



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

ANA LUIZA DA SILVA DIAS

**“AS MELHORES LEMBRANÇAS SÃO DELA”: REPRESENTAÇÕES DA
MEMÓRIA EM *BLADE RUNNER 2049* (2017).**

FORTALEZA

2022

ANA LUIZA DA SILVA DIAS

“AS MELHORES LEMBRANÇAS SÃO DELA”: REPRESENTAÇÕES DA
MEMÓRIA EM *BLADE RUNNER 2049* (2017).

Monografia apresentada ao Curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Ciências Sociais.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Sulamita de Almeida Vieira.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

D53" Dias, Ana Luíza da Silva.
"As melhores lembranças são dela": representações da memória em Blade Runner 2049 (2017). / Ana Luíza da Silva Dias. – 2022.
81 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Curso de Ciências Sociais, Fortaleza, 2022.
Orientação: Profa. Dra. Maria Sulamita de Almeida Vieira.

1. Blade Runner 2049. 2. Sociologia do cinema. 3. Antropologia do cinema. 4. Memória. 5. Ficção científica. I. Título.

CDD 300

ANA LUIZA DA SILVA DIAS

“AS MELHORES LEMBRANÇAS SÃO DELA”: REPRESENTAÇÕES DA
MEMÓRIA EM *BLADE RUNNER 2049* (2017).

Monografia apresentada ao Curso de Ciências
Sociais da Universidade Federal do Ceará,
como requisito parcial para a obtenção do título
de Bacharel em Ciências Sociais.

Aprovada em: 18/05/2022

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Maria Sulamita de Almeida Vieira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Martinho Tota Filho Rocha de Araújo
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Ângela Julita Leitão de Carvalho
Universidade de Fortaleza (UNIFOR)

À minha mãe, Luiza Onésima.

Aos livros que li, aos filmes que assisti, às músicas que ouvi.

À Dorinha (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

A escrita desta monografia foi um longo caminho, que se iniciou em 2017, meu primeiro ano de faculdade, e se estende até estes últimos momentos da minha graduação. Durante esse período, coisas boas e ruins aconteceram, desde as alegrias do convívio entre amigos e as descobertas do ambiente universitário até eventos políticos que nos desestimularam (para não dizer que nos arrasaram) e uma pandemia que nos forçou a suspender a convivência presencial por dois anos, e ocasionou inúmeras perdas humanas por sabotagem do poder executivo brasileiro.

Diante de tudo isso, além de ser grata por ter conseguido chegar até o fim da minha graduação nesse tão sonhado curso de Ciências Sociais, e por ter me apaixonado pela Antropologia, considero importante me esforçar para tentar fazer caber em algumas poucas páginas pessoas tão especiais que, de uma forma ou de outra, me auxiliaram ao longo desse caminho, contribuindo tanto para a minha formação acadêmica quanto para meu amadurecimento emocional. E, claro, para a criação de memórias que me são tão caras.

À minha mãe, Luiza Onésima, pelo seu apoio incondicional desde o primeiro instante em que eu disse que queria cursar Ciências Sociais. Suas palavras e seu amor têm me seguido durante essa jornada. Também às minhas primas, Louisiana Ponce e Ludmila Silva, pelo incentivo e pelas gargalhadas desde sempre – literalmente, desde sempre –, e aos meus priminhos Abner e João Daniel, por me proporcionar ver vocês crescerem e se deslumbrarem com o mundo.

À Dorinha (*in memoriam*), pelo carinho, pelo amor e pela companhia durante todos esses anos. Você foi minha dádiva, e eu vou te amar para sempre.

A Priscila Diniz, cuja escuta e conselhos me são tão caros e que me ajudam tanto desde antes mesmo à entrada na Universidade. Estou, para sempre, em sua dívida.

Aos meus professores da época da escola, que estabeleceram o padrão do que deve ser um educador e que me inspiram até os dias de hoje. Em especial, Cícero Robson, que primeiro foi professor e hoje é amigo, sempre me ouvindo e me aconselhando nos caminhos do ambiente universitário e do fazer sociológico.

Aos queridos professores do Departamento de Ciências Sociais, que tanto me inspiram com seus ensinamentos sobre suas respectivas áreas, me fazendo desejar ser tão dedicada e competente quanto eles – professores Alexandre Jerônimo Correia Lima, Jakson Aquino, Monalisa Soares, e, em especial, Luiz Fábio Paiva, sem cujo apoio, parceria, bom humor e paciência eu não teria concluído a graduação. Assim como os professores Isabelle

Braz, Kleyton Rattes e Martinho Tota, que me fizeram perceber o quão gratificante é se apaixonar por Antropologia e ser correspondida. É graças a vocês que consigo escrever sobre o que eu tanto amo.

À minha querida orientadora, Sulamita Vieira, que foi uma linda surpresa no meu terceiro semestre e de quem não me desgrudei desde então. Seus conhecimentos, sua paciência, sua gentileza ao me acolher e seu domínio do conteúdo me acompanham em cada palavra escrita e tornam mais fácil a pesquisa acadêmica.

Ao seu Nilson, por cada gentileza desde o primeiro momento em que pisei no departamento. Sua boa vontade e seu olhar atento fazem a diferença nesses dias que podem ser tão tortuosos.

Aos amigos queridos Bianca Carvalho, Caiala Monteiro, Dyego Eduardo, Elizangela Tomé, Euvaldo Barros, Felipe Braga, Giovanna Rebouças, Mariana Sales Bastos, Natasha Matos, Sabrina Maria e Valdeci Rodrigues, que iluminaram meus dias na universidade com as nossas conversas, nossas risadas e nossas confidências, assim como tornaram possível sobreviver a esses dois últimos anos de isolamento social. Também os amigos queridos da monitoria de Sociologia em 2019, que conheci como alunos e se tornaram meus xodós, em especial Carolina Lessa, Gabrielle Menezes, Julia Queiroz e Junior Castro. Obrigada a todos pela amizade e pelo apoio constante. Vocês tornaram mais fáceis os meus dias, tanto ensolarados quanto chuvosos.

A Luana Souza e sua família, que me acolheram como amiga, irmã e sobrinha há quase dez anos, e com quem posso contar profundamente. Sua amizade e seu companheirismo são constantes na minha vida, assim como nosso apoio mútuo desde os tempos de colégio. Também agradeço às irmãs Frota de Andrade, Beatriz, Luana e Amanda, e Isabella Alcântara e Gabriela Frota, minhas queridas “primas postiças”, sem cujas risadas e conversas sobre livros, filmes, séries e a vida meu mundo seria menos colorido. Amo todas vocês, e suas famílias, do fundo do meu coração.

Aos amigos com quem sempre pude conversar sobre cinema e, quer saibam ou não, me inspiraram a começar a escrever sobre filmes: Jordi Cruz Ferreira, que foi a minha primeira referência de admirador do cinema; Vinicius Lima, que sempre apoiou meus escritos sobre filmes e me motivou com a sua empolgação; e Jinho, que me apresentou filmes belíssimos e que me tiraram da minha zona de conforto. Cada linha escrita nesta monografia começou com uma palavra trocada com vocês.

Às mulheres do Fórum de Mulheres das Ciências Sociais, de cuja criação em 2018 eu fiz parte e, desde então, têm sido minha força em meio à experiência de ser uma jovem

mulher na graduação. Tive muita sorte de ter encontrado uma rede de mulheres na qual as dúvidas, as inseguranças e os receios eram acolhidos, eram compartilhados, assim como os conhecimentos. Nossas discussões e palavras de apoio irão me acompanhar para sempre. Menciono especialmente as amigas Ana Letícia Lins, Carliana Isabel, Eliana Coelho, Lia Karine Girão, Irlena Malheiros e Izabel Accioly, cujos conselhos (acadêmicos e pessoais), apoio e paciência me acompanharam durante a graduação.

Às meninas de Salvador, Carolina Vidal, Daiane e Sâmia Souza, e Luiza Guimarães, que me foram apresentadas pela querida Irlena Malheiros. Obrigada por terem me acolhido e me abraçado durante esses anos, mesmo à distância. Foi em solo soteropolitano que plantei a semente dessa pesquisa. Meu coração é de vocês.

A Ícaro Yure Freire de Andrade, coordenador do GT em que apresentei o meu primeiro trabalho relacionando a escrita sobre filmes e as Ciências Sociais, e que, desde sempre, foi muito solícito e nunca poupou sugestões de leituras. E a Alice Fátima Martins, pela brilhante contribuição teórica à qual tanto recorro nesta monografia, e pelas atenciosas correspondências desde que primeiro busquei seu contato.

A Ângela Julita Leitão de Carvalho e Martinho Tota, que tão gentilmente aceitaram fazer parte da banca de defesa da monografia. Sua leitura atenta e cheia de sugestões para o enriquecimento do trabalho me são muito preciosas, assim como seu incentivo para a continuidade da pesquisa.

Ao CAFCA – Célula de Análise de Filmes de Ficção Científica, do PET Jornalismo/UFC –, sem cujas discussões riquíssimas eu não teria tido a principal base para as minhas leituras sobre ficção científica, e ainda hoje acharia que estava sozinha com o meu amor pelo cinema de FC.

Por fim, agradeço a todos que leram alguma escrita minha no *blog* Tartarugas Cinéfilas. Graças àquele espaço, hoje posso escrever hoje sobre memória, cinema e as Ciências Sociais, e externar algumas das tartarugas que me acompanham sempre que saio do cinema.

Há uma história indiana – pelo menos eu a ouvi como indiana – sobre um inglês a quem contaram que o mundo repousava sobre uma plataforma apoiada nas costas de um elefante, o qual, por sua vez, apoiava-se nas costas de uma tartaruga, e que indagou (talvez fosse um etnógrafo; é a forma como eles se comportam), e onde se apoia a tartaruga? Em outra tartaruga. E essa tartaruga? “Ah, Sahib, depois dessa são só tartarugas até o fim”. (GEERTZ, 1989, p. 20).

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar representações da memória no filme *Blade Runner 2049*, dirigido pelo franco-canadense Denis Villeneuve, e lançado em 2017, à luz das Ciências Sociais. Para isso, busco situar o cinema como produto cultural que veicula visões de mundo dos “setores sociais” que o produziram; descrevo a abordagem socioantropológica dos estudos da memória, particularmente as contribuições que destacam sua importância para a construção e o fortalecimento da identidade humana, seja coletiva ou individual; por fim, estabeleço o gênero ficção científica como meio através do qual expõem-se, literária e cinematograficamente, receios humanos diante do desconhecido. São convocados textos de áreas de estudo de Cinema, Memória e Ficção Científica de modo a prover fundamentação teórica para a realização da análise proposta. Por fim, sinalizo a escassez de literatura que articule interlocuções entre tais áreas de maneira interseccional – por exemplo, entre Cinema e Memória, Ciências Sociais e Ficção Científica, etc –, uma carência que certamente sinaliza a necessidade de maior atenção de pesquisadores das Ciências Sociais a tão ricas áreas de estudo.

Palavras-chave: *Blade Runner 2049*; Sociologia do cinema; Antropologia do cinema; Memória; Ficção científica.

ABSTRACT

The present work aims to analyze representations of memory in *Blade Runner 2049*, directed by French-Canadian Denis Villeneuve and released in 2017, through the lenses of Social Sciences. To achieve this, I seek to situate cinema as a cultural product that conveys worldviews of the social sectors that produced it; I describe the socio-anthropological approach of memory studies, particularly the contributions that highlight its importance for the construction and strengthening of human identity, whether collective or individual; finally, I establish the science fiction genre as a means through which human fears are literary and cinematically exposed in the face of the unknown. Texts from Cinema, Memory and Science Fiction studies are called upon in order to provide theoretical foundations to the proposed analysis. Finally, I point out the difficulty of finding literature that articulates intersectional interlocutions between such rich areas of study – for example, between Cinema and Memory, Social Sciences and Science Fiction, etc.

Keywords: *Blade Runner 2049*; Sociology of Cinema; Anthropology of Cinema; Memory, Science fiction.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CINEMA	20
1.1 Os primeiros enquadramentos: breve histórico do cinema	20
1.2 A jovem arte e as jovens ciências: congruências entre Cinema, Sociologia e Antropologia	23
1.3 Tartarugas sobre tartarugas sobre tartarugas: o real e o fictício no Cinema e nas Ciências Sociais.....	26
1.4 Um antropólogo vai ao cinema: a invenção do Outro na sétima arte	29
2 FICÇÃO CIENTÍFICA	31
2.1 O improvável tornado possível: breve histórico do gênero Ficção Científica	31
2.2 O temor do diferente: Os Outros na ficção científica	33
2.3 Tornando familiar o estranho: a “humanização” da Ficção Científica	36
2.4 O improvável diante dos seus olhos: Ficção científica no cinema	38
2.5 Ficção científica social: A FC como ferramenta teórica das Ciências Sociais.....	39
3 MEMÓRIA	45
3.1 Tão vasto quanto o horizonte: Breve apresentação dos estudos da memória	45
3.2 O passado no presente: memória e identidade	48
3.3 Mais do que uma parte do todo: a memória individual	52
4 “EU TENHO UMA PEQUENA HISTÓRIA QUE VOCÊ DEVERIA SABER”: DESCREVENDO <i>BLADE RUNNER 2049</i> E O LEGADO DE SEU ANTECESSOR.....	55
4.1 Enredo do filme	55
4.2 Com o que sonham os androides? Contextualizando os filmes e o livro de Philip K. Dick.....	62
5 EU LEMBRO, LOGO EXISTO? REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA EM <i>BLADE RUNNER 2049</i>	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	75

INTRODUÇÃO

O cinema, enquanto produto cultural, reflete anseios e aspirações dos “setores sociais” que o produziram, e por ser uma manifestação cultural, pode ser analisado pelas Ciências Sociais, as quais estudam fenômenos humanos. Transpondo a discussão geertziana¹ a respeito de considerar a cultura e suas manifestações como textos a serem interpretados pelo pesquisador de Antropologia, quem analisa filmes através das lentes das Ciências Sociais deve abordar o cinema como representação da realidade, não como a própria realidade. Se é papel do antropólogo trazer à luz alguns desses significados, alguns desses “textos”, e interpretá-los, também o pesquisador de cinema pode interpretar significados sociais que consegue apreender nas telas, sempre com a consciência de que suas interpretações são feitas a partir de outras interpretações – as do diretor, as dos cinegrafistas, as dos roteiristas, as dos atores, as dos músicos, e por aí vai. Assim, ancorado em conceitos das Ciências Sociais, o pesquisador aborda, por exemplo, uma determinada produção fílmica.

Nesta pesquisa, o conceito de memória tem centralidade. Faculdade característica do ser humano, a memória intriga todas as áreas de conhecimento, desde os mitos pré-históricos até hoje, sendo, portanto, um tema extremamente interdisciplinar. Nas Ciências Humanas, a princípio, estudava-se a memória sob uma perspectiva individualista, como habilidade existente em cada sujeito e que não sofria interferências externas. Foi Maurice Halbwachs (1877-1945), sociólogo francês, que aplicou os ensinamentos da então incipiente Sociologia ao objeto da memória, passando a analisá-la como fenômeno que agia não apenas sobre o indivíduo, mas também sobre a coletividade. Sob esta perspectiva, nas Ciências Sociais, os estudos de memória consistem em analisar a importância desta faculdade para a coesão social de grupos humanos ao longo da história, em especial aqueles vítimas de calamidades ou violências colonialistas, por exemplo.

Aqui, recorri ao antropólogo francês Joël Candau, expoente da Antropologia da Memória, o qual, além de discutir os escritos de Halbwachs, reúne inúmeros outros autores nas Ciências Humanas. Um ponto em comum entre os pesquisadores desse tema é a indissociabilidade entre memória e identidade, com uma dependendo da outra para se fortalecer. Uma memória forte e agregadora é importante referência para que indivíduos e coletividades se orientem no tempo e no espaço, de modo que sua existência persista ao longo dos anos. Em

¹ “[...] o homem é um animal amarrado às teias de significado que ele mesmo teceu.” (GEERTZ, 1989, p. 15).

resumo: aqueles (indivíduos e grupos) que têm os meios de conhecer seu passado podem mais habilmente compreender seu presente e especular seu futuro.

E especular sobre o amanhã é comportamento que acompanha a humanidade desde os seus primórdios, desde aquelas coletividades mais longínquas na cronologia histórica. Além de notadamente contribuir para a sobrevivência da espécie e a perpetuação de diversos costumes, tal prática deu origem a histórias de especulação, as quais misturavam elementos do cotidiano com o aparecimento de personagens e situações sobrenaturais. Com o passar do tempo, surge o que hoje conhecemos como ficção científica.

Delinear com precisão do que trata a ficção científica tem sido um desafio há quase duzentos anos, com autores, leitores e pesquisadores concordando em muitos aspectos, mas discordando de outros mais ainda. As narrativas futurísticas, de viagens no tempo, de desastres de proporções apocalípticas, de invasões alienígenas, todos temas explorados nas histórias de FC², coincidem na “convocação” da ciência e de conhecimentos científicos para fornecer certa base às suas histórias, com o acréscimo da licença poética. Notória pelos temas que articulavam especulações míticas com o desenvolvimento das ciências físicas, a ficção científica passou, a partir dos anos 1950, a incorporar cada vez mais reflexões críticas e sociais das ciências humanas, levando em consideração o contexto do pós-guerra, as crescentes desconfianças dos povos com relação a seus governantes, e as constantes mudanças sociopolíticas ocorridas no globo desde então.

A partir daí, cada vez mais difundido no mercado literário, o gênero passou a ser fonte de inspiração para aqueles diretores de cinema que queriam se aventurar nas narrativas cheias de ação, com efeitos especiais, sem deixar de lado (embora sem tanto explicitar) as temáticas sociais. Além, claro, de estabelecer certo envolvimento emocional dos espectadores, característica de qualquer filme desde que o cinema é cinema. Esse movimento na segunda metade do século XX produziu diversos clássicos prestigiados até os dias de hoje, como, por exemplo, as franquias *Guerra nas Estrelas* (1977-1983), *Star Trek* (1966-), *Alien* (1979-1997), e os filmes autônomos³ *Blade Runner: O caçador de andróides* (1982) e *ET: Extraterrestre* (1982), para citar alguns em meio a um universo tão vasto.

No filme *Blade Runner 2049* (dir. Denis Villeneuve, 2017), o personagem principal, um andróide criado para caçar andróides que haviam se revoltado contra seres humanos, tem autoconsciência (ou seja, sabe que é um andróide, e, portanto, não é humano), começa a questionar suas diretrizes e a examinar sua natureza ao encontrar supostas evidências de que

² A sigla “FC” refere-se a “ficção científica”.

³ Isto é, que não tem relação com outros filmes.

uma lembrança sua pode realmente ter acontecido. Nesse filme, os andróides têm neles implantadas memórias manufaturadas para que se enxerguem como seres que “cresceram” e não foram apenas montados, evitando uma possível rebelião. Ter uma memória, então, seria sinônimo de ser humano.

Diante disso, procuro, neste trabalho, analisar o filme *Blade Runner 2049* utilizando contribuições teóricas das Ciências Sociais e dos estudos de cinema. Lançado em 2017 e dirigido pelo franco-canadense Denis Villeneuve, a obra dá sequência a eventos retratados no clássico *Blade Runner: O caçador de andróides* (dir. Ridley Scott, 1982), ambos adaptações do universo literário estabelecido pelo escritor estadunidense Philip K. Dick em *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, publicado em 1968. O recorte desta pesquisa é a análise de representações da memória no filme de Denis Villeneuve.

Com o fim de atingir o objetivo geral de explorar os modos como a memória aparece no filme *Blade Runner 2049* à luz das Ciências Sociais, defini como objetivos específicos: Situar o cinema como produto cultural que veicula visões de mundo dos setores sociais que o produziram; Descrever a abordagem socioantropológica dos estudos da memória, particularmente as contribuições que destacam sua importância para a construção e o fortalecimento da identidade humana, seja coletiva, seja individual; por fim, Estabelecer o gênero ficção científica como meio através do qual expõem-se, literária e cinematograficamente, receios humanos diante do desconhecido, assim como a possibilidade do seu uso enquanto ferramenta de análise sociológica.

Circunscrito ao campo das Ciências Sociais, este trabalho busca apoio em três grandes áreas de estudo de modo a fundamentar sua investigação: Cinema, Memória e Ficção Científica.

Delimitado o problema – representações da memória no filme *Blade Runner 2049* –, realizei extensa pesquisa bibliográfica que interseccionasse tais áreas, como um exercício de combinação matemática – por exemplo, textos que relacionassem Ciências Sociais e Cinema, Memória e Cinema, Ciências Sociais e Ficção Científica, etc. Posteriormente, pesquisei análises específicas sobre o filme em questão, com ênfase naquelas que recorressem a ferramentas teóricas oferecidas pela Sociologia e pela Antropologia.

Iniciando esse percurso metodológico, busquei material teórico produzido por estudantes do curso de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará, por meio de pesquisa no Repositório *online* da instituição. Encontrei muitas contribuições nas quais a memória era objeto de pesquisa da Sociologia ou da Antropologia; porém, poucas que trouxessem análises filmicas, e nenhuma que estudasse a ficção científica. Tal quadro foi

confirmado ao ser conferido o livro *Caminhos das Ciências Sociais na UFC* (2018), publicado pela professora Sulamita Vieira, orientadora deste trabalho, nomeadamente os capítulos⁴ que compilam todas as monografias, dissertações e teses elaboradas por estudantes do curso de Graduação em Ciências Sociais (bacharelado) e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (mestrado e doutorado, entre 1978 e 2018).

Por fim, recorri ao Google Acadêmico, ao Portal da CAPES e à *Web of Science*, pesquisando as palavras-chave *cinema, sociologia, antropologia, memória, ficção científica, Blade Runner 2049*, em combinação, nas línguas portuguesa e inglesa. Encontrei textos que destacavam a forma como conflitos trabalhistas apareciam em determinados filmes, análises de documentários etnográficos, usos de filmes para o ensino de Sociologia no ensino médio e representações da ditadura militar brasileira (1964-1985) no cinema, por exemplo. Foi necessário insistir na pesquisa das últimas duas palavras-chave descritas até que encontrasse textos possíveis de serem utilizados no estudo aqui pretendido.

A árdua busca foi recompensada com a descoberta da tese de doutorado em Sociologia da comunicadora brasileira Alice Fátima Martins, intitulada *Saudades do futuro: o cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir*, defendida em 2004, na Universidade de Brasília⁵. Na tese, a autora, mobilizando conceitos e contextualizando debates socioantropológicos, analisa as modalidades de futuro apresentadas pela ficção científica (literária e cinematográfica) e como elas, ao mesmo tempo, refletem anseios sociais de cada época e influenciam percepções públicas a respeito de qual seria o futuro com o avanço da ciência.

A fim de cada vez mais suprir a carência de literatura acadêmica sobre ficção científica, ingressei, no primeiro semestre de 2019, no CAFCA – Célula de Análise em Ficção Científica Audiovisual –, Programa de Educação Tutorial (PET) do curso de Jornalismo da UFC. Ali, reuniam-se semanalmente estudantes de diversos cursos para discutir textos literários e acadêmicos acerca do gênero em questão. Tal experiência me forneceu importantes contribuições teóricas sobre o tema, assim como perspectivas de outras áreas, como a Comunicação e a História, para a construção do objeto da pesquisa. Em especial, foi muito útil a leitura de *A Ficção Científica, imaginário do século XX: uma introdução ao gênero* (1998),

⁴ VIEIRA, Sulamita. “Mapas das monografias defendidas”, “Mapa das dissertações defendidas (1978-2018)”, “Mapa das teses defendidas (1997-2018)”. **Caminhos das Ciências Sociais na UFC**. Fortaleza: Edições UFC, 2018.

⁵ A mesma tese foi transformada em livro no ano de 2013, com o título “SAUDADES DO FUTURO: ficção científica no cinema e o imaginário social sobre o devir”, publicado pela Editora UNB em 2013.

do historiador brasileiro Ciro Flamarion Cardoso, que compila as principais características do gênero, seja ele literário, ou cinematográfico.

Algo que pode ser considerado um antecedente para a construção desta pesquisa é a minha escrita no *blog* pessoal **Tartarugas Cinéfilas**⁶, cujo título vem da história contada pelo antropólogo estadunidense Clifford Geertz em trecho do capítulo *Descrição densa*⁷, no livro *A interpretação das culturas* (1989), presente na epígrafe deste trabalho. Como exercício de “imaginação” sociológica, publiquei no *blog* análises de filmes de minha preferência utilizando conceitos apresentados em textos de Sociologia e Antropologia. De certo modo, desvelava algumas das “tartarugas” que conseguia observar conforme assistia aqueles filmes. Sem dúvida, este exercício contribuiu para a idealização, formulação e escrita desta monografia.

Um dos primeiros filmes analisados no *blog* mencionado foi justamente *Blade Runner 2049*⁸. Ali, discorri minhas impressões e explicitiei inquietações a respeito de como os conflitos internos do androide K, protagonista da história, espelhavam discussões clássicas sobre o que, de fato, constitui um ser humano. Como um androide, um ser fabricado, consegue sentir emoções ditas humanas mesmo sem uma socialização “humana”? Por que havia a necessidade de que estes seres tivessem neles implantadas “lembranças” falsas? Foram estas algumas das perguntas levantadas naquele texto, as quais me acompanhavam desde a primeira vez que assisti ao filme.

Na escrita deste trabalho, também tomo como pressuposto a utilização de metáforas como contribuição metodológica na formulação da pesquisa sociológica, sem deixar de lado a dedução lógica e objetiva. Neste sentido, apoio-me no raciocínio do sociólogo estadunidense Richard Harvey Brown, para quem a metáfora possui função analítica, logo, deve ser utilizada como recurso imagético que contribua para a análise e para a compreensão das questões propostas em textos das Ciências Sociais.

Esta monografia é constituída por cinco capítulos, além desta Introdução e das Considerações Finais.

No primeiro capítulo, apresento a origem técnica, política e social do cinema e abordo, também, implicações do uso majoritário do cinematógrafo por indivíduos de nações europeias e dos Estados Unidos. Os grupos que primeiro controlaram a criação de filmes – fossem documentais ou de ficção – acabaram por dar o tom sobre qual linguagem

⁶ Disponível em: <https://tartarugascinefilas.wordpress.com>.

⁷ GEERTZ, Clifford. "Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura". In: GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989. p. 13-41.

⁸ Trechos do *post* em que analiso o filme serão parafraseados no decorrer desta monografia.

cinematográfica se tornaria hegemônica. Menciono o imbróglio que acompanhou o desenvolvimento do cinema, a respeito deste ser a arte que representaria a realidade com maior verossimilhança, ressaltando-se ali uma espécie de disputa com outras produções – como a pintura, a literatura ou a escultura –, discussão que resultou no surgimento das diversas abordagens cinematográficas que se afirmaram ao longo do século XX e do início do século XXI, como o “realismo” estadunidense, a vanguarda francesa e o expressionismo alemão. A forma como cada abordagem escolhia representar nas telas a dita “realidade” dizia respeito tanto à visão de seus criadores, como aos objetivos e ideologias que guiavam (e financiavam) aquela produção, e o cinema cada vez mais deixava de ser um esforço criativo e passava a fazer parte das engrenagens de uma indústria. Por fim, evidencio a relação entre as Ciências Sociais e o Cinema, desde seu início e amadurecimento, muitas vezes congruentes. A utilização do cinematógrafo pelos cientistas sociais era justificada sob a pretensão de se obter registros da realidade de seus “objetos”, com o propósito de alcançar maior legitimidade científica na academia, embora tal esforço resultasse num enquadramento nitidamente colonialista, e, conseqüentemente, sem muita reflexão sobre a quem serviriam tais registros.

No segundo capítulo, relato um breve histórico do gênero ficção científica, desde as narrativas especulativas das primeiras sociedades humanas, passando pelas influências cosmológicas da Reforma Protestante europeia, as mudanças tecnológicas trazidas pela Revolução Industrial, até a difusão mercadológica e social do gênero no século XX, especialmente com auxílio do cinema, que passa a adaptar as histórias de ficção científica para as telas. Refiro-me também à representação do Outro na ficção científica desde a sua origem, e como isso reflete as percepções dos setores sociais que contribuíam para a escrita do gênero, o qual encontrou terreno fértil primeiro em países da Europa e depois em cidades dos Estados Unidos. Nesses contextos, os contos sobre seres “sanguinários” vindos de outro planeta e ameaças de destruição das civilizações humanas refletem o cenário de colonialismo e temor aos povos “selvagens” desde o século XVI, por exemplo. Por último, sublinho a utilização da ficção científica como recurso metodológico nas Ciências Sociais, defendida por teóricos que compreendem que o gênero pode ser considerado um exercício de “imaginação sociológica”.

No terceiro capítulo, volto minha atenção para a amplitude dos estudos de memória, objeto tanto das ciências humanas quanto das ciências naturais, em virtude da sua importância para a existência humana. Em seguida, descrevo a abordagem sociológica no estudo da memória, priorizando seus aspectos coletivos e sua contribuição para a coesão e a sobrevivência das sociedades humanas. Também realço o papel da memória no estabelecimento da identidade (individual e coletiva), tornando sua “veracidade” objeto de disputas históricas, políticas e

sociais, especialmente em face de imperialismos, colonizações, genocídios e desastres naturais. Por fim, enfatizo contribuições teóricas que tratam do aspecto individual da memória, embora não totalmente descolado da coletividade, com o objetivo de melhor conceituar representações de tal faculdade no filme analisado no presente trabalho.

No quarto capítulo, descrevo o enredo do filme *Blade Runner 2049*, seguido de uma breve exposição a respeito do contexto que inspirou a produção tanto deste filme quanto de seu antecessor, *Blade Runner: O caçador de andróides*, ambos, como disse antes, adaptações cinematográficas do universo literário descrito pelo estadunidense Philip K. Dick no livro *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*. Exponho algumas das interpretações surgidas desde o lançamento do filme de 1982, por exemplo, a respeito dos paralelos entre a segregação sofrida pelos replicantes (e sua condição de “não humanos” ao mesmo tempo em que eram anunciados como “mais humanos que humanos”) na ficção e os grupos explorados ao longo da História humana sob o pretexto de não serem considerados “pessoas”, portanto, não possuírem direitos.

No quinto e último capítulo, apresento os “achados” da presente pesquisa sobre como a memória é representada no filme *Blade Runner 2049*, recorrendo a trechos de cenas do filme para melhor exemplificar as articulações feitas ao longo da pesquisa. Enquanto o filme de 1982 informou aos espectadores que o critério definidor de “humanidade” em um ser é a capacidade de sentir empatia, a versão dirigida por Denis Villeneuve em 2017 coloca como protagonista de tal definição a memória – a possibilidade de um ser se recordar de um passado vivido e atribuir a ele significado e importância. Tal compreensão encontra respaldo nas contribuições teóricas tanto de pesquisadores de Sociologia e Antropologia, os quais escreveram a respeito do papel da memória na construção de identidades coletivas, quanto de estudiosos que analisaram o filme em questão através de lentes interdisciplinares, invocando os conhecimentos da Filosofia, do Direito e da História, por exemplo.

1 CINEMA

“Olhe apenas para o que eu escolhi mostrar a você.” (CARRIÈRE, 2015, p. 55).

1.1 Os primeiros enquadramentos: breve histórico do cinema

O surgimento do cinema tem como antecedente a invenção do cinematógrafo, equipamento de fotografia que projetava imagens em rápida sucessão de modo a simular movimento, pelos irmãos franceses Auguste e Louis Lumière, no fim do século XIX. A princípio, os cinematógrafos eram utilizados para registrar cenas de eventos considerados importantes – como coroação de monarcas, posses presidenciais, e conflitos bélicos (MENEZES, 2017). É importante notar que nesse início, a quase totalidade dos registros era feita em solo europeu e por indivíduos europeus, um fato que dita, a partir daí, quais são as nações que terão vantagem na produção de filmes e, conseqüentemente, na criação da linguagem cinematográfica.

Quando, no início do século XX, passou-se a utilizar o cinematógrafo para contar histórias, as imagens registradas foram organizadas obedecendo a uma narrativa em um processo de edição e montagem, criando, assim, o chamado cinema narrativo (BERNARDET, 1985; CARVALHO, 2007). Segundo a socióloga brasileira Ângela Julita Leitão de Carvalho (2007), na medida em que as imagens em movimento do cinematógrafo eram vistas como retratos verossímeis da realidade – muito mais do que as pinturas e as esculturas, por exemplo –, passou-se a considerar o cinema como um registro neutro da “realidade”, noção que até os dias de hoje pode ser encontrada no senso comum. Por a ação da câmera não ser visível de imediato no produto final (como ocorre com o pincel, os fios de tecido ou o cinzel), supõe-se, erroneamente, que ela não existe; o que existe são apenas as imagens retratadas. Entretanto, não apenas a câmera existe como também é atriz da película, segundo o cineasta francês Jean-Claude Carrière (2015). Ao serem introduzidos o som e as cores no cinema, e cada vez mais aprimoradas as atuações dos atores em cena, mais ainda se constatou a verossimilitude daquelas imagens com a vida real (CARVALHO, 2007).

A esse respeito, a socióloga resgata contribuição do crítico e pesquisador de cinema brasileiro Ismail Xavier:

Dessa forma, sempre visando uma maior semelhança entre “mundo visível” e imagens cinematográficas, o cinema clássico passa a empregar um conjunto de procedimentos, a fim de que “fragmentos” de imagens fotográficas que, inicialmente, não apresentam

nenhuma unidade entre si, adquiram uma coerência lógica e uma coesão. Essa unidade foi alcançada mediante o emprego de duas operações básicas: a filmagem e a montagem. A filmagem envolve a escolha dos registros (ou daquilo que se quer fotografar) e a montagem concerne à escolha da combinação das imagens. (XAVIER, 2003, p. 18).

A montagem foi o principal artifício utilizado de modo a dar às histórias representadas nos primitivos filmes o mínimo de continuidade e linearidade. O sociólogo brasileiro Paulo Menezes (1996, p. 88) afirma ser através da montagem que o cinema pode criar “espaços singulares”, muito diferentes do tempo e espaço da sessão ou da própria narrativa que está sendo apresentada (horas, dias, semanas, meses, anos): “A sucessão de dois planos consecutivos vai criar entre eles uma continuidade espacial virtual, pois não podemos esquecer jamais que um filme não é o duplo de uma realidade qualquer e que ele sempre se dirige para o imaginário de quem o vê.”

Conforme o cinema continuava a se desenvolver, surgiam divergências a respeito de qual deveria ser o principal molde de narrativas cinematográficas: enquanto alguns criadores queriam se afastar do dito “realismo” das imagens – como os herdeiros do impressionismo francês e do surrealismo alemão –, os estadunidenses prezavam por um registro do “real” (BERNARDET, 1985), de modo a “oferecer representações confiáveis da vida cotidiana” (CARVALHO, 2007, p. 20).

Um ponto importantíssimo e muito destacado pelos estudiosos de cinema e da Sociologia do Cinema é que tão relevante quanto o que aparece na tela é o que deixa de aparecer – desde o enquadramento das imagens, os planos escolhidos, os diálogos, os sons (ou a ausência destes), a música, as cores. Tudo informa ao espectador sobre as intenções do diretor e da mensagem que este quer passar ao público-alvo. Semelhante aos aprendizados das Ciências Sociais sobre como o silêncio de um interlocutor também nos diz muito sobre o campo (BOSI, 2003; GEERTZ, 1989), a compreensão a respeito das intencionalidades que orientam a criação de produtos cinematográficos ilumina, e muito, os estudos sobre cinema.

A abordagem realista do cinema prezava (e preza), como dito anteriormente, pela busca de uma verossimilidade com a realidade cotidiana, tanto na escrita dos roteiros quanto nos registros e edição das imagens. Dessa forma, cada vez mais, técnicas e artifícios passaram a ser desenvolvidos para que os filmes, que agora retratavam histórias, “[dessem] a impressão de que se trata do mundo empírico transposto para a tela. O método da decupagem clássica vai eliminando, da representação fílmica, vestígios que, supostamente, assemelhem o filme a algo artificial.” (MENEZES, 2007, p. 22). Como destaca Bernardet (1985, p. 86), “[...] montar um

filme de modo a que o espectador não sinta o corte não é uma técnica neutra, mas um procedimento que significa (maneira de ocultar o sujeito que fala).”

Na interpretação do cineasta francês Jean-Claude Carrière, é na própria dinâmica das produções cinematográficas que são criadas linguagens capazes de possibilitar a interação entre o cinema e o público:

Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade. Nenhuma outra mídia ostenta um processo como esse. (CARRIÈRE, 2015, p. 14).

Quando se tornou claro que o cinema passava a se tornar uma indústria, os Estados Unidos desenvolveram cada vez mais tecnologias que possibilitassem registrar e distribuir as narrativas que eles mesmos produziam (BERNARDET, 1985; CARRIÈRE, 2015; MARTINS, 2004). Os filmes passavam a ser considerados mais mercadorias do que expressões de arte, e, como tais, deveriam atrair o máximo possível de grupos. O domínio comercial dos Estados Unidos sobre a produção de filmes possibilitou que se disseminasse com maior alcance a sua própria linguagem cinematográfica, no caso, essa abordagem realista. Assim, quem assistisse filmes produzidos nos Estados Unidos deveria ter a capacidade de interpretar não somente as histórias que eram retratadas por aqueles filmes, mas a *forma* como eram retratadas – ou seja, os elementos mencionados anteriormente, as imagens, as músicas e as cores.

A naturalização da imagem cinematográfica, que esconde o que nela foi construído, e o seu efeito de real buscam criar uma aproximação com o público, com o objetivo de levá-lo a fazer parte da história narrada para que compartilhe da mesma memória que o autor buscou construir. (NORONHA, 2015, p. 14).

O Brasil dos anos 1930, por exemplo, é herdeiro desse esforço capitalista estadunidense para solidificar o cinema como indústria cinematográfica. Segundo Carvalho (2007, p. 24), as produções que ocorreram em solo brasileiro, apesar de registrarem paisagens e histórias consideradas brasileiras, sofriam direta influência das estéticas *hollywoodianas*, do *star system* e dos grandes estúdios estadunidenses, “[o que] impediu que aspectos da cultura e da sociedade brasileiras fossem explorados ou incluídos nas narrativas e encenações.” Portanto, as histórias eram mais uma repetição dos formatos estrangeiros, visto que eram outros países que financiavam a produção desses filmes. Esse esforço notadamente rendeu frutos, pois muitos desses filmes foram sucesso de bilheteria no país.

Tal cenário brasileiro só mudou a partir dos anos 1950, com a ascensão do Cinema Novo, influenciado pelos cinemas italiano e francês: os chamados neorrealistas queriam

mostrar as pessoas comuns, não as grandes estrelas do cinema estadunidense; queriam retratar a miséria e os dramas sociais, não as épicas e glamurosas histórias de amor (BERNARDET, 1985; CARVALHO, 2007). A influência do Cinema Novo, cujo principal representante é o cineasta baiano Glauber Rocha (1939-1981), é sentida até os dias de hoje nos cinemas brasileiro e de outros países.

Na interpretação de cineastas italianos neorrealistas, seria imperativo “compreender a imagem cinematográfica como *representação*⁹ e não como revelação ou verdade” (cf. CARVALHO, 2007, p. 25, grifo meu). Ou seja, por mais que se objetive transpor o “real” para as telas, sempre há a subjetividade do criador (e de seu tempo e de seu contexto) ditando o que aparece e o que deixa de aparecer no filme. Assim, o próprio “real” é sempre algo construído.

Sendo o cinema um tipo de produção cultural, ele é, também, interpretação. E, assim, a subjetividade do seu criador (aquele que produz) é uma variável que faz parte da produção, portanto, é intrínseca à “realidade” mostrada na tela. Em outras palavras, o “real” ali é construído. E assim também em outras produções, como músicas, fotografia, pintura e esculturas.

Para o teórico de cinema franco-brasileiro Jean-Claude Bernardet (1985, p. 12), “Essa ilusão de verdade que se chama *impressão de realidade* foi provavelmente a base do grande sucesso do cinema.” Dessa forma, possibilita que sua audiência, repleta de indivíduos diversos, possa reconhecer aspectos de si própria através de representações diferentes do real – assim como também pode ditar o que o seu público-alvo deve pensar de si e de outros grupos.

1.2 A jovem arte e as jovens ciências: congruências entre Cinema, Sociologia e Antropologia

“Tanto a antropologia quanto o cinema bebem da mesma fonte, o conhecimento do outro.”

(REYNA, 2017, p. 49).

O início da história do cinema andou de mãos dadas com as Ciências Sociais (HÍKIJI, 1998; MENEZES, 2017; PIAULT, 2018; REYNA, 2017). No alvorecer do século XX, ainda se estabelecendo como ciência, a Antropologia era composta majoritariamente por acadêmicos europeus que escreviam sobre culturas com as quais nunca tinham tido contato, o

⁹ Aqui, Carvalho recorre ao conceito de “representação”, primeiramente explorado nas Ciências Sociais pelo sociólogo francês Émile Durkheim (2009).

que se convencionou chamar de “antropólogos de gabinete”. Um dos pioneiros na quebra deste padrão foi o antropólogo polaco Bronislaw Malinowski, que inaugurou o que nós hoje conhecemos como etnografia e pesquisa de campo, viajando às terras onde se localizavam as culturas que ele pretendia estudar, convivendo com os indivíduos durante meses e tomando notas a respeito de seus costumes (REYNA, 2017). Além da convivência com os “objetos” de estudo – que hoje em dia chamaríamos de interlocutores –, mais um diferencial da pesquisa inaugurada por Malinowski foi o uso da fotografia como ferramenta de registro da existência daqueles grupos, contribuindo para o que o antropólogo estadunidense James Clifford (2002) posteriormente chamaria de “autoridade etnográfica”, ou seja, a exposição do pesquisador a respeito da veracidade dos resultados de sua pesquisa já que “ele estava lá”.

Com a invenção e conseqüente disseminação do cinematógrafo por parte de nações europeias e dos Estados Unidos, e buscando cada vez mais legitimidade em suas pesquisas, os etnógrafos passaram a levá-lo em suas expedições, como forma de enriquecer seus registros. Entretanto, mesmo nas etnografias, mantinha-se uma abordagem positivista e colonialista nos registros daquelas imagens (HÍJKI, 1998; MARTINS, 2004; MENEZES, 2017).

Conforme a Antropologia ampliava seus horizontes, e as tecnologias de captura de imagens e movimento continuavam a se modernizar, o vídeo e a fotografia deixaram de ser apenas ferramentas que poderiam ser utilizadas pelos etnógrafos clássicos na chamada Antropologia Visual e passaram a ser, também, objetos de pesquisa (NORONHA, 2015) na Antropologia do Cinema. Para o antropólogo peruano Carlos P. Reyna (2017, p. 39), esta última trata “o cinema como campo de pesquisa”, ou seja, submete as imagens, as narrativas e as escolhas cinematográficas à observação e à interpretação antropológicas.

Reyna (2017) resgata a história da Antropologia, quando, durante a Segunda Guerra Mundial, antropólogos norte-americanos da Universidade de Columbia receberam a tarefa de estudar o comportamento das sociedades das nações inimigas, Alemanha e Japão. Como não era possível o deslocamento até estes países, os estudos foram realizados por meio da análise de livros, jornais e filmes produzidos pelas nações. Em 1946, a antropóloga estadunidense Ruth Benedict publicou *O crisântemo e a espada*, fruto de sua pesquisa a respeito dos padrões culturais e psicológicos de populações japonesas, realizada pelos meios referidos, com ênfase nos filmes produzidos no país. Pioneiro, o influente trabalho de Benedict orientou-se pela noção, desde o primeiro contato de espectadores com filmes estrangeiros – com “Outros” –, segundo a qual um filme poderia traduzir e transpor para as telas a totalidade de uma cultura desconhecida ou “exótica” (REYNA, 2017).

O início do documentário foi apropriado também pela nascente Sociologia. Os primeiros filmes chamados “sociológicos” procuraram representar na tela as relações entre capital-trabalho e conflitos sociais, como imagens de saídas de fábricas e embates entre polícia e operários, alguns de maneira mais precisa do que outros (BERNARDET, 1985; MENEZES, 2017). Semelhante à ramificação da Antropologia Visual para a Antropologia do Cinema, a Sociologia também passou a tomar a produção cinematográfica como objeto de estudo, buscando compreender, por exemplo, de que formas apareciam nos filmes os conflitos de classe e as representações dos grupos sociais urbanos (MENEZES, 2017).

Uma das premissas que justifica o crescente interesse pelo estudo do cinema nas disciplinas de Antropologia e Sociologia¹⁰ – e que, inclusive, guia o presente trabalho – é que “se o cinema é um discurso social, ele é passível de interpretação” (NORONHA, 2015, p. 2), baseada nas contribuições do influente antropólogo estadunidense Clifford Geertz (1989), e respaldada pela literatura que analisa os aspectos sociais do cinema. Os trechos que se seguem são ilustrativos a esse respeito:

Fundamental é não esquecer em nenhum momento que **um filme é um discurso fílmico**. Assim, ele é mais do que apenas a posição de seu diretor ou produtor. Ele é um discurso no sentido forte do termo, partindo de determinadas percepções de mundo que são historicamente marcadas e datadas. (MENEZES, 2017, p. 27, grifo meu).

[...] **um filme é um produto cultural inscrito em um determinado contexto sócio-histórico**. Embora o cinema usufrua de relativa autonomia como arte (com relação a outros produtos culturais como a televisão ou a imprensa), os filmes não poderiam ser isolados dos outros setores de atividade da sociedade que os produz (quer se trate da economia, quer da política, das ciências e das técnicas, quer, é claro, das outras artes). (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 1994, p. 54, grifo meu).

Na epígrafe do presente trabalho, há a citação de uma anedota compartilhada pelo autor a respeito de inúmeras tartarugas sobre as quais repousa o mundo. Ali, Geertz relaciona tal história ao trabalho do antropólogo: observar as infinitas interpretações presentes nos fenômenos humanos, tendo consciência de que elas estão localizadas em determinados contextos históricos, políticos e sociais, e que o próprio pesquisador não está imune a noções preconcebidas. A autor nos informa que não há uma verdade única e absoluta quando se trata dos estudos antropológicos, e o etnógrafo deve olhar para as culturas como textos que possuem infindas interpretações (GEERTZ, 1989). Seria seu trabalho, então, expor para seus pares e, eventualmente, para o público algumas dessas interpretações – realizar uma “descrição densa”

¹⁰ Um exemplo desse interesse pode ser encontrado nos textos acadêmicos que analisam a utilização de filmes como recurso didático em sala de aula, em especial da disciplina de Sociologia no Ensino Médio, como Yashinishi (2020), Rocha (2020) e Servílio Júnior (2020), que consideram os filmes como produtos culturais que trazem representações da vida social humana, de eventos históricos e diferentes perspectivas.

– idealmente tomando cuidado para não se deter somente à análise de tartarugas mais profundas e deixando de lado aquelas da superfície, ou seja, mais próximas da realidade. Nas suas palavras:

Os textos antropológicos são eles mesmos interpretações e, na verdade, de segunda e terceira mão. (Por definição, somente um “nativo” faz a interpretação em primeira mão: é a *sua* cultura). Trata-se, portanto, de ficções: ficções no sentido de que são “algo construído”, “algo modelado” – o sentido original de *fictio* – não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos de pensamentos. (GEERTZ, 1989, p. 11).

Nesta perspectiva, como produto cultural, o cinema pode (e deve) ser estudado pelas Ciências Sociais.

Trazendo as contribuições do teórico de cinema estadunidense Robert Stam (2003), a antropóloga brasileira Danielle Parfentieff de Noronha (2015, p. 2) afirma que o cinema é um dos mais influentes elementos da cultura visual que age sobre as sociedades humanas nesta era pós-industrial, “sendo um importante meio de comunicação, de criatividade, de multiplicação de histórias e identidades”. A autora também busca apoio no filósofo alemão Walter Benjamin – que escreveu *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* –, na sua explicação a respeito da forma como a reprodução em massa de obras de arte afetou profundamente a percepção das sociedades ocidentais e capitalistas sobre elas. Para Noronha, a comercialização dos filmes influenciou e foi influenciada pela forma como o público passou a se relacionar com a arte a partir das primeiras décadas do século XX. E, na interpretação da autora, a chamada “era digital” contribui mais ainda para a perda dessa aura e altera significativamente “a forma como as pessoas se envolvem e consomem o cinema” (NORONHA, 2015, p. 12).

1.3 Tartarugas sobre tartarugas sobre tartarugas: o real e o fictício no Cinema e nas Ciências Sociais

“[...] toda imagem, e, de resto, todo filme é *ficção*.” (MARTINS, 2004, p. 32).

Um tema debatido nas Ciências Sociais, e que até os dias de hoje gera debates, inclusive nas conversas informais sobre filmes, é a relação entre realidade e ficção, ou o “mundo real” e o “mundo simbólico” (CARVALHO, 2007). Como exposto anteriormente, foi a busca pelo registro verossímil de cenários físicos, sons, cores, objetos, e rostos humanos que impulsionou o avanço tecnológico e comercial do cinema. Quando os primeiros registros cinematográficos expunham cenas cotidianas ou grandes eventos que, de outra forma, jamais

seriam visualizados devido à distância geográfica, passou-se a crer que o que aparecia naquela sequência de imagens e sons era a verdade absoluta sobre aquele evento. É importante, entretanto, sempre destacar que há uma intencionalidade guiando todo o processo de registro das imagens, desde a decisão de gravá-las até mesmo à forma como são enquadradas na câmera (CARRIÈRE, 2015; CARVALHO, 2007; MARTINS, 2004; MENEZES, 2017).

A definição do que é ficção e do que é realidade permeia a Antropologia desde o seu início, especialmente em meados do século XX, quando se discutia a reformulação da etnografia (CLIFFORD, 2002; NORONHA, 2015). Clifford (2002) considera que os escritos etnográficos cada vez mais detalhados e incorporando as contribuições dos interlocutores em campo certamente contribuíram para que houvesse mais “objetividade” na pesquisa antropológica, mas, ainda assim, o que se encontrava escrito e repassado para os pares vinha do pesquisador, que, acima de tudo, vinha de uma sociedade específica com configurações culturais e simbólicas específicas, jamais imune às suas próprias noções preconcebidas.

Também a “ficção” foi evocada por Clifford Geertz (1989), em trecho trazido na página anterior, ao falar sobre como as percepções coletivas e individuais a respeito da dita realidade social podem ser consideradas “ficções”, não como sinônimo de mentiras ou fabricações, mas como contribuições que se fundam em subjetividades e olhares diferentes para o cotidiano humano. O pesquisador em campo deve sempre ter isso em mente, de modo a não tomar como verdade absoluta e indiscutível o que coleta em campo, sejam as suas próprias observações ou as falas de seus interlocutores.

Com a difusão e o alcance do cinema, passou-se cada vez mais a naturalizar a “linguagem cinematográfica”, e majoritariamente a língua, os valores e a compreensão de mundo de quem criava e distribuía os filmes – nomeadamente, os estadunidenses (BERNARDET, 1985; MARTINS, 2004; NORONHA, 2015). Dessa forma, há uma naturalização do discurso – visto que o cinema é um discurso (MARTINS, 2004; MENEZES, 2007; NORONHA, 2015) – e, conseqüentemente, ocorre uma naturalização de ideologias (NORONHA, 2015). E ideologias e discursos trazem disputas. Não à toa surgiram diferentes abordagens cinematográficas nas diversas nações que passaram a produzir filmes – inicialmente países europeus e, depois, as nações do Sul.

No caso do cinema, em especial o cinema estadunidense, que é o mais difundido¹¹ globalmente, há a compreensão de que esta arte, mais do que registrar a realidade, reproduz “a própria visão do homem”, segundo Bernardet (1985, p. 17). O autor destaca o protagonismo da

¹¹ Aqui, difundido é utilizado como sinônimo de distribuído, (re)conhecido, tendo em mente o alcance do cinema produzido nos Estados Unidos, especialmente aquele das grandes bilheterias.

burguesia europeia (notadamente a francesa) na disseminação do cinematógrafo em seus territórios, utilizando a arte incipiente de modo a impor e propagar suas ideologias, tudo isso sob uma suposta “neutralidade”, já que a câmera era concebida como um registro passivo da “realidade”. Dessa forma, cada vez que se propaga a noção de que o cinema é como um espelho do cotidiano humano, “o grupo social que encampou o cinema coloca-se como entre parênteses, e não pode ser questionado.” (BERNARDET, 1985, p. 20).

Discutindo a arbitrariedade disfarçada de neutralidade nas produções cinematográficas, a antropóloga brasileira Danielle Parfentieff de Noronha traz as seguintes contribuições:

Neste sentido, o que se vê nas telas de cinema, ou em qualquer outra linguagem visual, não é o real, mas uma representação, uma imitação da realidade, negociada a partir de diferentes signos. No caso do cinema, o realismo causado pelas obras é produzido devido a diversos fatores estéticos e técnicos, a partir das subjetividades contidas nas imagens e de indicações do que nelas pode ser percebido. A linguagem cinematográfica possui seus próprios sistemas de significação, responsáveis por estabelecer significados sociais; além de regras as quais os espectadores concordam em observar. (NORONHA, 2015, págs. 5-6).

Para concretizar a etnografia filmica, parto do pressuposto que a conotação desenvolvida pela linguagem cinematográfica está marcada por diversas escolhas estéticas e ideológicas, que são desenvolvidas através de técnicas, como a manipulação da luz, o controle do som ou a relação entre os personagens, que ativam os referenciais simbólicos da sociedade da qual fazem parte. A imagem elucidada, a partir do contato visual e auditivo do espectador, muitos significados que foram anteriormente negociados dentro dos campos simbólicos e culturais de uma sociedade. **A forma e o conteúdo de uma obra cinematográfica não podem ser interpretados como questões separadas do discurso.** (NORONHA, 2015, p. 15, grifo meu).

De acordo com os críticos de cinema franceses Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994), o processo de análise filmica é composto por *desconstrução* e *reconstrução*: enquanto o primeiro trata da descrição do filme e de seus principais elementos – diálogo, cinematografia, sons –, o segundo diz respeito à interpretação realizada pelo pesquisador. Semelhantemente, existe a “visão” do diretor, o resultado final do filme, e a “visão” do espectador, que complementa a interpretação de uma obra. Esta última pode, também, ser “manipulada” pelo diretor por meio de diversos artifícios utilizados no fazer de um filme, como os enquadramentos, as sequências das cenas, a utilização de trilha sonora (ou ausência dela), etc. Dessa forma, as interpretações de um filme são múltiplas, e atribuir novas interpretações é recriar, reconstruir o que se vê, o que se ouve, o que se presencia (GEERTZ, 1989; WAGNER, 2010).

1.4 Um antropólogo vai ao cinema: a invenção do Outro na sétima arte

O antropólogo estadunidense Roy Wagner (2010), ao descrever o principal objeto de estudo da Antropologia, afirma que a cultura só passa a existir de fato para o pesquisador quando este se encontra diante de outra cultura: até então, a sua própria não lhe é “visível” realmente, visto que nela está inserido e a tem como dada, como a norma. Sabendo-se que todas as culturas são produções históricas e que todas as manifestações culturais são igualmente válidas já que são formas variadas de existência do fenômeno humano (DURKHEIM, 1996), o antropólogo, ao descrever outra cultura a partir de sua própria compreensão, “inventa” a sua cultura e a do Outro (WAGNER, 2010).

Um indivíduo, não necessariamente um antropólogo, quando confrontado com algo “alienígena” (aqui utilizado para descrever algo “estrangeiro”, ou seja, diferente do que se conhece), busca compreendê-lo utilizando ferramentas de que dispõe, ou seja, os recursos de compreensão incorporados ou assimilados através dos processos de socialização aos quais ele foi submetido desde a mais tenra idade – valores, visões de mundo, temores, prazeres, teologias, moral e ética. Assim, o Outro é inventado a partir do que o indivíduo, ou o grupo social, ou a sociedade, entende de si próprio, “[...] porque toda compreensão de uma outra cultura é um experimento com nossa própria cultura.” (WAGNER, 2010, p. 41).

De forma semelhante, a maneira como certas histórias são retratadas nas telas do cinema também pode nos dizer algo sobre a nossa própria sociedade. O modo como um Outro é retratado fala muito mais sobre um Nós do que sobre um Eles. Assim, narrativas tidas como “exageradas” ou “fantasiosas” podem funcionar como analogias ou metáforas elaboradas pelos “setores sociais” que idealizaram, produziram e financiaram aquele filme (MARTINS, 2004).

Na interpretação do sociólogo e pesquisador de cinema brasileiro Paulo Menezes,

[...] O cinema não é o duplo de qualquer realidade mas ele sempre nos ajuda a olhar para essa mesma realidade. Ele é uma ficção que nos permite uma aproximação maior com essa realidade do que se víssemos o seu duplo reproduzido. Justamente por não ser o real, ele vai nos permitir perceber os tempos e espaços que o compõem, a dissolução de tempos que comporta e a articulação de memórias que engendra. (MENEZES, 1996, p. 98).

Fazem parte da produção de um filme a linguagem fílmica e a organização simbólica dos “setores sociais” que o produziram, e esta última é a forma como “a cultura e a sociedade produzem e reproduzem os seus significados sociais, ou seja, um meio de representação e reflexão do mundo.” (REYNA, 2017, p. 45). Desse modo, um filme expõe uma representação que tem algo a dizer sobre o contexto sócio-histórico no qual está inserido

(MARTINS, 2004; MENEZES, 2017; NORONHA, 2015; REYNA, 2017). O teórico de cinema australiano Graeme Turner (1997, p. 129) resume de maneira bem didática a culturalidade do cinema: “[...] Assim como o cinema atua sobre os sistemas de significação da cultura – para renová-los, reproduzi-los ou analisá-los – também é produzido por esses sistemas de significado.”

Segundo Reyna (2017), um filme pode ser considerado antropológico quando, a partir dele, passamos a ter algum conhecimento de um “Outro”, e, dessa forma, chegamos a ter conhecimento de um “Eu”. A presente pesquisa toma como pressuposto que um filme “antropológico” não se traduz apenas como filme documental ou os chamados “filmes etnográficos”, mas também filmes explicitamente de ficção, como é o caso do que é analisado neste trabalho. Aqui, tratamos de representações de aspectos subjetivos do fenômeno humano, mesmo que neles possam ser utilizados recursos narrativos um tanto quanto longe da chamada “realidade”.

[...] quais requisitos deve cumprir um filme com discurso antropológico? Acredito que todo filme que nos aproxime do entendimento “do outro eu”, que nos aproxime das diferentes maneiras de ver o mundo dos diferentes grupos humanos, às diferentes formas de vida, aos padrões de cultura, às linguagens, aos ritos e aos conflitos, às contradições, aos traços visíveis que o mundo deixa na celuloide. (REYNA, 2017, págs. 49-50).

2 FICÇÃO CIENTÍFICA

2.1 O improvável tornado possível: breve histórico do gênero Ficção Científica

“Fantasia é o impossível tornado provável. Ficção científica é o improvável tornado possível.”

Rod Serling, criador de “*The Twilight Zone*” (1959-1964).

Definir de maneira precisa e inequívoca do que trata o gênero ficção científica não é tarefa fácil; pelo contrário, até hoje, autores, teóricos e apreciadores não conseguiram chegar a um consenso (CARDOSO, 1998; COSTA, 2020; ROBERTS, 2018). Há quem considere o gênero uma extensão, um ramo da ficção fantástica, caindo no guarda-chuva da chamada “Ficção Especulativa”. Ainda assim, há debates que buscam determinar ou estabelecer critérios a partir dos quais uma história possa ser considerada ficção fantástica ou ficção científica. No presente trabalho, serão consideradas, principalmente, as contribuições do crítico literário inglês e especialista em ficção científica Adam Roberts (2018), do historiador brasileiro Ciro Flamarion Cardoso (1998) e da socióloga e comunicadora brasileira Alice Fátima Martins (2004).

A literatura de ficção científica veio antes do seu cinema, tendo seus antecedentes, segundo Martins (2004) e Roberts (2018), nas narrativas especulativas alusivas aos primeiros agrupamentos humanos. O futuro sempre cativou a atenção humana, principalmente como estratégia de sobrevivência, e essa preocupação escorreu para as manifestações culturais ao longo da História, chegando, por exemplo, às narrativas que hoje consideramos como ficção científica (MARTINS, 2004). Podemos encontrar suas sementes em textos gregos de viagens à Lua, atravessando a tênue linha entre discussões científicas e narrativas mitológicas (ROBERTS, 2018).

Para Roberts (2018), a literatura de FC surge em meio a um contexto de forte mudança cultural, durante a Reforma Protestante e a simultânea difusão dos ideais racionalistas e científicos, período que abalou profundamente as cosmovisões coletivas, influenciando, portanto, na forma como os grupos sociais passaram a interpretar suas respectivas realidades e como percebiam seus futuros.

Na interpretação do autor, por ter surgido em meio a embates entre ciência e religião, a literatura de FC desde cedo mobilizou temas que articulam as hipóteses científicas e os receios populares a respeito da “dessacralização” ou secularização num cenário de transição cultural. Roberts (2015, p. 40) assume como tese principal “[...] que quase todos os textos clássicos de ficção científica articulam essa dialética fundamentalmente religiosa”, resultado da herança da crise religiosa europeia no surgimento da FC.

Como a Reforma Protestante não aconteceu de maneira uniforme por toda a Europa, havendo regiões em que as tradições pagãs (e, segundo o autor, mais ligadas à noção de magia) acabaram predominando, também os escritos resultantes de FC inspiravam diferentes graus de debates e sentimento de espanto. Florescendo sobre o terreno da crise religiosa europeia entre a Igreja Católica e a Reforma Protestante, a ficção científica teve influências da primeira – que tinha um contato maior com a magia e a liturgia que abarcava figuras milagrosas, por exemplo – e da segunda – fundada em perspectivas racionalistas e, reconhecidamente, mais voltadas para os aspectos objetivos da existência humana (DURKHEIM, 1996; ROBERTS, 2018; WEBER, 2013).

Segundo Roberts (2018), o epicentro da ficção científica como a conhecemos hoje se encontra no século XVII, no período em que confluem as contribuições científicas e epistemológicas de Nicolau Copérnico, Giordano Bruno e Johannes Kepler. O ano de 1600 trouxe reviravoltas científicas que causaram grandes embates com a Igreja Católica, sendo, conseqüentemente, um ano importante para o desenvolvimento e estabelecimento da ciência moderna. A partir de Nicolau Copérnico, que teorizou o modelo heliocêntrico do sistema solar (em oposição ao modelo geocêntrico defendido pela Igreja Católica com base nos estudos bíblicos), o céu passa a ter conotações materiais, tangíveis, e não mais predominantemente religiosas, como ser a morada dos deuses, ou de um deus único, e o cenário de anúncio dos presságios. Essa teorização e sua conseqüente popularização contribuíram para que certos setores sociais passassem a enxergar suas cosmologias de forma diferente. Para Roberts (2018), foi a partir de Giordano Bruno que a ficção científica teve seu terreno entrelaçado com a Ciência – como uma “livre especulação imaginativa”.

Como o protestantismo “tirou a magia” da religião, a ficção científica herdou a missão de traduzir em textos as conseqüências de tal mudança radical. Havia o debate em torno da existência, ou não, de outros mundos e se, caso existissem, seus habitantes poderiam ser considerados Criação do deus cristão. Com a criação do telescópio de Galileu Galilei, começa a se desenhar um vislumbre da verdadeira natureza dos céus (ROBERTS, 2018).

O chamado “sentimento de espanto”, ou “sublime”, surge principalmente diante da percepção humana acerca do lugar que ocupa no universo e o conhecimento das infinitas proporções do cosmos – sejam macroscópicas, sejam microscópicas. Roberts (2018) afirma que a FC acabou sendo responsável por descrever, em forma de ficções, conhecimentos científicos até então sistematizados.

O antropocentrismo, embora tenha livrado a razão humana dos domínios clericais, acabou condicionando como as sociedades ocidentais passaram a perceber o ser humano: visto como superior, seria o seu destino dominar o planeta e usufruir indiscriminadamente de todos os seres vivos. Dessa forma, as narrativas sobre culturas alienígenas (ou estrangeiras, *outsiders*), por exemplo, não precisam estar tão longe de casa. O medo do desconhecido acaba por ser o motor dos mais diversos temas romanceados pela ficção científica do século XVIII.

2.2 O temor do diferente: Os Outros na ficção científica

Vocês são homens e mulheres da ciência. Tenho o maior respeito por isso. Talvez seja porque eu nunca fui muito boa em Ciências na escola. Eu era inteligente, mas não tão inteligente. Ao invés disso, estudei História. A História nos ensina lições a respeito dos primeiros encontros entre civilizações. Via de regra, a espécie menos avançada ou é exterminada ou é escravizada. Estou pensando em Pizarro e os Incas, Colombo e os Nativos Americanos... A lista segue.
 Infelizmente, neste caso, a civilização menos avançada é a nossa.
 (Secretária de Estado Regina Jackson, *O dia em que a Terra parou*, dir. Scott Derrickson, 2008).

Com o advento do Iluminismo no século XVIII, a especulação literária passou a sistematizar, cada vez mais, os receios humanos diante do desconhecido. Por mais que tentasse escapar da influência dos mitos, a escrita da FC nunca deixou de se expressar sobre as desconfianças a respeito das novas tecnologias, assim como, dentro do contexto de expansões imperialistas, os possíveis encontros com outros povos. Estes, deslocados para as histórias, tornavam-se “alienígenas”, cujo significado é “estrangeiro”. As relações entre “civilizados” e “selvagens” – quem deve dominar e quem deve se submeter – são exploradas pelas narrativas científico-fictícias desde o seu início, trabalhando com representações de um “Outro”, e como este Outro pode ser “perigoso” justamente porque não é “civilizado” (MARTINS, 2004). O Outro só pode ser “bom”, inocente e bem-intencionado, ou “mau”, dissimulado e destrutivo – posicionamentos que podem ser encontrados nos relatos dos primeiros navegadores europeus quando exploravam as terras americanas, asiáticas e africanas, e utilizados até os dias de hoje, quer percebamos ou não (LAPLANTINE, 2003).

Um dos consensos na literatura dos estudos sobre ficção científica é sobre como o gênero se solidificou a partir do século XVIII. Há uma relação direta entre o estabelecimento e, conseqüentemente, a difusão da literatura de FC e o contexto da Revolução Industrial, com histórias que exploram as conseqüências da espantosa expansão tecnológica que a Europa presenciou – e cujos efeitos podem ser percebidos até os dias de hoje em todo o mundo. Por essa razão, alguns teóricos afirmam que a FC propriamente dita só surge aí, visto que foi somente ali que se passou a ter uma definição (ocidental) do que é ciência e a sua difusão através das ideias racionalistas e eurocêntricas. Para os partidários desse marco, o livro *Frankenstein*, da escritora inglesa Mary Shelley, lançado em 1818, inaugura a literatura de ficção científica (AMARAL, 2004), mesmo havendo produções anteriores, inclusive da Idade Antiga, que se encaixariam no gênero (ROBERTS, 2018). Outros expoentes da FC nesse contexto são o francês Júlio Verne – *Viagem ao centro da Terra* (1864), *Volta ao mundo em 80 dias* (1872), *Da Terra à Lua* (1895) – e o britânico H. G. Wells – *A máquina do tempo* (1895), *O homem invisível* (1897), *Guerra dos Mundos* (1898).

A comunicadora brasileira e pesquisadora de cultura *pop* Adriana Amaral (2004) descreve como *Frankenstein* surgiu em um contexto pós-Revolução Industrial, com maior individualismo e desencantamento do mundo, desconfiança na ciência e, em geral, um desconforto com o futuro. Tudo isso foi pano de fundo para a escrita da história de um cientista ambicioso que tenta trazer à vida um ser composto por partes roubadas de cadáveres. Esta criatura acaba por adquirir consciência própria e demanda seus direitos como um ser humano tal qual o seu criador, tendo um fim trágico. A FC atual ainda carrega resquícios de influências do romantismo gótico do século XVIII, especialmente pelos temas dualistas entre individualismo/universalismo, revolta/melancolia, transportando essas discussões para temas de um universo supostamente sobrenatural.

Como tantos gêneros literários, a FC transcreve em suas páginas, por meio de alegorias, os receios da época em que foi escrita, o imaginário sobre o futuro e o pessimismo ou otimismo sobre o presente (AMARAL, 2004; MARTINS, 2004; ROBERTS, 2018; SOBCHACK, 2005). Para o antropólogo francês Louis Vincent Thomas (1988 *apud* AMARAL, 2004, p. 4), “a ficção científica é como uma combinação entre representação fantasmagórica da ciência, a tradição do fantástico e o imaginário social através do qual pode se ver o desejo de cada período”, assim, “[...] a FC trata das nossas obsessões mais universais, dotando os velhos mitos de uma nova credibilidade. A FC se equivaleria ao mito fundador das sociedades pré-científicas”.

Ainda buscando definir as fronteiras literárias da ficção científica, surgiu a concepção de que o gênero poderia ser diferenciado da literatura fantástica por ser uma “ficção tecnológica”. É importante fazer uma distinção entre “ciência” e “tecnologia”, que não são necessariamente sinônimos: a ciência se encontra no reino da Epistemologia, ou seja, do conhecimento a respeito do universo que nos rodeia; a Tecnologia, por outro lado, concerne à aplicação que pode ser feita com tal conhecimento (ROBERTS, 2018). Dessa forma, uma narrativa de ficção científica não obrigatoriamente precisa tratar de ferramentas tecnológicas avançadas ou máquinas que desafiam as leis conhecidas da Física, mas, principalmente, deve trazer questionamentos e reflexões a respeito de como o conhecimento desses fatos implica à existência das sociedades humanas.

Os escritos de FC no século XVIII oscilam entre humanizar as ferramentas tecnológicas que surgiam com a Revolução Industrial, e demonizar a mesma tecnologia. É daí que surge, por exemplo, as narrativas sobre os “autômatos”, máquinas criadas com o objetivo de agirem como seres humanos, e que são a origem do que hoje chamamos de androide ou ciborgue. Tais histórias se popularizaram na Europa a partir do século XVIII, mas encontram suas origens filosóficas na Grécia Antiga, por exemplo, com o conto de Galatéia e Pigmalião – nessa história, uma estátua feminina é trazida à vida após ser esculpida por um homem que, desencantado pelo amor, resolve construir uma mulher para si próprio, sendo atendido pelos deuses (ROBERTS, 2018).

Para os estudiosos de FC, os robôs e andróides rebeldes representam o velho medo humano da criatura se voltando contra seu criador somado à desconfiança com relação aos avanços tecno-científicos, que cada vez mais afetam as fronteiras que separam humano e máquina (ALMOG, 2013; AMARAL, 2004; HARAWAY, 2009; ROBERTS, 2018). De acordo com o dicionário *online* Webster, robô é uma máquina feita para realizar uma série de ações complexas, incapaz de experienciar ações humanas; ciborgue é um humano biônico, combinação de carne, sangue e máquina; por fim, androide¹² é um robô móvel, comumente fabricado em forma humana.

Evidenciando o caráter político da escrita da ficção científica, Roberts (2018) destaca a interpretação do autômato, em especial a figura do monstro de Frankenstein, como uma analogia ao proletariado pelo ponto de vista das classes dominantes. Tal interpretação estaria em consonância com os escritos de Karl Marx acerca da desumanização de indivíduos a partir da inserção no “mundo do trabalho”. Ou seja, como a rotina diária do proletário nas

¹² O protagonista do filme tomado aqui como objeto de estudo se encaixa nesta última categoria.

fábricas, com a linha de montagem e os movimentos repetitivos, “desumanizava” o indivíduo, transformando-o em um ser que meramente repetia ações no local de trabalho e cujo poder político seria constantemente temido.

Nas palavras do crítico britânico:

[...] Sem raízes, apartado de seu trabalho, isolado e caracterizado como “monstruoso” pelas classes dominantes, o trabalhador industrial sofria a maioria das consequências da retração econômica do século XIX. [...] O que não se pode negar, como mostra o estudo de Baldick, é como era comum um icônico monstro de Frankenstein vir a se tornar uma espécie de signo visual da ameaçadora multidão da classe trabalhadora, dos irlandeses fenianos ou de qualquer tipo de grupo extraburguês. Segundo essa interpretação, o “monstruoso” no monstro (uma criatura, como o proletariado, com enorme potencial para o bem que sofre um entrave e se volta para fins destrutivos) é exatamente o conjunto de sua natureza, de sua força bruta, o fato de se encontrar fora dos discursos da sociedade civilizada. (ROBERTS, 2018, p. 194).

2.3 Tornando familiar o estranho: a “humanização” da Ficção Científica

Ao escrever sobre a história da ficção científica, o historiador brasileiro Ciro Flamarion Cardoso (1998) resgata a contribuição do crítico iugoslavo Darko Suvin (1979), que chamou a ficção científica de “gênero de estranhamento cognitivo”¹³ – inspirado no “estranhamento” (*Verfremdungseffekt*) descrito pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht –, a respeito de como certas histórias tiravam elementos familiares de contexto, pondo-os em uma situação extrapolada; e era essa extrapolação que transformava situações comuns em histórias fantásticas com as quais leitores ou espectadores podiam se identificar e perceber elementos de crítica social e política.

A partir dos anos 1950, no período pós-Segunda Guerra Mundial, passa a haver uma maior influência das chamadas “*soft sciences*” (como as Ciências Sociais, a Psicologia e a Psicanálise, a Filosofia) na escrita do gênero ficção científica, antes dominado pelas “*hard sciences*” (as Ciências da Natureza) (CARDOSO, 1998; MARTINS, 2004; MENADUE; CHEER, 2017). Com essa virada, podemos encontrar histórias com mais críticas sociais e políticas, questionamentos existenciais, e tons mais denunciatórios, por exemplo, a respeito de conflitos governamentais. Seus principais representantes são os estadunidenses Isaac Asimov (nascido na Rússia), Arthur C. Clarke, Ray Bradbury e Philip K. Dick¹⁴.

¹³ Trecho original: “gender of cognitive estrangement”.

¹⁴ Autor de *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, livro que inspirou a adaptação do universo cinematográfico ao qual pertence o filme analisado no presente trabalho.

Buscando reunir os tipos de tramas mais comumente encontrados nas histórias de ficção científica, o estudioso de cinema estadunidense e especialista no gênero Jay Telotte chegou a três narrativas recorrentes:

[...] em primeiro lugar, o impacto de forças externas ao reino humano, de forças com seres alienígenas a outros mundos (ou outros tempos); em segundo lugar, a possibilidade de mudanças na sociedade e cultura, forjada pela nossa ciência e tecnologia; e em terceiro lugar, alterações tecnológicas e versões que substituam o humano. ¹⁵ (TELOTTE, 2001, p. 12, tradução minha).

Com relação à difusão do gênero, observa-se que, até meados do século XX, a publicação e comercialização de textos no campo da FC era concentrada em revistas especializadas. Posteriormente, a sua publicação em livros contribuiu, significativamente, para a popularização do gênero (CARDOSO, 1998; COSTA, 2020). E, como é possível perceber pelas menções dos autores mais influentes nesse período, o gênero ficção científica passou a ser dominado por escritores estadunidenses – homens brancos estadunidenses, constatação que é verdadeira até os dias de hoje (MARTINS, 2004).

Os movimentos sociais que questionavam o controle do comportamento social por parte do Estado e dos veículos de comunicação e publicidade estouraram nos anos 1960, assim como as desconfianças com o avanço tecno-científico, e o alcance cada vez maior dos meios de comunicação – tudo isso passou a inspirar os autores de ficção científica daquela geração (CARDOSO, 1998; MARTINS, 2004):

Em suma, transformações radicais nas vivências do século XX, percebidas primeiro nos Estados Unidos, não demoraram a ter efeitos sobre as temáticas da ficção científica que, como subsetor da cultura de massa, é muito sensível às preocupações socialmente predominantes. (CARDOSO, 1998, p. 23).

O contexto da preocupação que transparece nessa fase da literatura de FC – e, posteriormente, da produção de filmes – não é bem sobre as possibilidades de ficção científica, mas as questões acerca das relações sociais no âmbito dessas mudanças. Mais uma vez: as narrativas, apesar dos tons e insinuações futuristas, falam mais do contexto em que foram produzidas do que tentam projetar ou “prever” o futuro. Um dos temas mais recorrentes no gênero é a distopia, o oposto das histórias “utópicas”, cuja pretensão é retratar um “paraíso do futuro”, no qual todos os problemas sociais seriam solucionados. As distopias, por outro lado,

¹⁵ Trecho original: “[...] first, the impact of forces outside the human realm, of encounters with alien beings and other worlds (or other times); second, the possibility of changes in society and culture, wrought by our science and technology; and third, technological alterations in and substitute versions of the self.” (TELOTTE, 2001, p. 12).

seriam o completo oposto: exporiam os defeitos das realidades supostamente perfeitas, tornando-se “veículos denunciatórios sobre o futuro” (MARTINS, 2004, p. 126).

A partir de 1980, com a criação e difusão da *internet*, os avanços da biotecnologia, a criação da inteligência artificial, utilização da robótica, as narrativas de FC investiram ainda mais nos enredos que traziam questionamentos a respeito da “identidade” humana em meio aos avanços tecnológicos. Somando-se aos efeitos cada vez mais “realistas”, surgiram as histórias que insinuavam o quanto não se podia confiar na “realidade” diante dos próprios olhos. Influenciados também pela presença exponencialmente maior das tecnologias de comunicação e da televisão ao longo das décadas, e principalmente no século XXI, cada vez mais se disseminam as narrativas que se encaixam no que a crítica cultural estadunidense Vivian Sobchack (2005) chama de “variante paranoica da ficção científica”, cujo padrinho literário ela considera ser o autor estadunidense Philip K. Dick.

2.4 O improvável diante dos seus olhos: Ficção científica no cinema

Com o nascimento do cinema no início do século XX, passaram a ser retratadas histórias de ficção científica, cujo pioneiro exemplo é Viagem à Lua (*Le Voyage dans la Lune*), dirigido pelo cineasta francês Georges Méliès e lançado em 1902, que conta a história de seres humanos terrestres que são catapultados para o satélite e capturados por “homens da Lua”. Outro exemplo é o clássico de 1930, *Metropolis*, dirigido pelo realizador alemão Fritz Lang, contando a história de uma cidade dividida em castas sociais e onde ocorre uma revolução despertada por uma mulher androide.

O crítico francês naturalizado brasileiro Jean-Claude Bernardet (1985) fala sobre como fazer cinema serviu para consolidar o desenvolvimento científico burguês. Segundo ele, conforme avançavam-se as técnicas de capturas de imagem e de edição de efeitos especiais (*special effects*), mais ainda Hollywood passou a explorar as narrativas futuristas, com ênfase na ciência e na tecnologia para construir suas histórias cheias de efeitos visuais. A primeira metade do século XX viu a evolução das imagens tradicionais (como a fotografia) para as imagens técnicas (os registros dos cinematógrafos) e, finalmente, para as imagens de alta tecnologia (as montagens que priorizam os efeitos especiais), buscando cada vez mais a verossimilhança e a imersão do espectador na experiência do filme (BERNARDET, 1985; MARTINS, 2004).

As duas Guerras Mundiais e o avanço tecnocientífico que veio em seguida inspiraram novas visões para a literatura de ficção científica. Também se soma a isso a

instalação de uma literatura de massa (MARTINS, 2004; ROBERTS, 2018). A ascensão política, econômica e tecnológica dos Estados Unidos na primeira metade do século XX também catapultou a proliferação da FC, tanto na literatura quanto nos cinemas.

A comunicadora portuguesa Ana Catarina Araújo Costa (2020) destaca o quanto, desde a década de 1960, o cinema de FC – mais do que de outros gêneros – se apoia no desenvolvimento de técnicas cinematográficas, levando-o a representar nas telas suas narrativas com profusão de elementos gráficos, se afastando das suas raízes literárias (embora ainda as busque, ao gravar adaptações), e buscando refletir “[...] a tecnologia que os torna possíveis; como resultado, a nossa capacidade de reproduzir elementos através de animação por computador torna-se um elemento tão importante do filme, como, por exemplo, os próprios temas que constroem a narrativa do mesmo.” (COSTA, 2020, p. 14).

Resgatando contribuição de Adam Roberts (2018), a autora também expõe como há quatro décadas tem ocorrido uma “sobreposição do [aspecto] visual ao literário” (COSTA, 2020, p. 22), ou seja, observa-se que muito mais pessoas tem o costume de assistir ficção científica do que de ler material literário do gênero.

2.5 Ficção científica social: A FC como ferramenta teórica das Ciências Sociais

A ficção científica está para o futurismo como a teoria social está para a teoria da conspiração: um empreendimento completamente mais rico, mais honesto e mais humilde. Ou, para colocar de outra forma, é sempre mais interessante ler uma explicação que deriva do geral para o particular (teoria social) ou do particular para o geral (ficção científica), ao invés de tentar ir do geral para o geral (futurismo) ou do particular para o particular (conspiracionismo). (FRASE, 2020, p. 21).

No livro *Quatro futuros: a vida após o capitalismo* (2020), o sociólogo estadunidense Peter Frase expõe um exercício de escrita que mistura as discussões das Ciências Sociais, como a Sociologia e a Economia, com os artifícios literários do gênero ficção científica, e nos traz quatro cenários “possíveis” dos caminhos do planeta com o prosseguimento do atual capitalismo. O livro inicia com uma introdução das discussões recentes acerca dos receios das indústrias e dos cientistas sobre as consequências de um mercado internacional cada vez mais automatizado (ou seja, em que a mão de obra humana pode ser substituída por máquinas, robôs, inteligências artificiais, *softwares* ou algoritmos). O autor pressupõe quatro cenários: há muita escassez e muita distribuição; há muita escassez e nenhuma distribuição; não há escassez e há distribuição; e não há escassez e nenhuma distribuição. Frase (2020, p. 22) chama de “dois socialismos e duas barbáries” – comunismo, rentismo, socialismo e exterminismo.

Segundo Frase, seu livro é um exercício de “ficção científica social” – ou seja, utiliza conceitos fornecidos pelas Ciências Sociais e escreve sob as licenças poéticas da ficção especulativa – em que ele se permite exercitar a imaginação acerca de como poderiam ser os futuros conflitos políticos, em diferentes cenários de exaustão do capitalismo.

Um jeito de diferenciar ciência social de ficção científica é que a primeira é sobre descrever o mundo que existe, enquanto que a segunda é a especulação sobre um mundo que pode vir a existir. Mas, na verdade, **ambas são uma mistura de imaginação e investigação empírica, misturadas de maneiras diferentes**. Ambas tentam compreender fatos empíricos e experiências vividas como algo que é formado por forças estruturais abstratas – e não diretamente perceptíveis. (FRASE, 2020, p. 19, grifo meu).

O autor esclarece que seu livro é um esforço para retomar a narrativa da ficção científica como exercício de se visualizar o futuro, recurso que em anos recentes mais tem sido associado à direita libertária, que o utiliza para propagar discursos de teorias de conspiração e determinismo. Com esse livro, Frase (2020, p. 23) pretende “reivindicar a longa tradição da esquerda de misturar especulação imaginativa com economia política”.

O sociólogo traz um breve contexto abordando a utilização das ciências sociais no gênero da Ficção Científica, afirmando que os textos mais duradouros são aqueles que não tratam o gênero como um meio de “prever” o futuro da humanidade, mas como uma forma de retratar problemas atuais e questionamentos sociais sobre o futuro. Segundo o autor, é melhor trabalhar com “possibilidades” do que “probabilidades”. Tendo em mente a “humanização” da FC a partir dos anos 1950, o empreendimento de Frase encontra terreno em diversos trabalhos da FC literária, afinal, “a ansiedade sobre tecnologias de economia de mão de obra é na verdade uma constante através de toda a história do capitalismo” (FRASE, 2020, p. 8). Cada prenúncio de mudança na dinâmica do trabalho, ou mesmo do que significa trabalho, é acompanhado por inúmeros questionamentos sobre o futuro, seja por parte dos “patrões”, seja por parte da indústria, mas principalmente por parte dos empregados, que são quem mais tem a perder em qualquer situação. E essas mudanças no mercado são menos tecnológicas do que políticas (FRASE, 2020).

A denominação “ficção científica social” (*social science fiction*) é contextualizada nos escritos dos sociólogos canadenses Neil Gerlach e Sheryl Hamilton (2003), especialmente o seu potencial de ser utilizada como ferramenta metodológica em estudos das Ciências Sociais, além de objeto de estudo. Para eles, não foram muitos os pesquisadores que responderam ao chamado de C. Wright Mills (1965) para se exercitar uma “imaginação sociológica” e articular as humanidades com a literatura especulativa, o que se deveu a uma herança das metodologias positivistas nas Ciências Sociais norte-americanas: o pouco interesse dessas áreas na FC é

particularmente lamentável, segundo os autores, considerando que ambas as áreas compartilham um projeto “representacional” na construção e exploração de mundos sociais¹⁶ (GERLACH; HAMILTON, 2003, p. 162, tradução minha). Quem mais utiliza a FC academicamente são os Estudos Culturais, os Estudos de Raça e de Gênero e os Cyberestudos, e um expoente desse empreendimento é a filósofa feminista estadunidense Donna Haraway, que escreveu *Manifesto ciborgue* (2009), articulando o personagem recorrente das histórias de ficção científica aos dilemas dos corpos marginalizados na história moderna tecno-científica, em especial os corpos femininos.

Para a educadora estadunidense e pesquisadora de ficção científica Sheila Schwartz, a FC “não é *somente* uma ponte entre as *duas* culturas de ciência e das humanidades; é uma ponte entre todas as culturas visto que reúne e expressa os pesadelos, medos, e preocupações inescapáveis de todos os povos hoje.”¹⁷ (SCHWARTZ, 1971, p. 1044, tradução minha).

Também a antropóloga estadunidense Jessica Dickson exalta a importância da FC para a investigação social, destacando a capacidade do gênero de escrever “novas formas imaginadas de alteridade radical e as implicações que elas trazem para o que quer dizer ser humano”¹⁸ (DICKSON, 2016, p. 1, tradução minha). Em consonância com Gerlach e Hamilton (2003), a autora afirma que a ficção científica contribui, e muito, para a imaginação antropológica. Poucos antropólogos estenderam a discussão sobre etnografia e escrita criativa ao gênero da ficção científica, apesar dos temas cada vez mais sociais deste último. Para ela, é um potencial pouquíssimo aproveitado nas Ciências Humanas, tendo em mente que

[...] a habilidade da FC de convidar o nosso pensamento para além das possibilidades tecnológicas do presente, e de assumir as esperanças e ansiedades da imaginação popular com relação ao futuro, oferece novas oportunidades para que os teóricos sociais façam novas perguntas sobre o que quer dizer ser uma pessoa, um sujeito, e um humano.¹⁹ (DICKSON, 2016, p. 2, tradução minha).

Gerlach e Hamilton (2003) resgatam a contribuição de Sarah Lefanu (1998), pesquisadora escocesa de ficção científica e feminismo, para quem enquanto a teoria socioantropológica expõe um fato social como conceito, a ficção científica pode trabalhar com

¹⁶ Trecho original: “[...] representational project shared by SF and social science to construct and explore social worlds.” (GERLACH; HAMILTON, 2003, p. 162).

¹⁷ Trecho original: “[science fiction] is *not only* a bridge between the *two* cultures of science and the humanities; it is a bridge between all cultures as it summarizes and expresses the nightmare fears, myths, and inescapable concerns of all people today.” (SCHWARTZ, 1971, p. 1044).

¹⁸ Trecho original: “[...] newly imagined forms of radical alterity, and the implications they hold for what it means to be human [...]” (DICKSON, 2016, p. 1).

¹⁹ Trecho original: “[...] the ability of SF to invite our thinking beyond the technological possibilities of the present, and to take up the hopes and anxieties of popular imagination directed at the future, offers new opportunities for social theorists to ask new questions about what it means to be a person, a subject, and a human.” (*Ibidem*, p. 2).

ele pelo viés da imaginação, da especulação. A mesma autora afirma – com uma escrita que inevitavelmente traz à recordação o antropólogo brasileiro Gilberto Velho – que a FC é uma lente que “desfamiliariza o familiar e torna familiar o novo e estranho”²⁰ (LEFANU, 1988, p. 21, tradução minha). Os autores consideram que “há algo na ficção científica – considerada menos um gênero literário do que um modo de especulação e reflexão – que se presta ao trabalho de análise social.”²¹ (GERLACH; HAMILTON, 2003, p. 168, tradução minha).

A FC provê ferramentas intelectuais apropriadas para os presentes dilemas sócio-históricos; as fronteiras disciplinares são mais permeáveis agora do que em qualquer outro período na História recente. Como resultado disso, ficção científica social como epistemologia constitui tanto uma oportunidade incrível como um risco para o campo da ficção científica. O risco vem da perda de especificidade genérica enquanto a FC é generalizada e abstraída ao se tornar uma epistemologia. A oportunidade se encontra no potencial para desenvolver poderosas ferramentas críticas para analisar a realidade social, refinando uma ótica através da qual podemos ver e explorar nosso mundo mutante, heterogêneo e cada vez mais tecno-científico complexo.²² (GERLACH; HAMILTON, 2003, p. 170, tradução minha).

Nesta perspectiva, justifica-se cada vez mais a utilização das narrativas de ficção científica – sejam elas as já publicadas ao longo dos anos ou as que porventura sejam escritas por pesquisadores – como ferramentas de compreensão e explicação da realidade social: “A FC recorre à ciência – tanto concreta quanto imaginativamente – como forma de problematizar e politizar as ficções sociais da realidade.”²³ (DICKSON, 2016, p. 4, tradução minha).

Outro exemplo da utilização deste recurso nas Ciências Sociais – e que se constitui referência na escrita do presente trabalho – é a tese de doutorado em Sociologia da comunicadora brasileira Alice Fátima Martins (2004). A autora investigou o cinema de ficção científica em língua inglesa como representação do imaginário ocidental contemporâneo a respeito do futuro, ou dos futuros. Martins tratou a ficção científica como “fato social”, que diz respeito à “[...] condição de existência do homem em sociedade” (MARTINS, 2004, p. 28), e é

²⁰ Trecho original: “[...] defamiliarizes the familiar and makes the familiar new and strange.” (LEFANU, 1998, p. 21).

²¹ Trecho original: “[...] there is something about science fiction – considered less as a literary genre than as a mode of speculation and reflection – that lends itself to the work of social analysis.” (GERLACH; HAMILTON, 2003, p. 168).

²² Trecho original: “Sf provides intellectual tools appropriate to our current sociohistorical dilemmas; disciplinary boundaries are more permeable now than at any time in recent history. As a result, social science fiction as epistemology constitutes both an incredible opportunity and a risk for the sf field. The risk comes in the loss of generic specificity as sf is generalized and abstracted into an epistemology. The opportunity lies in the potential for developing powerful critical tools to analyze social reality, refining an optic through which we can view and explore our mutating, heterogeneous, and increasingly complex technoscientific world.” (*Ibidem*, p. 170).

²³ Trecho original: “SF looks to science – both concretely and imaginatively – for ways to problematize and politicize reality’s social fictions.” (DICKSON, 2016, p. 4).

importante “prática social que constitui uma das vias relevantes de expressão da vida social contemporânea [...]” (MARTINS, 2004, p. 39).

Sem dúvida, o cinema constitui um campo fértil de representações e formulação de reflexões sobre a sociedade contemporânea, seus modos de organização, e sua relação com o conhecimento científica e desenvolvimento tecnológico. E, no contexto da produção cinematográfica, os filmes de ficção científica constituem o território da formulação de devires cujas âncoras encontram-se em interpretações diversas da realidade, constituindo fontes de metáforas que refletem o ideário, o imaginário social sobre passado, presente e futuro. (MARTINS, 2004, p. 29).

Ao explicitar as referências metodológicas adotadas na sua tese de doutorado, Martins (2004) chamou a atenção para o fato de a direção de filmes do gênero ficção científica, em sua quase totalidade, estar nas mãos de homens. Tal constatação permanece relevante até hoje, inclusive se tratando do filme que é analisado no presente trabalho, dirigido pelo franco-canadense Denis Villeneuve (1967-). A predominância masculina na criação de universos de FC – tanto literários quanto cinematográficos – contribui para que mesmo as formulações a respeito de possíveis futuros e de realidades alternativas venham de um lugar majoritariamente masculino, branco e cis-heterossexual. Felizmente, desde os anos 2010, o espaço da direção na maior indústria cinematográfica do mundo – a dos Estados Unidos – tem sido cada vez mais disputado por diversos grupos minoritários, e seus frutos estão sendo lançados nas grandes telas a cada ano que se passa.

Para Martins (2004, p. 24), “a realização do cinema, como linguagem artística, resulta, na ordem direta, do encontro entre os avanços da ciência e da tecnologia, por um lado, e a concepção estética sobre as imagens e narrativas possíveis de serem projetadas [por outro] [...]” O cinema reúne arte e tecnologia, e estas são regidas pelas demandas de uma indústria que triunfa com a reprodução e “acessibilidade” dos seus produtos. Atuando na produção de imaginários, e, portanto, de significações, a indústria cinematográfica contribui para a difusão da ideologia dominante sobre a formação social. E, referindo-se à ficção científica no cinema estadunidense, a autora afirma: “A indústria cultural, além de promover *laser* e entretenimento, atende a um projeto ideológico.” (MARTINS, 2004, p. 206).

A indústria cinematográfica, filha legítima da modernidade, não só tem se mostrado altamente rentável desde as suas origens, como tem cumprido papel social de grande importância no que tange à formulação de padrões de comportamentos, valores, ideários, na constituição do imaginário social. (MARTINS, 2004, p. 52).

As representações se encontram num imaginário, que é uma coleção das noções que regem a forma como aquela sociedade compreende a sua existência, a sua convivência entre membros, seus temores e anseios a respeito do futuro, e também como lidam com estrangeiros

(*outsiders*). A constituição (e manutenção) de um imaginário requer que haja significantes e significados acessíveis àquela coletividade, e é aí que entram as linguagens – que possibilitam a comunicação entre os indivíduos e entre os grupos. Para Martins (2004), quem mais contribuiu para a expressão do imaginário no Ocidente foram as artes, em especial o cinema, a partir do século XX, o que persiste no século XXI.

O idioma também influencia na construção de imaginários, o que se potencializa quando é utilizado em produtos culturais distribuídos para todo o globo. Esta mesma compreensão pode ser estendida à linguagem cinematográfica estadunidense: comentando as contribuições do crítico de cinema brasileiro Ismail Xavier, a socióloga brasileira Ana Lúcia Modesto afirma: “[...] o cinema dos Estados Unidos esconde sua condição de discurso construído, assumindo a aparência de um mero ‘dispositivo transparente’, que capta a “linguagem natural das coisas”.” (XAVIER, 1975, p. 32 *apud* MODESTO, 2008, p. 33).

Além de a própria ficção “envelhecer” bem, a ciência utilizada no filme de FC tem que ser minimamente coerente nos anos vindouros, mesmo com a ciência constantemente passando por reformulações (como é da natureza do fazer científico). Martins toma como referência os críticos de cinema franceses Francis Vanoye e Anne Goliot-Leté (1994) e afirma que a superação da ciência nos filmes de FC não significa que a história está ultrapassada, visto que o filme é um testemunho sociológico, histórico e cultural da época e do lugar em que foi produzido: “As imagens constituem, portanto, construções discursivas, interpretações da realidade, ainda que movidas pelo propósito explícito de representação da realidade [...]” (MARTINS, 2004, p. 32).

De fato, parece quase auto evidente que uma grande parte do caráter especial dos filmes de ficção científica derive desse foco nas preocupações a respeito de razão/ciência/tecnologia. Essa forma se provou tão popular em anos recentes precisamente porque seus jargões peculiares não apenas nos provêm com uma linguagem apropriada para falar sobre uma grande dimensão da cultura pós-moderna inclinada à tecnologia, mas também porque seus temas fundamentais nos ajudam a dar sentido aos dilemas da nossa cultura.²⁴ (TELOTTE, 2001, p. 19, tradução minha).

²⁴ Trecho original: “In fact, it seems almost self-evident that a great part of the science fiction film’s special character derives from this focus on the concerns of reason/science/technology. It has proven such a popular form in recent years precisely because its peculiar argot not only provides us with a most appropriate language for talking about a large dimension of technologically inflected postmodern culture, but also because its fundamental themes help us make sense of our culture’s quandaries.” (TELOTTE, 2001, p. 19).

3 MEMÓRIA

3.1 Tão vasto quanto o horizonte: Breve apresentação dos estudos da memória

Por ser um tema extremamente amplo e tão intrínseco à existência humana, a memória é objeto de estudo de diversas áreas: nas ciências humanas, é objeto de estudo da História, das Ciências Sociais (Sociologia, Antropologia e Ciência Política), da Psicologia, da Ciência da Informação, da Arquivologia, da Museologia; nas ciências físicas, é estudada pela Neurociência, Psiquiatria, Biologia, Farmácia e Neuroquímica. Dessa forma, pode-se dizer que é um “objeto de estudo fundamentalmente inter e transdisciplinar” (HOPPEN; SILVEIRA; VANZ, 2013, p. 4).

No Brasil, os estudos a respeito da memória são mais comumente encontrados nas áreas das ciências biológicas e da saúde, seguidos das engenharias, e das ciências humanas (HOPPEN; SILVEIRA; VANZ, 2013). Aqui, seus principais expoentes são Ecléa Bosí (1994; 2003), professora de Psicologia Social da Universidade de São Paulo (USP), e Ivan Izquierdo (1989; 2011), neurocientista argentino naturalizado brasileiro – ambos autores contribuíram para os escritos sobre os estudos de memória nas diversas áreas de conhecimento do país.

Até o século XIX, os estudos sobre memória situavam-se nos campos da Biologia, Filosofia e Psicologia. Essas áreas, guardadas as devidas proporções e os diferentes objetos de estudo, tratavam da memória como um fenômeno predominantemente individual: a Biologia estudava a memória como função (exclusivamente) orgânica do corpo humano, a Filosofia debatia a relação entre a matéria e o espírito, e a Psicologia discutia como as lembranças poderiam influenciar o tempo presente do indivíduo (BOSI, 2003).

Com a institucionalização da Sociologia como cátedra acadêmica em meados do século XIX, os estudiosos voltavam sua atenção para repercussões da Revolução Industrial e mudanças sociais nas sociedades humanas. Émile Durkheim (1858-1917), sociólogo francês, sabendo das comparações entre a tradicional Psicologia e a “novata” Sociologia, tentava distanciar esta última da primeira, embora não se negasse a utilizar suas contribuições. Ao declarar que o objeto de estudo da Sociologia deveria ser o que ele chamou de “fato social”, ou seja, “modos de agir, pensar e sentir, exteriores ao indivíduo e dotados de um poder coercitivo pelo qual se lhe impõem”, Durkheim (2011) estabeleceu que, enquanto a lente da Psicologia abrangia o indivíduo, a lente da Sociologia abrangia a sociedade, dando um norte para os futuros pesquisadores das Ciências Sociais.

Tomando as sociedades humanas como seu objeto, as Ciências Sociais elencam “[...] a memória, a cultura, a imagem, o tempo, a oralidade, a identidade, o patrimônio e outros mecanismos de análise como espaços pertinentes para a pesquisa e se constituem como foco de discussão teórico-metodológica.” (AUGUSTIN; AUGUSTIN, 2012, p. 126).

Durkheim (2009) contestava a noção segundo a qual a memória seria uma faculdade estritamente orgânica, argumentando que a mente mobilizava as informações que possuía o sujeito desde a sua mais tenra idade, constituindo as chamadas representações, que, segundo ele, possuíam caráter especialmente coletivo. Desde então, nas ciências humanas, quando se estuda a memória, prioriza-se o coletivo ao invés do individual.

A principal referência na discussão sobre “memória coletiva” é um outro sociólogo francês, Maurice Halbwachs (1877-1945), que aplicou as contribuições de Durkheim ao objeto da memória, até então mais discutido pela Filosofia e a Psicologia, afirmando tratar-se de fenômeno coletivo, e, como tal, passível de ser estudado pela Sociologia (HALBWACHS, 2006; POLLAK, 1992).

Para Halbwachs (*apud* AUGUSTIN; AUGUSTIN, 2012, p. 121), “toda memória é a construção e a reconstrução do passado que se aproveita dos quadros sociais; desse modo, as memórias individuais são dependentes das memórias coletivas.” A memória individual estaria incluída na memória coletiva (que um grupo social específico compartilha entre seus membros sobre seus ancestrais, sobre o ambiente em que vivem), e dificilmente a memória coletiva se alimentaria da memória individual (HALBWACHS, 2006).

A memória coletiva – vinculando, dentre outros aspectos, valores e tradições culturais – contribui imensamente para a coesão do grupo social. A cultura, objeto tão caro às Ciências Humanas, em especial à Antropologia, é um acúmulo de conhecimentos, costumes e crenças de um grupo específico, repassado geração a geração. “Sem essa mobilização da memória que é a transmissão, já não há nem socialização nem educação, [...] toda identidade cultural se torna impossível.” (CANDAUI, 2018, p. 106). O compartilhamento das vivências em comum, tanto dos membros presentes quanto dos ancestrais, constitui um dos mais importantes mecanismos de socialização, visto que informa (e reforça) para os novos membros os costumes, as crenças, os temores daquele grupo. Ao compartilhar informações e mitos sobre um passado, os membros mais velhos informam aos mais jovens que haverá um futuro. A partir da aprendizagem ou incorporação das regras da cultura, o indivíduo se torna um ser social, imerso e se apropriando das convenções estabelecidas por aqueles que vieram antes dele, e, com isso, “esse homem vai construir sua identidade” (CANDAUI, 2018, p. 106).

Quando a memória é “sólida” e contribui para a coesão de um coletivo de seres humanos, chama-se de “memória forte”. Uma memória forte e organizadora é uma memória que orienta, que guia e contribui para que o grupo permaneça junto, que seus ideais sejam convergentes e que seu futuro juntos seja mais garantido (CANDAU, 2018). Uma “memória fraca”, portanto, faz exatamente o contrário: ao não fornecer um terreno firme para que seus membros finquem seus pés, aquele grupo social tende mais facilmente a se desagregar socialmente, sobretudo quando há agravantes de desastres naturais, violências físicas e simbólicas, e colonialismo (CANDAU, 2018). Assim, na dinâmica das relações sociais, a memória (fraca ou forte) tem papel importante para a fragmentação ou para o fortalecimento e consolidação de “coletivos”. Nas palavras de Ecléa Bosi (2003, p. 18): “Há, portanto, uma memória coletiva produzida no interior de uma classe, mas com poder de difusão, que se alimenta de imagens, sentimento, ideias e valores que dão identidade àquela classe.”

A autora aponta também como importante contribuição de Maurice Halbwachs a noção segundo a qual “a memória é trabalho”: enquanto as tradições teóricas até então (cujo maior expoente fora o filósofo francês Henri Bergson) tratavam a memória como uma visualização passiva de um evento inalterado, a sociologia de Halbwachs postulava que lembrar-se de eventos passados não era um processo de mera repetição, mas que as lembranças sofriam alterações influenciadas pelo contexto em que se insere o indivíduo, os significados e ressignificados os quais ele havia adquirido desde então. E acrescenta:

A lembrança bergsoniana, enquanto conservação total do passado e sua ressurreição, só seria possível no caso (afinal, impossível) em que o adulto mantivesse intacto o sistema de representações, hábitos e relações sociais da sua infância. A menor alteração do ambiente atinge a qualidade íntima da memória. Por essa via, Halbwachs amarra a memória da pessoa à memória do grupo; e esta última à esfera maior da tradição, que é a memória coletiva de cada sociedade. (BOSI, 1994, p. 55).

Segundo Candau, a chamada memória coletiva seria um “compartilhamento de lembranças ou representações do passado” (CANDAU, 2018, p. 25). Trata-se de um conceito com certos traços idealizados, visto que é impossível que todos os indivíduos de um grupo se lembrem dos eventos da mesma maneira ou se relacionem com a sua própria história da mesma maneira. Tendo isso em mente, passa-se a definir a chamada memória coletiva como “memória comum a um grupo” (CANDAU, 2018).

Em anos recentes, as discussões interdisciplinares a respeito da memória acabaram por contestar o aspecto “totalizador” da memória coletiva descrita por Halbwachs, visto que, com o avanço da globalização, a maleabilidade das fronteiras nítidas entre grupos sociais e a influência cada vez maior dos meios de comunicação, as memórias de um grupo específico não

mais são a única fonte de socialização de um indivíduo (SÁ, 2007). Ainda assim, o autor segue como referência importante para os estudos da memória nas ciências humanas e a influência do coletivo sobre o individual.

3.2 O passado no presente: memória e identidade

“A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia.”

(Le GOFF, 1990, p. 476).

Por mais complicado que seja mencionar “consenso” quando se trata da ciência, em especial as ciências humanas (FOUCAULT, 1999), pode-se dizer que há dois pontos em comum nas discussões dos estudos de memória: a memória é uma construção social, constantemente alimentada por eventos recentes nas vidas dos indivíduos e das coletividades, e uma forma de estabelecer um diálogo com o “Outro”; e há uma relação “indissolúvel” entre memória e identidade (CANDAUI, 2018).

Essa relação entre memória e identidade, memória e construção de coletividades, é um dos principais objetos de estudo da Ciências Humanas e Sociais. A Antropologia, por exemplo, desde o seu princípio, pesquisa grupos humanos e suas relações com suas “noções de pessoa”, a forma como lidam com a morte, como registram e compreendem o seu passado, e o que esperam do futuro. Tudo isso faz parte da construção identitária de um coletivo, e, conseqüentemente, dos indivíduos que daquele grupo fazem parte.

Após constatar forte ligação entre memória e construção de identidade, o sociólogo e historiador austríaco Michael Pollak formula uma definição:

[**identidade**] é o sentido da imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta para os outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros. (POLLAK, 1992, p. 5, grifo meu).

Assim, nas suas vivências em um determinado contexto, a partir das interações estabelecidas com os outros, o indivíduo interioriza aspectos da memória coletiva e, nesse universo relacional, vai construindo sua própria identidade. Nela se entrelaçam representações

de como ele se vê e de como é visto pelos outros. Portanto, mesmo tendo o conhecimento de que suas lembranças não são integralmente fieis ao que "realmente aconteceu", há alguma verdade ali, e abalar a certeza dessa verdade é abalar a identificação do indivíduo consigo mesmo e com a sua história. Para fazer uma comparação com o cinema: assim como não podemos assumir que o cinema é uma reprodução fidedigna da realidade (MENEZES, 1996), também a memória não é composta por cópias inalteradas de lembranças do passado.

Mexer com as memórias também é mexer com as identidades coletivas. Não é à toa que tantas disputas simbólicas são travadas quanto a datas comemorativas em um país ou quanto ao reconhecimento público de eventos traumáticos para certos grupos sociais. Pollak (1992) fala brilhantemente sobre como a manutenção de uma memória é essencial para a renovação e relevância de um movimento político, para que continue havendo um sentimento de: a) unidade, b) continuidade e c) coerência, que são características que contribuem para a coesão de um grupo. O autor também afirma: “[...] se houver forte ruptura desse sentimento de unidade ou de continuidade, podemos observar fenômenos patológicos.”²⁵ (POLLAK, 1992, p. 5).

Reunindo as contribuições dos principais teóricos dos estudos da memória, o antropólogo francês Joel Candau (2018, p. 16) afirma: “[...] é a memória [...] que vem fortalecer a identidade, tanto no nível individual quanto no coletivo”. Para este autor, “a memória é a identidade em ação” (CANDAU, 2018, p. 18), ou seja, é um movimento contínuo: o passado jamais é algo estático, que não se move e permanece inalterado. Rememorar eventos passados sempre tem a influência dos aprendizados recentes, do momento presente.

Com o avanço tecnológico característico do século XX, a difusão da rede mundial de computadores e o aumento estratosférico de dados e informações produzidas, memória também passou a ter uma conotação tecnológica, caracterizada pelo conjunto de dados (*data*) armazenados em dispositivos tecnológicos, e muito compartilhado pelos usuários da *internet*. Para Izquierdo (2011, p. 11), memória é “[...] aquisição, formação, conservação e evocação de informações”. Entende-se, portanto, que na era do excesso de informações, o indivíduo é como que sufocado por descomunal volume de informações traduzidas como memória a ser classificada.

Segundo o historiador francês Pierre Nora (1993), com a ascensão do capitalismo industrial e urbano e a aceleração da produção de bens de consumo, diversas memórias foram degradadas, dessacralizadas – ou seja, a sua relevância foi ameaçada com a desintegração do grupo social que a fazia ter sentido –, e em décadas recentes fabricou-se uma necessidade de

²⁵ A utilização da palavra patológico pode nos remeter ao início organicista da Sociologia, com Durkheim (2011) escrevendo a respeito dos comportamentos sociais considerados “normais” e aqueles “patológicos”.

estabelecer uma memória que mais priorize o que há de novo em detrimento daquilo que mais guarda significado. O novo é substituído pelo mais novo, e assim segue o ciclo de descarte de memórias. Se antes, em períodos anteriores ao século XIX, preservavam-se somente registros dos "grandes", dos notáveis – realeza, nobreza, gênios das artes e das ciências –, a partir do século XIX e em especial no século XX, os testemunhos de cidadãos "ordinários", por assim dizer, começam a ser considerados, também, dignos de armazenamento; às vezes acontecendo de o seu testemunho valer por toda uma sociedade (por exemplo, os escritos de uma mulher branca estadunidense romancista nos anos 1920 são lidos como um retrato da mulher no início do século XX). Para Nora, a mudança dos "novos tempos" afetou profundamente a ação e a importância da memória nas atuais sociedades:

Fim das sociedades-memória, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores, igreja ou escola, família ou Estado. Fim das ideologias-memórias, como todas aquelas que asseguravam a passagem regular do passado para o futuro, ou indicavam o que se deveria reter do passado para preparar o futuro; quer se trate da reação, do progresso ou mesmo da revolução. Ainda mais: é o modo mesmo da percepção histórica que, com a ajuda da mídia, dilatou-se prodigiosamente, substituindo uma memória voltada para a herança de sua própria intimidade pela película efêmera da atualidade. (NORA, 1993, p. 8).

Para o autor, a degradação das memórias e dos costumes de diversas coletividades causou danos irreversíveis às identidades sociais humanas. Nas suas palavras, “Este arrancar da memória sob o impulso conquistador e erradicar da história tem como que um efeito de revelação: a ruptura de um elo de identidade muito antigo [...]” (NORA, 1993, p. 8). Por mais que a memória incorpore a evolução e o esquecimento, o processo moderno foi desproporcionalmente acelerado. A produção indiscriminada de informações, imagens e valores ameaça a estabelecida memória longa, que, apesar de ser mais duradoura e mais fincada em raízes profundas, também pode ser abalada, ou mesmo desvalorizada. Segundo Nora (1993, p. 7), “Há locais de memória porque não há mais meios de memória” – ou seja, quando à memória é consagrado um lugar, quer dizer que ela não está mais sendo posta em prática, não faz mais parte do cotidiano das sociedades.

Na interpretação de Candau (2018, p. 112), “a modernidade poderia ser definida como uma tentativa de codificação do mundo, cada instante se caracterizando por uma produção profusa de informações, traços, imagens”. Com essa produção exacerbada, e a conseqüente atribuição de significado (e talvez valor econômico) a cada um desses dados, intensifica-se, também, o esforço para tentar guardar e preservar tais posses. Ou seja, em uma era em que tudo se guarda, também pode existir uma “destruição controlada” (NORA, 1993).

Uma das consequências do processo tão acelerado de produção de bens e artefatos considerados “dignos” de serem armazenados foi, não surpreendentemente, uma superlotação nos dispositivos de armazenamento. O que antes poderia ser armazenado em gavetas, armários, bibliotecas, cofres, coleções particulares, agora precisa ser armazenado em CDs, *pendrives*, *hard drives*, nuvens²⁶. Cada vez mais, precisa-se do que Nora chama de “suportes exteriores” para sustentar uma “existência que só vive através de [referências tangíveis]” (NORA, 1993, p. 14). Com tamanha produção desses conteúdos, e com a falta de uma rede fundante que lhes atribua algum significado (consequência da constante degradação das unidades sociais), a memória torna-se privada (NORA, 1993). O indivíduo passa a ser o curador da própria coleção de “memórias”.

Candau (2018) se refere ao conceito de “*iconorreia*”, que é a produção constante e gigantesca de informações e imagens que tem existido desde, principalmente, o século XX. Nesses termos, mais e mais criam-se e registram-se “coisas” (materiais e imateriais) que devem ser armazenadas, sem um questionamento sobre qual relação (seja pessoal ou social) foi estabelecida com a memória e com a identidade. Para o autor, “[...] tanto a profusão de traços quanto a *iconorreia* contemporânea produzem a confusão e o esquecimento, e são a expressão de um transtorno identitário provocado pela incapacidade de controlar a angústia da perda que acompanha toda a vida humana.” (CANDAU, 2018, p. 111).

Finalmente, as sociedades modernas são talvez menos capazes de transmitir a memória que aquelas de menor expansão memorial. [...] Quando esses quadros sociais entram em colapso ou se tornam confusos, indefinidos, múltiplos e multiformes, a transmissão é interrompida, por vezes de maneira irremediável, provocando uma falta, uma necessidade de memória. A compulsão memorial contemporânea e o que denominamos crises identitárias se explicariam por uma expansão descontrolada da memória. (CANDAU, 2018, p. 116).

Os dispositivos eletrônicos, ou “memórias artificiais”, não possibilitam à tradição os mecanismos que a fazem sobreviver: a modificação e a renovação. As informações ficam para sempre armazenadas, sem se modificar, e, portanto, muito mais fáceis de perecer: “[...] a *iconorreia* mata a imagem e torna mais difícil a transmissão: quando há muita imagem, há muitos ícones, e o indivíduo não pode mais aceder à ideia ou ao imaginário veiculado pelo suporte imagético.” (CANDAU, 2018, p. 116).

Segundo Candau (2018, p. 49), Maurice Halbwachs se equivocou ao dizer que as memórias individuais são meros “fragmentos” da memória coletiva, “mas teve razão em insistir

²⁶ À época da escrita do texto de Nora (1993), não havia a imensa difusão dos computadores e dos dispositivos de armazenamento tão evoluídos quanto há hoje. Dispositivos mais acessíveis à aquisição eram os disquetes, as fitas de VHS e os computadores.

sobre a importância dos quadros sociais que fazem com que ‘uma corrente de pensamento social [...] tão invisível quanto o ar que respiramos’ irrigue toda lembrança.’ Ou seja, há influência massiva da segunda sobre as primeiras, sem, entretanto, ser absoluta: a memória coletiva pode orientar, pode fornecer as ferramentas para que seja possível lembrar do próprio passado e do passado coletivo, mas ela não determina absolutamente o que será lembrado ou esquecido. “Nisso, toda a memória é social, mas não necessariamente coletiva [...]” (CANDAU, 2018, p. 49).

3.3 Mais do que uma parte do todo: a memória individual

“Somos, de nossas recordações, apenas uma testemunha, que às vezes não crê em seus próprios olhos e faz apelo constante ao outro para que confirme a nossa visão: ‘Aí está alguém que não me deixa mentir’.”
(BOSI, 1994, p. 407).

Sabendo que memória e identidade têm uma relação muito estreita entre si, compreende-se que o que fortalece uma, fortalece a outra – da mesma forma, o que enfraquece uma, enfraquece a outra. Assim, a ocorrência de uma perda de memória – seja memória coletiva ou individual –, implica, sem dúvida, uma perda de identidade. Quando o indivíduo não consegue apontar os eventos de seu passado, ele não consegue ter uma compreensão de quem é, de onde esteve e para onde irá. Se a memória se fragmenta ou é danificada, o mesmo ocorre com a identidade – como afirma Candau (2018, p. 160), “[...] toda perda de arquivos é vivida como uma perda de si próprio.” Ter conhecimento de um passado em comum, no caso dos coletivos, torna-se ato de resistência, menos contra o tempo e mais com as forças que tentam eliminar as particularidades daquela cultura (colonialismo, imperialismo, etc).

Evocando um vocabulário existencialista, Candau (2018, p. 60) afirma que o indivíduo que não lembra, não tem consciência “de sua gênese, que é a condição necessária para a consciência e o conhecimento de si”. Ou seja, um indivíduo realmente se conhece quando está em posse de lembranças que tenha experienciado, sentido e às quais tenham sido atribuídos significados. Candau (2018, p. 16-17) diz, evocando Maurice Halbwachs, que “as lembranças que guardamos de cada época de nossa vida se reproduzem sem cessar e permitem que se perpetue, como pelo efeito de uma filiação contínua, o sentimento de nossa identidade”.

Para o autor, a relação que um indivíduo estabelece consigo próprio desde que se entende como pessoa pode ser caracterizada pelo uso de três movimentos de memória: a memória do passado, a memória da ação (presente) e a memória de espera (futuro). Dessa forma, a relação humana com o tempo não seria apenas bidirecional (passado e futuro), mas tridirecional (passado, presente e futuro): um indivíduo tem que saber de onde veio, onde está e para onde espera ir (CANDAUI, 2018).

Não somente ter conhecimento de certos eventos, mas também ter consciência dos significados atribuídos a tais eventos. Conseguir compreender a duração e a repetição de eventos passados é um grande atributo para a consciência de identidade, e a isso se chama *mnemônica*, que mobiliza não só uma faculdade mental, mas todo um esforço de rememoração, compreensão e ressignificação. Ou seja, precisa-se conseguir lembrar, compreender e atribuir significado ao que se lembrou.

A relação da memória com a forma como o indivíduo percebe a si mesmo e o seu próprio mundo também tem a ver com o conceito de *representações*, pois elas são ferramentas que possibilitam que aquela pessoa consiga “traduzir” o que percebe e o que se lembra do seu passado. As representações agem até mesmo em um “retrospecto”, pois a pessoa no tempo presente atribui um significado de uma experiência recente a um evento mais antigo ainda no passado. Há um exercício de imaginação quando uma pessoa se lembra do passado, mas não estritamente no sentido de “inventar”.

É no momento de rememoração do passado que pode surgir a percepção de “velhos bons tempos”, quando se tem uma nostalgia e um desejo de voltar para um passado que, segundo a memória da pessoa ou da coletividade, favoreceu a si e aos seus de alguma forma, comumente num tom de crítica da sociedade do tempo presente ou recente. Mais uma vez: a memória do passado fornece uma base que orienta a forma tanto como o indivíduo, ou aquele grupo, vê e interpreta o presente, como uma base para o que se espera ou se compreende do futuro. Um grupo pode sentir nostalgia em relação ao passado e querer o retorno dessas “qualidades” para o futuro, enquanto outro grupo pode ter em mente as dificuldades pelas quais passou e temer que o futuro as traga de volta.

A memória individual diz respeito à identidade do indivíduo, a sua subjetividade, que abrange, influencia e é influenciada pela memória social – esta, por sua vez, está presente na história oral, nos costumes de um povo ou grupo de pessoas que se identificam entre si, com sua cultura (HOPPEN; SILVEIRA; VANZ, 2013). Da mesma forma que um indivíduo precisa ter algum conhecimento sobre o contexto de seu nascimento, os eventos importantes da sua infância, e o registro de celebrações religiosas, por exemplo, uma coletividade precisa desses

marcos temporais para solidificar sua solidariedade e identidade, ou seja, para sua manutenção e continuidade.

É aí que surgem os “mitos de origem”, por exemplo, narrativas que contam a história de um determinado povo; suas origens, suas singularidades, ancestralidades, formas de interação com suas divindades, idealizações em torno de um destino comum e de conquista da terra sobre a qual prosperará. São esses mitos de origem que, além de localizarem o grupo protagonista no espaço e no tempo em termos da sua identidade, ditam quais são os povos que não são especiais, cuja existência, na verdade, vale menos do que a dos “eleitos”. Tudo isso contribui muito para a sua coesão, e, conseqüentemente, para a sua longevidade (CANDAU, 2018; DURKHEIM, 2011; VERNANT, 1990).

Para Candau (2018), desde que se estabeleceram as primeiras sociedades humanas, houve um esforço dos indivíduos de deixarem registrada, de alguma maneira, a sua existência. Aqui, o autor cita as pinturas rupestres: imagens do cotidiano eternizadas nas paredes de cavernas, ao lado de impressões das palmas daquelas pessoas que viveram há tanto, tanto tempo. Tudo isso são formas de linguagem que o ser humano encontrou para se imortalizar através do tempo, de (tentar) deixar registrada a sua existência.

Na interpretação de Bosi (1994, p. 56), “O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem. [...] As convenções verbais produzidas em sociedade constituem o quadro ao mesmo tempo mais elementar e mais estável da memória coletiva.” Conforme a transmissão de informações foi se aprimorando, com a evolução da escrita e dos registros de imagem, por exemplo, também se modificou a necessidade humana de armazenamento dessas novas informações, acentuando, cada vez mais, uma escolha criteriosa do que valeria a pena ou não armazenar.

Dessa forma, compreende-se a importância da memória para o desenvolvimento da humanidade desde os primórdios, em quaisquer manifestações culturais que já existiram. Ter posse de um conhecimento sobre o passado, seja ele coletivo ou individual, é fundante para a forma como os indivíduos e os grupos sociais enxergam a si próprios, como se localizam no tempo e no espaço. Sem a memória, não há identidade; conseqüentemente, uma memória ressignificada implica uma identidade também ressignificada.

4 “EU TENHO UMA PEQUENA HISTÓRIA QUE VOCÊ DEVERIA SABER”²⁷: DESCREVENDO *BLADE RUNNER 2049* E O LEGADO DE SEU ANTECESSOR

Replicantes são humanos biomodificados, projetados pela Corporação Tyrell para uso fora da Terra. Sua força superior os torna ideais para o trabalho escravo. Após várias rebeliões violentas, sua produção foi proibida e a Corporação Tyrell faliu. O colapso dos ecossistemas em meados do ano 2020 impulsionou o empresário Niander Wallace, cujo domínio da agricultura sintética evitou a escassez de alimentos e evitou a fome mundial. Wallace adquiriu o que restou da Corporação Tyrell e criou uma nova linha de replicantes obedientes. Muitos replicantes de modelos antigos – Nexus-8 com vida útil indeterminada – sobreviveram.

Aqueles que os caçam ainda se chamam...

blade runner.

(Abertura do filme *Blade Runner 2049*, 2017).

4.1 Enredo do filme

*Blade Runner 2049*²⁸ é, conforme referido anteriormente, um filme situado no universo de *Blade Runner: O caçador de andróides* (dir. Ridley Scott, 1982), inspirado no livro *Andróides sonham com ovelhas elétricas?*, do escritor de ficção científica Philip K. Dick (Aleph, 2019). O filme não foi promovido como sequência do filme de 1982, embora busque responder algumas perguntas deixadas ao final daquele, bem como gerar mais perguntas.

O filme nos leva a Los Angeles do ano 2049, uma cidade suja, superlotada, e dominada pela mais avançada tecnologia, onde circulam andróides fabricados com o objetivo de servir de mão de obra para os seres humanos em diversas áreas, chamados “replicantes” por sua extrema semelhança com a aparência e o comportamento humanos.

Trinta anos antes, nos eventos do filme de 1982 – cujo enredo se passava no ano 2019 –, houve uma revolta de replicantes, que assassinaram pessoas e exigiram ter seu “prazo de validade” prolongado, ou seja, queriam ter a mesma quantidade de anos de “vida” que os humanos. Tais dissidentes foram neutralizados pelo policial Rick Deckard (Harrison Ford), responsável por “aposentar” replicantes rebeldes (eufemismo para “matar”), um cargo chamado de *blade runner*²⁹. Nos eventos do filme de 2017, esse cargo de *blade runner* é ocupado por K

²⁷ Trecho da música “*One for My Baby (and One More for the Road)*”, interpretada pelo cantor ítalo-americano Frank Sinatra em 1958, e presente na trilha sonora do filme *Blade Runner 2049*. Trecho original: “I’ve got a little story / I think you should know”.

²⁸ Também será referido ao longo do presente trabalho como *BR2049*.

²⁹ Em tradução bruta, o termo quer dizer “corredor de lâminas”, ou, mais precisamente, “alguém que passa a lâmina”. Ou seja, uma espécie de carrasco.

(Ryan Gosling), um replicante de um modelo mais avançado e que existe unicamente para essa função – “aposentar” replicantes de modelos ultrapassados e que possam representar ameaça.

Ao ser bem sucedido na sua mais recente missão, K descobre um objeto enterrado sob as raízes de uma árvore morta no terreno da casa do replicante que ele acabou de “aposentar”. Ao voltar para a estação policial, técnicos constataam que o objeto descoberto consiste numa maleta na qual estavam encerrados os restos mortais de uma pessoa. Após análise, identifica-se que são os ossos de uma mulher que morreu durante o parto, e que o replicante aposentado, um médico militar muito experiente, tentou ajudá-la no processo, porém sem êxito. K aumenta a projeção das imagens de análise e descobre um número de inscrição nos ossos da mulher, identificando que, na verdade, ela era um modelo antigo de replicante. Tal conhecimento abala todas as estruturas do entendimento sobre o que constitui um replicante e o que o diferencia de um ser humano, visto que é de conhecimento geral que replicantes não podem dar à luz, uma possibilidade exclusiva dos seres humanos.

K, então, é designado por Joshi (Robin Wright), sua superior, a destruir a evidência dessa ocorrência – ou seja, eliminar a criança que foi gerada de uma suposta união entre humano e replicante – com o objetivo de manter de pé o “muro que separa as espécies” e evitar uma guerra. K hesita, algo que nunca lhe aconteceu, e diz nunca ter “removido algo que já nasceu”. Quando Joshi lhe pergunta qual a diferença, ele responde: “Nascer é ter uma alma, eu acho”. Pressupõe-se, então, que replicantes não têm alma justamente por terem sido “criados” e não “nascidos”, e que não “morrem”, mas “expiram”.

O *blade runner* se dirige à sede das indústrias Wallace, do cientista-empresário Niander Wallace, único fabricante de replicantes, em busca de mais informações sobre a replicante cujos restos mortais foram encontrados. Um funcionário lhe diz que os registros dela dificilmente poderão ser encontrados, visto que são de antes do “Blecaute”, evento ocorrido anos antes, quando um grupo de replicantes rebeldes derrubou todo o sistema de dados do planeta Terra, causando a perda de todos os arquivos armazenados em computadores, celulares e nuvens. Uma replicante representante da empresa, e braço direito de Niander Wallace, acaba auxiliando a busca de K, e o leva para onde os registros mais antigos são armazenados. Lá, é reproduzido um áudio que contém o diálogo entre a replicante morta, pertencente ao antigo fabricante, Eldon Tyrell, e um homem. Trata-se do momento do teste psicológico realizado por Rick Deckard em Rachael (Sean Young) três décadas antes para verificar se ela era humana ou replicante, cena retratada no filme de 1982.

K retorna à casa do replicante que havia “aposentado” em busca de mais pistas. Lá, encontra, escondida dentro de um piano, uma caixinha de metal guardando uma meia de bebê

e uma fotografia de uma mulher segurando um recém-nascido perto da árvore no terreno. O *blade runner* se dirige até a árvore e descobre, na base dela, uma data encravada na raiz – 10 de junho de 2021 –, o que o deixa nervoso por algum motivo. Pouco depois, os restos mortais de Rachael são roubados, e há o risco de a informação de que existiu uma replicante que deu à luz ser vazada. Ao relatar suas descobertas para sua superior, que está visivelmente transtornada com o roubo das evidências, ocorre o seguinte diálogo:

JOSHI: Você não lembra de nada antes de estar na minha equipe, não é? Você tem alguma lembrança de antes?

K: **Eu tenho memórias. Eles nos dão algumas. Implantes. Elas não são reais.**

JOSHI: Me conte uma. De quando você era criança.

K: Eu sinto que é estranho compartilhar uma história de infância, considerando que nunca fui criança.

JOSHI: Ajudaria se eu dissesse que era uma ordem?

K: **Eu tive um brinquedo, um cavalo de madeira. Havia uma inscrição embaixo.**

Tudo que eu lembro é um grupo de garotos, garotos grandes, tentando tirar ele de mim. Então eu corro ... Isso é idiota – **é tudo falso. Eu nunca fui criança.**

JOSHI: Continue. O pequeno K com seu brinquedinho, com medo dos garotos malvados.

K: Eu procuro um esconderijo. Não há para onde ir além de um... forno. É muito escuro. Estou com muito medo. Mas este cavalo é tudo que tenho, então eu tenho que ir, de qualquer maneira. Eles me encontram e me batem para dizer-lhes onde o cavalo está. Mas eu não digo. É isso.

(*Blade Runner 2049*, 2017, grifos meus).

Enquanto analisa o DNA da replicante, K conversa com Joi (Ana de Armas), a consciência artificial que ele considera sua companheira, e ela o questiona a respeito de sua omissão a Joshi: a inscrição feita no cavalo de madeira de sua lembrança era a mesma data que ele havia encontrado na base da árvore – 10 de junho de 2021 –, implicando alguma relação entre a memória implantada de K e a replicante que deu à luz. Joi lhe diz que isso implicaria que ele não é um replicante, mas um ser humano; que nasceu e não foi fabricado. Se isso for verdade, ele lhe diz, ele seria caçado por outro *blade runner* que nem ele.

Seguindo a pista que encontrou ao buscar registros de DNA da criança, o replicante se dirige a um orfanato em busca de respostas. O dirigente da instituição descobre, ao examinar os livros de controle das crianças que saíram daquele lugar, que as folhas que correspondem ao período solicitado por K foram arrancadas. Alguém não gostaria que essa informação ficasse disponível a qualquer pessoa.

Também é no orfanato que K reconhece o ambiente da “lembrança” que relatou a Joshi, e acaba encontrando o brinquedo de madeira em formato de cavalo, com a inscrição da data gravada em sua memória, confirmando que aquilo realmente aconteceu. E comprovando a sua crença de que ele realmente *viveu* aquela lembrança – não apenas viveu como foi criança, e se ele viveu aquilo quando criança, ele é um ser humano, visto que replicantes só existem em

modelos adultos. Encontrando evidência física de que o que visualizava como uma lembrança implantada na verdade pode ter acontecido, K imediatamente entra em conflito interno sobre sua própria natureza, sobre se ele é, de fato, um androide, ou se é um ser humano.

K decide que o próximo passo lógico para identificar se aquela memória realmente aconteceu é visitar a fabricante de memórias, Dra. Ana Stelline (Carla Juri), contratada por Niander Wallace para criar as memórias que são implantadas nos replicantes. Ocorre o seguinte diálogo:

K: Por que você é tão boa? O que torna suas memórias tão autênticas?

ANA STELLINE: Bom, tem um pouco de cada artista no seu trabalho. Mas eu fui trancada numa cela esterilizada aos oito anos... Então, se eu quisesse ver o mundo, eu precisava imaginá-lo. Fiquei muito boa em imaginar. **Wallace precisa do meu produto para manter o produto estável.** Replicantes levam vidas difíceis, criados para fazer o que não queremos. Não posso ajudar com o seu futuro, mas posso lhes dar boas memórias para vocês recordarem e sorrirem.

K: É bom.

ANA STELLINE: É melhor do que bom. Parece autêntico. **E se você tem memórias autênticas, você tem respostas humanas reais.** Não concorda?

(Blade Runner 2049, 2017, grifos meus).

No filme de 1982, o então fabricante de replicantes Eldon Tyrell relatou a Deckard que havia começado a implantar memórias nos modelos mais recentes porque eles se tornavam instáveis depois de um tempo, agindo de forma mais artificial do que humana – o contrário do que propagava o lema da empresa, “Mais humano que humano”. Tyrell disse: “Eles não têm experiência emocional, têm poucos anos para guardar as experiências que eu e você tomamos como garantidas. Se nós lhe dermos o passado, **criamos um amortecedor para suas emoções**, e consequentemente podemos controlá-los melhor.” O mesmo princípio se manteve após Niander Wallace comprar as empresas Tyrell e passar a comercializar modelos de replicantes cada vez mais indistinguíveis de seres humanos.

O diálogo entre K e Ana Stelline continua:

K: Todas elas são fabricadas ou você usa algumas que são reais?

ANA STELLINE: É ilegal usar memórias reais, policial.

K: Como sabe a diferença? Pode me dizer se alguma coisa realmente aconteceu?

ANA STELLINE: Todos pensam que depende de mais detalhes. Mas não é assim que a memória funciona. **Nós lembramos dos sentimentos. Qualquer coisa real deve ser uma bagunça.** Eu posso lhe mostrar.

(Blade Runner 2049, 2017, grifos meus).

Após analisar a lembrança de K com o brinquedo de madeira, a fabricante, deixando escapar algumas lágrimas, constata: “Alguém viveu isso, sim. Isso aconteceu.” K, deixando seu estado de transtorno ultrapassar pela barreira de seu rosto geralmente impassível, descontrola-

se diante das implicações do que acabou de ser comprovado: aquela lembrança é verdadeira, ele a viveu, ele é a criança filha de um humano e uma replicante, um ser que não deveria existir.

Logo após sair do centro da Dra. Stelline, K é preso e levado à sua estação policial. É constatado em seu teste de parâmetros (*baselines test*) que suas diretrizes de replicante estão completamente embaraçadas, situação gravíssima e que deveria ocasionar a sua imediata “eliminação”. Isso não é dito no filme, mas fica subentendido que se um replicante não age mais como ele mesmo, deve ser eliminado, visto que isso se configuraria como insubordinação, o tipo de comportamento combatido pelos *blade runners*. Provavelmente, o teste constatou o conflito interno do replicante, que com a descoberta confirmada por Ana Stelline, passava a se ver como humano e não mais se identificava com as suas diretrizes de cumprir ordens para as quais ele teria sido “fabricado”.

Ao enfrentar os questionamentos de sua superior, K mente e afirma ter eliminado a criança híbrida e dado fim a qualquer evidência de que ela um dia existiu, tranquilizando Joshi, que lhe concede uma dispensa para que possa sair em segurança da delegacia (ou seja, não ser eliminado por causa do resultado do teste) e lhe dá 48 horas para que ele faça com que seus “parâmetros” voltem ao normal – ou seja, para que ele volte a agir como um replicante.

K volta para casa e decide fugir para descobrir de vez sobre sua origem, ir atrás de Rick Deckard, que agora ele acreditava ser seu pai. Leva o cavalo de madeira para que um especialista verifique se é possível identificar de onde veio aquele material, ao que o homem lhe responde só haver um lugar no país com radiação tão antiga. Pouco depois descobrimos que esse lugar é Las Vegas, agora uma área completamente isolada por causa de uma alta incidência de radiação, tornando-a inabitável, com hotéis abandonados e estátuas gigantescas caindo aos pedaços. É lá onde supostamente vive Rick Deckard, antigo *blade runner* e o amante de Rachael – e pai da criança gerada por ela, que K acredita ser ele. O replicante descobre Deckard em um cassino abandonado e acaba tendo que se defender dele, que não quer contato com um desconhecido. Depois de uma intensa luta corporal, o *blade runner* mais velho sugere que os dois bebam alguma coisa, e leva K para um bar dentro do hotel. Enquanto é questionado pelo replicante, Deckard revela, a muito custo, que é o pai dessa criança que ele procura, mas que teve que se afastar para protegê-la, tanto ela quanto a Rachael, que ele amava profundamente, por medo de eles serem capturados e a criança dissecada de modo a descobrir a razão de sua peculiar natureza.

No cassino, K percebe uma coleção de esculturas de animais em madeira feitas à mão, junto de um retrato de uma mulher – Rachael –, e deposita o seu próprio cavalo de madeira, como que devolvendo-o ao seu verdadeiro lugar. Pouco depois, o lugar é invadido por

empregados das indústrias Wallace e Deckard é levado embora. K tenta descobrir o seu paradeiro e encontra uma resistência organizada de replicantes, que lhe informa que a criança era uma menina, não um menino. Devastado, K se recolhe e é confrontado pela líder do movimento: "Você achou que era você? Achou, sim. Todos queríamos que fossemos nós. É por isso que acreditamos." Ela o incumbe de se reunir à revolução, cumprindo a missão de matar Deckard para que ele não revele a Wallace o paradeiro da menina – missão mais importante do que a vida de qualquer um deles. Nesse momento, K junta as peças e compreende que a criança é Ana Stelline, verdadeira dona da lembrança de sobreviver no orfanato e guardar o cavalo de madeira, um último presente de família, implantada ilegalmente em K.

Ao ser capturado, Deckard é interrogado por Niander Wallace (Jared Leto), que demonstra ser muito grato a ele por ter sido quem conseguiu realizar o “milagre” que o cientista-empresário tanto buscava: a reprodução natural dos replicantes. Lançar modelos que poderiam se reproduzir – ao invés de ter que fabricar ainda mais replicantes – facilitaria e muito a expansão de seus negócios. Entretanto, até aí Wallace não tinha tido sucesso, o que o motivou a buscar o “espécime” criado por Deckard e Rachael: “Eu tinha a fechadura, e achei a chave. Mas os pinos não se alinham. A porta permanece trancada.”

A seguir, Wallace reproduz um arquivo de áudio: o momento em que Deckard e Rachael se conheceram, trinta anos antes, nos eventos do primeiro filme. Ao ouvir a voz da amada pela primeira vez décadas após sua morte, Deckard fica visivelmente emocionado, como se estivesse de volta àquele momento depois de tanto tempo. Wallace, então, o questiona:

WALLACE: Sente o mesmo agora, e na época, no momento em que você a conheceu? **Por todos esses anos, você reviveu aquele dia, embriagado pela memória de sua perfeição.** Pelo brilho dos lábios dela. Pela sua atração instantânea.

(*Blade Runner 2049*, 2017, grifos meus).

O cientista insinua que o romance entre Deckard e Rachael pode não ter sido tão fruto do acaso como o *blade runner* imaginou, e talvez ele tenha sido projetado³⁰ justamente para se apaixonar pela replicante de modo que eles gerassem juntos o espécime que uniria as duas espécies. Deckard, emocionado, mas ainda se defendendo, responde: “Eu sei o que é real.” Wallace, tendo o conhecimento de que Deckard propositalmente manteve-se vazio de

³⁰ Aqui, Niander Wallace verbaliza uma teoria disseminada por fãs de *Blade Runner*, segundo a qual Rick Deckard não seria de fato humano, mas replicante. Desde o lançamento do primeiro filme, em 1982, questiona-se a verdadeira natureza do personagem, algo que nunca foi respondido de maneira definitiva, mesmo com as diferentes versões (cortes) do primeiro filme e os curtas que se seguiram até a estreia de *Blade Runner 2049*. Neste filme, a pergunta também não é respondida.

informações de modo a proteger mãe e criança, parte para o golpe final, oferecendo-lhe o impossível:

WALLACE: Você acha que não tenho nada a oferecer além de dor. Só que eu sei que você ama dor. **A dor lembra a você que a alegria que sentiu era real.** Mais alegria, então!

[Passos se aproximam]

WALLACE: Não tenha medo. Um anjo, nascido novamente. Para você.

(Blade Runner 2049, 2017).

Uma replicante idêntica a Rachael caminha até Deckard, vestindo os mesmos trajes e portando-se exatamente igual a ela. Um suborno: bastaria ele dizer tudo que sabia a Wallace e poderia tê-la para si, como se nenhum tempo tivesse passado entre eles. “Você não sentiu minha falta? Não me ama?”, a replicante lhe pergunta, tocando seu rosto visivelmente emocionado. Provavelmente fora programada exatamente como Rachael o fora décadas antes, com as mesmas memórias implantadas e a inclinação a se apaixonar por Deckard. O homem afasta-se dela e declara: “Os olhos dela eram verdes”. Wallace cometeu um erro³¹. A replicante é instantaneamente eliminada e é encerrada a negociação. Deckard é levado para uma nave destinada a sair do planeta para que possa ser torturado e revelar tudo o que sabe.

Retornamos para K, que, sem nenhuma palavra, demonstra o quanto está abalado por descobrir que, afinal, ele é um replicante. Jamais foi humano. Aquela memória que ele pensava ser sua havia sido implantada pela fabricante Ana Stelline, e era ela a verdadeira criança filha de Deckard e Rachael. Uma frase dita pela líder da resistência replicante ecoa em sua mente: “Morrer pela causa certa é a coisa mais humana que podemos fazer.” K não poderia mudar sua natureza, mas poderia reunir pai e filha.

Depois de um longo e cansativo embate, o replicante resgata Deckard e o leva ao encontro de sua filha, a Dra. Ana Stelline. Ao justificar sua atitude, um K muito ferido simplesmente diz: “Todas as melhores memórias são dela. Vá conhecer sua filha.” Deckard adentra o laboratório, e a última cena do filme traz o replicante morrendo em uma escadaria, banhado pela neve, repetindo um momento clássico do filme de 1982, quando o replicante Roy Batty (Rutger Hauer) lançou suas últimas palavras falando sobre como todos os momentos que

³¹ Os olhos da atriz que interpretou Rachael, Sean Young, são castanhos, embora as imagens do teste – que aparecem mais cedo neste filme – possam dar a entender que ela possui olhos verdes. Muito provavelmente, Deckard disse isso como forma de negar a proposição de Wallace.

ele viveu, tudo o que ele já viu com os próprios olhos, “todos esses momentos se perderão no tempo, como lágrimas na chuva.”

4.2 Com o que sonham os androides? Contextualizando os filmes e o livro de Philip K. Dick

Blade Runner 2049 teve como objetivo trazer novas histórias para o universo primeiro mostrado no filme *Blade Runner: O caçador de androides*, lançado em 1982 e dirigido pelo inglês Ridley Scott. Denis Villeneuve, fã do original e do gênero ficção científica, relatou que tinha plena consciência das expectativas que gerações de fãs depositavam no lançamento desse novo filme e afirmou buscar honrar o legado iniciado por Scott assim como dar o seu próprio toque à nova narrativa.

Como referido anteriormente, o gênero ficção científica traz histórias que, na sua superfície, parecem discutir exclusivamente temas fictícios, impossíveis de acontecer – futuros apocalípticos, revoltas de máquinas, vírus que se espalham rapidamente e eliminam metade da população mundial, invasões de seres extraterrestres. Entretanto, tais recursos são utilizados de modo a representar temas relevantes no presente da produção dos filmes, temores sociais da época, conflitos políticos, mudanças culturais.

Por ser uma adaptação de um texto literário, o primeiro filme buscou suas principais inspirações em um livro de ficção científica, *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, lançado em 1968 e escrito pelo estadunidense Philip K. Dick, o qual, segundo Roberts (2018, p. 468), “pode muito bem ser considerado o mais importante escritor de FC do século”. Para o especialista em ficção científica, o primeiro filme atingiu o *status* de clássico graças a alguns fatores, como a ambientação *cyberpunk* do filme, um enredo que se assemelhava aos clássicos de investigação *noir* estadunidenses, as questões que suscitava a respeito do que seria a verdadeira “realidade” e os palpites a respeito do futuro. A utilização cada vez maior da tecnologia no cotidiano humano, ocasionando uma “perda” de humanidade e a dúvida constante sobre se o que se via era “real” ou não caracterizava a escrita de Philip K. Dick, expoente do que Vivian Sobchack (2005) chamou de “variante paranoica da ficção científica”.

No caso do filme analisado neste trabalho, *Blade Runner 2049* herdou algumas das discussões que se processaram à época do lançamento de *Blade Runner: O caçador de androides*, somadas aos trinta e cinco anos de teorias, influências e debates que se seguiram. O primeiro *Blade Runner* gerou debates nas comunidades de fãs de ficção científica – fossem eles presenciais ou na nascente *internet* – a respeito dos possíveis significados de suas alegorias

sobre humanidade, tecnologia, capitalismo, racismo, ecologia, desigualdade de gênero (ALMOG, 2013).

A distinção entre “humano” e “replicante” é um tema que percorre ambos os filmes – embora com mais ênfase no primeiro do que no segundo –, ora de maneira sutil, ora de maneira mais explícita, como os momentos em que replicantes são escancaradamente discriminados por serem quem são (ou seja, não humanos). Há um pressuposto implícito nas interações sociais: o tratamento diferenciado se o interlocutor é um humano, em detrimento do que ocorreria caso ele fosse um replicante.

Para a professora de Direito israelense Shulamit Almog (2013), a “inferioridade” dos replicantes não é uma questão de ética ou moral, mas de Lei – convenções legais elaboradas sob o aval da indústria capitalista que lucra ao ofertar uma mão de obra que não é humana, e, portanto, pode ser explorada sem quaisquer constrangimentos. A “humanidade” não é dada, é construída socialmente e após passar por disputas legais e institucionais, por exemplo. É algo que atraiu a atenção de filósofos ao longo da História (DICKSON, 2016). Para Almog (2013), a Lei (no mundo real) pode servir como suporte para as percepções de humanidade (e de não-humanidade), com o filme³² exemplificando a ação desses artificios da realidade social moderna e capitalista.

A discussão sobre a utilização da mão de obra humana para a realização de trabalhos extremamente extenuantes por um valor menor (ou por nenhum valor) é um dos panos de fundo que cerca ambos os filmes. Em determinado momento do filme de 2017, o cientista-empresário Niander Wallace diz: “Todo avanço da civilização foi construído nas costas de mão de obra dispensável. Perdemos o estômago para a escravidão, a não ser que seja projetada.” Aí, fica nítida a razão pela qual se insiste na fabricação de replicantes – oferta de mão de obra que não é “humana” (logo, não possui direitos), e que existe somente para realizar aquela função, sem a possibilidade de demandar, por exemplo, melhores condições de trabalho.

Sobre as mudanças que o capital opera de modo a se manter soberano, o sociólogo Peter Frase oferece a seguinte contribuição:

Esse desenvolvimento ilustra uma dinâmica capitalista recorrente: conforme os trabalhadores se tornam mais poderosos e mais bem pagos, aumenta a pressão sobre os capitalistas para que automatizem as atividades. Quando há uma imensa reserva de mão de obra agrícola migrante de salário baixo, uma colheitadeira de frutas de cem mil dólares parece uma indulgência extravagante, um desperdício; mas quando os trabalhadores são escassos e são capazes de exigir salários melhores, o incentivo para substituí-los por maquinário é intensificado. **A tendência para a automação atravessa toda a história do capitalismo.** Em anos recentes ela foi silenciada e um

³² À época da publicação do artigo de Almog (2013), havia sido lançado apenas o primeiro filme. A discussão apresentada pela autora, entretanto, pode ser aplicada também ao filme de 2017.

tanto disfarçada pela enorme injeção de força de trabalho barata que o capitalismo global recebeu após o colapso da União Soviética e a guinada rumo ao capitalismo na China. Agora, entretanto, até mesmo companhias chinesas estão encarando a escassez de força de trabalho e procurando por novas formas de automatizar e robotizar. (FRASE, 2020, p. 9, grifos meus).

Quem é explorado como mão de obra descartável no “mundo real” são “seres” que não são considerados pessoas, cuja existência é concebida como menos “digna” do que a dos consumidores. Os filmes *Blade Runner* e *BR2049* trazem narrativas que demonstram semelhança com o que foi descrito há pouco, mas sob o véu das metáforas típicas do gênero ficção científica – ou seja, ocorre certa “extrapolação” de situações existentes no mundo real a fim de transformá-las em narrativas mais próximas do sobrenatural.

Outro tema que percorre ambos os filmes é a questão do que realmente define um ser humano. Em *Blade Runner*, a principal distinção entre ser humano e replicante era a capacidade de empatia, presente no primeiro e ausente no segundo, constatada através de um teste psicológico fictício; já em *Blade Runner 2049*, somos levados a crer que ser humano é possuir uma alma, capacidade metafísica concretizada pela possibilidade de o sujeito lembrar do próprio passado. Ter uma alma é o que é visto como parâmetro para ser considerado humano, e se K nasceu, ao invés de ter sido fabricado, ele tem lembranças, logo, tem uma alma.

A jornada pela qual passa o protagonista – e nós, espectadores, também – é impulsionada pelo seu desejo de saber qual é a sua verdadeira natureza, se ele possui um passado, se alguém *desejou* a sua existência. O mecanismo que acaba orientando tal busca é a sua “capacidade” de recordar e atribuir significado a uma lembrança, supostamente implantada durante sua fabricação – ou foi isso que lhe foi dito no momento de sua ativação. O que definiria sua humanidade, portanto, seria a veracidade da sua memória.

5 EU LEMBRO, LOGO EXISTO? REPRESENTAÇÕES DA MEMÓRIA EM *BLADE RUNNER 2049*

“A memória está em todo lugar em *Blade Runner 2049*.”³³
(HEERSMINK; McCARROLL, 2020, p. 87, tradução minha).

Uma das perguntas que mobiliza a presente pesquisa surgiu no momento em que assisti ao diálogo entre Ana Stelline e K, a respeito da natureza das memórias e da razão pela qual sua implantação é necessária para os replicantes (e para seus compradores): Por que ter lembranças estabilizaria os replicantes? Conforme avançada esta investigação, e constatada a importância da memória para o desenvolvimento do enredo, resolvi expandir a pergunta: Como a memória aparece no filme *Blade Runner 2049*?

Quando a dra. informa a K que as memórias têm como principal objetivo “estabilizar o produto”, ou seja, manter os replicantes obedientes, ela informa à audiência que ter memórias é uma forma de dar um suporte a determinada existência. Ter a consciência de um passado, mesmo que artificial, contribui para que um indivíduo consiga se localizar num tempo e num espaço. Mesmo que a narrativa de *BR2049* trate principalmente de replicantes, seres fictícios “mais humanos que os humanos” fabricados para realizar as atividades que estes últimos não queriam, podemos trazer essa reflexão para a realidade fora da ficção científica – como é, de fato, o objetivo das produções deste gênero.

Quando o replicante K compartilha a memória que o acompanha desde sua fabricação – ele possuindo um cavalinho de madeira e escondendo-o de garotos que queriam agredi-lo –, o personagem demonstra duas coisas: autoconsciência, uma percepção dos replicantes de que são, de fato, replicantes e que existem para cumprir determinada função, e o conhecimento de que suas lembranças não são suas e que foram colocadas no seu sistema por um fabricante. No filme de 1982, Rachael havia sido fabricada pelo próprio Tyrell como um protótipo de um futuro modelo, que teria memórias implantadas de modo a ter um sistema emocional mais desenvolvido. A própria não sabia que era replicante, ficando completamente desnorteada ao ouvir de Deckard que ela não era realmente sobrinha de Tyrell, e suas memórias não eram verdadeiras. Rachael traz ao *blade runner* uma coleção de fotos de sua infância como forma de comprovar que ela viveu aquelas situações e não pode ser replicante, ao que ele lhe diz que, assim como as memórias que ela possuía, também aquelas fotografias haviam sido forjadas. Ela possuía um “passado artificial”, como nota Martins (2004, p. 94), e o mesmo

³³ Trecho original: “Memory is everywhere in *Blade Runner 2049*.” (HEERSMINK; McCARROLL, 2020, p. 87).

aconteceria décadas depois com os modelos mais novos de replicantes, geração da qual K faz parte.

Ao tratar do filme de 1982, Martins (2004, p. 74) analisa a importância das fotografias para a comprovação da “humanidade” dos seres que na verdade são replicantes. Enquanto os seres humanos mais ricos no filme tinham deixado o planeta Terra para trás e decidido morar em colônias extraplanetárias, abandonando, inclusive, registros fotográficos de seu planeta-natal, “Ali, são os andróides que colecionam [...] fotografias pessoais, formando painéis de imagens em que se apóiam, no esforço de criar uma referência identitária de memória em que possam comprovar sua natureza humana: fotos-registros de histórias vividas...”

A invenção da fotografia é um grande marco para o registro e transmissão de memórias familiares, e também possibilita um tipo de documentação de relações sociais em contextos diversos. Sua capacidade de “fixar” uma imagem permitia que houvesse uma prova física da existência daqueles indivíduos e autoriza posteriores interpretações sobre aquelas pessoas (CANDAU, 2018). Para os educadores brasileiros Hamilcar Silveira Dantas Junior, Fabio Zoboli e Renato Izidoro da Silva (2020, p. 1345), por ser a materialização de uma existência vivida, a fotografia torna-se “signo de humanidade” em *BR2049*: “É a infância registrada na fotografia que significa a humanidade, dizendo que o estado atual adulto ou civilizado dependeu de um desenvolvimento, de mudanças, desdobramentos, metamorfoses.”

Em determinado momento do filme de 2017, o replicante funcionário das indústrias Wallace, relatando a perda de arquivos ocorrida no blecaute de anos antes, diz que foi uma ironia só ter sobrevivido o que estava registrado em papel. Um exemplo disso é visto depois, quando K retorna à casa do replicante que “aposentou” e encontra uma fotografia em papel de uma mulher segurando um bebê. Mesmo com o apagamento digital, esse pedaço da História sobreviveu. A foto se traduz como representação de cena/momento vivido, e sua visualização, pelo personagem, ajuda a recompor uma memória. Memória importante na “reconstituição” de uma identidade; uma identidade que tem um passado e, também, continuidade ali.

O próprio Blecaute é um exemplo de perda de memória. Como discutido anteriormente, conforme a sociedade moderna capitalista foi expandindo cada vez mais a produção de artigos que poderiam ser qualificados como “dignos” de serem armazenados, aumentou-se a quantidade de dados que deveriam ser preservados. O resultado disso, no filme, é que diante de uma sabotagem realizada por replicantes, perderam-se todos os arquivos e registros guardados nas redes de computadores, sobrando apenas aqueles em formato físico.

Para os filósofos Richard Heersmink e Christopher Jude McCarroll (2020, p. 87, tradução minha), australiano e irlandês respectivamente, em *BR2049* “a memória é um

commodity”³⁴, ou seja, um recurso adquirido por Niander Wallace de uma fabricante, de modo a otimizar a produção e o uso de seus replicantes: “Ter lembranças da infância, portanto, “mantém o produto estável”, no sentido de que os replicantes possuirão identidades mais coerentes, fazendo com que sejam melhores escravos.”³⁵ (HEERSMINK; McCARROLL, 2020, p. 93, tradução minha).

Segundo o filósofo John Locke (1978), ter memórias de eventos passados é ter continuidade entre o “eu” do passado e o “eu” do presente. Não apenas o conhecimento desses eventos do passado, mas uma coerência entre eles, algo que o historiador Paul Ricoeur (2007) chama de “autonarrativa”, ou narrativa autobiográfica. É essa base, esse suporte, que traz um senso de coesão ao indivíduo – e, expandindo para o contexto de estudos da memória, também à coletividade.

Uma narrativa própria [*self-narrative*] é uma história subjetiva e pessoal de uma série de eventos conectados e experiências que são (essenciais para) a pessoa. De maneira significativa, a narrativa própria é vista pela pessoa como parte de uma trajetória que está se desdobrando, em que a situação presente segue a partir de eventos passados e é usada para antecipar o futuro.³⁶ (HEERSMINK; McCARROLL, 2020, p. 94, tradução minha).

Na interpretação de Heersmink e McCarroll (2020), *BR2049* nos encoraja a pensar profundamente a respeito da relação entre memória e identidade, e em como esta última é construída não apenas pela primeira propriamente dita, mas, também, pela forma como o indivíduo se relaciona com o que lembra. Para além de nos prover conhecimento sobre nosso passado e, conseqüentemente, orientar o nosso presente, as memórias também guiam nossas decisões sobre o futuro.

Segundo Dantas Junior, Zoboli e Silva (2020), o que caracterizaria a humanidade seria um “desejo de vida”, de continuar vivo e fazer mais memórias; poder agir com base no conhecimento de suas próprias experiências e tomar decisões. No universo dos filmes de 1982 e 2017, androides são fabricados com aparência adulta humana, de acordo com as necessidades de seus compradores, e não deveriam ser capazes de evoluir ou crescer emocionalmente, da mesma forma que os seres humanos. Passar por diferentes fases de vida – infância, adolescência, idade adulta – seria privilégio exclusivo da espécie humana.

³⁴ Trecho original: “Memory is a commodity [...]” (HEERSMINK, McCARROLL, 2020, p. 87).

³⁵ Trecho original: “Having childhood memories thus “maintains a stable product,” in that replicants have more coherent identities, making them better slaves.” (*Ibidem*, p. 93).

³⁶ Trecho original: “A self-narrative is a subjective and personal story of a series of connected events and experiences that are (essential to) the person. Importantly, a self-narrative is seen by the person as part of an unfolding trajectory where the present situation follows from past events and is used to anticipate the future.” (*Ibidem*, p. 94).

Como exposto ao longo dos capítulos anteriores, a memória, a habilidade de se lembrar de eventos formadores passados, como um aniversário durante a infância, uma experiência em sala de aula na adolescência, um ritual de passagem na idade adulta, ou mesmo uma pessoa que você conheceu no dia anterior, tudo isso constitui o “fazer-se” da identidade humana. A identidade se constrói num universo relacional, incorporando também a maneira como o indivíduo entende que é visto pela coletividade – ou seja, não se constrói dentro de uma redoma. Na história do filme *Blade Runner 2049*, é utilizada a tecnologia para que a narrativa gere um “estranhamento familiar” aos espectadores, para que eles olhem para a sua própria realidade e percebam a importância da memória de modo que um indivíduo se perceba como um indivíduo de fato.

A explicação de Ana Stelline sobre como a reminiscência não é exata, mas repleta de incertezas, está em completa consonância com os teóricos de estudos da memória, desde os psicólogos, incluindo também historiadores e antropólogos. É consenso que as lembranças de eventos passados, ou rememorações, nunca são exatas, ou, em outras palavras, nunca são cópia inalterada daquilo que é lembrado. Assim, os relatos mudam, a depender de diversos fatores: quanto tempo se passou desde o acontecimento, as vivências e o contexto de quem relembra (no momento em que relembra), o estado mental do indivíduo que o relata, a influência da memória coletiva. Embora no início dos estudos da memória se acreditasse que a lembrança era um registro imutável e a rememoração um ato passivo, conforme foi-se estudando o seu caráter coletivo, compreendeu-se que eventos recentes e a própria situação do presente do interlocutor influenciam bastante as “memórias” do passado, quando um indivíduo relembra uma situação de maneira diferente do que “realmente” aconteceu (BOSI, 1994; 2006; CANDAU, 2018; NORA, 1993).

Também a memória pode ser exteriorizada, por meio de fotografias, quadros, livros, registros de genealogias, artefatos, arquivos digitais, etc. – estes são os chamados objetos “auxiliares” de lembranças, ou “objetos evocativos”. Em *BR2049*, são representados, por exemplo, por registros dos números de replicantes, uma meia de bebê guardada em um lugar muito privado, uma fotografia emoldurada de uma mulher, e esculturas de animais esculpidas em madeira. Até mesmo a árvore morta pode ser considerada um objeto evocativo, já que é a coisa mais próxima de um memorial para Rachael (HEERSMINK; McCARROLL, 2020). Para Costa (2020, p. 57), o cavalinho de madeira que K resgata e acredita ser seu é “um representante visual da memória pela sua associação com as memórias de K e por fazer o espectador recordar o conceito da memória sempre que é apresentado.”

Quando adentramos o apartamento de K, é possível observar que lá se encontram pouquíssimos adereços de decoração, sendo um ambiente “mais utilitarista” do que um “lar”, como se o replicante não passasse muito tempo em casa – talvez até passasse e decorasse somente por Joi. Ecléa Bosi (2003) fala sobre como a arrumação da casa também reflete um esforço de manter uma memória viva, um “trabalho de memória”, resgatando a contribuição de Pierre Nora (1993), visto que o lar, especialmente quando compartilhado ao longo de gerações de uma mesma família, manifesta as contribuições de cada pessoa que ali vive ou viveu para a própria história.

K é um replicante, e, como tal, não possui história. Ele não nasceu em uma família, não foi “desejado”, como disse Joi: foi requisitado para realizar determinada função e fabricado com as funções que possibilitassem cumpri-la. Já quando um ser humano nasce, ele está inserido em um contexto social, econômico, e, mais diretamente, familiar. A transmissão/construção da identidade, como diz Candau (2018), é realizada também pela socialização do indivíduo em contato com seus pais e seus parentes. Quando objetos familiares são repassados para os membros mais jovens de uma coletividade, também é repassado um capital imaterial atrelado àqueles objetos, pois eles carregam memórias coletivas (embora um pouco mais restritas do que um grupo social mais estendido) associadas a eles. O autor os chama de “múltiplos suportes de lembranças íntimas” (CANDAU, 2018, p. 117): “Transmitir uma memória e fazer viver, assim, uma identidade não consiste, portanto, em apenas legar algo, e sim uma maneira de estar no mundo.” (CANDAU, 2018, p. 118).

Ao encontrar a meia de criança, a fotografia da mulher segurando um bebê e (“reencontrar”) a escultura do cavaleiro de madeira, K acredita estar resgatando a sua própria história, visto que, enquanto acreditava ser replicante, ele não possuía qualquer tipo de objeto que carregasse uma memória em si mesmo. Para Heersmink e McCarroll (2020), a memória é a protagonista da busca de K pela sua verdadeira identidade. Segundo Costa (2020, p. 58), a memória também é quem movimenta a narrativa do filme, surgindo “[...] como uma ferramenta que controla a personagem e a leva numa jornada para [decodificar] este mistério, criando um conflito dentro do protagonista que volta a remeter ao espectador para o que significa ser humano e o que nos distingue de outras espécies.”

Candau (2018) observa que a principal diferença entre a memória humana e a memória dos computadores, é que, por mais que estes últimos também possuam “memória”, eles não têm “lembranças”, visto que não atribuem significado e nem se relacionam com o que “lembram” (seus dados). Em suma: “A memória humana é representativa, a dos computadores é simplesmente presentativa, incapaz de escolher entre lembrar ou esquecer.” (CANDAU,

2018, p. 62). No caso do androide protagonista de *BR2049*, ele adota uma perspectiva mais “humana” do que “computadorizada”, para utilizar a comparação estabelecida pelo antropólogo francês: K consegue atribuir significado ao que acredita conseguir recordar.

Para além das implicações ontológicas, a comprovação da suposta veracidade daquela lembrança também tem caráter político. Para o historiador brasileiro Sérgio Bruno Martins (2017), a possibilidade de o protagonista de *BR2049* ter posse de memórias verdadeiras constitui um atestado de “humanidade” a ele, o que implicaria uma mudança de *status* social – ele deixaria de ser um “produto” e passaria a ser um “indivíduo”. A possibilidade de lembrar de sua própria infância, ou mesmo de eventos ocorridos instantes atrás, é poderosa, especialmente no mundo distópico retratado no filme: é garantia de que você é um ser humano, mais “legítimo” do que um replicante, que é super-explorado.

Em um artigo que compõe a coletânea de ensaios filosóficos a respeito do filme, intitulada *Blade Runner 2049: A Philosophical Explanation* (SHANAHAN; SMART, 2020), Heersmink e McCarroll traçam as principais questões a respeito das manifestações de memória no dito filme, em especial a relação de K com a lembrança que, depois descobrimos, na verdade pertencia à Dra. Ana Stelline. Para estes autores, por mais que o replicante de fato não possuísse aquela memória, ele possuía uma ligação emocional com ela, mesmo que soubesse que ela “não era verdadeira” – como o próprio diz em sua conversa com sua superior, Joshi. Esse apego é, afinal de contas, um dos motivos pelos quais as memórias são implantadas em primeiro lugar, para oferecer um vislumbre de passado, de história. “Enquanto o conteúdo desta memória não muda durante o filme, a relação de K com ela – nomeadamente, o que ele acha que ela retrata – muda ao longo do tempo.”³⁷ (HEERSMINK; McCARROLL, 2020, p. 91, tradução minha).

A memória é verdadeira, mas não é de K, é de Ana Stelline, o que não torna falsa a ligação que K possuía com ela. E é o que K faz com relação a essa memória que movimenta a história, desde o início até o fim, quando se sacrifica para reunir Rick Deckard e a filha – uma ação que, segundo estes autores, simboliza o replicante encontrando a própria alma e se tornando humano, já que, como dito pela líder revolucionária replicante, “Morrer pela causa certa é a coisa mais humana que podemos fazer.”

Esta frase encontra inspiração na fala do poeta italiano Horácio (65 a.C.-a.C.), registrada pelo inglês barão Thomas Babington Macaulay (1800-1859):

Em seguida, falou o valente Horácio,
O capitão do portão:

³⁷ Trecho original: “While the content of this memory does not change during the film, K’s relation to it, namely, what he thinks it depicts, does shift over time.” (HEERSMINK; McCARROLL, 2020, p. 91).

"Para cada homem sobre a terra.
Morte virá mais cedo ou mais tarde
**E como o homem pode morrer melhor
do que enfrentar as probabilidades terríveis,
para as cinzas de seus pais,
e pelos templos de seus deuses?"**

(MACAULAY, 1984, grifos meus).

No fim, consciente de que a memória que passou por tantas ressignificações – primeiro era tida como um implante, depois era tida como verdadeira, depois foi vista como implante novamente – não era “sua” de fato, K aceita seu destino como ser que, apesar de sintético, pôde contribuir para o avanço da própria espécie e, também, da humanidade. No seu ato de sacrifício, ele se torna mais humano do que os humanos, levando consigo o significado daquela lembrança que, apesar de não ser sua, possibilitou que ele passasse a se ver de forma diferente. E tudo que ele viveu até aquele instante não foi perdido no tempo, como lágrimas na chuva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente estudo, me propus a investigar representações da memória no filme *Blade Runner 2049* (2017) recorrendo a recursos teóricos das Ciências Sociais e dos estudos de cinema. Para tanto, primeiro discorri a respeito da origem do cinema, surgido como a junção da arte com a ciência nos fins do século XIX, que se considerava neutro e verossímil à realidade, mais do que a escultura e a pintura. Ao contrário: o cinematógrafo ou a câmera não são onipresentes e neutros com relação ao que registram, e, somados aos processos de edição e montagem das imagens em movimento, trazem nas telas concepções de vida que norteiam tanto os seus criadores quanto o público-alvo a quem se destinam.

Em seguida, apresentei brevemente o gênero ficção científica, que encontra suas origens nos primeiros agrupamentos humanos, que temiam o desconhecido e especulavam sobre seus futuros. Ademais, enfatizei a importância desse gênero, seja ele literário ou cinematográfico, para formulações de pesquisas em Ciências Sociais, com o uso de seus artifícios que unem especulação e ciência para, cada vez mais, incrementar o fazer socioantropológico.

Analisei também contribuições teóricas das Ciências Sociais para o estudo da memória, faculdade humana mobilizadora de mecanismos neurológicos, psicológicos, biológicos e emocionais, a qual possibilita a indivíduos se recordarem de eventos em seu passado e atribuir a eles significados – movimento *indissociável* da construção da identidade humana. A capacidade humana de compartilhar aprendizados, através de processos de socialização entre membros de um grupo social, possibilita a criação e manutenção de memórias coletivas, ao longo da história da humanidade, empreendimento que persiste até os dias de hoje e cujo estudo continuamente fascina estudiosos de todas as áreas de conhecimento.

Por fim, após descrever o enredo do filme e alguns dos temas que geraram discussões desde o lançamento de seu antecessor, lançado em 1982, apontei momentos de *Blade Runner 2049* que aludiam ao protagonismo da memória naquela narrativa. Utilizada como mola propulsora do enredo, a dúvida a respeito da veracidade de uma suposta lembrança movimentava o personagem principal, um androide que se questionava constantemente a respeito de sua (verdadeira) natureza. Era ele sintético, fabricado sob encomenda de modo a cumprir determinada função, ou humano, fruto de um milagre entre espécies?

Ao longo desta monografia, tentei demonstrar possibilidades de um filme de ficção científica – gênero esse comumente menosprezado por “fugir da realidade” – representar aspectos tão singulares às experiências humanas, como a concepção segundo a qual um

indivíduo, ou um grupo, que se lembra possui lugar no mundo, pois quem se recorda de um passado pode compreender seu presente e se preparar para o futuro.

Utilizando recursos narrativos e gráficos típicos do gênero – como o pano de fundo futurista, hiper tecnológico, a (quase) indistinção entre humanos e máquinas, além dos efeitos visuais sobre os quais tais filmes aprenderam a se apoiar –, *Blade Runner 2049* transpõe para as telas tocante história sobre o que torna humano um humano. Por mais “distante” que possa parecer um filme pertencente ao gênero ficção científica, este se “aproxima” da dita realidade no momento em que o espectador percebe que o objeto é a humanidade.

A partir dos aspectos trabalhados nesta monografia, vislumbrei diversos questionamentos que podem ser estudados e questionados em pesquisas futuras, alguns dos quais descreverei a seguir.

O rico terreno para investigação sociológica constituído pelo cinema e seus produtos é escassamente explorado pelos cientistas sociais, a não ser que trate de filmes explicitamente “etnográficos”. Tal escassez foi comprovada pela minha dificuldade de encontrar análises sociológicas de filmes dito “populares” – os sucessos de bilheteria, as franquias cinematográficas, os *blockbusters* –, sendo mais frequentes textos sobre documentários etnográficos, por exemplo. Com maior frequência, quem analisava filmes “populares” eram aqueles autores que relatavam em artigos, dissertações e teses, a utilidade de recorrer a tais filmes nas aulas de Sociologia no Ensino Médio brasileiro, de modo a fazer os estudantes enxergarem nas telas conceitos trabalhados em sala de aula e gerar debates e discussões sobre o que acabaram de assistir. Por outro lado, os textos que analisavam os filmes “por si sós” eram pouco frequentes, e alguns deles foram resgatados nesta monografia.

Outro terreno fértil para o fazer sociológico, este ainda mais escassamente examinado do que o referido há pouco, é a ficção científica como forma de compreender as manifestações sociais, mesmo que apoiada na literatura. Conforme foi proposto neste trabalho, os escritos deste gênero fascinam leitores há séculos, e cada vez mais se adaptam aos novos tempos, trazendo em suas páginas – e em suas telas – representações sobre os medos, os fascínios e os encantos das sociedades humanas sobre seus futuros, mesmo que se localizem no tempo presente. Tal material, e a liberdade de imaginação que vem com ele, é prato cheio para os cientistas sociais, que podem articular seus conceitos e suas discussões teóricas com a ficção, sem deixar de lado a ciência, evidentemente.

Em último lugar, a investigação a respeito de como a memória aparece em outros filmes (inclusive de outros gêneros) pode ser de grande proveito para os estudos da memória e os estudos do cinema, visto que pode demonstrar como a maneira que um grupo retrata a

capacidade de lembrar do passado também diz algo sobre como aquele grupo – e aqueles que o assistem – vê sua própria relação com passado, presente e futuro.

Desse modo, considero ter cumprido a investigação a qual me propus realizar, conforme descritos os meus objetivos gerais e específicos, apesar das dificuldades encontradas na revisão de literatura. A escassez de material que articule as áreas das Ciências Sociais, o Cinema e a Ficção Científica, em combinação, demonstra a necessidade de se produzir cada vez mais estudos que articulem os conceitos oferecidos por tais campos.

REFERÊNCIAS

- ALMOG, Shulamit. When a Robot can Love – Blade Runner as a Cautionary Tale on Law and Technology. *In*: HILDEBRANDT, Mireille; GAAKER, Jeanne. **Human Law and Computer Law: Comparative Perspectives**. Berlin: Springer Science, 2013.
- AMARAL, Adriana. Espectros da ficção científica. A herança sobrenatural do gótico no cyberpunk. **Revista Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 38, 2004. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/amaral-adriana-espectros-da-ficcao-cientifica.pdf> Acesso em: 15 out. 2020.
- AUGUSTIN, Roberta Lopes; AUGUSTIN, Sérgio. Memória e suas implicações na vida cotidiana: análise teórica. **MÉTIS: história & cultura**, Caxias do Sul, v. 11, n. 21, p. 115-130, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/2069> Acesso em: 20 set. 2020.
- BENEDICT, Ruth. “Configurações de cultura na América do Norte”. *In*: CASTRO, Celso (org.). **Cultura e personalidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p. 66-109.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2014.
- BERNARDET, Jean-Claude. **O que é cinema**. São Paulo: Nova Cultural; Brasiliense, 1985. Coleção Primeiros Passos.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembrança dos velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. “A gênese dos conceitos de *habitus* e de campo.” *In*: BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BROWN, Richard H. **A poetic for sociology: Toward a logic of discovery for the human sciences**. Cambridge: Cambridge University Press Archive, 1978.
- BUNCE, Robin; MCCROSSIN, Trip (eds.). **Blade Runner 2049 and Philosophy: This Breaks the World**. Chicago: Open Court Publishing, 2019.
- CANDAU, Joël. **Memória e Identidade**. São Paulo: Contexto, 2018.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia do Cinema: do mito à indústria cultural**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- CARDOSO, Ciro Flamarion. **A Ficção Científica, imaginário do século XX: uma introdução ao gênero**. Niterói: Vício de Leitura, 1998.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

CARVALHO, Ângela Julita Leitão de. Múltiplos olhares sobre imagens cinematográficas. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 38, n. 1, 2007, p. 19-29. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/10172> Acesso em: 5 nov. 2021.

CLIFFORD, James. “Sobre a Autoridade Etnográfica”. In: CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002. p. 17-62

COSTA, Ana Catarina Araújo. **Cinema e Memória: um estudo sobre a representação a memória no cinema de Ficção Científica**. 2020. 83f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado em Ciências da Comunicação, especialização em Comunicação e Artes. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, 2020. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/111130> Acesso em: 26 mai. 2021.

DA SILVA PEREIRA, Ana Alice. Cultura e alteridade em representação na ficção científica: confluências. **Revista de Letras**, São Paulo, v. 56, n. 2, p. 51-64, 2016. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/8689> Acesso em: 24 jan. 2022.

DANTAS JUNIOR, Hamilcar Silveira; ZOBOLI, Fabio; DA SILVA, Renato Izidoro. Memória e humanidade ciborgue: Blade Runner e a dicotomia humano máquina. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica**, Salvador, v. 5, n. 15, p. 1337-1353, 11 out. 2020. Disponível em: <https://www.revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/8298>. Acesso em 19 mar. 2021.

DIAS, Ana Luiza da Silva. **Tartarugas Cinéfilas, 2019**. Disponível em: <https://tartarugascinefilas.wordpress.com>.

DICK, Philip K. **Androides sonham com ovelhas elétricas?** São Paulo: Editora Aleph, 2019.

DICKSON, Jessica. Do Cyborgs Desire Their Own Subjection? Thinking Anthropology With Cinematic Science Fiction. **Bulletin of Science, Technology & Society**, v. 36, n. 1, p. 78-84, 2016.

DURKHEIM, Émile. **As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DURKHEIM, Émile. **Sociologia e Filosofia**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Martin Claret, 2011.

FANCHER, Hampton; GREEN, Michael. **Roteiro cinematográfico de Blade Runner 2049**. Sony Pictures, 2017. Disponível em: [https://thescriptsavant.com/pdf/blade_runner%20\(2049\).pdf](https://thescriptsavant.com/pdf/blade_runner%20(2049).pdf) Acesso em: 15 jan. 2019.

FISHER, Mark. **Realismo capitalista: É mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?** São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

FOUCAULT, Michel. "Capítulo X. As ciências humanas." *In*: FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRASE, Peter. **Quatro futuros: a vida após o capitalismo**. Trad. Everton Lourenço. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GEERTZ, Clifford. "Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura." *In*: GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GERLACH, Neil; HAMILTON, Sheryl N. Introduction: A History of Social Science Fiction. **Science Fiction Studies**, v. 30, 161-173, 2003.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

HARAWAY, Donna. KUNZU, Hari. TADEU, Tomaz (orgs.) **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Belo Horizonte – MG: Autêntica Editora, 2009.

HEERSMINK, Richard; MCCARROLL, Christopher Jude. "The best memories: identity, narrative and objects". *In*: SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul. (orgs). **Blade Runner 2049: A Philosophical Explanation**. Nova York: Routledge USA, 2019.

HÍKIJI, Rose Satiko Gitirana. Antropólogos vão ao cinema: observações sobre a constituição do filme como campo. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 7, n. 7, p. 91-113, 1998. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/52606> Acesso em: 2 jan. 2022.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos impérios: 1875-1914**. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

HOPPEN, Natascha Helena Franz; SILVEIRA, Murilo Artur Araújo da; VANZ, Samile Andréa de Souza. A pesquisa sobre memória no Brasil. *In*: CTCM 2013 – Conferência sobre Tecnologia, Cultura e Memória: Estratégias para Preservação e Acesso à Informação, **Anais [...]**, Universidade Federal de Pernambuco, 2013. Disponível em: <http://www.liber.ufpe.br/ctcm2013/anais/files/9b.PSMB.pdf> Acesso em: 15 dez. 2021.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 3, n. 6, pág. 89-112, agosto de 1989. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ea/v3n6/v3n6a06.pdf> Acesso em: 15 dez. 2021.

IZQUIERDO, Ivan. **Memória**. Porto Alegre: Artmed, 2011.

LAPLANTINE, François. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

LEFANU, Sarah. **In the Chinks of the World Machine: Feminism and Science Fiction**. London: Women's Press, 1988.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Unicamp, 1990.

LOCKE, John. **Ensaio acerca do entendimento humano**. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores.

MARTINS, Alice Fátima. **Saudades do futuro**: o cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir. Universidade de Brasília, 2004. Tese de doutorado em Sociologia. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922004000100015&lang=pt. Acesso em: 11 jan. 2019.

MACAULAY, Thomas Babington Macaulay Baron. **Lays of ancient Rome**. Nova York: Harpers, 1894.

MARTINS, Alice Fátima. Sobre aprender com o cinema. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, p. 006-016, ago. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/revislav/article/view/28783> Acesso em: 11 jan. 2019.

MARTINS, Sérgio Bruno. Memória em obra – um ensaio sobre Blade Runner 2049. **O que nos faz pensar**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 40, p.107-117, jan-jun. 2017. Disponível em: <http://www.oquenofazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnf/article/view/567> Acesso em: 20 set. 2020.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MENADUE, Christopher Benjamin; CHEER, Karen Diane. Human culture and science fiction: A review of the literature, 1980-2016. **SAGE Open**, v. 7, n. 3, 2017.

MENEZES, Paulo. Cinema: imagem e interpretação. **Tempo Social**, São Paulo, v. 8, p. 83-104, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/86299> Acesso em: 9 jan. 2022.

MENEZES, Paulo. O nascimento do cinema documental e o processo não civilizador. *In*: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; CAIUBY NOVAES, Sylvia (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais**. Bauru: Edusc, 2005.

MENEZES, Paulo. Sociologia e cinema: aproximações teórico-metodológicas. **Revista Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 12 n. 2 Jul-Dez. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12375> Acesso em: 8 jan. 2019.

MILLS, Wright. **A imaginação sociológica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1965.

MODESTO, Ana Lúcia. **A fala e a fúria**: o psicopata como imagem do mal no cinema. Belo Horizonte: Argymentvm, 2008.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, São Paulo, v. 10, 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101> Acesso em: 21 jan. 2021.

NORONHA, Danielle Parfentieff de. Considerações sobre antropologia, cinema e memória: aportes para uma construção metodológica. **Revista Visagem**, Belém, v. 1 n. 1, p. 112-129,

2015. Disponível em:

http://grupovisagem.org/revista/edicao_v1_n1/artigos/consideracoes_sobre_antropologia.html
Acesso em: 2 jan. 2022.

PIAULT, Marc. **Antropologia & Cinema**. São Paulo: Editora Unifesp, 2018.

POLLAK, Michel. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em:

<http://www.pgedf.ufpr.br/memoria%20e%20identidadesocial%20A%20capraro%202.pdf>
Acesso em: 21 jan. 2021.

POLLAK, Michel. A gestão do indizível. **WebMosaica - Revista do Instituto Cultural Judaico Marc Chagall**, Porto Alegre, v. 2, n. 1 (jan-jun), 2010. Disponível em:

<https://seer.ufrgs.br/index.php/webmosaica/article/viewFile/15543/9299> Acesso em: 28 jul. 2021.

REYNA, Carlos P. Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica. **Teoria e Cultura**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, jul./dez., 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/TeoriaeCultura/article/view/12376> Acesso em: 15 out. 2020.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROBERTS, Mark. **A verdadeira história da ficção científica: do preconceito à conquista das massas**. São Paulo: Seoman, 2018.

ROCHA, Fernanda de Lemos. **A Sociologia vai ao cinema: o uso de audiovisual como recurso didático na aula de Sociologia**. 2020. 120f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado Profissional de Sociologia em Rede Nacional, Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020. Disponível em:

<https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/54360> Acesso em: 5 jan. 2022.

SÁ, Celso Pereira de. Sobre o campo de estudo da memória social: uma perspectiva psicossocial. **Psicologia: reflexão e crítica**, Porto Alegre, v. 20, p. 290-295, 2007. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/prc/a/gZh3Nm9yR4s7TrFGXD3Rvrp/abstract/?lang=pt> Acesso em: 15 dez. 2021.

SANTANA, Gilmar. O Filme contextualizado diálogos entre sociologia e cinema. **Revista Universitária do Audiovisual – RUA**, São Carlos, v. 1, p. 1-8, 2008. Disponível em:

<http://www.rua.ufscar.br/o-filme-contextualizado-dialogos-entre-sociologia-e-cinema/>
Acesso em: 8 jan. 2019.

SCHWARTZ, Sheila. Science fiction: Bridge between the two cultures. **The English Journal**, v. 60, 1971. p. 1043-1051.

SERVILIO FILHO, Paulo de Tarso. **“Por que tão sério?” O uso didático e pedagógico da produção cinematográfica do gênero super-heróis, no ensino de Sociologia**. 2020. 214f. Dissertação (Mestrado) – Mestrado Profissional de Sociologia em Rede Nacional, Pró-

Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/54359> Acesso em: 5 jan. 2022.

SHANAHAN, Timothy; SMART, Paul. (Orgs.). **Blade Runner 2049: A Philosophical Explanation**. Nova York: Routledge USA, 2019.

SOBCHACK, Vivian. Postfuturism. *In*: KIRKUP, Gill et al. (Eds.). **The gendered cyborg: A reader**. Nova York: Routledge, 2000.

SOBCHACK, Vivian. American Science Fiction Film: An Overview. **A companion to Science Fiction**, p. 259-274, 2005.

SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction**. Petrópolis: Vozes, 1973.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre**. New Haven e London: Yale University Press, 1979.

TELOTTE, Jay. **Science Fiction Film**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

THOMAS, Louis Vincent. **Anthropologie des obsessions**. Paris: L'Harmattan, 1988.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LETÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIEIRA, Sulamita. “Mapas das monografias defendidas”, “Mapa das dissertações defendidas (1978-2018)”, “Mapa das teses defendidas (1997-2018)” *In*: VIEIRA, Sulamita. **Caminhos das Ciências Sociais na UFC**. Fortaleza: Edições UFC, 2018.

WAGNER, Roy. **A invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WEBER, Max. **A ética protestante e o espírito do capitalismo**. São Paulo: Martin Claret, 2013.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, cinema novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. (org.) **A experiência do cinema: antologia**. São Paulo: Paz e Terra, 2018.

YASHINISHI, Bruno José. O uso de filmes em aulas de Sociologia. **Perspectiva Sociológica: A Revista de Professores de Sociologia**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 27-35, 2020. Disponível em: <http://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/PS/article/view/2697> Acesso em: 16 jan. 2022.

FILMES

BLADE RUNNER: O CAÇADOR DE ANDROIDES. Direção de Ridley Scott. Estados Unidos: Warner Brothers, 1982.

BLADE RUNNER 2049. Direção de Denis Villeneuve. Estados Unidos: Sony Pictures, 2017.

EXPLICANDO A MEMÓRIA. *In:* EXPLICANDO A MENTE. Produzido por Adam Cole, Claire Gordon, Joe Posner, Ezra Klein e Chad Mumm. Estados Unidos: Netflix e VOX, 2019. 20min. Temporada 1, episódio 1. Série exibida por Netflix. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=d95dOH-7GHM> Acesso em: 19 set. 2019.

O DIA EM QUE A TERRA PAROU. Direção de Scott Derrickson. Estados Unidos: 20th Century Fox, 2008.

MÚSICAS

ARLEN, Harold; MERCER, Johnny. *One More for My Baby (and One More for the Road)*. *In:* SINATRA, Frank. **Only the Lonely**. Los Angeles: Columbia Records, 1958.