morte do bebê. Mas, por uma série de armadilhas da comunicação (mentiras, omissões, enigmas), Édipo faz o caminho de volta para sua cidade de origem e cumpre todas as etapas profetizadas – mata o pai e casa com a mãe. Em *A chegada*, Louise também adquire uma espécie de conhecimento profético sobre sua própria vida por meio da experiência temporal não linear. Porém, diferentemente de Laio, ela não tenta lutar contra o seu “futuro”. Opta por casar com Ian e ter sua filha, mesmo sabendo que essas relações também lhe trariam sofrimento. Como linguista, ela ensina aos seus pares na missão militar sobre as possíveis armadilhas na comunicação com os alienígenas, evita interpretações precipitadas e se dedica a evitar equívocos. Cabe observar que Ian se separa de Louise ao descobrir que ela já sabia da morte de Hannah quando decidiu engravidar.

O conhecimento adquirido por Louise não só determina o curso das relações diplomáticas entre a humanidade e os heptapodos, bem como de grupos humanos entre si, como coloca a própria tradutora diante da possibilidade de outros encontros, o casamento e a maternidade. A correlação que o filme estabelece entre os encontros da protagonista com “outros” – extraterrestres, estrangeiros, cônjuge, filha – fica explícita em diversos momentos. Por exemplo, no final do filme, Louise e Ian observam a nave se desmanchar no ar quando ele faz sua declaração de amor: “Eu olho para as estrelas há mais tempo do que consigo me lembrar. Mas, sabe o que mais me surpreendeu? Não foi conhecer eles. Foi conhecer você (*It was meeting you*).”. Nela, há uma correspondência direta entre dois tipos de “*meeting*” com a diferença, um cósmico com o “outro” extraterrestre e um social com o “outro” cônjuge em potencial.

Porém, a correlação mais forte que o filme estabelece talvez seja entre o encontro com os alienígenas e a escolha da maternidade. No trabalho de Moisseeff (2005), a analogia entre o “outro” extraterrestre e o “outro” filho/a em narrativas de ficção científica expressa a ideologia dominante no Ocidente moderno, que repulsaria a procriação, sobretudo, daqueles “outros” povos inconvenientes. Este estudo concorda com a correlação entre esses dois tipos de encontro com a diferença, mas a análise do filme *A chegada* inverte a aversão pelo alienígena e pela maternidade verificada por Moisseeff (2005). Nele, a personagem de Louise consegue cumprir o papel de tradutora justamente porque não cede ao medo da

diferença e se recusa a enxergar os heptapodos como uma ameaça. Essa mesma atitude vale para a sua decisão de ter uma filha com Ian.

Os cinco minutos finais da narrativa continuam a se revezar entre instantes do presente e do futuro da protagonista. Como no começo do filme, a narração de Louise em diálogo com Hannah se superpõe às imagens. Ela explica para a filha que, na verdade, sua história começa no dia que os “outros” deixaram a Terra. E diz: “Mesmo conhecendo a jornada e seu fim, eu a aceito e acolho cada um de seus momentos.”. No filme, o “tempo não linear” fornece para Louise conhecimento sobre a morte de Hannah, mas também dissolve a apreensão que essa “profecia” poderia ocasionar. Na percepção do tempo como uma sequência irreversível de eventos, a morte seria o ponto final e imprevisível de uma linha reta que se desdobra até ser subitamente interrompida. Já com a apreensão sincrônica dos eventos, o fim da vida é um entre outros pontos de uma totalidade disponível, que pode ser experimentada em dois sentidos. O nome Hannah exprime essa ideia; é um palíndromo que pode ser lido igualmente da esquerda para a direita ou vice-versa. Assim, o suposto dilema de ter ou não uma filha que vai morrer jovem, antes da mãe, é anulado pelos deslizamentos no tempo de Louise, que começa a conhecer Hannah e sua história antes mesmo de concebê-la.

A questão do momento da concepção aparece em *A chegada*, assim como em *De volta para o futuro* e *O exterminador do futuro*. Penley (1986) emprega a noção freudiana de “cena primária” em sua análise do caráter distópico do terceiro filme. Aqui, podemos recorrer à noção de viés antropológico de mito de origem para refletir sobre o tema da geração de filhos presente nas três narrativas. Em *De volta para o futuro*, Marty ameaça a fundação de sua família ao viajar para 1955 e modificar os eventos que precedem a concepção dele e dos irmãos. Assim, o filme se fixa nos problemas psicanalítico do desejo e sociológico do matrimônio, pois Lorraine e George precisam se apaixonar para casar e constituir seu núcleo familiar. Já *O exterminador do futuro* liga a origem de John Connor ao problema cosmológico do “fim do mundo”: seu nascimento prenuncia o declínio da humanidade e a ascensão das máquinas. Em *A chegada*, a concepção de Hannah também é vinculada a circunstâncias quase apocalípticas. Mas, diferentemente de John, ela nasce porque o confronto entre humanos e extraterrestres não acontece. Não por acaso, o filme surpreende ao revelar que a aparição dos heptapodos é anterior ao casamento de Louise e à vida de Hannah.

O encontro com a alteridade alienígena em *A chegada* traduz outros do universo social humano. A análise do filme evidencia pelo menos três. Primeiro, o encontro entre diferentes nações, ou, mais precisamente, entre Ocidente e Oriente, representados pelos Estados Unidos e a China. Segundo, o casamento entre dois indivíduos que assim formam um novo núcleo familiar. Terceiro, a maternidade, encontro da mulher com uma “outra” vida gerada a partir dela. Podemos ainda mencionar mais duas analogias mais fracas que também aparecem no filme. As dificuldades de cooperação entre duas instituições com propósitos e procedimentos bem distintos, a acadêmica e a militar, são representadas nos diálogos em que Louise precisa defender seus métodos em termos compreensíveis para o Coronel Weber. A narrativa também pontua uma tensão inicial entre as Ciências Exatas e Naturais e as Ciências Humanas e Sociais, quando o físico Ian desqualifica a linguagem como menos importante para a civilização que o saber científico (“duro”) em seu primeiro contato com a linguista. A tabela 3 abaixo organiza os diversos encontros de Louise com os “outros”. Em cada um deles, ela própria representa diferentes papéis sociais (GOFFMAN, 2014 [1956]).

Tabela 3 – Encontros entre o “eu” e o “outro” em *A chegada*

Louise	“Outros”
Humanidade	Extraterrestres
Mãe	Filha
Esposa	Marido
Ocidente (EUA)	Oriente (China)
Acadêmicos	Militares
Ciências Humanas e Sociais	Ciências Exatas e Naturais

Em *A chegada*, o problema do encontro entre o “eu” e o “outro” expressa a diferença entre dois modos de pensar o tempo. Por um lado, a perspectiva diacrônica, o tempo como uma sequência linear de sentido único; por outro, a perspectiva sincrônica, o tempo como uma totalidade de eventos que se determinam mutuamente. No filme, a segunda opção expande as possibilidades de comunicação da protagonista. A presença dos heptapodos na Terra engendra os diversos encontros de Louise e o desfecho harmônico de todas essas relações é viabilizado pela dádiva que oferecem à linguista da percepção do tempo não linear. O primeiro contato poderia iniciar um ciclo de reciprocidades ou torná-lo impraticável.

Diferentemente de outras narrativas de ficção científica que exploram cenários apocalípticos, o fim do mundo não se realiza em *A chegada*. O apocalipse é uma possibilidade que paira durante boa parte do filme, mas não se concretiza por causa da relação de confiança que Louise consegue estabelecer com seus “outros”. A apreensão não linear, sincrônica, dos eventos cria a possibilidade de diálogo. Portanto, vimos com *A chegada* uma correlação entre modos de experiência do tempo e questões de comunicação expressa nos diversos encontros de Louise com os heptapodos, o General Chang, Ian e Hannah.

De modo semelhante, a relatividade do tempo é um fator determinante na relação entre Cooper e sua filha Murphy em *Interestelar*, que muda de configuração nos momentos em que conseguem se reaproximar – ele é seu “fantasma” que se comunica através de livros jogados no chão e ponteiros de relógio, ou um “neto” 50 anos mais novo do que ela quando se reveem no hospital da estação espacial. A sincronização também é problemática para Benjamin e Daisy, pois os dois se desenvolvem em sentido contrário – ele rejuvenesce, ela envelhece – e só adquirem corpos compatíveis durante um intervalo limitado de tempo, na meia-idade. A propósito de relógios e corpos dessincronizados, o filme *Feitiço de Áquila* (EUA, 1985) também fala de um casal apaixonado que não consegue se encontrar, pois durante o dia ela se transforma em falcão e durante à noite ele vira um lobo.

Outro título que traz ideias complementares para pensar o jogo entre tempo e relacionamentos no conjunto de filmes analisados é *Feitiço do tempo*. Nele, Phil Connors é um frustrado apresentador da previsão do tempo em um canal de televisão local, que há vários anos é encarregado de fazer a cobertura do “dia da marmota” em Punxsutawney, na Pennsylvania. Contrariado, Phil parte para a pequena cidade com a recém-contratada produtora, Rita Hanson, e o cinegrafista, Larry, na noite anterior ao festival. Ele demonstra total insatisfação profissional e desprezo por tudo relacionado ao evento. Reclama da pousada onde fica hospedado, dos “caipiras” da cidade, da felicidade das pessoas, enfim, da própria tradição de atribuir a uma marmota – seu xará Phil – poderes de previsão do tempo.

No dia seguinte, o rádio relógio desperta Phil às seis da manhã com a música *I got you babe* da dupla Sonny & Cher. Antes de chegar no coreto no centro de Punxsutawney, ele esbarra em um hóspede na escada, responde com ironia à gerente da pousada, recusa dar esmola para um mendigo, é interceptado por um inconveniente corretor de seguros – Ned Ryerson – que jura conhecê-lo, enfia o pé

em uma poça de neve derretida. Após fazer a cobertura com má vontade, Phil demanda de seus colegas que saiam o mais depressa possível da pequena cidade. Eles pegam a estrada, mas são interrompidos no caminho. Ao contrário do que previa seu boletim do clima da noite anterior, uma nevasca atinge a região e a polícia bloqueia todas as principais vias expressas. A equipe fica presa em Punxsutawney, sem nenhum meio de comunicação com o “exterior”, já que as linhas de telefone também são prejudicadas pelas condições climáticas. À noite, Rita e Larry convidam Phil para uma festa, mas ele recusa e vai dormir cedo. Às seis da manhã, o rádio relógio toca *I got you babe* e os locutores anunciam novamente que é o “dia da marmota”. Phil pensa ser um erro da transmissão. Porém, ao sair do quarto, percebe que a mesma sequência de eventos se repete – o hóspede, a gerente, o mendigo, Ned Ryerson, a poça – até chegar no coreto e descobrir que Rita e Larry o esperam para a cobertura da “previsão” da marmota Phil. Só que ninguém vivencia o dia como uma repetição, exceto o protagonista. Isto é, o apresentador fica preso em um *loop* temporal e passa a reviver o “dia da marmota” inúmeras vezes.

O egocêntrico e temperamental Phil fica preso no dia dois de fevereiro. Impossibilitado de progredir no calendário, de mudar de dia, ele experimenta diversos estágios de emoção: confusão, desespero, tédio, frustração, apatia, desânimo. Inicialmente, ele se sente em uma espécie de *déjà vu* prolongado, depois pensa que está com um problema neurológico ou psiquiátrico e chega a se consultar com médicos da cidade. Enfadado, uma noite ele vai ao boliche e questiona a dois outros clientes no bar: “O que você faria se estivesse preso em um lugar e todo dia fosse exatamente igual e nada que você fizesse tivesse importância?”. Ao que um deles responde: “Isso resume tudo para mim.”. Para eles, Phil definiu o que é rotina, um contínuo indiferenciado. Depois, ele descobre que pode tirar vantagem da situação. Aprende que não existem mais limites para suas ações, porque, não importa o que faça, o “dia da marmota” recomeça às seis da manhã, como se nada tivesse acontecido. Então, dirige bêbado, foge da polícia, causa acidentes, vai para a prisão. Mas, não arca com as consequências de seus atos, porque, às seis da manhã, o dia dois de fevereiro recomeça.

O dia não muda, os acontecimentos em Punxsutawney se repetem exatamente iguais, mas Phil não os experimenta da mesma forma. Ele começa a adquirir um conhecimento profundo sobre o cotidiano e os moradores da cidade.

Primeiro, usa seus poderes “premonitórios” para tirar vantagem dos outros. Por exemplo, finge conhecer uma mulher para seduzi-la e mente à vontade para conseguir dormir com ela, porque sabe que, quando o dia reiniciar, ela não vai se lembrar de nada. Também rouba tranquilamente o carro forte de um banco, já que sabe quando os guardas se distraem. Mas, nada disso o satisfaz, justamente, porque ninguém se lembra do que ele fez no dia “seguinte”. Sem o retorno dos outros, suas ações perdem sentido. Após incontáveis repetições, ele começa a se interessar mais por Rita e recolhe informações sobre sua vida. Munido de elementos, Phil consegue se aproximar cada vez mais dela no período de 24 horas, porém, não o suficiente para levá-la para cama. Rita resiste às investidas e Phil fica impaciente. Ela não se lembra de nada a partir das seis da manhã e ele precisa reiniciar seus esforços.

Phil experimenta o ciclo do nascer e pôr do sol não como mudança, mas como repetição. Não progride no calendário e as pessoas que o cercam revivem o “dia da marmota” como se fosse novo, sem memória de suas interações com o protagonista. De fato, ele fica solitário, um castigo apropriado para alguém tão egocêntrico e vaidoso. Após sucessivos fracassos com Rita, o apresentador começa a perder as esperanças. Em desespero completo, ele sequestra a marmota Phil e se joga com ele de carro em um penhasco para acabar de vez com sua miséria. Apesar da explosão, o protagonista acorda novamente às seis da manhã em Punxsutawney, no dia do festival. Assim, descobre que é “imortal”. Ele tenta se suicidar de diversas formas: eletrocutado, atropelado, esfaqueado, até se lança de uma torre no centro da cidade. Mas, o dia recomeça.

Em estado depressivo, Phil convence Rita de sua condição ao revelar todo seu conhecimento sobre os moradores e os eventos da cidade. Ela o acompanha até o anoitecer e questiona: “É isso que você faz com a eternidade?”. Assim, ele começa a mudar de atitude. Como sabe exatamente tudo que vai acontecer, pode prestar diversos serviços à comunidade. Por exemplo, ajuda velhinhas a trocarem o pneu furado, pega um menino que cai da árvore, isto é, vira uma espécie de super-herói que consegue antecipar todos os pequenos acidentes que ocorrem na cidade. Ele oferece comida e abrigo ao mendigo, mas não consegue de forma alguma evitar sua morte ao anoitecer. Phil também decide adquirir novas habilidades, como tocar piano e fazer esculturas de gelo. Aprimora o seu discurso na transmissão sobre a previsão da marmota até a perfeição. Como um exímio pianista, ele se apresenta na festa da cidade. Termina o dia adorado por todos, inclusive Rita, que o acompanha

até seu quarto na pousada. Após uma “eternidade”, eles se beijam. Às seis da manhã, o rádio relógio toca, mas a música é outra e Rita continua ao seu lado. Finalmente, Phil saiu do “dia da marmota”.

Em síntese, podemos dizer que o protagonista em *Feitiço do tempo* fica de castigo – no inglês, *grounded* (aterrado, fixado ao solo), como o *groundhog* (marmota), animal que hiberna durante o inverno em tocas na terra – até se tornar uma pessoa melhor e ser digno de conquistar a mocinha. Segundo o filme, ser “uma pessoa melhor” é aprender a se relacionar com os “outros” e não os repulsar de antemão. Mais desesperador para Phil do que ficar preso em Punxsutawney é a impossibilidade de partilha de memória, já que ninguém se lembra do que aconteceu no “dia anterior”, exceto ele. Portanto, são as trocas com os “outros” – de ideias, afetos, lembranças, experiências – que podem conferir sentido às ações de Phil e a sensação de “passagem” do tempo.

Em geral, a forma de relação social que sobressai em filmes de Hollywood é o amor romântico (VIVEIROS DE CASTRO; ARAÚJO, 1977; LINDHOLM, 2006). Portanto, são diversos os filmes do conjunto que atrelam as experiências temporais atípicas dos personagens ao encontro amoroso. Particularmente neste conjunto, esses encontros românticos são entre figuras masculinas e femininas. No filme *No limite do amanhã*, o major William Cage também repete as mesmas experiências incontáveis vezes até conseguir derrotar uma raça alienígena que invadiu a Terra. Os chamados mimics invadem a Europa e começam a dizimar tudo ao seu redor. Cage é um oficial que trabalha como relações públicas do exército e não se envolve nas batalhas. A princípio, sua tarefa é dar entrevistas e fazer declarações que favoreçam a imagem dos militares. Até que ele se recusa a cobrir pessoalmente uma invasão na França, desafiando o coronel Brigham das forças britânicas. Cage é rebaixado à patente de soldado e despachado compulsoriamente para o *front*. Os militares são surpreendidos pelos mimics na costa francesa e o campo de batalha se transforma em caos.

Nessa situação, duas coisas acontecem com Cage. Primeiro, ele presencia a morte de Rita Vrataski, a heroína de Verdun, que conseguiu vencer essa batalha contra os mimics praticamente sozinha. Em seguida, é atacado por um dos seres extraterrestres e, sem querer, rouba dele o poder de reiniciar o dia. Cage tenta salvar Rita na praia repetidas vezes sem sucesso, até que ela percebe sua capacidade “premonitória”. Ocorre que ela também “roubou” o poder dos alienígenas em

Verdun, o que possibilitou sua performance aparentemente extraordinária. Mas, só a morte engendra o *loop* temporal. Rita sofreu um acidente e recebeu uma transfusão de sangue, o que a fez perder o poder. Portanto, os dois combinam que Cage vai reiniciar o dia (isto é, morrer) e procurar por ela quantas vezes forem necessárias para avançarem juntos e derrotarem os mimics. Ao final do filme, eles alcançam Paris e derrotam o chamado ômega, uma espécie de sistema central que comanda todos os demais mimics. Na explosão, Rita e Cage morrem. Ele acorda como major na manhã em que chega de helicóptero a Londres para encontrar o coronel Brigham. Na televisão, o coronel anuncia que os mimics, misteriosamente, desapareceram após uma queda de energia em Paris. Cage deixa de ser um medroso porta-voz dos militares e se torna o principal agente na batalha contra os mimics. A ironia do filme é que ninguém jamais saberá de sua contribuição para a vitória definitiva.

Um problema para o protagonista de *No limite do amanhã* é conseguir avançar mais na luta contra os extraterrestres sem que Rita morra no processo. A questão da morte é recorrente no conjunto analisado, aparecendo nos filmes de diversas formas e com variados graus de ênfase. Em *A chegada*, Louise experimenta a morte de sua filha Hannah antes mesmo de concebê-la. Phil Connors primeiro entende a perda de sua finitude como um fardo, até reinterpretá-la como uma oportunidade ilimitada de aprimoramento pessoal. No caso de Cage, suas infinitas chances de recomeço são uma vantagem competitiva na guerra contra os mimics. Mas, ele também usa sua capacidade de reiniciar o dia para “ressuscitar” Rita.

No filme *Déjà vu*, um investigador se apaixona por uma mulher morta, a vítima de um atentado, e fica determinado a trazê-la de volta. O agente Douglas Carlin da ATF é chamado para investigar a cena da explosão de uma balsa no rio Mississippi em Nova Orleans, que matou mais de 500 passageiros e tripulantes. Ele descobre evidências de que o incidente foi causado por uma bomba, provavelmente colocada na balsa por um terrorista. Em seguida, é chamado para examinar o corpo de Claire Kuchever. Estranhamente, a vítima exhibe queimaduras causadas pelo mesmo componente químico do explosivo da balsa, mas apareceu às margens do rio cedo demais. Ele investiga a casa de Claire: escuta mensagens na secretária eletrônica, observa gazes ensanguentadas na lixeira, anotações sobre a venda de um carro e ímãs de geladeira que escrevem “você pode salvá-la”.

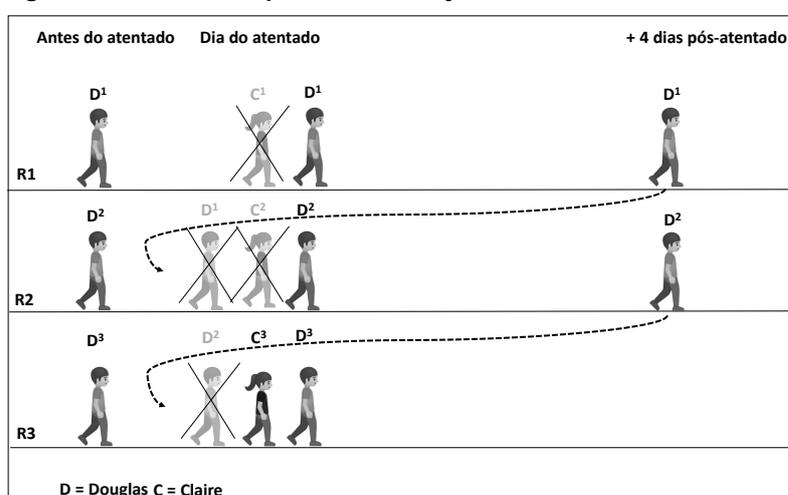
Impressionado com a competência investigativa de Douglas, o agente do FBI Paul Pryzwarra o convida para se juntar a uma recém-formada equipe que trabalha com uma ferramenta de vigilância chamada “Branca de Neve”. Essa tecnologia permite que os investigadores vejam, através de uma imensa tela, eventos ocorridos há exatos quatro dias, seis horas e três minutos. Isto é, eles podem acessar imagens de um “passado” que está sempre a uma determinada distância do “presente”. O problema é que eles precisam ter uma pista sobre o que procurar, pois muitas coisas acontecem simultaneamente em uma cidade grande como Nova Orleans. Assim, Douglas sugere que foquem na casa de Claire, pois acredita que a vítima seja um elo importante para solucionar o crime. Eles logo entendem que o terrorista usou o carro que Claire pretendia vender para colocar a bomba na balsa.

O grupo do FBI tenta omitir aspectos do funcionamento da “Branca de Neve”, mas Douglas percebe que o que veem na tela não são gravações e sim imagens de eventos em curso no “passado”. Ele insiste em saber se há uma forma de se transportar fisicamente para quatro dias atrás. Os especialistas do FBI explicam que a máquina existe, porém, sua utilização é muito perigosa. A essa altura, eles já têm a confirmação da identidade do terrorista, Carroll Oerstadt, e o caso pode ser encerrado. Porém, Douglas está convencido de que deve salvar Claire e evitar o atentado à balsa. Ele demanda uma chance de ir ao “passado” para tentar prevenir as mortes. Douglas regride quatro dias e chega apenas horas antes da explosão. Consegue libertar Claire do terrorista e os dois fogem para a casa dela. Uma vez lá, o agente percebe que diversos dos vestígios que encontrara no “futuro” foram deixados por ele mesmo, como as gazes ensanguentadas (ela limpou ferimentos dele) e o recado na geladeira. Apesar de assustada, Claire aceita as explicações de Douglas e o acompanha até a balsa. Os dois embarcam e entram em confronto com o terrorista. Finalmente, Oerstadt é morto e Douglas dirige o carro com a bomba para dentro do rio. Todos escapam da explosão, exceto o agente do “futuro”, que submergiu com o veículo. Claire chora pela morte de seu salvador enquanto a polícia orienta os passageiros que saem atordoados da balsa. Um policial pergunta se ela aceitaria prestar depoimento para um agente da ATF. Quando Claire se vira, Douglas Carlin se apresenta para ela.

Em *Déjà vu*, o protagonista não reinicia o dia, mas vive outro tipo de loop temporal entre linhas do tempo alternativas. Pelos vestígios que Douglas deixa na casa de Claire, entendemos que o agente se deslocou para o “passado” mais de uma

vez até conseguir evitar a morte dela e a explosão da balsa. O Douglas de quatro dias no “futuro” morre no “passado” e o Douglas que já existe naquele plano chega na cena do crime. O filme não determina se o agente fez duas ou mais tentativas. Seja como for, as vítimas sobrevivem e o casal fica junto em uma realidade alternativa. Conforme a figura 21, a narrativa sugere que pelo menos duas versões de Douglas voltam quatro dias no “passado” para prevenir o atentado, sendo que a última é bem-sucedida. Nesse caso, Claire fica com uma terceira versão de Douglas após presenciar a morte da segunda.

Figura 21 - Realidades paralelas em *Déjà vu*



Algo semelhante ocorre no filme *Contra o tempo*. Nele, a Força Aérea dos Estados Unidos mantém o cérebro de Colter Stevens, um capitão tecnicamente morto em combate, ligado a uma máquina que permite transferir sua consciência para o corpo de uma das vítimas de um atentado terrorista a um trem em Chicago. Através da tecnologia chamada “código fonte”, Colter é enviado para o trem no corpo de Sean Fentress sempre oito minutos antes da explosão ocorrer em uma linha do tempo alternativa. A missão de Colter é apenas identificar o terrorista e passar informações sobre seus próximos passos para a capitã Colleen Goodwin, que interage com ele através de um computador. Goodwin e o inventor da tecnologia, Dr. Rutledge, entendem que o “código fonte” serve apenas para antecipar eventos futuros; no caso, o próximo atentado planejado pelo terrorista.

Porém, todas as vezes que Colter encarna no trem, ele encontra uma mulher chamada Christina Warren e começa a gostar dela. Após identificar o criminoso,

Colter pede a Goodwin que o deixe voltar para o trem mais uma vez para prevenir o atentado na linha do tempo alternativa; passados oito minutos, ela pode desligar definitivamente a máquina que mantém seu cérebro em atividade. De volta ao trem pela última vez, ele desarma a bomba, domina o terrorista e o entrega às autoridades. Também faz uma ligação para o pai, fingindo ser um amigo com um recado, e envia uma mensagem para Goodwin. Ou seja, nessa “realidade alternativa” a explosão não acontece, Christina e os demais passageiros sobrevivem e o Dr. Rutledge não tem a oportunidade de testar sua invenção, o “código fonte”. Colter também “sobrevive”, só que de duas formas: seu debilitado corpo “original” permanece congelado na base da Força Aérea, enquanto sua consciência está no corpo do passageiro do trem. O filme não problematiza o fato de que, para ter essa segunda chance de vida, a “alma” de Colter assume definitivamente o corpo de Sean Fentress.

Tanto em *Déjà vu* quanto em *Contra o tempo*, o herói consegue evitar um atentado terrorista e ficar com seu par romântico em uma “realidade alternativa”. Assim, os dois filmes recorrem livremente à noção da física de multiverso (HAWKING; MLODINOW, 2012) – um conjunto hipotético de todos os universos possíveis, inclusive aquele em que nos encontramos – para solucionar o desafio enfrentado pelos protagonistas. Em seus respectivos filmes, Douglas e Colter começam em uma “realidade” e terminam em outra. Pode-se dizer que esse recurso à ideia de “multiverso” serve à especulação sobre a bifurcação de caminhos (BORDWELL, 2007) – a noção de que cada instante pode engendrar diferentes sequências de eventos futuros – bastante recorrente na ficção e verificada em outros filmes do conjunto, como a série *De volta para o futuro* e *Efeito borboleta*.

Diversos filmes mostram homens que se apaixonam por mulheres do “passado” e refletem sobre essa possibilidade de maneiras distintas. No caso de Marek e Lady Claire em *Linha do tempo*, ele abre mão de sua vida no “presente” para ficar com a amada no “passado”. Paradoxalmente, é o conhecimento que possui sobre o próprio túmulo que o convence a permanecer na Idade Média. Em *Déjà vu* e *Contra o tempo*, os heróis conseguem superar a distância imposta pela morte e ficar com seus pares em uma “realidade alternativa”. Já no filme *Em algum lugar do passado*, Richard não consegue permanecer com Elise em 1912 e a distância se torna um problema intransponível. Como sugere o diálogo meta-narrativo entre Gil e os artistas dos anos 1920 em *Meia noite em Paris*:

Gil: Vocês vão pensar que estou bêbado. Mas, preciso contar para alguém. Eu sou de um outro tempo... uma outra era. O futuro. Eu vim do segundo milênio para cá. Eu entro no carro e eu deslizo no tempo.

Man Ray: Perfeitamente. Você habita dois mundos. Até aqui, não vejo nada de estranho.

Gil: É, mas vocês são surrealistas. Eu sou um cara normal. Veja, em uma vida, eu sou noivo de uma mulher que eu amo. Pelo menos, eu acho que a amo. Meu deus, é bom que eu a ame. Vou me casar com ela.

(...)

Man Ray: Há outra mulher?

Gil: Adriana, sim. Eu me sinto muito atraído por ela. Eu a acho extremamente fascinante. O problema é que outros homens, grandes artistas, gênios, também a acham fascinante (...).

Man Ray: Um homem apaixonado por uma mulher de outra era: eu vejo uma fotografia.

Buñuel: Eu vejo um filme.

Gil: Eu vejo um problema intransponível.

Dalí: Eu vejo um rinoceronte.

Neste item, examinamos as formas pelas quais os filmes do conjunto analisado problematizam relações sociais, sobretudo, o parentesco, ao representarem as possibilidades, desafios e paradoxos colocados pelas “viagens no tempo”. Começamos pela análise de um grupo de filmes que recuperam e transformam o mito de Édipo ao imaginarem as trocas de papéis e a supressão e/ou a inversão de distâncias etárias entre pais e filhos decorrente dos deslocamentos no tempo dos personagens. Vimos uma versão “freudiana” do mito grego no primeiro filme da série *De volta para o futuro*. Nele, Marty toma o lugar do pai e se torna objeto de desejo da mãe. Nos dois episódios subsequentes, o tema edipiano do filho que mata o pai está presente, já que o protagonista, sem querer, (quase) causa a morte de George e de Doc, uma figura paterna substituta. Já a série *O exterminador do futuro* inverte os sinais do mito de Édipo no que diz respeito às atitudes do pai com relação ao seu filho. Enquanto, no mito grego, Laio é alertado por uma profecia e ordena que matem seu bebê, no filme, Kyle luta para garantir a vida de John sem saber que ele é seu filho. Em ambas narrativas, os pais desconhecem a existência dos filhos ao serem mortos.

Em *Interstelar*, analisamos o tema das relações de parentesco superestimadas e subestimadas. Por um lado, Cooper subestima seu vínculo com Murphy e se afasta demais da filha a ponto de se tornar um “fantasma” e só reencontrá-la como um “neto”. Por outro, o Dr. Brand mantém a filha para si por mais tempo ao enviar Edmunds, o pretendente a marido de Amelia, para uma

viagem sem retorno. No filme *Kate & Leopold*, o duque resolve o impasse de uma família estagnada. Leopold consegue uma namorada para Charlie e se casa com Kate no século XIX. Já em *Benjamin Button*, o protagonista tem dificuldades para se relacionar com seu par romântico, pois seu corpo se desenvolve no sentido contrário ao dela. Fisicamente, Benjamin começa como um “avô” para Daisy, vira seu “pai”, alcança o status de marido, depois se torna “filho” e termina como “neto”. A condição de Benjamin também o afasta de sua filha com Daisy, já que eles poderiam se tornar “irmãos” ou “namorados” quando suas idades sincronizassem. O filme *Efeito borboleta* fala de danos psicológicos e sociais decorrentes de relações abusivas, tanto entre pai e filha quanto entre irmãos. O protagonista conclui que não é um parceiro ideal para Kayleigh, porque mora próximo demais do pai dela. Evan altera o “passado” para ela ir embora daquela vizinhança e ter uma vida melhor.

No filme *A chegada* a questão que se coloca para Louise é a decisão de casar com Ian e ter Hannah, mesmo sabendo que perderá marido e filha precocemente. A protagonista não tenta alterar o seu “futuro” e aceita que as duas relações já fazem parte de sua vida. Os demais filmes analisados neste item atrelam os deslocamentos ou a imobilidade no tempo dos personagens, especificamente, ao amor romântico, que se conecta ao parentesco por ser uma condição para o casamento no imaginário moderno. Em *Feitiço do tempo*, Phil Connors só se liberta do dia dois de fevereiro e avança no calendário quando deixa de ser autocentrado e aprende a se relacionar com os outros, sobretudo, com Rita. Algo semelhante ocorre em *No limite do amanhã*. Nesse filme, Cage usa sua capacidade de reiniciar o dia até exterminar os mimics e garantir a segurança dos humanos, em geral, e de Rita, especificamente. Tanto em *Déjà vu* quanto em *Contra o tempo*, os protagonistas se apaixonam por mulheres já mortas e conseguem salvá-las em “realidades alternativas”. Em *Linha do tempo*, Marek é destinado a se casar com Lady Claire na Idade Média. Já para o personagem de Gil em *Meia noite em Paris*, o desejo por uma mulher dos anos 1920 é um “problema intransponível”, como o foi para o casal de *Em algum lugar do passado*. Richard e Elise não conseguem permanecer juntos no início do século XX e os dois morrem de amor, cada um no seu tempo.

5. Conclusão e perspectivas de pesquisas futuras

*Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.
What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
T.S. Eliot*

Assim, a análise dos filmes selecionados neste estudo mostra que as “viagens no tempo” apresentam significativas recorrências em torno de três temas centrais. O primeiro tema remete às origens, fins e/ou recomeços do “mundo humano”. Já o segundo trata dos objetos como marcadores de tempo e mediadores entre momentos, enquanto o terceiro se refere ao modo como as “viagens no tempo” organizam relações sociais. Existem ainda outras possibilidades de investigação a serem exploradas em pesquisas futuras, pois os deslocamentos do “futuro” ao “passado” e vice-versa possibilitam encontros paradoxais dos personagens consigo mesmo em diferentes idades ou condições. Na maioria dos casos, o reconhecimento de um “eu” por seu duplo não é recíproco, porque eles não se encontram na mesma idade ou estado existencial. Em *Interestelar*, o Cooper “fantasma” (no *tesseracto*) se vê no momento em que está no quarto de Murphy antes de partir para a missão espacial e inclusive informa através da poeira as coordenadas geográficas que ele no “passado” utiliza para chegar à base da NASA. No filme *Os doze macacos*, James Cole criança presencia a morte de James Cole adulto no aeroporto. A criança não se identifica no homem assassinado, mas fica com a imagem da própria morte registrada em sua memória. Em *Linha do tempo*, Marek examina, sem saber, seu sarcófago nas escavações arqueológicas que realiza no “presente” e decide permanecer na Idade Média ao perceber que ele é o estranho cavaleiro sem orelha esculpido na tampa do túmulo. Na série *De volta para o futuro*, Marty é um espectador de si mesmo em diversas ocasiões. Por exemplo, no primeiro filme, quando retorna de 1955 para seu “presente”, ele chega em 1985 minutos antes de sua partida para o “passado” e assiste à sua fuga dos líbios no estacionamento do shopping. No segundo filme, Biff adolescente dialoga com um idoso sem perceber que está falando com seu “eu” mais velho. Já Jennifer adolescente e Jennifer adulta desmaiam ao se depararem uma com a outra.

Uma famosa sequência de encontros do “eu” no cinema ocorre nos vinte minutos finais de *2001*. Após deixar a *Discovery* e se aproximar com seu módulo do misterioso monólito na órbita de Júpiter, Bowman é sugado para dentro de um túnel no espaço-tempo. Não há qualquer indicação verbal sobre a natureza desse percurso de Bowman; parece ser um atalho que cruza o universo e talvez o conecte com outra galáxia ou com outros momentos históricos. Se colocarmos *2001* em diálogo com *Interestelar*, vemos que as experiências de Cooper ao cruzar o “buraco de minhoca” se assemelham bastante com as de Bowman.

Ao término de sua travessia, o astronauta de *2001* se encontra em um quarto neoclássico de tons pálidos. Trêmulo dentro do módulo, Bowman vê um duplo seu do lado de fora, um pouco envelhecido e atordoado, ainda vestindo os trajes de astronauta. Em seguida, o módulo desaparece e Bowman caminha pelo cômodo até o banheiro. A princípio, parece estar sozinho. Até que escuta o tilintar de talheres e olha apreensivo através da porta. Do outro lado do quarto, ele se vê como um senhor ainda mais velho, que janta em uma mesa posta e veste um longo robe preto. O Bowman da mesa parece escutar algum barulho vindo do banheiro. Ele se levanta e vai até lá, mas não encontra nada. Quando se senta novamente a mesa, esbarra na taça de vinho, que se quebra no chão. Bowman se vira para recolher os cacos, mas nota outro duplo seu, ainda mais velho, deitado na cama.

Nesses encontros de Bowman consigo mesmo, o mais novo é um observador do mais velho, porém, os dois nunca se confrontam. Um sempre desaparece logo após tomar consciência da presença do outro. O filme não especifica onde é esse quarto, nem por que o astronauta foi parar nele. Mas, os encontros de Bowman com versões mais velhas de si próprio remetem aos paradoxos das “viagens no tempo” de outras narrativas, que anulam os intervalos entre o “eu” em seus vários estados existenciais – feto, criança, adolescente, adulto, idoso, morto. Se, conforme a análise no primeiro item do capítulo anterior, a transformação final de Bowman em feto representa a transcendência para uma nova etapa evolucionária, a sequência de encontros do astronauta com seu “eu” mais velho confere uma sensação de aceleração através da história, como se ele se aproximasse cada vez mais rápido do seu fim/nascimento.

Wittenberg (2013) analisa ficções sobre “viagens no tempo” como experimentos sobre a lógica das narrativas e um modo efetivo de construção de pontos de vista. Como observa o autor, os momentos em que Marty assiste a si

mesmo reproduzem o próprio ato dos espectadores. Isto é, o público acompanha um filme que assiste a si mesmo. Para Wittenberg (2013, p. 190, tradução nossa), “O considerável grau de reflexividade em um momento como esse em *De volta para o futuro* sugere que este não é, principalmente, representação, mas sim a visualização da representação, ou, até mesmo, a visualização da produção da representação (...)”. Na presente tese, vimos que os deslocamentos para o “passado” e/ou “futuro” dos personagens – Bowman, Marty, James, Marek, Cooper – possibilitam encontros paradoxais entre dois estados do “eu” no mesmo instante. Nesses encontros, o “eu” se diferencia de si mesmo e constitui um “outro”. Assim concretizados nos filmes de “viagem no tempo”, esses paradoxos são como representações do processo de objetivação do sujeito, da constituição de um olhar sobre si próprio através de um outro “eu” (LÉVI-STRAUSS, 2015 [1950]; NODARI, 2015).

Dessa maneira, um trabalho futuro derivado desta pesquisa poderá aprofundar a análise das formas de diferenciação do “eu” construídas nas imagens dos encontros paradoxais entre duas idades e/ou estados de um mesmo personagem. Segundo Wittenberg (2013), esses paradoxos confirmam sua hipótese de que as ficções de “viagem no tempo” constroem pontos de vista e assim se configuram mais como sujeitos do que como objetos, ecoando a declaração de Lévi-Strauss (2011a [1971], p. 622) de que o mito “(...) é uma perspectiva sobre uma língua outra.”. Portanto, há espaço para aprofundar o diálogo entre essas teorias de campos distintos em uma análise detida especificamente nos encontros de personagens consigo mesmo. Em Wittenberg (2013), as narrativas de “viagem no tempo” são pontos de vista, porque exibem traços significativos de autoconsciência sobre o processo de narração. Mas, como demonstra a análise, os filmes do conjunto são também perspectivas sobre outros textos: artísticos, literários, míticos, científicos, religiosos, políticos, históricos, entre outros do cotidiano.

De fato, há um extenso repertório de filmes em que o confronto entre dois “eu” acontece não por deslocamentos para o passado e/ou futuro do personagem, mas durante estados de transe, loucura, alucinação, sonhos, entre outros. Por vezes, a expressão dessas experiências no cinema também é relacionada à questão da subjetividade do tempo, como ali os instantes se distendem, aceleram, congelam ou repetem e como são afetadas as memórias sobre o “passado” e as expectativas sobre o “futuro”. Por exemplo, no filme *A origem* (EUA/RU, 2010) de Christopher Nolan,

espiões invadem a mente de seus alvos através de uma técnica de compartilhamento de sonhos para roubar ou implantar ideias. Nesses sonhos, a sensação de tempo se dilata e os espiões atuam como se estivessem há “dias”, “meses” ou até “anos” dentro do inconsciente do alvo, quando permanecem lá por no máximo horas. Já em *Brilho eterno de uma mente sem lembrança* (EUA, 2004) de Michel Gondry, uma clínica médica se especializa em apagar relacionamentos das memórias de seus pacientes em sofrimento. O tímido Joel Barish descobre que, após uma briga, sua namorada impulsiva, Clementine Kruczynski, recorreu ao Dr. Mierzwiak da Lacuna, Inc. para, literalmente, extingui-lo de sua vida. Arrasado, Joel se submete ao mesmo tratamento para eliminar Clementine dos registros que têm do seu passado. Um próximo trabalho poderá focar, especificamente, nestes e em outros filmes que especulem, não sobre a quebra da ordem cronológica, mas sobre as experiências subjetivas da passagem do tempo e da constituição da memória.

Nesta tese, examinamos filmes de “viagens no tempo” em que os personagens rompem com uma ordem cronológica ao se deslocarem fisicamente para eventos “passados” ou “futuros” e experimentarem os mesmos momentos repetidas vezes. Na maior parte dos filmes, o personagem salta um intervalo considerável de uma sequência de eventos (anos, décadas, séculos, milênios) em seus deslocamentos entre o instante “presente” e o instante “passado” ou “futuro”. Mas, nos filmes *Feitiço do tempo* e *No limite do amanhã*, os personagens voltam repetidas vezes para momentos de um passado demasiadamente próximo, há horas do seu “presente”, o que confere a impressão de que estão “presos” no tempo.

Os filmes analisados. Pode-se dizer que os filmes do conjunto atribuem propriedades concretas ao tempo e o imaginam como uma dimensão do mundo físico. Neles, “passado”, “presente” e “futuro” são territórios de realidade acessíveis aos personagens, que conseguem se desprender, por variadas técnicas e motivos, da cadeia linear de eventos. Cabe observar que no filme *Benjamin Button* o protagonista suspende a ordem cronológica, não porque se desloca para momentos do “passado” ou “futuro”, mas por causa do seu desenvolvimento biológico. Seu percurso “ao contrário” no tempo é intestino ao seu organismo e palpável pela forma como seu corpo volta à origem a partir da finitude. Benjamin é percebido como uma aberração, pois experimenta o ciclo de vida do corpo humano no sentido inverso, como se voltasse no tempo.

Portanto, nesta tese percorremos um caminho que começa pela investigação, no primeiro capítulo, de algumas teorias do tempo na tradição filosófica-científica ocidental, desde a perspectiva dos eleatas na Antiguidade até a relatividade de Einstein e a Escola Sociológica Francesa no início do século XX. Vimos três vertentes, a “idealista”, a “relacionista” e a “realista”, assim definidas por Bardon (2013). Em síntese, a “idealista” entende o tempo como uma percepção da mente humana e não como um dado constitutivo da realidade. Teorias que correspondem a esse viés foram diversamente elaboradas por pensadores como Parmênides (MARCONDES, 1997; BARDON, 2013), Santo Agostinho (2015 [c. 397–400 d.C.]) e Kant (2016 [1781]). No chamado “relacionismo” de Aristóteles, o tempo é um número, uma medida abstrata para a mudança, esta sim parte do real. Já no “realismo” de Newton, o “tempo absoluto” é uma dimensão física que flui de modo constante e autônomo em relação a qualquer coisa e serve como recipiente para os eventos do universo. Juntamente com o “espaço absoluto”, é condição imprescindível para a existência de tudo que neles estão contidos (BARDON, 2013).

A teoria de Einstein suplanta os “absolutos” newtonianos ao indicar que o tempo é relativo ao referencial inercial do corpo. A partir dela, o espaço-tempo é o modelo adotado para entender o mundo físico. Essa guinada teórica, porém, não contradiz a noção de que o tempo é uma dimensão do real. Ao final do primeiro capítulo, indicamos ainda outra forma de entender o tempo como uma realidade, porém, socialmente construída, proposta inicialmente pela Escola Sociológica Francesa (MAUSS; HUBERT, 2015 [1904]; HUBERT, 2016 [1905]; DURKHEIM, 1996 [1912]). Este estudo segue essa tradição de pensamento, pois examina os significados do tempo como uma categoria central ao pensamento ocidental moderno-contemporâneo a partir de um conjunto de filmes. Na análise, verificamos como os filmes de “viagens no tempo” expressam variadas possibilidades decorrentes da ideia de que o tempo seja constitutivo da realidade física.

Uma perspectiva desta tese é que os filmes de ficção científica e fantasia contemplados na análise exibem semelhanças com os mitos. Portanto, o segundo capítulo examina interpretações sobre o fenômeno do mito e suas possíveis relações com a ficção científica. Nele, são abordadas diversas formas de percepção e análise das narrativas míticas; por exemplo, a evolucionista, associada a pensadores como

Taylor (1920 [1871]) e Frazer (1982 [1890]), a funcionalista ligada a Malinowski (1974 [1926]) e a psicanalítica de Freud (2010 [1930]) e Jung (1998). Em especial, a revisão se detém na visão de Lévi-Strauss sobre os mitos, por ser o seu viés aquele privilegiado pela tese para se referir ao fenômeno. De acordo com Lévi-Strauss (2011a [1971]), os mitos são discursos coletivos que dialogam entre si e se traduzem reciprocamente. Sua compreensão sobre as trocas e transformações entre narrativas míticas contribui para a abordagem assumida nesta tese com relação aos filmes. Além disso, o segundo capítulo investiga o desenvolvimento do gênero da ficção científica, seus vínculos com o mito, com o fantástico e com a consolidação das ciências na modernidade. Em particular, o estudo de Roberts (2006) indica que a ficção científica não somente é uma interseção entre as artes e as ciências, como fornece prova empírica de que inexistente uma separação rigorosa entre esses dois domínios. Para o autor, o gênero se consolidou a partir da revolução copernicana, sendo derivado da fantasia e moldado pelas tensões entre crenças medievais e modernas.

A ficção científica revela tensões da cultura moderno-contemporânea e, nessa capacidade, já foi comparada ao discurso mítico por alguns estudiosos, a partir de perspectivas variadas (SODRÉ, 1973; LE GUIN, 1989; MOISSEEFF, 2005; DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014). A análise desta tese verifica uma possível aproximação entre os filmes do conjunto e os mitos, tal como estudados por Lévi-Strauss (2012 [1955], 2011a [1971]). Como indicado no terceiro capítulo, os filmes analisados são obras da ação coletiva (BECKER, 1997), realizadas por dezenas ou até centenas de pessoas e moldadas por conflitos criativos, orçamentos, decisões executivas, imperativos da indústria e imprevistos operacionais. Em especial, são fruto de trocas intensas com outros textos existentes – mitos, contos, romances, filmes, artes, pesquisas científicas, relatos históricos, teorias filosóficas, questões sociais contemporâneas. Como trabalhos de bricolagem (LÉVI-STRAUSS, 2011b [1962]), conectam e recombina fragmentos de ideias, discursos e objetos disponíveis na cultura para compor narrativas e imagens. Nesse sentido, pode-se dizer que os filmes se aproximam do caráter marcadamente coletivo e intertextual do discurso mítico (LÉVI-STRAUSS, 2012 [1955]; 2004a [1964]; 2011a [1971]; VIVEIROS DE CASTRO, 2015).

De modo semelhante aos mitos, os filmes do conjunto são reflexões da sociedade sobre si mesma. A análise indicou três grandes questões atreladas às

“viagens no tempo”: as cosmologias e imagens do fim do mundo; os objetos como marcadores de tempo e mediadores entre momentos; e a problematização das relações sociais, especialmente, o parentesco. Cada uma dessas questões é examinada nos três itens do quarto capítulo. O primeiro item se volta para os filmes que tematizam o “fim do mundo” e sua recriação. Nele, examinamos como um grupo de filmes – *A máquina do tempo*, *2001*, a série *Planeta dos macacos*, a série *O exterminador do futuro*, *Os doze macacos* e *Interestelar* – concebem possibilidades de colapso da humanidade e seus modos de vida engendrados, sobretudo, por problemas de origem humana, nomeadamente, guerras entre nações, armas nucleares e biológicas, excessos da industrialização e dos avanços tecnológicos. De fato, nesses filmes, o “fim” se refere, sobretudo, ao “mundo humano”, como se a espécie perdesse seu pleno domínio e espaço na Terra. Assim, concebem um planeta hostil à presença dos humanos (*Os doze macacos*; *Interestelar*) e mundos sociais em que outros seres são dominantes (*A máquina do tempo*; *Planeta dos macacos*, *O exterminador do futuro*).

Pode-se dizer que *2001* conjuga o início e o fim do humano a dois tipos de relações – com os extraterrestres e com as máquinas. A narrativa começa com o contato do monólito com os hominídeos, que assim passam a dominar a técnica, e termina com a rebelião de uma máquina, Hal, contra os astronautas e a morte de Bowman/nascimento de um ser cósmico promovido pelo reencontro com o misterioso bloco. Um trabalho futuro poderá aprofundar a discussão sobre as relações do humano com outros seres – diferentes espécies animais, máquinas, extraterrestres – que são cruciais em determinados filmes do conjunto: *2001*, *A máquina do tempo*, *A chegada*, *No limite do amanhã* e nas séries *Planeta dos macacos* e *O exterminador do futuro*. Pode-se acrescentar ainda a relação com os espíritos (CAVALCANTI, 2008), como sugere a menção ao “fantasma” em *Interestelar*.

No segundo item, examinamos o lugar dos objetos nas “viagens no tempo” que operam ora como marcadores de temporalidades ora como meios de comunicação entre momentos afastados em uma cronologia. Roupas, tecnologias, alimentos, bebidas, moedas, práticas esportivas, músicas, bens de consumo, além de gírias e comportamentos, diferenciam os pontos no “passado”, “presente” e “futuro” pelos quais circulam os personagens. Por outro lado, certos objetos operam como mediadores que suspendem a ordem histórica. É o caso do pergaminho e da

lente bifocal em *Linha do tempo*; das obras de arte em *Meia-noite em Paris*; e dos vídeos, cartas, almanaque esportivo e do panfleto sobre a torre do relógio na série *De volta para o futuro*. Evidentemente, as próprias “máquinas do tempo”, que aparecem em alguns dos filmes, são tecnologias que possibilitam a comunicação entre temporalidades. As engenhocas de H.G. Wells (*Um século em 43 minutos*) e George (*A máquina do tempo*), o “fax tridimensional” dos arqueólogos (*Linha do tempo*), o *DeLorean* usado por Marty (*De volta para o futuro*) e o *Peugeot* antigo que leva Gil Pender para 1920 (*Meia-noite em Paris*) deixam ainda mais explícita a analogia da dimensão temporal como estrada de mão dupla, que pode ser percorrida pelos personagens e seus artefatos.

Além disso, particularmente no que concerne aos meios de comunicação, mídias como cartas, jornais, secretária eletrônica, fotos, vídeos e assim por diante, operam diversamente como marcadores e mediadores entre temporalidades. Jornais orientam os personagens ao revelarem eventos e suas datas no “passado”, “presente” e “futuro”. Em *Kate & Leopold*, a publicitária se convence de que seu destino é ficar com o duque ao se ver em uma foto tirada no século XIX. Também em *De volta para o futuro*, uma foto acusa para Marty como suas ações em 1955 ameaçam a sua existência em 1985, enquanto um vídeo ajuda Doc a consertar no “passado” uma máquina que ele ainda irá criar. No filme *Em algum lugar do passado*, Richard se apaixona por uma fotografia de Elise exposta no Grande Hotel em 1980 e depois descobre que o sorriso capturado pela imagem foi para ele próprio em 1912.

O terceiro item focou na maneira como as “viagens no tempo” possibilitam ou impedem relações sociais e provocam encontros paradoxais e perigosos. Alguns dos filmes analisados especulam sobre os impactos no parentesco, especialmente, nas relações entre pais e filhos. No primeiro *De volta para o futuro*, Marty assume o lugar de George como objeto de desejo de sua mãe, além de provocar a morte do seu pai biológico e do seu pai espiritual (Doc) nos outros dois filmes da série. Em *O exterminador do futuro*, Kyle Reese morre no “passado” para proteger o líder da resistência humana no “futuro”, John Connor, sem saber que ele é seu filho. Já no filme *Interestelar*, aparece a subestimação e superestimação de vínculos entre pais e filhas: Cooper se afastou demais de Murphy, enquanto o Dr. Brand impediu o casamento de Amelia. Por sua vez, *Efeito Borboleta* fala de prejuízos psicológicos e sociológicos decorrentes de relações incestuosas.

As “viagens no tempo” reconfiguram os relacionamentos entre parentes ao tornar pais e filhos próximos demais em termos etários ou inverter as suas idades. Marty é um adolescente assim como seus pais em 1955. Por isso, transforma-se em namorado potencial de Lorraine, sua mãe. Em *Benjamin Button*, a inversão do sentido do desenvolvimento do protagonista significa que ele e Daisy assumem diferentes papéis em cada fase do seu relacionamento: avô/neta; pai/filha; marido/esposa; filho/mãe; neto/avó. Significa também que Benjamin corria o risco de se tornar um irmão ou namorado para a própria filha quando seus momentos de vida sincronizassem. A desaceleração do tempo de Cooper em relação ao tempo de Murphy, em *Interestelar*, é tão radical, que ele passa de pai a potencial parceiro (embora distante no espaço), vira seu “fantasma” e termina como se fosse um “neto”. Dessa forma, os filmes de “viagens no tempo” problematizam as idades apropriadas entre parentes e como estas configuram suas relações.

Se mitos especulam sobre virtualidades, também os filmes do conjunto são explorações de potenciais latentes no real. As “viagens” dos personagens traduzem a categoria do tempo através da reflexão sobre possibilidades vinculadas ao fim do mundo, à morte, às idades humanas, ao parentesco, às relações interespecíficas. Essas questões emergem, sobretudo, nos materiais analisados no primeiro e no terceiro item do quarto capítulo. Nos filmes do segundo item, são evidenciados outros dois temas recorrentes em narrativas míticas, a saber, a imaginação da origem de bens culturais como uma troca entre espécies, no caso, personagens de temporalidades distintas, e a humanidade primordial dos objetos – o duque da margarina em *Kate & Leopold*, Marek e o artefato arqueológico em *Linha do tempo*, a personificação de obras artísticas em *Meia noite em Paris*.

Uma última questão perpassa o conjunto de filmes analisado. Trata-se da recursividade que reúne o “fim do mundo”, os objetos e as relações sociais. Verificamos como os filmes invertem a ordem cronológica ao imaginarem que certas técnicas, artefatos, costumes e ideias surgem como empréstimos do “futuro” para o “passado”. Em *Um século em 43 minutos*, o inglês do século XIX, H.G. Wells, torna-se um autor futurista, porque esteve na cidade de São Francisco dos anos 1970, onde conheceu invenções, modas, hábitos, além dos livros que irá escrever e sua esposa. Marty introduz o skate e o rock à década de 1950 em *De volta para o futuro*, enquanto Gil sugere o enredo para um filme de Buñuel em *Meia-noite em Paris*. Já Leopold conseguirá se tornar o inventor dos elevadores,

porque viaja para o século XXI e lá encontra Kate, uma esposa fora do seu círculo de nobres “ociosos”. Essas inversões do sentido causal imaginadas nos filmes também reproduzem o caráter recursivo das trajetórias dos personagens e de seus objetos. Nesse aspecto, é exemplar o relógio de bolso mediador da relação entre Richard e Elise no filme *Em algum lugar passado*. Trata-se de um relógio, paradoxalmente, atemporal, que só existe no ciclo de trocas perpétuas entre o casal de 1912 a 1980 e vice-versa. Porém, não apenas a trajetória do relógio é recursiva. Richard e Elise também permanecem presos nesse ciclo. Outros filmes do conjunto trazem personagens que se deslocam do “futuro” para o “passado” e são destinados a viver ciclicamente o mesmo percurso. Por exemplo, Kyle Reese na série *O exterminador do futuro*; Marek em *Linha do tempo*; James Cole em *Os doze macacos*; Cooper em *Interestelar*. Pode-se dizer que as experiências de Phil Connors em *Feitiço do tempo* e William Cage em *No limite do amanhã* se diferenciam das anteriores apenas no que diz respeito aos intervalos dos seus ciclos de repetições, que se espremem em dias. Ao se transportem para o “passado” em realidades alternativas, Douglas em *Déjà vu* e Colter em *Contra o tempo* também experimentam trajetos recursivos.

A análise indica que os filmes do conjunto exploram possibilidades de uma perspectiva realista sobre o tempo, tal como demonstra a recursividade verificada nos percursos de personagens e objetos, além do inevitável “fim do mundo” em *O exterminador do futuro* e *Os doze macacos*. Implícita à especulação sobre um “tempo real” nos filmes está uma espécie de eternidade, já que todos os momentos – “passado”, “presente” e “futuro” – são disponíveis aos personagens. Não se trata da eternidade celeste da tradição cristã, mas um “tempo permanente”, que não deixa de existir, em contraponto à transitoriedade humana. É precisamente essa percepção “não linear” do tempo que Louise adquire ao aprender a língua alienígena em *A chegada*. Efetivamente, as temporalidades coexistem e são todas perpétuas. Se os personagens perecem em determinado momento, eles continuam a existir naqueles anteriores às suas mortes, como indica o ciclo do relógio de *Em algum lugar do passado*. Assim, os filmes de “viagem no tempo” especulam sobre a ordem histórica e, ao contradizê-la, levam ao “fim do mundo”, fazem de objetos datados marcadores de múltiplas temporalidades e estabelecem na vida social relações perigosamente imprevistas.

6. Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Petrópolis: Vozes, 2015 [c. 397–400].
- _____. **A cidade de Deus**, parte I. Petrópolis: Vozes, 2014 [c. 413–427].
- ALMEIDA, Mauro William Barbosa de. “La formula canonica del mito. In: Bolletin, Paride e Athias, Renato (org.). **Claude Lévi-Strauss visto dal Brasile**. Pádua: Coop. Libreria Editrice Università di Padova, 2011, pp. 43-72.
- AQUINO, Santo Tomás de. **Suma teológica**, vol. I. São Paulo: Editora Loyola, 2001.
- ASIMOV, Isaac. **Trilogia da fundação**, 3 volumes. São Paulo: Aleph, 2009.
- ASSIS, Jesus de Paula. “A imagem do cientista na ficção científica”, **Revista USP**, 24, 1995.
- ATWOOD, Margaret. **O conto de aia**. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- BARBER, Karin. **The anthropology of texts, persons and publics: oral and written culture in Africa and beyond**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- BARDON, Adrian. **A brief history of the philosophy of time**. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- BARTHES, Roland. **Mitologias**. São Paulo: Bertrand Brasil, 2001 [1957].
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética** (a teoria do romance). São Paulo: Hucitec, 2010.
- BECKER, Howard S. “Arte como ação coletiva”. In: _____. **Uma teoria da ação coletiva**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BEDE, Santo. **Ecclesiastical history of the English people**. Londres: Penguin, 1990 [731].
- _____. **The reckoning of time**. Liverpool: Liverpool University Press, 1999 [725].
- BERGERAC, Cyrano de. **História cômica dos estados e impérios da lua**. Zero papel, 2013 [1657].
- BERGSON, Henri. **A evolução criadora**. São Paulo: UNESP, 2010 [1907].
- BIČAK, Ivana. “Francis Harding’s “In Artem Volandi” (1679) and the early modern art of flying”, **The Seventeenth Century**, 31(3), pp. 1-23, 2016.
- BIZONY, Piers. **2001: filming the future**. Londres: Sidgwick and Jackson, 1994.

- BORDWELL, David. “Film futures”. In: _____, **Poetics of cinema**. Nova York e Abingdon, Oxon: Routledge, 2007, pp. 171-187.
- BOULD, Mark et al. **The Routledge companion to science fiction**. Oxford: Routledge, 2009.
- BOULE, Pierre. **O planeta dos macacos**. São Paulo: Editora Aleph, 2015 [1963].
- BOURDIEU, Pierre. **Outline of a theory of practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**, vol. I, 26ª ed. Petrópolis: Vozes, 2015.
- BRINKMANN, S., JACOBSEN, M., e KRISTIENSEN, S. “Historical overview of qualitative research in the Social Sciences”. In: Leavy, P. (org.), **The Oxford handbook of qualitative research**. Oxford: Oxford University Press, 2014, pp.17-42.
- BRODERICK, Damien. **Reading by starlight: postmodern science fiction**. Londres: Routledge, 1995.
- CALLENDER, Craig (org.). **The Oxford handbook of philosophy of time**. Oxford e Nova York: Oxford University Press, 2011.
- CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1989 [1949].
- CARVALHO, Tadeu F. e D’OTTAVIANO, Ítalo M. L. (2006). “Sobre Leibniz, Newton e infinitésimos: das origens do cálculo infinitesimal aos fundamentos do cálculo diferencial paraconsistente”, **Educação Matemática Pesquisa**, 8(1), pp. 13-43.
- CARROLL, Sean. **Spacetime and geometry: an introduction to general relativity**. Londres: Pearson, 2004.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **O mundo invisível: cosmologia, sistema ritual e noção de pessoa no espiritismo** [online]. Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisa Social, 2008.
- CHIANG, Ted. **Stories of your life and others**. Nova York: Vintage, 2016.
- CLARKE, Arthur C. **The sentinel**. Bangalore: Panther, 1985 [1951].
- _____. **Profile of the future: an inquiry into the limits of the possible**. Londres: Phoenix, 2000 [1962].
- _____. **O fim da infância**. São Paulo: Editora Aleph, 2015 [1953].

CLIFFORD, James e MARCUS, George. **A escrita da cultura: poética e política da etnografia**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016.

CLUTE, John e NICHOLLS, Peter. **Encyclopedia of science fiction**. Londres: Orbit, 1993.

DANOWSKI, Deborah e VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Há mundo por vir?** Ensaio sobre os medos e os fins. Florianópolis: Cultura e Barbárie; Instituto Socioambiental, 2014.

DARNTON, Robert. **O Iluminismo como negócio**. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. São Paulo: Martin Claret, 2014 [1859].

DELANY, Samuel. **Silent interviews on language, race, sex, science fiction, and some comics: a collection of written interviews**. Hanover, NH e Londres: Wesleyan University Press, 1994.

DAVIS, Kathleen. **Periodization and sovereignty: how ideas of feudalism and secularization govern the politics of time**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo, Capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo: Editora 34, 2010 [1972].

_____. **Mil platôs, Capitalismo e esquizofrenia 2, v.1**. São Paulo: Editora 34, 2011.

DICK, Philip K. **O homem do castelo alto**. São Paulo: Editora Aleph, 2006 [1962].

_____. **Ubik**. São Paulo: Editora Aleph, 2009 [1969].

_____. **Valis**. São Paulo: Editora Aleph, 2014.

_____. **Blade Runner - Androides sonham com ovelhas elétricas?** São Paulo: Editora Aleph, 2017 [1968].

DOANE, Mary Ann. **The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

DOSSE, François. **História do estruturalismo**, vol. 1: o campo do signo. Bauru, SP: EDUSC, 2007a.

_____. **História do estruturalismo**, vol. 2: o canto do cisne. Bauru, SP: EDUSC, 2007b.

DUBY, George. **O ano mil**. Lisboa: Edições 70, 1986.

DUMÉZIL, George. **Do mito ao romance**. São Paulo: Martins Fontes, 1992 [1970].

- DUPRÉ, Louis. “The role of mythology in Schelling’s late philosophy”, **The Journal of Religion**, 87 (1), 2007, pp.1-20.
- DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996 [1912].
- ELIAS, Norbert. **Time: an essay**. Oxford: Blackwell, 1992.
- ELIOT, T.S. “Tradição e talento individual”. In: _____, **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, 1989, pp. 37-48.
- _____. **Quatro quartetos**. Lisboa: Relógio d’Água, 2004 [1943].
- EVANS, Arthur B. “Nineteenth century sf”. In: Bould, Mark et al. **The Routledge companion to science fiction**. Oxford: Routledge, 2009, pp. 13-22.
- EVANS-PRITCHARD, Edward Evan. **Os nuer**. São Paulo Perspectiva, 2013 [1940].
- FOUCAULT, Michel. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2002.
- FRAZER, James G. **O ramo de ouro**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1982 [1890].
- FREUD, Sigmund. **The interpretation of dreams**. Nova York: Basic Book, 2010 [1930].
- GALILEI, Galileu. **Dois novas ciências**. São Paulo: Nova Stella, 1988 [1638].
- GELL, Alfred. **A antropologia do tempo: construções culturais de mapas e imagens temporais**. Petrópolis: Vozes, 2014.
- GINZBURG, Carl. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2014 [1956].
- GRAEBER, David. “Foreword: at long last”. In: Turner, Terence. **The fire of the jaguar**. Londres: HAU Books.
- GRAHAM, Daniel W. “Heraclitus”. In: Zalta, Edward (org.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, edição de outono de 2015. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/heraclitus/>.
- GUNNING, Tom. “The cinema of attractions: early film, its spectator and the avant-garde”, **Wide Angle**, 8(3-4), 1986.
- HALL, Edward. **The silent language**. Nova York: Anchor Books, 1973.

- HARAWAY, Donna. “The promises of monsters: a regenerative politics for inappropriate/d others”. In: Grossberg, Lawrence, Nelson, Cary e Treichler, Paula A. (org.), **Cultural studies**. New York: Routledge, 1992, pp. 295-337.
- HAVELOCK, Eric. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**. São Paulo: Paz & Terra, 1996.
- HAWKING, Stephen. **A brief history of time**, 20ª edição. Londres: Bantam Books, 2008.
- HAWKING, Stephen; MLODINOW, Leonard. **The grand design**. Nova York: Bantam Books, 2012.
- HEIDEGGER, Martin. “A questão da técnica”, **scientiæ zudia**, São Paulo, 5(3), p. 375-98, 2007 [1953].
- HEINLEIN, Robert A. “On the writing of speculative fiction”. In: Eshbach, Lloyd Arthur (org.), **Of worlds beyond: the science of science-fiction writing**. Reading, PA: Fantasy Press, 1947.
- HILLS, Matt. “Time, possible worlds, and counterfactuals”. In: Bould, Mark et al. **The Routledge companion to science fiction**. Oxford: Routledge, 2009, pp. 433-441.
- HUBERT, Henri. **Estudo sumário da representação do tempo na religião e na magia**. São Paulo: Edusp, 2016 [1905].
- HUXLEY, Aldous. **Admirável mundo novo**. Porto Alegre: Editora Globo, 2001 [1932].
- JANCOVICH, Mark e JOHNSTON, Derek. “Film and television, the 1950s”. In: Bould, Mark et al. **The Routledge companion to science fiction**. Oxford: Routledge, 2009, pp. 71-79.
- JUNG, Carl. “The psychology of the child archetype”. In Adler G. e Hull R. (org.), **Collected Works of C.G. Jung**, volume 9 (part 1): Archetypes and the collective unconscious. Princeton University Press, 1969 [1951], pp. 151-181.
- _____. **Jung on mythology**. Selected and introduced by Robert A. Segal. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.
- KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. Petrópolis: Vozes, 2015 [1787].
- KAY, Paul e KEMPTON, Willett. “What is the Sapir-Whorf hypothesis?”, **American anthropologist**, 86(1): 65-79, 1984.

- KEPLER, Johannes. “O sonho”. In: Ribeiro, Jair Lúcio Prados. “O sonho de Johannes Kepler: uma tradução do primeiro texto de *hard sci-fi*”, **Rev. Bras. Ensino Fís.** [online], 40(1), 2018 [1634].
- KERN, Stephen. **The culture of time and space, 1880-1918**. Cambridge, MA e Londres: Harvard University Press, 1983.
- KOZLOVIC, Anton Karl. “The structural characteristics of the cinematic Christ-figure”, **The Journal of Religion and Popular Culture**, 8(1), 2004.
- KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**, 10ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010 [1962].
- L’ENGLE, Madeleine. **A wrinkle in time**. Nova York: Square Fish, 2007 [1962].
- L’ISLE-ADAM, Auguste Villiers de. **A Eva futura**. São Paulo: Edusp, 2001 [1886].
- LE GOFF, Jacques. **Em busca do tempo sagrado: Tiago de Varazze e a Lenda dourada**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- _____. **Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente**. Vozes: Petrópolis, 2013 [1977].
- LE GUIN, Ursula. **The language of the night: essays on fantasy and science fiction**. Toronto: Women’s Press, 1989.
- LARSEN, Stephen e LARSEN, Robin. **Joseph Campbell: a fire in the mind**. Rochester, VT: Inner Traditions, 2002
- LATHAM, Rob. Fiction. “Fiction, 1950-1963”. In: Bould, Mark et al. **The Routledge companion to science fiction**. Oxford: Routledge, 2009, pp. 80-89.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LEACH, Edmund. “Two essays concerning the symbolic representation of time”, **Rethinking anthropology**. Londres: Athlone Press, 1961, pp. 124-136.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. **La poitière jalouse**. Paris: Libraire Plon, 1985.
- _____. **Histoire de lynx**. Paris: Plon, 1991.
- _____. **O cru e o cozido**, Mitológicas v.1. São Paulo: Cosac Naify, 2004a [1964].
- _____. **Do mel às cinzas**, Mitológicas v.2. São Paulo: Cosac Naify, 2004b [1966].
- _____. **A origem dos modos à mesa**, Mitológicas v.3. São Paulo: Cosac Naify, 2006 [1968].

_____. “A estrutura dos mitos”. In: _____. **Antropologia estrutural**. São Paulo: Cosac Naify, 2008 [1955], pp. 293-331.

_____. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 2010 [1949].

_____. **O homem nu**, Mitológicas v.4. São Paulo: Cosac Naify, 2011a [1971].

_____. **O pensamento selvagem**, 12^a ed. Campinas: Papirus, 2011b [1962].

_____. “A estrutura e a forma”. In: _____. **Antropologia estrutural dois**. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1958a], pp. 133-166.

_____. “A gesta de Asdiwal”. In: _____. **Antropologia estrutural dois**. São Paulo: Cosac Naify, 2013 [1958b], pp. 167-224.

_____. Introdução à obra de Marcel Mauss. In: Mauss, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [1950].

LÉVI-STRAUSS, Claude e ERIBON, Didier. **De perto e de longe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

LINDHOLM, Charles. “Romantic love and anthropology”, **Etnofoor**, 19(1), pp. 5-21, 2006.

MACHAMER, Peter. “Galileo Galilei”. In: Zalta, Edward (org.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, edição do inverno de 2014. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/galileo/>.

MALINOWSKI, Bronislaw. “Myth in primitive psychology”. In: _____, **Magic, science and religion and other essays**. Londres: Souvenir Press, 1974 [1926], pp. 93-148.

_____. **Argonautas do pacífico ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978 [1922].

MARANDA, Pierre (org.). **The double twist: from ethnography to morphodynamics**. Toronto: University of Toronto Press, 2001.

MARCONDES, Danilo. **Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos à Wittgenstein**. São Paulo: Jorge Zahar, 2007.

MARKUS, Robert. “Living within sight of the end”. In: Humphrey, Chris e Ormrod, W. M. (org.), **Time in the medieval world**. Woodbridge, Suffolk e Rochester, NY: York Medieval Press, 2001, pp. 23-34.

- MAUSS, Marcel. “Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas”. In: Mauss, Marcel, **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [1925], pp. 181-312.
- MAUSS, Marcel e HUBERT, Henri. “Esboço de uma teoria geral da magia”. In: Mauss, Marcel, **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015 [1904], pp. 145-180.
- MCINERNY, Ralph e O’CALLAGHAN, John. “Saint Thomas Aquinas”. In: Zalta, Edward (org.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, inverno de 2016. Disponível:
<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/aquinas/>.
- MCKEE, A. **Textual analysis: a beginner’s guide**. Londres: Sage, 2003.
- MCLEOD, Ken. “Music”. In: Bould, Mark et al. **The Routledge companion to science fiction**. Oxford: Routledge, 2009, pp. 393-402.
- MCTAGGART, J. Ellis. “The unreality of time”, **Mind**, 17(68), 1908, pp. 457-474.
- MELLOR, D.H. **Real time II**. Londres e Nova York: Routledge, 1998.
- MENDELSON, Michael. “Saint Augustine”. In: Zalta, Edward (org.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, inverno de 2016. Disponível em:
<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/augustine/>.
- MENDLESOHN, Farah. “Fiction, 1926-1950”. In: Bould, Mark et al. **The Routledge companion to science fiction**. Oxford: Routledge, 2009, pp. 52-61.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MEYER, Nicholas. **The seven-per-cent solution**. Londres e Nova York: W. W. Norton & Company, 1993 [1974].
- MEZZADRI, Bernard. “Structure du mythe et races d’Hésiode”. **L’Homme** 106-107, XXVIII (2-3), pp. 51-57, 1988.
- MOISSEEFF, Marika. “La Procréation dans les mythes contemporains: une histoire de science-fiction”, **Anthropologie et sociétés**, Québec: Département d’anthropologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval, 2005, 29 (2), pp. 69-94.
- NEWTON, Isaac. **Princípios matemáticos da filosofia natural**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2010 [1687].
- NODARI, Alexandre. “A literatura como antropologia especulativa”, **Revista da Anpoll**, 38, pp. 75-85, 2015.

- NOVELLO, Mário. **O que é cosmologia?** A revolução do pensamento cosmológico. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- OGLE, Vanessa. **The global transformation of time, 1870-1950.** Cambridge, MA e Londres: Harvard University Press, 2015.
- OLIVEIRA, Sandra Lúcia de. “O cientista na ficção científica norte-americana”, **Ciência & Comunicação**, 2(2), 2005.
- ORWELL, George. **1984.** São Paulo: Companhia das Letras, 2009 [1949].
- PALMER, John. “Zeno of Elea”. In: Zalta, Edward (org.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, primavera de 2017. Disponível através do link: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2017/entries/zeno-elea/>.
- PENLEY, Constance. “Time travel, primal scene, and the critical dystopia”, **Camera Obscura**, 5 (3, 15), pp. 66-85, 1986.
- PETITOT, Jean. “Hypothèse localiste, modèles morphodynamiques et théories cognitives: remarques sur une note de 1975”, **Semiotica**, v. 77, n. 1/3, pp. 65-119, 1989.
- _____. “Approche morphodynamique de la formule canonique du mythe”, **L’Homme**, 106-107, XXVIII (2-3), pp. 24-50, 1988.
- POPPER, Karl. **A lógica da pesquisa científica.** São Paulo: Cultrix, 2013 [1934].
- POSTONE, Moishe. **Tempo, trabalho e dominação social: uma reinterpretação da teoria crítica de Marx.** São Paulo: Boitempo, 2014
- PRESTWICH, Michael. **Plantagenet England 1225-1360.** Oxford: Oxford University Press, 2005.
- RABIN, Sheila. “Nicolaus Copernicus”. In: Zalta, Edward (org.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, outono de 2015. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2015/entries/copernicus/>.
- REDMOND, Sean. “Film since 1980”. In: Bould, Mark et al. **The Routledge companion to science fiction.** Oxford: Routledge, 2009, pp. 102-111.
- REICHENBACH, Hans. **From Copernicus to Einstein.** Nova York: Dover, 1980 [1942].
- ROBERTS, Adam. **The history of science fiction.** Nova York: Palgrave MacMillan, 2006.
- _____. “The copernican revolution”, In: Bould, Mark et al. **The Routledge companion to science fiction.** Oxford: Routledge, 2009, pp. 3-12.
- ROCHA, Everardo. **O que é mito.** São Paulo: Brasiliense, 1985

_____. **A sociedade do sonho**: comunicação, cultura e consume, 5ª edição. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

_____. **Magia e capitalismo**: um estudo antropológico da publicidade, 4ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2010.

ROCHA, Everardo e FRID, Marina. **Consumption and body images**: a textual analysis of women's magazines in Brazil. Londres: Sage, 2018.

RODRIGUES, José Carlos. "Imagens do tempo", **ALCEU**, 2 (4), 2002, pp. 15-35.

_____. **Antropologia e comunicação**: princípios radicais. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008.

_____. "Lévi-Strauss (1908-2009)". In: Rocha, Everardo e Frid, Marina, **Os antropólogos**: de Edward Tylor à Pierre Clastres. Petrópolis: Vozes, 2015.

SAER, Juan José. "O conceito de ficção", **SOPRO**, 15, 2009.

SAHLINS, Marshall. "The sadness of sweetness: the native anthropology of Western cosmology". **Current Anthropology**, 1996, 37(3), pp. 395-428.

SAKURAZAKA, Hiroshi. **All you need is kill**. São Francisco: Viz Media, 2009.

SALMON, Gildas. **Les structures d'esprit**: Lévi-Strauss et les mythes. Paris: Presses Universitaires de France, 2013.

SAPIR, Edward. "The status of linguistics as a science", **Language**, 5 (4): 207-214, 1929.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. São Paulo: Cultrix, 2006 [1916].

SCUBLA, Lucien. **Lire Lévi-Strauss**. Le déploiement d'une intuition. Paris: Odile Jacob, 1998.

SEGAL, Robert A. "Introduction". **Jung on mythology**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998.

SHAVIRO, Steven. **Discognition**. Londres: Repeater Books, 2016.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. São Paulo: Ática, 2013 [1818].

SMITH, George. "Isaac Newton". In: Zalta, Edward (org.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy**, outono de 2008. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/newton/>.

SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo**: análise da narrativa de science fiction. Petrópolis: Vozes, 1973.

SONTAG, Susan. "The imagination of disaster", **Commentary**, 1965, pp. 42-48.

STENGERS, Isabelle. “Science-fiction et experimentation”. In: Hottois, Gilbert, **Philosophie et science-fiction**. Librairie philosophique J. Vrin, Annales de l’Institut de Philosophie et de Sciences morales de l’Université libre de Bruxelles, 2000.

STEFFEN, Will; CRUTZEN, Paul J.; MCNEILL, John R. “The Anthropocene: are humans now overwhelming the great forces of nature?”, **Ambio**, 36 (8), 2007.

STRACHEY, James. “Editor’s introduction”. In: Freud, Sigmund, **The interpretation of dreams**. Nova York: Basic Book, 2010.

SUPPIA, Alfredo. **Limite de alerta! Ficção científica em atmosfera rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood**. Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes: Universidade Estadual de Campinas.

SUVIN, Darko. **Positions and suppositions in science fiction**. Londres: Macmillan, 1988.

SZENDY, Peter. **Apocalypse-cinema: 2012 and other ends of the world**. Nova York: Fordham University Press, 2015.

TELOTTE, J.P. “Film, 1895-1950”. In: Bould, Mark et al. **The Routledge companion to science fiction**. Oxford: Routledge, 2009, pp. 42-51.

THOMPSON, E. P. “Time, work-discipline, and industrial capitalism”. **Past and Present**, 1967, 38, pp. 56-97.

TOULMIN, Stephen. **Cosmopolis: the hidden agenda of modernity**. New York: The Free Press, 1990.

TURNER, Terence S. “Narrative structure and mythopoiesis: A critique and reformulation of structuralist concepts of myth narrative and poetics”, **Arethusa**, 10 (11), pp.103–64, 1977.

TWAIN, Mark. **Um ianque na corte do rei Artur**. São Paulo: Rideel, 2000 [1889].

TYLOR, Edward B. **Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom**. Londres: J Murray, 1920 [1871].

VEBLEN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições**. São Paulo: Pioneira, 1965 [1899].

VERNANT, Jean-Pierre. “Le tyran boiteux: d’Oedipe à Périandre”. In: Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, P. **Oedipe et ses mythes**. Paris: Editions Complexe, 1988.

_____. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**, 2ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

VERNE, Jules. **Cinco semanas em um balão**. São Paulo: Melhoramentos, 2008 [1863].

_____. **20 mil léguas submarinas**. Rio de Janeiro: Zahar Antigo, 2011 [1870].

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo e ARAÚJO, Ricardo. “Romeu e Julieta e a origem do Estado”. In: Velho, Otávio (org.). **Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1977, pp. 130-169.

VOGLER, Christopher. **The writers journey: mythic structure for writers**. Studio City, CA: Michael Wiese Productions, 2007.

WALKER, Alexander, Taylor, Sybil e Ruchti, Ulrich. **Stanley Kubrick, director: a visual analysis**. Nova York: W. W. Norton & Company, 2000.

WELLS, H.G. **The shape of things to come**. Londres: Penguin Classics, 2006 [1933].

_____. **The time machine**. Londres: Flame Tree 451, 2013 [1895].

_____. **A guerra dos mundos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 [1898].

WHORF, Benjamin Lee. “An American Indian model of the universe”. **ETC: A Review of General Semantics**, 1950, 8 (1), pp. 27-33.

WITTENBERG, David. **Time travel: the popular philosophy of narrative**. Nova York: Fordham University Press, 2013.

WRIGHT, Peter. “Film and television, 1960-1980”. In: Bould, Mark et al. **The Routledge companion to science fiction**. Oxford: Routledge, 2009, pp. 90-101.

ZAMYATIN, Yevgeny. **Nós**. São Paulo: Editora Aleph, 2017 [1924].

Filmografia

2001: uma odisseia no espaço. Direção: Stanley Kubrick. EUA/RU: Metro-Goldwyn-Mayer, Inc., 1968. 140 min. Título original: *2001: A space odyssey*.

A batalha do planeta dos macacos. Direção: J. Lee Thompson. EUA: 20th Century Fox Film Corp, 1973. 93 min. Título original: *Battle for the planet of the apes*.

A chegada. Direção: Dennis Villeneuve. EUA: Paramount Pictures, 2016. 116 min. Título original: *Arrival*.

A conquista do planeta dos macacos. Direção: J. Lee Thompson. EUA: 20th Century Fox Film Corp., 1972. 91 min. Título original: *Conquest of the planet of the apes*.

A máquina do tempo. Direção: George Pal. EUA: Loew's Inc., 1960. 103 min. Título original: *The time machine*.

Contra o tempo. Direção: Duncan Jones. EUA/CAN: Summit Entertainment, LLC; Vendome Pictures, 2011. 93 min. Título original: *Source code*.

De volta ao planeta dos macacos. Direção: Ted Post. EUA: 20th Century Fox Film Corp., 1970. 95 min. Título original: *Beneath the planet of the apes*.

De volta para o futuro. Direção: Robert Zemeckis. EUA: Universal Pictures, 1985. 116 min. Título original: *Back to the future*.

De volta para o futuro 2. Direção: Robert Zemeckis. EUA: Universal Pictures, 1989. 108 min. Título original: *Back to the future part II*.

De volta para o futuro 3. Direção: Robert Zemeckis. EUA: Universal Pictures, 1990. 119 min. Título original: *Back to the future part III*.

Déjà vu. Direção: Tony Scott. EUA: Buena Vista Pictures Distribution, 2006. 126 min.

Efeito borboleta. Direção: Eric Bress e J. Mackye Gruber. EUA/CAN: New Line Cinema, 2004. 113 min. Título original: *The butterfly effect*.

Em algum lugar do passado. Direção: Jeannot Szwarc. EUA: Universal Pictures, 1980. 103 min. Título original: *Somewhere in time*.

Feitiço do tempo. Direção: Harold Ramis. EUA: Columbia Pictures, 1993. 98 min. Título original: *Groundhog Day*.

Fuga do planeta dos macacos. Direção: Don Taylor. EUA: 20th Century Fox Film Corp., 1971. 98min. Título original: *Escape from the planet of the apes*

Interestelar. Direção: Christopher Nolan. EUA/ RU/ CAN/ IS: Paramount Pictures Corp., 2014. 169 min. Título original: *Interstellar*.

Kate & Leopold. Direção: James Mangold. EUA: Miramax Films, 2001. 120 min.

Linha do tempo. Direção: Richard Donner. EUA: Paramount Pictures; Mutual Film Company; Cobalt Media Group, 2003. 116 min. Título original: *Timeline*.

Meia-noite em Paris. Direção: Woody Allen. EUA: Sony Pictures Classics, 2011. 94 min. Título original: *Midnight in Paris*.

No limite do amanhã. Direção: Doug Liman. EUA/CAN: Warner Bros. Pictures Distribution, 2014. 113 min. Título original: *Edge of tomorrow*.

O curioso caso de Benjamin Button. Direção: David Fincher. EUA: Paramount Pictures, 2008. 167 min. Título original: *The curious case of Benjamin Button*.

O exterminador do futuro 2: o julgamento final. Direção: James Cameron. EUA: TriStar Pictures, 1991. 135 min. Título original: *Terminator 2: judgment day*.

O exterminador do futuro 3: a rebelião das máquinas. Direção: Jonathan Mostow. EUA: Warner Bros. Pictures, 2003. 109 min. Título original: *Terminator 3: rise of the machines*.

O exterminador do futuro: a salvação. Direção: McG. EUA: Warner Bros. Pictures, 2009. 115 min. Título original: *Terminator salvation*.

O exterminador do futuro: gênese. Direção: Alan Taylor. EUA: Warner Bros. Pictures, 2015. 125 min. Título original: *Terminator genesis*.

O exterminador do futuro. Direção: James Cameron. EUA: Orion Pictures Corporation; Artisan Entertainment; Hemdale Film Corp., 1984. 107 min. Título original: *The terminator*.

Os doze macacos. Direção: Terry Gilliam. EUA: Universal Pictures, 1995. 130 min. Título original: *Twelve monkeys*.

Planeta dos macacos. Direção: Franklin J: Schaffner. EUA: 20th Century Fox Film Corp., 1968. 112 min. Título original: *Planet of the apes*.

Um século em 43 minutos. Direção: Nicholas Meyer. EUA: Warner Bros., Inc.; Warner Communications Co., Inc.; Orion Pictures Company, 1979. 112 min. Título original: *Time after time*.