DOI 10.5380/2238-0701.2019n19-07
Data de Recebimento: 29/08/19
Data de Aprovação: 08/11/19

Nostalgia, distopia e ficção seriada: relações entre
passado e futuro no imaginário contemporâneo

Nostalgia, distopia e ficção seriada: relações entre passado e futuro no imaginário contemporâneo

*Nostalgia, dystopia and serial fiction: relations between
past and future in the contemporary imaginary*

*Nostalgia, distopía y ficción en serie: relaciones entre
pasado y futuro en lo imaginario contemporáneo*

HEITOR LEAL MACHADO 1

Resumo: Este trabalho procura refletir sobre as noções de nostalgia e distopia em relação à ficção seriada televisiva. O objetivo é questionar a presença dos tempos passados e futuros nesse tipo de narrativa, produções transnacionais histórica e culturalmente localizadas que abordam os riscos, medos e anseios dos indivíduos na contemporaneidade. Assim, séries, minisséries e telenovelas abrem espaço para dar novos sentidos às experiências passadas e imaginar um futuro por vir. Um jogo em que o passado é positivado e compreendido como algo bom, mas que se perdeu, enquanto o futuro é desesperançoso e caótico, projetando o imaginário de um mundo em crise.

Palavras-chave: Televisão; ficção seriada; nostalgia; distopia; imaginário.

1 Doutorando vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-ECO/UFRJ). Bolsista FAPERJ. E-mail: heitorlmachado@gmail.com.

Abstract: This paper seeks to reflect on the notions of nostalgia and dystopia in relation to television serial fiction. We aim to question the presence of past and future times in this type of narrative, transnational productions in tune with the current audiovisual market logics and which are deeply historically and culturally localized, as they tackle the risks, fears and struggles that afflict individuals in contemporary times. Therefore, series, miniseries and soap operas make way to give new meanings to past experiences and imagine a future to come. A game in which the past is positivized and grasped as something good, but went lost, while the future is hopeless and chaotic, projecting the imaginary of a world in crisis.

Keywords: Television; serial fiction; nostalgia; dystopia; imaginary.

Resumen: Este trabajo busca pensar las nociones de nostalgia y distopía en relación con la ficción en series de televisión. Nuestro objetivo es cuestionar la presencia de tiempos pasados y futuros en este tipo de narrativa, producciones transnacionales en sintonía con la lógica actual del mercado audiovisual y que están profundamente localizadas histórica y culturalmente, abordando los riesgos, miedos y conflictos que afligen las personas en los tiempos contemporáneos. Así, las series, miniseries y telenovelas abren espacios para dar nuevos significados a las experiencias pasadas e imaginar un futuro por venir. Un juego en que el pasado se entiende positivamente y se entiende como algo bueno pero perdido, mientras que el futuro es desesperado y caótico, proyectando el imaginario de un mundo en crisis.

Palabras-clave: Televisión; ficción en serie; nostalgia, distopía; imaginario.

Introdução

As recentes mudanças nas formas de produzir, distribuir e consumir os conteúdos audiovisuais proporcionaram novos contornos à televisão tradicional, que agora coexiste com outros tipos de TV (BECKER, 2016; LOTZ, 2007). Um complexo sistema “televisivo” (OROZCO-GÓMEZ,

2014), capaz de aglutinar códigos, imagens e representações por onde passam diferentes sentidos. Nesse contexto, a ficção seriada exerce grande centralidade, pois é um tipo de conteúdo que acompanha essas transformações (ESQUENAZI, 2014). Séries, minisséries e telenovelas ultrapassam as fronteiras geográficas e configuram públicos cada vez mais heterogêneos em diversas localidades do mundo. Um fenômeno cultural (SILVA, 2014) que age na memória social e identidade de um país e pode operar como a narrativa de uma nação (LOPES, 2014).

Embora seja do interesse de uma ampla maioria, a ficção seriada e seus diferentes formatos estabelecem uma relação muito estreita com os jovens, cada vez menos interessados pela televisão tradicional, configurando novos espaços importantes para a construção de conhecimento, identidades e valores desses grupos sociais, que seguem atuando com grande expressão nas definições dos interesses da mídia e de culturas contemporâneas, essencialmente jovens (MORIN, 2018). Por isso, não é nenhuma surpresa que os sucessos cinematográficos, televisivos e literários da atualidade reflitam as preferências da juventude. E, embora articulem diferentes gêneros e temáticas, podemos identificar pelo menos uma dezena de produções recentes que oscilam entre a nostalgia e a distopia. Para o portal *R7*, “o passado está na moda”, uma vez que “filmes e séries das antigas” estão de volta (GLADIADOR, 2016). A *Revista Veja* também publica: “O mundo cruel (e rentável) da distopia infantojuvenil: livros com governos controladores voltaram às livrarias e conquistaram o gosto dos jovens que, céticos, não se identificam mais com finais felizes” (CARNEIRO, 2016).

Assim, nos parece que, enquanto *remakes* (*Sabrina*²) e *revivals* (*Gilmore Girls*³) valorizam obras audiovisuais passadas, a ficção distópica se consolida como um gênero de grande visibilidade justamente por discutir assuntos que afligem os indivíduos na contemporaneidade. Nessas obras, com frequência, encontramos discussões sobre os limites do humano (*Altered Carbon*⁴), o impacto da tecnologia e da vigilância

2 *Sabrina* é um *remake* produzido pela Netflix e adaptado do universo das HQs da Archie Comics. Conta a história de uma meia-bruxa adolescente que vive com as tias e frequenta uma escola de bruxaria. Já teve outras versões para a TV.

3 *Gilmore Girls* foi uma série de comédia originalmente exibida pelo canal *The WB/CW*, da Warner Bros. Conta a história de uma mãe solteira e sua filha. Foi cancelada em 2007, mas ganhou quatro episódios especiais pela Netflix em 2016.

4 *Altered Carbon* é uma série da Netflix, inspirada no livro do autor de ficção científica Richard K. Morgan. Imagina um futuro onde seres humanos podem ser “baixados” em corpos sintéticos.

na vida social (*Black Mirror*⁵) ou o futuro da humanidade após algum tipo de Juízo Final (*The Walking Dead*, *The 100*, *American Horror Story: Apocalypse*⁶). Questões que afligem, sobretudo, as sociedades contemporâneas. Narrativas midiáticas que refletem as angústias diante de um mundo em crise, marcado por um crescente conservadorismo, as dissoluções e reformas de garantias sociais e instituições cada vez mais instáveis. Riscos de naturezas diversas, de ordem social e natural, que acontecem em diferentes partes do mundo.

Tais obras parecem indicar uma forma muito particular de se relacionar com o tempo, uma vez que o passado representado é positivado, enquanto o futuro é projetado como caótico e desesperançoso, marcado pela tecnologia, o autoritarismo e as consequências da ação humana. As primeiras se organizam pela nostalgia, um sentimento particular de compreender o próprio passado que, na ficção seriada, opera como um eixo sensível entre o vivido e o imaginado das audiências. Já as segundas, articulam a distopia, forma narrativa e estética que sintetiza os medos e anseios da atualidade ao promover imagens de um futuro negativo que exacerba as questões do presente. Entre as experiências passadas e as expectativas futuras, ambas se mostram profundamente vinculadas ao imaginário contemporâneo da crise, impactando nas formas como sentimos e habitamos o tempo.

Sendo assim, queremos problematizar a presença desses tempos passados e futuros nas séries de ficção seriada. Propomos uma revisão bibliográfica de autores da Comunicação, Sociologia, Antropologia e História para entender como a nostalgia e a distopia se relacionam com essas produções culturais. Este trabalho resulta de uma pesquisa teórica e é uma Tese ainda em desenvolvimento pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGCOM-ECO/UFRJ). Primeiro, discutiremos as origens da crise da contemporaneidade para abordar, em seguida, as noções

5 *Black Mirror* é uma série britânica exibida originalmente no *Channel 4* e adquirida em 2015 pela Netflix. Por ser uma antologia, seus episódios não possuem uma relação direta entre si. Sua correlação está nos temas abordados, como o impacto das tecnologias nas organizações da vida social, vigilância, redes sociais, entre outros.

6 *The Walking Dead*, da Fox, é uma série inspirada na HQ de Robert Kirman. Conta a história de um grupo de sobreviventes após um apocalipse zumbi. *The 100* é uma série distópica adolescente da *The CW* baseada em um livro de Kass Morgan. Uma guerra nuclear fez com que os seres humanos abandonassem a Terra para viver em estações espaciais. Anos depois, um grupo de jovens prisioneiros deve verificar se o planeta pode ser habitado. *American Horror Story: Apocalypse* é a 8ª temporada de uma série antológica do FX. Às vésperas de um evento nuclear, uma organização seleciona jovens para serem salvos. No entanto, o abrigo se mostra um calabouço de tortura e maus-tratos.

de imaginário e imaginário tecnológico. Por fim, falaremos da nostalgia e da distopia, e como esses fenômenos se relacionam, sobretudo, com as produções televisivas atuais.

As origens da crise

Ao longo da história das civilizações ocidentais, a necessidade de imaginar um futuro melhor sempre se fez presente. Mesmo diante de condições de vida tão adversas, sonhava-se com um mundo livre das angústias e das dificuldades da experiência cotidiana. Entretanto, com o avanço dos séculos, as projeções do tempo por vir, até então ancoradas em um ideal iluminista, serão gradativamente modificadas. As transformações impostas pela Revolução Industrial e o avanço do capitalismo aprofundam as desigualdades sociais e provocam crises, guerras e conflitos que irão marcar os períodos posteriores.

As incertezas e indeterminações do futuro são questões eminentemente antropológicas, vinculadas à própria existência dos homens (TUCHERMAN e CAVALCANTI, 2013). Mas ganham novas formas à medida que entram em conflito com as noções de progresso e a promessa de uma vida melhor – algo que não *sentimos* em nossa vida prática. Ler notícias ou assistir telejornais se torna uma tarefa tortuosa diante de tantos problemas: a degradação da natureza, a corrupção, a violência, a saúde mercantilizada, o desemprego, reformas que enfraquecem o Estado de bem-estar social e crises econômicas, políticas e sociais que impactam nossas vidas e as maneiras que percebemos o mundo.

Harvey (2008, p. 23) expõe como a noção de projeto de modernidade, descrito por Jürgen Habermas, foi um esforço intelectual de pensar o conhecimento acumulado ao longo dos séculos pela civilização ocidental. O domínio da natureza pela técnica e pela ciência traria segurança ao homem diante de ameaças como escassez e calamidades de ordem natural, libertando-o de irrationalidades como mitos ou religião. Esse ideário possui uma estreita relação com a utopia, noção desenvolvida por Thomas More para designar uma sociedade perfeita. O utopismo, movimento de especular o tempo passado e, principalmente, o futuro, também está enraizado no imaginário humano desde a sua gênese. Se relaciona com algum tipo de Era de Ouro, raças e deuses redentores ou

paraísos terrestres, como o próprio Éden. Assim, oferece um sonho ou projeção imaginária positiva ou negativa de uma sociedade diferente, materializando em formas narrativas o mesmo impulso humano de imaginar uma vida melhor (CLAEYS e SARGENT, 1999).

Entretanto, no século XIX, inicia-se um movimento de problematizar até que ponto e para quem a ciência e tecnologia eram efetivamente benéficas a esse projeto, e não justamente o contrário. Nesse sentido, Birman (2000) argumenta como o trabalho de Marx seria a materialização teórica da utopia da extinção da desigualdade de classes sociais que marca bastante esse período. Porém, os conflitos do século XX irão destruir esses projetos utópicos. Especialmente após a 1ª Guerra Mundial, entre as décadas de 1920 e 1930, quando surgem experiências radicais e autoritárias que colocam em xeque a noção de desenvolvimento e progresso em prol da libertação do homem. Tais ameaças irão encerrar esse otimismo e criar um mal-estar decorrente da própria experiência do sujeito na modernidade, como descrito por Sigmund Freud em 1930.

Birman (2000) argumenta que o trabalho do psicanalista é uma crítica que toma como trágica a condição do sujeito no mundo moderno, uma condição extrema da existência humana também abordada por autores de outros campos. Mas, o próprio Max Weber já formulara, anteriormente, a ideia de desencantamento do mundo e o esvaziamento das fundamentações religiosas e metafísicas diante da racionalização do projeto Iluminista. Essa crise viria a ser o tema central de *Dialética do Esclarecimento*, obra da Escola de Frankfurt publicada em 1947 após a fuga de Theodor Adorno e Max Horkheimer para os Estados Unidos diante do nazismo. A principal tese dos autores é de que o Iluminismo, fundado na razão e ciência, não emancipou o homem, mas produziu outras formas de dominação, especialmente ideológica. Assim, discutir o mal-estar da subjetividade do homem diante da modernidade é também colocar em análise o ideal de felicidade possibilitado pela ciência e pela técnica no discurso iluminista, mas que não se pôde realizar (BIRMAN, 2000, p. 37).

Essas diferentes ondas de autoritarismo do século XX, e, agora, XXI, se relacionam diretamente com o risco, na medida em que ambas articulam o medo. Na definição de Vaz (2008), o risco é uma concepção moral que incide nas formas como agimos e habitamos o tempo. Justifica e ordena as práticas sociais que buscam, por meio de um conhecimento

parcial do futuro, antecipar e evitar eventos tomados como indesejados ou negativos. Por isso, é uma construção normalmente feita por peritos. Permanece, também, alinhado com os ideários liberais e neoliberais, ao colocar o indivíduo como responsável por si mesmo. Somado à eterna sensação de fragilidade do homem, o risco provoca ainda mais medo diante das incertezas e indeterminações do futuro.

Se, no passado, esse medo era produzido diante da imaginação de infortúnios naturais ou sobrenaturais, agora será as ações dos homens que irão aterrorizar os indivíduos. Esse imaginário do caos é traduzido em uma espécie de pânico moral que destaca a falência dos discursos iluministas e, ao mesmo tempo, reifica metanarrativas opacas, camufladas sobre a participação dos agentes sociais e que ganham adesão à medida que são reproduzidas e articuladas por imagens. Enfim, constrói-se um modo de se relacionar com futuros considerados ruins que, em última instância, orientam as ações dos indivíduos pelo medo e favorecem políticas securitárias (VAZ, 2018, p. 101).

Imaginário e tecnologia

Compreendido, muitas vezes, como aquilo imediatamente oposto ao comum ou “real”, o imaginário foi pensado por Jacques Lacan como uma dimensão constitutiva da realidade humana (SANTAELLA, 1999). Para além dos estudos voltados à Psicanálise, um dos trabalhos mais influentes sobre o imaginário foi o de Gaston Bachelard, filósofo francês que lançou a partir da década de 1930 uma série de livros sobre a relação da imaginação com a imagem poética. Porém, é com Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, que os estudos do imaginário serão trazidos para a Antropologia (WUNENBURGER, 2007). Para o pesquisador, o imaginário é “o conjunto de imagens e relações de imagens que se constitui o capital pensado do *homo sapiens*” (DURAND, 2012, p. 18).

Durand (1993) explica que a consciência tem diferentes graus de imagem, oscilando entre duas formas de representar o mundo. Uma é mais direta, onde a coisa parece estar presente, e a outra é indireta, quando não se apresenta materialmente à sensibilidade. Seriam as recordações da vida ou a imaginação das paisagens do planeta Marte, onde um objeto ausente se faz representado na consciência por meio

de uma imagem – um signo ou símbolo ausente de significado. Assim, a imaginação simbólica não possui um significado direto apresentável, mas evoca um sentido a partir da relação com o objeto ausente ou que não se pode perceber a priori.

Sob essa perspectiva, Durand (2004, p. 06) irá definir o imaginário como o processo de produção, transmissão e recepção “de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”. Reservas simbólicas, onde “todos os medos, todas as esperanças e seus frutos culturais jorram continuamente desde cerca de um milhão e meio de anos que o *homo erectus* ficou em pé na face da terra” (idem, p. 116). Seria, então, um conector pelo qual se forma qualquer representação humana, pois todo pensamento é uma re-presentação ou articulação simbólica (idem, 41).

Por isso, no caso das mídias, o autor reconhece sua presença desde o nascimento dos indivíduos. Ditam as tendências e estão “no despertar pedagógico das crianças, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados [...]” (idem., p. 33). Contudo, tal visão das mídias se mostra um tanto estreita, pois toma a imagem “enlatada” como um anestésico do consumidor passivo e da “criatividade individual da imaginação, como já apontava Bachelard ao dar preferência à ‘imagem literária’ sobre qualquer outra imagem icônica mesmo animada como a de um filme” (idem, p. 118). Esse olhar, portanto, deve ser desconstruído. Sobretudo, quando falamos da televisão, um meio essencialmente sensível (FECHINE, 2006).

Essa condição singular do sistema televisivo mostra uma estreita relação com a definição de imaginário por Maffesoli (2001). Segundo o autor, enquanto a cultura é identificável de maneira mais precisa, por meio de atividades culturais ou práticas sociais, o imaginário seria uma espécie de dimensão ambiental, matriz ou atmosfera. Sempre coletivo, o imaginário ultrapassa o indivíduo e constitui o estado de espírito de um determinado grupo, como um país ou uma comunidade. Mas, acima de tudo, estabelece vínculos e opera como “cimento social” (idem, p. 76). O imaginário, então, designa aquilo que é da ordem dos mitos, das imagens, dos símbolos e crenças. Contudo, é algo que está mais além, pois funciona como espécie de “bacia semântica” (DURAND, 2004) onde grupos e indivíduos extraem valores, sensações e formas de dar sentido

ao mundo. Está inscrito nas produções discursivas, e reflete a própria existência do homem diante da finitude, da passagem do tempo e de outras angústias.

Os trabalhos mais recentes irão destacar justamente a centralidade da mídia e da tecnologia nas formas imaginárias da contemporaneidade. Felinto (2003, p. 167) problematiza a noção de imaginário tecnológico a partir do trabalho de Juremir Machado da Silva, em uma tentativa de definir o conceito para melhor operá-lo cientificamente. Assim, toma o imaginário como instrumento para avaliar construções discursivas específicas. O autor reafirma as tecnologias do imaginário (SILVA, 2003) como os aparatos de comunicação e informação, responsáveis por excitar os sentidos, especialmente a visão, e fomentar a atividade imaginária (FELINTO, 2003, p. 181). Já o imaginário tecnológico seria o produto dessas tecnologias, o conjunto de representações culturais induzidas por elas por meio de uma combinação entre “o novo e o arcaico, a origem e o futuro, o material e o espiritual, o tecnológico e o teológico” (idem).

Para Tucherman (2005, p. 01), o imaginário tecnológico seria as formas de presença da tecnociência na vida social e individual, e como estas afetam a política, a ética, a estética e outros campos a partir de sua veiculação na mídia. A professora e pesquisadora enfatiza a atuação da ficção científica, “a narrativa própria do mundo contemporâneo” (idem, p. 02). Segundo ela, há razões para isso: a obsessão da sociedade com a imagem e a visibilidade, a técnica como característica e agente de transformação e a presença do cinema na vida e no próprio imaginário. Os temas mais comuns dessas produções seriam os paradoxos temporais, as formas de vida extraplanetárias, as desconstruções das diferenças entre real/virtual e natural/humano ou o fim do mundo.

Tucherman (idem) ainda aponta que, historicamente, o primeiro trabalho identificado como ficção científica foi o romance *Frankenstein*, de Mary Shelley, lançado em 1815. Obra que surge no seio da Revolução Industrial, pautada pelo simultâneo deslumbre e receio das máquinas, o avanço das ciências e os ideais de velocidade e progresso. Posteriormente, as obras de Júlio Verne e H. G. Wells darão novos contornos ao gênero, transposto para o cinema em 1902, com o filme *Viagem à Lua*, de George Meliès. Já se começava a sedimentar o “repertório básico de ficção científica”. Imagens fantásticas, em movimento e realismo, de out-

ros planetas, monstros e objetos futuristas (TUCHERMAN, 2005). Mas surge uma perspectiva mais crítica e distanciada, que começa a realçar as ansiedades e os conflitos de uma sociedade pautada pelo consumo: a distopia.

Esta visão distópica é consagrada em *Metrópole*, de 1926, a obra prima de Fritz Lang [...]. De um lado questiona o efeito do poder tecnológico e das estruturas do artifício sobre todos nós e do outro celebra o cinema de ficção-científica e o fascínio que ele exerce sobre nós (idem, p. 03).

Entretanto, a distopia costuma estar inserida em um contexto histórico, cultural e econômico marcado pelo ethos do capitalismo global, midiático e tecnocrata. Ao invés de necessariamente articular elementos da ordem fantástica ou maravilhosa, essas obras buscam explorar o comum em busca daquilo que aflige os indivíduos e pode ser exacerbado. Brincam com os medos e os anseios para construir uma visão crítica das sociedades e propor uma reflexão sobre o contexto em que são produzidas. Nesse sentido, podemos perceber como a distopia se articula como uma forma de imaginar e narrar o futuro a partir de aflições do presente. Articulam-se, em certa medida, com as narrativas atravessadas pela nostalgia, pois ambas estão marcadas pela crise da contemporaneidade.

O passado e o futuro no imaginário contemporâneo

Lasch (1983) aponta como causas do pessimismo e do mal-estar o declínio na confiança em diversas instituições, as crises financeiras e os conflitos armados. A manifestação do fascismo ou do terrorismo na atualidade evidenciam a exaustão da tradição e a crise da sociedade globalizada. A instituição do individualismo competitivo desvaloriza os valores humanistas, e a ansiedade se sobrepõe à culpa como o mal do indivíduo desse tempo, liberto, aparentemente, das condições repressoras de um passado rememorado apenas por uma “nostalgia” transformada em mercadoria.

Ao observar o contexto histórico, Davis (1979) aponta a nostalgia como uma emoção social e experiência estética. O sociólogo explica

que o termo foi cunhado pelo médico Johannes Hofer no século XVII ao observar um sentimento familiar entre mercenários suíços distantes da terra nativa. Um desejo doloroso de retornar ao lar que deixava os soldados melancólicos e anoréxicos, e até induzia ao suicídio. A nostalgia era um quadro patológico relacionado com a espacialidade e distância. Mas uma virada semântica desvinculou a nostalgia da medicina e da ação militar, sendo hoje uma emoção positiva, de que se tem de algo que era bom e se perdeu. Aproxima-se de questões temporais, implicando os sujeitos a buscarem no passado lembranças de pessoas e lugares para conceder novos significados. Por isso, tem algo sobre o vivido, ainda que imaginado.

Jameson (1991) discute a relação entre a realidade, os fatos históricos e as representações feitas de um determinado período nos meios de comunicação. Para o autor, a nostalgia elabora uma percepção ilusória e idealizada que, ao evadir o presente, fetichiza o passado e opera como um objeto estético reduzido. Em sua análise dos “filmes nostalgia”, Jameson (1991) argumenta que essas obras trazem aspectos sobre passados ou momentos específicos geracionais por meio de um conjunto consumível de imagens marcadas por músicas, estilos e objetos de consumo; narrativas previsíveis que necessitam de imagens impactantes. Mas reconhece o papel ativo das audiências, que devem identificar os estereótipos pré-estabelecidos. Em relação à televisão, Jameson (1991) a acusa de ser um meio historicamente amnésico, mas Holdsworth (2011) contrapõe essa percepção ao argumentar que a TV constrói memórias diariamente com a repetição de passados culturais e particulares. Nesse sentido, a mídia é capaz de acionar emoções nostálgicas por meio de elementos narrativos e estéticos, sendo que sua própria assistência induz a esse sentimento familiar que depende do vínculo sentimental construído entre o espectador e a série (NIEMEYER e WENTZ, 2014).

Mas e a distopia? O conceito identifica as obras que imaginam possíveis versões negativas do futuro. Contrapõe a noção de utopia, termo criado no século XVI por Thomas More para designar a construção de um modelo socioeconômico perfeito e sem conflitos. Contudo, a distopia tem suas origens nos tempos mais modernos, ainda que haja discordâncias a respeito do primeiro trabalho publicado sobre a temática. Livros como *A Máquina do Tempo* (1895) e *The Sleeper Awake* (1910),

de H. G. Wells, costumam ser descritos como distópicos, assim como *O Tão de Ferro* (1908), de Jack London. Em geral, assume-se que o livro *Nós* (1924), do autor russo Yevgeny Zamyatin, foi o primeiro do gênero como conhecemos hoje. Nele, é narrada a história de um engenheiro que vive em uma cidade construída de vidro e controlada e vigiada por uma polícia secreta. Considerado como uma crítica aos sistemas totalitários, só foi lançado em seu país de origem em 1988.

O potencial crítico dessas obras é reiterado por autores como Robert Stam (et al., 2015, p. 96). Para ele, as distopias contrafactuais hiperbolizam as patologias do ethos capitalista global ao imaginar situações que não aconteceram, mas poderiam ter acontecido a partir do desenvolvimento de determinados eventos históricos. Assim, são obras com potencial de atuar como estética subversiva ou estratégia radical, que provocam rupturas e geram uma espécie de choque ou surpresa capaz de modificar os parâmetros estabelecidos pelo senso-comum. Promovem valores igualitários, democráticos e antiautoritários, e se opõem às políticas reacionárias que reforçam a estratificação social. Ao questionar e desafiar os fundamentos ideológicos conservadores, esta “arte radical” toma o que é considerado consenso e transforma “o impensável em incontestável” (STAM, 2015, p. 12).

Mas não são apenas as narrativas distópicas contrafactuais que possuem um potencial crítico. Para Hilário (2013), a distopia é um gênero literário capaz de operar como ferramenta de análise radical da modernidade. Funcionam como denúncias aos efeitos de poder e seriam mais do que mera visão futurista, pois fazem uma “previsão a qual é preciso combater no presente. [...] Busca fazer soar o alarme que consiste em avisar que se as forças opressoras que compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie” (idem, p. 206).

Nostalgia, distopia e ficção seriada

Mas pode a nostalgia e a distopia se relacionarem? Ainda que indiretamente, acreditamos que sim. Afinal, a primeira designa um sentimento muito particular de positivizar o próprio passado. Para Niemeyer (2014), a nostalgia em si seria uma resposta à aceleração da vida social

e das crises que marcam a contemporaneidade. Expressão de algo mais profundo, que se relaciona com questões positivas ou negativas sobre o entendimento do tempo e espaço. Uma reação contraditória à vida tecnológica, caracterizada pelo desejo de desacelerar e escapar por meio do consumo midiático.

Já a distopia, em nossa perspectiva, pode ser considerada como um gênero ou forma cultural (MITTELL, 2004) capaz de imaginar e narrar um futuro hipotético com forte potencial crítico, pois aborda as questões da contemporaneidade e do ethos capitalista global. E, assim como a nostalgia, a distopia também pode ser compreendida como uma reação às crises da contemporaneidade, profundamente marcada por movimentos de autoritarismo, vigilância e violência. Indica a presença de um imaginário distópico, que se materializa nessas produções como um eixo estético e narrativo que não possui formas próprias ou particulares, mas apenas um elemento em comum: projetam e constroem um futuro mundo possível partindo de premissas do passado ou presente. Não possuem a pretensão de antever o futuro, mas sim colocar em uma perspectiva futura os conflitos dos contextos em que são produzidas.

Nesse sentido, ambas parecem descrever diferentes reações à contemporaneidade, marcada por um forte mal-estar. Bédarida (2002), ao discutir a história do tempo presente, indica a presença de uma crise da própria noção de futuro, parte de um grupo de transformações do mundo, como a crise do projeto moderno, o fim das grandes narrativas, a fluidez das identidades e do próprio tempo.

Para Dosse (2017), tudo isso gera uma outra crise, a de historicidade: “uma simples nostalgia por parte de uma sociedade que, não tendo mais futuro, volta-se apenas para o passado – já que não há projeto no horizonte, não tem como reciclar-se e passa a se repetir [...]” (DOSSE, 2017, s/p).

Contudo, ainda que afinadas com as questões do presente, as imagens distópicas não são exatamente uma novidade. Em *Futuro Passado*, Koselleck (2006, p. 26) afirma que “a história da Cristandade, até o século XVI, é uma história das expectativas, ou, melhor dizendo, de uma contínua expectativa do final dos tempos; por outro lado, é também a história dos repetidos adiamentos desse mesmo fim do mundo”. O período moderno, da razão e da ciência, invalidou diferentes teorias e previsões sobre o fim dos tempos, mas ao mesmo tempo apontou

muitas outras variantes possíveis. Se o iluminismo abraçara a utopia, é a modernidade que vai revelar sua impossibilidade (BIRMAN, 2000). Assegurados de que já não resta mais nenhum Juízo Final como aqueles descritos nos textos sagrados, nem uma vida além desta para se viver, o apocalipse aos poucos se converte em distopia.

Como destacam Silva (2003, 2017), Felinto (2003) e Tucherman (2005), a tecnologia assume um papel relevante nas formas imaginárias da atualidade. Para além do progresso, há uma série de temas que exploram a exacerbação das tecnologias na vida social do mundo globalizado, como a vigilância e o controle social, a perda da humanidade diante das máquinas, a virtualização dos espaços e das relações. Assim, dialogam não só com o imaginário tecnológico, mas também com os imaginários do caos, da paranoia e vitimização das sociedades midiaticizadas (LASCH, 1983). São obras que interessam o público, na medida em que dialogam com as sensibilidades da contemporaneidade. Basta observar a volta de *1984* ao topo das listas de livros mais vendidos após a eleição de Donald Trump (ALTARES, 2017) ou a vitória de Melhor Série Dramática de *The Handmaid's Tale*⁷ no Emmy 2017. No Brasil, o termo invadiu peças de teatro (FAUSTINO, 2018), clipes de música (CAVALCANTI, 2018) e até mesmo os autos de juízes (FALCÃO, 2018) e as colunas de opinião (MANZO, 2018) para descrever o atual momento do país. Comercialmente, fenômenos literários rendem milhões no mundo todo e são adaptados para cinema. Mas é na televisão, com suas atuais lógicas de produção, distribuição e consumo, que as distopias se destacam.

Enquanto o Hulu investe em novos episódios de *The Handmaid's Tale*, a Amazon prepara uma última temporada grandiosa para *The Man in the High Castle*⁸. Este ano, a HBO também lançou sua própria série distópica, *Years and Years*⁹, que imagina um futuro não muito diferente de nossa atual realidade. Na Netflix, há uma categoria “futuro distópico”, com pelo menos 42 títulos, dos quais nove são seriados, entre eles *Altered Carbon*, *Black Mirror* e *3% - Três Por Cento*, todas produções originais da empresa de *streaming*. Essa última é uma coprodução bra-

7 Baseada em um livro de Margaret Atwood, a série retrata um futuro distópico onde um ataque terrorista derruba o governo dos Estados Unidos e funda a República de Gilead, um estado cristão militarizado, totalitário e fundamentalista.

8 A série mostra um universo paralelo distópico onde o Eixo ganhou a 2ª Guerra Mundial. É baseada em um livro de Philip K. Dick.

9 Minissérie britânica da BBC/HBO. Sua narrativa tem início em 2019 e avança 15 anos, enquanto mostra como os eventos políticos e sociais da contemporaneidade afetam os membros da família Lyons.

sileira, adquirida pela Netflix e lançada em 2016. A série, cujo piloto foi publicado em 2011 pelos seus criadores no YouTube, retrata um futuro distópico onde o mundo é dividido entre Continente, marcado pela fome e miséria, e Maralto, uma ilha onde há vida digna e confortável. Porém, para ter acesso ao local, é preciso passar no Processo, uma seleção que ocorre todos os anos e seleciona apenas 3% dos participantes, todos jovens de 20 anos. A produção mistura elementos globais e locais e problematiza questões como meritocracia, hereditariedade, sustentabilidade e desigualdade. No entanto, curiosamente, teve um desempenho em audiência melhor no exterior do que no próprio Brasil. Por essas razões, foi escolhida como o objeto central da Tese em desenvolvimento que este trabalho faz parte. A intenção da pesquisa é realizar uma leitura de seu texto por meio da Análise Televisual (BECKER, 2016) associada a um estudo de recepção, focalizando os sentidos da distopia que circulam entre os membros da audiência da série. Afinal, se a distopia realmente consiste em um tipo de alerta sobre as possibilidades futuras, é preciso entender até que ponto o público realmente enxerga tais questões como, de fato, um aviso.

Assim, acreditamos que é necessário aprofundar estas investigações, identificando as manifestações desse imaginário distópico. Especialmente nas obras ficcionais televisivas, já que, ao revisitar os trabalhos sobre imaginário, notamos uma certa ênfase no cinema sobre as outras formas tecnológicas. Hoje, a televisão continua a ser o principal meio de comunicação e informação em diversos países, enquanto nos Estados Unidos o número de produções televisivas já se equipara aos lançamentos no cinema. Daí a urgência de se voltar para a televisão como um lugar privilegiado, buscando entender a relação deste imaginário, a contemporaneidade, estas produções e suas respectivas audiências.

REFERÊNCIAS

ALTARES, G. '1984' lidera as vendas de livros nos EUA desde a posse de Trump. **El País**, São Paulo, 26/01/2017. Disponível em < https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/26/cultura/1485423697_413624.html >. Acesso em 29 ago. 2019.

BECKER, B. **Televisão e telejornal: transições**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2016.

BÉDARIDA, F. Tempo presente e presença da história. In: FERREIRA, Marieta de Moraes, AMADO, Jainaína (orgs.) **Usos e abusos da história oral**. 5ª ed. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002. pp. 219-229.

BIRMAN, J. **O Mal-estar na atualidade: a psicanálise e as novas formas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CARNEIRO, R. O mundo cruel (e rentável) da distopia infantojuvenil. **Revista Veja**, São Paulo, 05/06/2016. Disponível em < <https://veja.abril.com.br/entretenimento/o-mundo-cruel-e-rentavel-da-distopia-infantojuvenil/> >. Acesso em 29 ago. 2019.

CAVALCANTI, A. Nesse difícil 2018, Criolo quer acreditar no melhor do ser humano. **Vice Brasil**, São Paulo, 01/10/2018. Disponível em < https://www.vice.com/pt_br/article/vbn35y/nesse-dificil-2018-criolo-quer-acreditar-no-melhor-do-ser-humano >. Acesso em 29 ago. 2019.

DAVIS, F. **Yearning for Yesterday: A Sociology of Nostalgia**. New York: Free Press, 1979.

DOSSE, F. "Passamos por uma crise de historicidade". Entrevista para **Revista Continente**, ed. 194, fev. 2017. Disponível em: < <https://www.revistacontinente.com.br/edicoes/194/passamos-por-uma-crise-de-historicidader> >. Último acesso em 25 de julho de 2018.

DURAND, G. **A Imaginação Simbólica**. Edições 70: Lisboa, 1993.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Martins Fontes: São Paulo, 2012.

_____. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

ESQUENAZI, J. **Lês séries télévisées**. Paris: Armand Colin, 2014.

FALCÃO, M. TSE suspende propaganda do PT que mostra Bolsonaro dizendo que é a favor da tortura. **JOTA**, São Paulo, 24/10/2018. Disponível em < https://www.jota.info/paywall?redirect_to=/www.jota.info/eleicoes/tse-suspende-propaganda-do-pt-que-mostra-bolsonaro-dizendo-que-e-a-favor-da-tortura-24102018 >. Acesso em 29 ago. 2019.

FAUSTINO, E. Os 3 Mundos | Espetáculo apresenta distopia e mistura HQ, kung fu e cinema no teatro. **Empoderadx**, São Paulo, 08/08/2018. Disponível em < <https://empoderadx.com.br/2018/08/08/os-3-mundos-espetaculo-apresenta-distopia-e-mistura-hq-kung-fu-e-cinema-no-teatro/> >. Acesso em 29 ago. 2019.

FECHINI, Y. Uma proposta de abordagem do sensível na TV. **Anais do XV Encontro da COMPÓS**, Unesp - Bauru/SP, 2006.

FELINTO, E. Novas tecnologias, antigos mitos: apontamentos para uma definição operatória de imaginário tecnológico. **Revista Galáxia**, n. 6, 2003.

GLADIADOR, F. O passado está na moda! Veja 12 filmes e séries das antigas que estão de volta. **Portal R7**, São Paulo, 02/09/2016. Disponível em < <https://entretenimento.r7.com/pop/fotos/o-passado-esta-na-moda-veja-12-filmes-e-series-das-antigas-que-estao-de-volta-25082019#/foto/1> >. Acesso em 29 ago. 2019.

HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2008.

HILÁRIO, L. C. Teoria Crítica e Literatura: A distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anu. Lit.**, Florianópolis, v.18, n. 2, 2013.

HOLDSWORTH, A. **Television, Memory and Nostalgia**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

JAMESON, F. **Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism**. Duke University Press, 1991.

KOSELLECK, R. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUCRio, 2006.

LASCH, C. **A cultura do narcisismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1983.

LOPES, M. I. V. de. Memória e Identidade na Telenovela Brasileira. **Anais** do XXIII Encontro Anual da Compós, Belém/PA, 2014.

LOTZ, A. **The television will be revolutioned**. Nova York: New York University Press, 2007.

MANSO, B. P. A distopia miliciana de Bolsonaro. **El País**, São Paulo, 03/10/2018. Disponível em < A distopia miliciana de Bolsonaro >. Acesso em 29 ago. 2019.

MAFFESOLI, M. O imaginário é uma realidade (entrevista). **Revista Famecos: Mídia, cultura e tecnologia**, Porto Alegre, v, 1, n. 15, p. 74-82, 2001.

MITTEL, J. **Genre and television: from cop shows to cartoons in American culture**. London: Routledge, 2004.

MORIN, E. **Cultura de Massas no Século XX - O Espírito do Tempo - Neurose e Necrose**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

NIEMEYER, K (orgs.). **Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

NIEMEYER, K.; WENTZ, D. Nostalgia is not what it used to be: Serial nostalgia and nostalgic series. In: NIEMEYER, K (orgs.). **Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future**. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

OROZCO-GÓMEZ, G. Televisão: causa e efeito de si mesma. In: CARLÓN, M.; FECHINE, Y (Org.). **O fim da televisão**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2014.

ROBERTS, A. **A Verdadeira História da Ficção Científica: Do Preconceito à Conquista das Massas**. São Paulo: Seoman, 2018.

SANTAELLA, M. L. As três categorias peircianas e os três registros lacanianos. **Psicologia USP**. 1999. Vol. 10, N° 2, 81-91.

SILVA, J. M. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina, 2003

SILVA, M. V. B. Cultura das séries: forma, contexto e consumo de ficção seriada na contemporaneidade. **Galáxia** (São Paulo, Online), n. 27, p. 241-252, jun. 2014.

STAM, R; PORTON, R.; GOLDSMITH, L. **Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics**. John Wiley & Sons, 2015. Versão e-book.

TUCHERMAN, I. Imaginário Tecnológico. In: XXV Intercom, 2005, Rio de Janeiro. **Anais** da XXV Intercom 2005. Rio de Janeiro: XXV Intercom- Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

TUCHERMAN, I.; CAVALCANTI, C. C. B. Apostando nos riscos: como a Veja apresenta o nosso futuro. **Revista Contracampo**, n. 26, abr/jul, 2013.

VAZ, P. Risco e Futuro. In: BIRMAN, J.; FORTES, I. (orgs.). **Guerra, Catástrofe e Risco: uma leitura interdisciplinar do trauma**. São Paulo: Zagodoni Editora, 2018.

WUNENBURGER, J. **O imaginário**. São Paulo: Loyola, 2007.

Data do recebimento: 29 agosto 2019

Data da aprovação: 08 novembro 2019