



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JULIANA BARROS PETTERSEN DA COSTA VIDAL

A invenção do futuro no cinema: representações de futuro nos filmes de Méliès, Lang e Menzies

Goiânia
2021



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE HISTÓRIA

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Juliana Barros Pettersen da Costa Vidal

3. Título do trabalho

A INVENÇÃO DO FUTURO NO CINEMA: REPRESENTAÇÕES DE FUTURO NOS FILMES DE MÉLIÈS, LANG E MENZIES

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 11/11/2024, às 09:57, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Juliana Barros Pettersen Da Costa Vidal, Discente**, em 17/12/2024, às 10:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4960101** e o código CRC **4345AFA7**.

A invenção do futuro no cinema: representações de futuro nos filmes de Méliès, Lang e Menzies

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: Culturas, Fronteiras e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Roberto Abdala Júnior

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Vidal, Juliana Barros Pettersen da Costa

A invenção do futuro no cinema [manuscrito] : representações de futuro nos filmes de Méliès, Lang e Menzies / Juliana Barros Pettersen da Costa Vidal. - 2021.

CXIV, 114 f.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Abdala Junior.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História (FH), Programa de Pós-Graduação em História, Goiânia, 2021.

Bibliografia.

1. cultura histórica. 2. modernidade. 3. expectativa de futuro. 4. cinema ocidental. I. Abdala Junior, Roberto, orient. II. Título.

CDU 94



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE HISTÓRIA

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 37 da sessão de Defesa de Dissertação de **Juliana Barros Pettersen da Costa Vidal**, que confere o título de Mestre(a) em **História**, na área de concentração em **Culturas, Fronteiras e Identidades**.

Aos **onze dias do mês de maio do ano de dois mil e vinte e um**, a partir das **15h00**, via **Videoconferência**, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada “**A INVENÇÃO DO FUTURO NO CINEMA: REPRESENTAÇÕES DE FUTURO NOS FILMES DE MÉLIÈS, LANG E MENZIES**”. Os trabalhos foram instalados pelo(a) Orientador(a), Professor(a) Doutor(a) **Roberto Abdala Junior (PPGH/UFG)**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professor(a) Doutor(a) **Flávio Vilas Boas Trovão (UFR)**, membro titular externo e Professor(a) Doutor(a) **Breno Mendes (PPGH/UFG)**, membro titular interno. Durante a arguição, os membros da banca **não fizeram** sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido(a) a candidata **aprovada** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo(a) Professor(a) Doutor(a) **Roberto Abdala Junior**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos **onze dias do mês de maio do ano de dois mil e vinte e um**.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Cristiano Pereira Alencar Arrais, Coordenador de Pós-Graduação**, em 11/11/2024, às 09:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Breno Mendes, Professor do Magistério Superior**, em 11/11/2024, às 09:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Roberto Abdala Junior, Professor do Magistério Superior**, em 11/11/2024, às 09:56, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4959973** e o código CRC **AE295BF2**.

Referência: Processo nº 23070.034872/2024-29

SEI nº 4959973

Dedico este trabalho a Ruth Barros Pettersen
da Costa, minha mãe e uma grande mulher.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer meus pais, meus irmãos, meu marido e meus filhos. Eles foram indispensáveis para que eu conseguisse concluir essa dissertação diante de todas as dificuldades que enfrentei no processo da pesquisa e da escrita. Todo tempo que dediquei a pesquisa e escrita deste trabalho só foi possível graças ao apoio incondicional de minha família. E em segundo lugar, agradeço imensamente meu orientador professor Dr. Roberto Abdala Junior pelas lições valiosas e por acreditar na minha pesquisa. Uma pesquisa extremamente laboriosa, que tomou todo meu tempo e energia nos últimos anos. Escolher não trabalhar para me dedicar a esta pesquisa foi um desafio no qual as consequências serão sentidas por muitos anos ainda.

*“O futuro tem muitos nomes.
Para os fracos é o inalcançável.
Para os temerosos, o desconhecido.
Para os valentes é a oportunidade.”*

Victor Hugo

RESUMO

Este trabalho propõe analisar três películas de temática futurista datadas do início do século XX: *Viagem à Lua* (1902) de Georges Méliès, *Metropolis* (1927) de Fritz Lang e *Daqui a Cem Anos* (1936) de Willian Cameron Menzies. A análise tem como pressuposto teórico a possibilidade metodológica de transformar filmes em documentos históricos, conforme sugerido e iniciado pela terceira geração da Escola dos *Annales* na década de 1970, acompanhando o processo de aceleração singular do tempo na modernidade (Koselleck, 2006), de forma a permitir que a ficção pudesse projetar futuros diferentes do passado, reconhecendo a estrutura narrativa tipicamente moderna presente no cinema (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004) e a caracterização das obras cinematográficas enquanto artefato histórico integrante da cultura histórica de seu tempo (RÜSEN). A partir dessas premissas o objetivo é analisar, discutir e comparar as primeiras representações do futuro do cinema ocidental e propor uma reflexão acerca da possível relação entre os filmes selecionados e a expectativa de futuro coletiva da época de sua realização.

Palavras chave: cultura histórica — modernidade – expectativa de futuro – cinema ocidental

THE INVENTION OF THE FUTURE IN CINEMA: REPRESENTATIONS OF THE FUTURE IN MÉLIÈS, LANG AND MENZIES FILMS

ABSTRACT

This work proposes an analysis of three films with a futuristic theme dating from the beginning of the 20th century: *Le voyage dans la Lune* (1902) by Georges Méliès, *Metropolis* (1927) by Fritz Lang and *Things to Come* (1936) by William Cameron Menzies. The analysis has as a theoretical assumption the methodological possibility of transforming films into historical documents, as suggested and initiated by the third generation of the Annales School in the 1970s, following the singular acceleration process of time in modernity (Koselleck, 2006), so as to enable fiction to project futures which are different from the past, recognizing the typically modern structure of narrative present in cinema (CHARNEY and SCHWARTZ, 2004) and the characterization of cinematographic works as a historical artifact integrated into the historical culture of its time (RÜSEN). From these premises, the objective is to analyze, discuss and compare the first representations of future in Western cinema and propose a reflection on the possible relationship between the selected films and the collective expectation of future at the time of their realization.

Keywords: historical culture — modernity – expectation of future – western cinema

SUMÁRIO

RESUMO	12
ABSTRACT	13
INTRODUÇÃO: O ADVENTO DA MODERNIDADE E A INVENÇÃO DO FUTURO NO CINEMA	16
CAPÍTULO I – O CINEMA ENQUANTO FONTE HISTÓRICA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA E IDEOLÓGICA DISCURSIVA	27
1.1 O Cinema Enquanto Fonte Histórica: pressupostos teóricos	26
1.2 Uma Proposta de Análise da Representação Estética e Ideológica Discursiva ..	33
CAPÍTULO II – O CINEMA ENQUANTO CULTURA HISTÓRICA: O FUTURO PRESENTE NA VIDA PRÁTICA	40
CAPÍTULO III – A INVENÇÃO DO FUTURO NO CINEMA: O INÍCIO DAS REPRESENTAÇÕES DE FUTURO NO CINEMA OCIDENTAL	47
3.1 Viagem à Lua (1902) de Georges Méliès	47
3.1.1 Apresentação geral da obra	47
3.1.2 Descrição do filme	49
3.1.3 Contextualização histórica	53
3.1.4 O primeiro cinema	55
3.1.5 A análise da representação estética	55
3.1.6 A análise da representação discursiva ideológica	56
3.2 Metropolis (1927) de Fritz Lang	59
3.2.1 Apresentação geral da obra.....	59
3.2.2 Descrição do filme.....	61
3.2.3 Contextualização histórica.....	71
3.2.4 O expressionismo alemão.....	71
3.2.5 A análise da representação estética	74
3.2.6 A análise da representação discursiva ideológica.....	76
3.3 Daqui a Cem Anos (1936) de William Cameron Menzies	79
3.3.1 Apresentação geral da obra.....	79
3.3.2 Descrição do filme.....	80
3.3.3 Contextualização histórica.....	92
3.3.4 O cinema sonoro dos anos 30 aos 50.....	95
3.3.5 A análise da representação estética.....	96
3.3.6 A análise da representação discursiva ideológica.....	

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	111

INTRODUÇÃO

O ADVENTO DA MODERNIDADE E A INVENÇÃO DO FUTURO NO CINEMA

O futuro não é passível de previsibilidade, mas, apenas de especulação. Ele existe somente e enquanto expectativa, o que é imprescindível para completar o sentido da experiência humana do tempo. No entanto, mesmo não podendo ser conhecido e ainda que não se abrisse ao totalmente novo, o homem ao longo do tempo, por meio das mais diversas manifestações culturais, tentou prevê-lo – talvez até prescrevê-lo – e construiu representações de futuro que povoaram o imaginário social e deram sentido às suas ações. Seja nas esferas religiosa, científica ou filosófica as especulações acerca do futuro mostram-se indispensáveis para que o tempo natural, carente de sentido e contingencial, pudesse se transformar em tempo humano, interpretado e com sentido (RÜSEN, 2001).

Segundo Rüsen, todos os homens possuem uma carência profunda de orientação, em meio às mudanças que experimentam de seu mundo e de si mesmos (2001, p. 12). E, para agir, relacionar-se com a natureza, com os outros e consigo mesmo, o homem não pode tomar o mundo como dado puro, mas precisou interpretá-lo em função de sua intencionalidade. A expectativa de futuro, neste contexto, faz parte do resultado desta interpretação constitutiva de sentido denominada de consciência histórica. A consciência histórica é “... a suma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência de evolução temporal de seu mundo e de si mesmos de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo” (RÜSEN, 2001, p. 57). Assim, para Rüsen (2001, p. 56-57), a consciência histórica é um fenômeno do mundo vital, estando diretamente vinculada à vida humana prática.

O ato humano de narrar, pertinente enquanto universal antropológico e, no qual a consciência histórica se realiza, articula as dimensões temporais passada, presente e futura. Colocando de outra forma, a “narrativa constitui a consciência histórica ao representar as mudanças temporais do passado memoradas no presente como processos contínuos nos quais a experiência do tempo presente pode ser inserida interpretativamente e extrapolada em uma perspectiva de futuro” (RÜSEN, 2001, p. 64). Portanto, a expectativa de futuro, a partir de uma representação de continuidade temporal, tem relação intrínseca com a experiência do passado e com o modo de compreensão do mesmo, desenvolvendo-se, não apenas no âmbito individual, mas sobretudo no coletivo.

Para Koselleck, a expectativa de futuro

é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal, também a expectativa se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto. Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade fazem parte da expectativa e a constituem. (KOSELLECK, 2006 p. 310)

Desde os tempos mais remotos, o ser humano tende a questionar e intuir seu futuro individual e a compartilhar um possível futuro com seus congêneres. Consultar os oráculos gregos na Antiguidade era algo fundamental na cultura e na religião gregas. Eles ofereciam respostas às inquietações individuais e orientavam as ações predizendo acontecimentos futuros (BROAD, 2006). Na tradição chinesa, o *I Ching* ou *Livro das Mutações* cumpria o mesmo papel orientador análogo, por meio de previsões e adivinhações acerca do porvir (WALKER, 1993).

No período conhecido por Idade Média, o homem ocidental vivia a partir de uma representação religiosa e escatológica de mundo, numa contínua expectativa do final dos tempos. A ininterrupta expectativa do fim do mundo tornou-se parte integrante da cultura disseminada pela Igreja Católica nesta época, perpetuando seu poder pela promessa da salvação e, desde que essa expectativa permanecesse indeterminável, o processo poderia ser adiado e reformulado repetidamente. Lutero, no contexto da Reforma Protestante na Era Moderna, viu Roma como a Babilônia Prostituída, enquanto o reformista para os católicos era o próprio Anticristo, indicando a chegada do Juízo Final. A cada conflito, guerra civil e/ou disputas religiosas as previsões eram reinterpretadas, mas as novas situações e personagens não modificavam, essencialmente, a profecia narrada pelo Livro de Daniel. (KOSELLECK, 2006)

Ao diferenciar a história sacra, a história humana e a história natural, Bodin pioneiramente “transformou a questão do fim dos tempos em um problema de cálculo astronômico e matemático” (KOSELLECK, 2006, p. 28). A partir de 1650, com advento do Estado Absolutista, o cálculo político inaugurou uma expectativa de futuro fundamentada racionalmente em probabilidades, denominada de prognóstico, diferenciando-se qualitativamente das profecias cristãs e solapando a ideia de Juízo Final. O que não significou que os prognósticos e as profecias não coexistiram, mas, de uma maneira geral, o final dos tempos passou a ser considerado um evento longínquo e não mais um acontecimento iminente. As duas formas de expectativas também se referiam a mundos diferentes, o prognóstico trabalhava com o que era experimentado pelos seres humanos no mundo terreno,

já as profecias diziam respeito ao mundo celeste que não podia ser experimentado da mesma forma.

Diferente da expectativa de futuro cristã, o prognóstico passa a engendrar a direção em que se projeta como consequência do planejamento realizado por previsões. Apesar de no prognóstico racional o futuro aparecer de maneira sempre inédita, as variáveis que faziam parte do cálculo das probabilidades eram limitadas a um contexto político e a uma região. No entanto, o tempo ainda era estático, pois se baseava numa “capacidade potencial de repetição” constituindo, assim, “o caráter circular de sua história” (KOSELLECK, 2006, p. 36).

Somente com o advento da filosofia do progresso o caráter atemporal da história foi substituído por uma forma singular de aceleração que caracteriza a modernidade. “O futuro deste progresso é caracterizado por dois momentos: por um lado, pela aceleração com que se põe à nossa frente, por outro lado, pelo seu caráter desconhecido” (KOSELLECK, 2006, p. 36). O tempo acelerado e sempre novo mostrava-se cada vez mais inesperado. “Desde então, tornou-se possível transportar para a realidade histórica ficções...” (KOSELLECK, 2006, p. 37).

A partir do final do século XVIII, o futuro da História mostra-se, pois, disponível para o debate, suscitando cada vez mais especulações e devaneios, misturando probabilidades racionais, sonhos e desejos, abrindo-se, enfim, ao indeterminável potencial da imaginação humana. Com o avanço da ciência as possibilidades do futuro pareciam ilimitadas, a aceleração do tempo surpreendia a cada movimento e com isso a ideia de progresso e o otimismo em relação à infalibilidade da razão se constituíram em um traço característico da Filosofia Moderna. Para Kant, mediado por sua idéia de razão prática, a História conduziria o homem por um caminho de progresso ilimitado, levando a um tempo onde reinaria *A Paz Perpétua*¹.

Na Filosofia da História hegeliana, a caminhada humana seria nada mais do que o desenvolvimento progressivo da consciência da liberdade individual, possível em sua plenitude apenas em uma sociedade organizada racionalmente, o que coincidia, para ele, com o desenvolvimento do liberalismo burguês. Já para Marx, o motor da história seria a luta de classes e sua consequência lógica conduziria sempre a uma transformação revolucionária, ou ao declínio de uma das classes. Utilizando também a ideia de progresso, intuído do sentido evolutivo da História Universal, Marx entendia que o desenvolvimento da grande indústria acabaria por simplificar o antagonismo de classes que, unindo a massa de proletários,

¹ “Paz Perpétua” foi escrita por Kant em 1795 e revelava sua fé em uma paz permanente construída por uma razão plena que superaria o poder através do progresso ilimitado da História Humana. (KANT, 1989)

engendraria o declínio da burguesia – que julgava como inevitável –, processo que se consolidaria a partir da elaboração de um sentido histórico racional (MARX, ENGLÉS, 2001).

Não apenas na religião, na ciência e na filosofia o futuro aparecia enquanto objeto de especulação e reflexão. As produções culturais e as representações artísticas seguiam as ideias de futuro que se modificavam através do tempo. Seja o Apocalipse do Juízo Final bíblico, as previsões sobre acontecimentos políticos e o otimismo do iluminismo, o futuro sempre esteve presente no imaginário popular e se intensificou com a chegada da modernidade.

Em 1770, Louis-Sébastien Mercier escreveu *O ano de 2440*, considerado por Koselleck (2014, p. 121) como o primeiro romance futurista da literatura mundial. O contexto histórico em que a obra foi produzida era de grandes transformações mundiais possibilitando a transferência do pano de fundo espacial das narrativas utópicas para a sua temporalização projetada num futuro imaginado. As possibilidades espaciais para situar as utopias foram contidas pelo reconhecimento da finitude terrestre diante da ampla exploração alcançada até então. No período em questão, os europeus já tinham descoberto praticamente todo o globo terrestre, as colônias americanas já começavam a se rebelar e o Absolutismo europeu iniciava um processo de crise institucional (KOSELLECK, 2014).

A dimensão temporal do futuro em sua nova configuração moderna passava a ser “o espaço de desafogo para o qual a imaginação, infinitamente reproduzível como o tempo, podia fluir livremente” (KOSELLECK, 2014, p. 124). O futuro passava a ser representado na arte de forma inesperada, como fruto da própria consciência do autor, mas, apesar de não verificável, precisava desenvolver continuidades temporais vinculadas ao presente e a uma forma de compreensão histórica que envolvia uma escolha interpretativa do passado. Conforme argumenta Koselleck, “toda utopia futurística precisa pressupor continuidades temporais, sejam elas apresentadas abertamente ou não” (2014, p. 125), uma característica que se distingue das utopias espaciais, pois, estas não precisavam estabelecer nenhum vínculo temporal com o presente conhecido, já que se situavam em um lugar completamente novo e desconhecido.

Para Koselleck (2014, p. 128), a utopia futurista de Mercier seria uma modelação literária da filosofia progressista, seguindo os ideais iluministas cultuados na época. As instâncias religiosa, científica, filosófica, artística e cultural perpassam pelo mesmo espírito de época, interpretando e se expressando cada uma a sua maneira. As diferentes formas de conhecimento e narrativas não atuam isoladamente, mas interpenetram-se, influenciando a

construção e a elaboração umas em relação às outras, assim, como pertencem a seu próprio tempo e aos interesses que nele atuam.

A modernização, por meio de sua aceleração singular, trazendo sempre o novo e o inesperado, modificou inevitavelmente o horizonte de expectativa do homem, considerando a ampliação constante do seu espaço de experiência. A mudança e a superação constante do modo de vida se tornaram parte integrante do novo ser humano moderno. O processo de modernização, conforme sugere Koselleck (2006), inicia-se em meados do século XVIII e sua aceleração singular acaba por ficar ainda mais intensa com o passar do século. No final do século XIX esse processo de aceleração singular do tempo recrudescer e torna-se mais difícil acompanhar as mudanças que pontilhavam nas diversas atividades humanas. Neste contexto, novas formas narrativas poderiam atender a demanda de interpretá-las, atribuir-lhes significado e o cinema aparece oportunamente neste cenário.

O aperfeiçoamento do cinescópio de Thomas Edison, realizado pelos irmãos Lumière, foi apresentado ao público em 28 de dezembro de 1895 e nomeado de cinematógrafo. O breve filme “A Chegada do Trem na Estação” tinha apenas 50 segundos, mas causou grande comoção num pequeno Café em Paris (JEANNE & FORD). O cinematógrafo, que era inicialmente considerado um passatempo para a massa de iletrados, sendo desprezado pela elite intelectualizada, foi ganhando espaço até se expandir democraticamente para entretenimento de todas as camadas sociais (FERRO, 1976).

Na passagem do século XIX para o século XX, a Modernidade atingiu novos contornos, marcados pela velocidade das inovações tecnológicas, pela crescente urbanização e a aceleração de circulação de pessoas e informações possibilitadas pelas novas tecnologias. Tais mudanças alteraram completamente a vivência do homem em sociedade. O cinema surge entre essas inovações, como o telégrafo (1792), a fotografia (1826) e o telefone (1876) enquanto personificação do século que se anunciava, possibilitando a inteligibilidade das novas experiências cotidianas que foram caracterizadas, mais tarde, como efêmeras, fragmentárias e singulares.

Segundo Charney e Schwartz, o cinema “tornou-se a expressão e a combinação mais completa dos atributos da modernidade” (2004, p. 17). Os autores identificam seis elementos da modernidade que a caracterizam, e especialmente, a vinculam ao surgimento e desenvolvimento da narrativa cinematográfica. Segundo os autores, são eles:

o surgimento de uma cultura urbana metropolitana que levou a novas formas de entretenimento e atividade de lazer; a centralidade correspondente do

corpo como o local de visão, atenção e estimulação; o reconhecimento de um público, multidão ou audiência de massa que subordinou a resposta individual à coletividade; o impulso para definir, fixar e representar instantes isolados em face das distrações e sensações da modernidade, um anseio que (...) chegou até o cinema; a indistinção cada vez maior da linha entre a realidade e suas representações; e o salto havido na cultura comercial e nos desejos do consumidor que estimulou e produziu novas formas de diversão (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 19).

A vida moderna não pode, nesse sentido, ser pensada fora do ambiente dos grandes centros urbanos. Nas metrópoles o cotidiano era caótico e desafiador. Os bondes elétricos, mais tarde os carros e a circulação constante de pessoas e mercadorias, somavam-se ao conjunto da vida nas esteiras das grandes fábricas e ao tumulto de sensações efêmeras que absorviam demasiadamente a energia psíquica e o centro de alerta e atenção de seus habitantes. Segundo Georg Simmel (*apud* CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 20), a cidade moderna causou “a rápida convergência de imagens em mudança, a descontinuidade acentuada no alcance de um simples olhar e a imprevisibilidade de impressões súbitas”.

A vida moderna já era cinematográfica antes da invenção do cinema. O cinematógrafo veio para consolidar e organizar um conjunto de sensações sonoras e visuais que já faziam parte do dia a dia urbano. As cidades sempre foram movimentadas, concentravam o centro dos acontecimentos sociais, políticos e culturais mais marcantes da vida ocidental, mas nada se compara a explosão demográfica observada na virada do século XIX para o XX. Nos Estados Unidos, por exemplo, a população urbana praticamente quadruplicou no período entre 1870 e 1910 (SINGER, 2004, p. 96).

A visão se tornou um sentido central do transeunte na vida moderna, principalmente na dimensão de uma junção entre a visão e o movimento. A poluição visual nas cidades era uma realidade que pressionava a percepção visual. A atenção requerida diante da catarse de anúncios publicitários, vitrines comerciais, arranha céus e outras obras da engenharia moderna remodelavam tão rapidamente os centros urbanos que parecia surgir de um truque de mágica. Era fácil não se reconhecer na nova cidade diante da velocidade em que ela se modificava.

A atenção e dispersão continham, em si, uma disputa dialética, entre tudo o que provocava a atenção, com um arrebatamento chocante e a incapacidade de permanecer focado, por muito tempo, diante do movimento caótico dos diversos acontecimentos metropolitanos.

A tensão entre foco e distração estabeleceu os termos para um intercâmbio mais amplo entre mobilidade e estase, entre efemeridade de sensações da modernidade e o conseqüente desejo de congelar essas sensações em um momento fixo de representação (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 23).

Assim, o cinema enquanto narrativa efêmera que trabalha a simbiose entre a visão e movimento, se adequava perfeitamente a esta nova realidade do homem urbano. Mais do que se adequar, as narrativas cinematográficas, por conterem certa linearidade e sentido, com o adicional de trazerem uma legítima impressão do real, acabaram por tornarem a experiência moderna inteligível para seus espectadores. Segundo CHARNEY e SCHWARTZ (2004, p. 24), um aspecto crucial da modernidade seria a crescente tendência de entender o real somente a partir de sua representação, causando uma confusão entre real e representação.

Na virada do século, o desenvolvimento do capitalismo levou à criação de um conjunto de espectadores consumidores que integravam um grupo homogeneizado de público de massa, subordinando a individualidade ao desejo consumidor criado e difundido. Nesse sentido, o cinema desenvolve-se dentro de um espaço de cultura massificada condicionando e objetificando as identidades subjetivas. Segundo Schwartz,

Para entender o modo da recepção cinematográfica como uma prática histórica, é essencial localizar o cinema no campo das formas e práticas culturais associadas à florescente cultura de massa no fim do século XIX (...) porque é necessariamente na multidão que se encontra o espectador cinematográfico. (2004, p. 357)

A criação do público de massa relacionada às novas práticas de fetichismo da mercadoria e de consumo também reverberou na audiência do cinema. O mesmo homem médio que comprava e desejava as maravilhas dos objetos de consumo, assistia e consumia o discurso imagético e simbólico reproduzido pelo cinematógrafo. O cinema, argumentam CHARNEY e SCHWARTZ,

não pode ser concebido simplesmente como o resultado de formas tais como o teatro melodramático, a prosa narrativa e o romance realista do século XIX, embora tais meios tenham influenciado sua forma. (...) Ao contrário, ele deve ser repensado como um componente vital de uma cultura mais ampla da vida moderna que abrangeu transformações políticas, sociais, econômicas e culturais. (2004, p. 27)

Portanto, pensar o cinema como simples desenvolvimento de outras narrativas artísticas ou evolução tecnológica não pode explicar a complexidade de sua estrutura e interligação com a formação e caracterização da Modernidade. Ao pensarmos o cinema é preciso entender que seus produtos, os filmes, estão ligados à cultura de massas, à população e vida urbanas, à efemeridade e movimentação. O cinema permite uma forma de

representação que se confunde com a realidade e uma tecnologia que provoca respostas visuais, sensoriais e cognitivas em seus espectadores (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004, p. 27). Todos esses elementos que constituíam a construção da experiência moderna fomentaram o surgimento do cinema e sua popularidade, o que não significa que o cinema teria que, necessariamente, ser inventado, mas sim que o cinema – mais especificamente a modernidade que se inicia no fim do século XIX, caracterizada por uma aceleração singular mais intensa e por todas as características que destacamos acerca da nova vida urbana – traz uma narrativa, no momento, mais apta a interpretar o fenômeno da vida moderna.

As obras cinematográficas constituem-se, pois, enquanto forma de expressão simbólica de interpretações das experiências práticas da vida moderna, retratando, provocando e suscitando maneiras de conceber o mundo da experiência, inclusive sugerindo como lidar com o tempo. Simultaneamente, invocam e expõem as relações indivíduo-mundo e indivíduo-tempo engendrando um diálogo (mediado) entre o artista e seu público, onde se manifesta uma dependência recíproca de expressão e compreensão.

Mas, enquanto produção artística, os filmes interpretam e representam a realidade. Afinal, “a arte não é nada sem a realidade e sem a qual a realidade também é pouca coisa” (CAMUS *apud* LOUREIRO, 2007). Como parte de uma cultura e de uma historicidade, as obras cinematográficas compartilham sentido com uma determinada sociedade e atuam também enquanto *agente histórico*², influenciando-a em contrapartida. Assim, constitui sua natureza dupla (FERRO, 1992).

Uma teoria para abordar o cinema

A utilização de obras cinematográficas enquanto documento histórico é algo teórica e metodologicamente recente, portanto, o desenvolvimento de pesquisas neste campo ainda está se consolidando na historiografia. Nesse sentido, existe uma diversidade de abordagens possíveis. Em decorrência deste fato, há necessidade de apresentarmos o quadro teórico-metodológico que optamos por trabalhar. É importante frisar que houve uma articulação lógica entre teorias e autores que se encaixaram na temática e na problemática ora proposta.

Tendo em vista a importância do cinema para a inteligibilidade e compreensão da experiência moderna, a partir de qual premissa podemos dizer que uma narrativa cinematográfica ficcional dá sentido à compreensão histórica de seu público? Souza (2014),

² Conceito elaborado por Marc Ferro (1992)

utilizando-se do conceito de cultura histórica rüseniano aborda como os filmes atingem os espectadores e consolidam pontos de vista, estereótipos e ideologias, contribuindo para tornar pública a história. Nesse sentido, o cinema pode ser considerado como produtor de um conhecimento histórico que é socialmente partilhado, no âmbito da cultura histórica.

Saliba (*apud* Souza 2014, p. 216) afirma que “os *media* constroem os acontecimentos e tendem a homogeneizar o imaginário social”. Segundo Rüsen (2015), a cultura histórica está diretamente vinculada à origem do pensamento histórico na vida prática. A carência de orientação humana é permanente e a cultura histórica situa os seres humanos nas mudanças temporais, constituindo o mais alto grau de realização dos sentidos articulados pela consciência histórica, abrangendo, assim, “as práticas culturais de orientação do sofrer e do agir humano no tempo” (RÜSEN, 2015, p. 217).

O conceito de cultura histórica procura abranger a “relação efetiva e afetiva” que um grupo social mantém com seu passado (GONTIJO, 2014, p. 45). “Não se restringe à historiografia, pois pretende abarcar os múltiplos agentes envolvidos com sua elaboração, os meios pelos quais se difunde, as representações que legitima e, também, sua recepção” (GONTIJO, 2014, p. 45). Desta forma, não é apenas através da escrita acadêmica da história que são intermediadas as relações entre a sociedade e o seu passado. Nesse espectro, as criações artísticas, como o cinema, também fazem a mediação entre a sociedade e sua história, adentrando no rol dos artefatos históricos que fazem parte da cultura histórica. Ainda segundo a autora,

o estudo da cultura histórica engloba, portanto, as várias formas de elaboração da experiência histórica e sua articulação com a vida de uma comunidade, considerando que agentes sociais diversos contribuem nessa elaboração e muitas vezes concorrem entre si. (GONTIJO, 2014, p. 45)

Não havendo então uma única forma de intermediar a relação com a experiência histórica, vários agentes atuam por meio de narrativas para tentar referenciar o passado para interpretar o presente e perspectivar um futuro. Para Rüsen, “a cultura histórica pode-se definir como a articulação prática e operante da consciência histórica na vida de uma sociedade” (RÜSEN, 1994, p. 4, tradução nossa). Sendo, assim, parte de um quadro de interpretação do tempo coletivo e compartilhado.

Tomando as reflexões de Rüsen sobre a cultura histórica podemos considerar o cinema como artefato desta, participando ativamente na formação da consciência histórica e atuando na orientação da vida e da experiência modernas. Diante desta perspectiva, segundo nosso

argumento, é possível que os filmes possam revelar alguns elementos da compreensão histórica e da expectativa de futuro coletivas de seus espectadores contemporâneos a sua produção por contribuir narrativamente para a cultura histórica de sua época e por ser representante da cultura histórica de seu tempo.

Combinando os argumentos supramencionados, seria acertado afirmar que a Modernidade em sua aceleração singular, distanciando espaço de experiência e horizonte de expectativa, possibilitou que elementos ficcionais – que mantêm relação causal com o passado e o presente interpretados – pudessem fazer parte da expectativa de futuro (KOSELLECK, 2006) e que o surgimento da narrativa cinematográfica como forma discursiva mais eficaz em dar sentido à experiência da vida moderna e como artefato histórico legítimo da cultura histórica (RÜSEN, 2015) pode representar o mundo de maneira bem realista, levando em conta sua tipologia artístico-narrativa audiovisual (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004), dando forma representacional a experiência coletiva do tempo. Assim, partindo desses pressupostos, a representação do futuro acabou sendo conduzida ao cinema, podendo ter significativa repercussão (conforme nosso argumento) na expectativa de futuro dos homens espectadores-negociadores-consumidores do tempo de sua produção.

Considerando as relações promissoras entre cinema e história, que resultaram na possibilidade metodológica inovadora dos filmes, ainda que fictícios, poderem ser transformados em documentos históricos, nos propomos a analisar, discutir e comparar três películas do início do século XX: *Viagem à Lua* (MÉLÈS, 1902), *Metropolis* (LANG, 1927) e *Daqui a Cem Anos* (MENZIES, 1936) pretendendo a partir deles, refletir acerca de sua possível relação com a expectativa de futuro coletiva da época em que foram criadas e/ou circularam nas sociedades ocidentais ou ocidentalizadas.

Os filmes foram escolhidos levando em consideração sua ampla divulgação, condição que os fez, inclusive, chegar aos dias de hoje, sua importância para história do cinema de ficção científica (SÁNCHEZ, 2007) e o contexto de representação futurista que dá base a sua estrutura narrativa. A partir destas obras cinematográficas pretendemos responder às seguintes questões problemáticas: qual é a representação de futuro expressa pelas películas selecionadas e quais são suas características estéticas e discursivo-ideológicas. Solucionada a problemática apresentada, vamos propor uma reflexão acerca de como os filmes futuristas podem ter relação com o modo de compreensão histórica e com a expectativa de futuro da sociedade da época de sua produção.

Para responder às questões problemas vamos argumentar, a partir de autores que desenvolveram discussões e propostas metodológicas acerca da análise fílmica historiográfica, uma metodologia que se adequa a problemática ora apresentada, focando na análise da representação da estética futurista e no discurso ideológico presente em cada película em particular. Na análise estética será observada a representação iconográfica no que tange as características que identificam o mundo diegético da película enquanto futurista: o figurino, a arquitetura das cidades, as inovações tecnológicas e a tipologia das relações interpessoais. E na análise discursiva ideológica far-se-á *mister* considerar o contexto histórico de sua produção, a visão do produtor e realizador do filme e a análise do roteiro. Tudo isso será discutido e embasado teoricamente no primeiro capítulo para fundamentar metodologicamente a análise que realizaremos a *posteriori*.

No segundo capítulo, discutiremos o conceito de cultura histórica rüseniano, visando relacionar este conceito a análise das películas selecionadas, suscitando um debate acerca da possível relação entre a expectativa de futuro da sociedade da época de produção dos filmes e a representação de futuro trabalhada nas obras. *A priori*, supomos que a representação de futuro observada nos filmes escolhidos tenha relação intrínseca com o discurso dominante, ainda que seja para se opor a ele, na cultura das sociedades que produziram estas obras e com a expectativa de futuro de seu tempo, devido, principalmente, a sua ampla divulgação e a popularidade da narrativa cinematográfica. O diálogo estabelecido com o público leva-nos a elevar os filmes ao *status* de artefato histórico presente na cultura histórica de seu tempo, o que os permite, provavelmente, atuar na orientação temporal das sociedades nas quais a obra nasce e, em alguma medida, naquelas onde são exibidas.

No terceiro capítulo, procederemos à análise *per si* das películas, a partir das premissas metodológicas desenvolvidas no primeiro capítulo. Para tanto, faremos uma apresentação geral da obra, sua descrição minuciosa, sua contextualização histórica e identificaremos sua forma fílmica, o que propiciará uma análise sistematizada, mais precisa e elaborada.

Por fim, com isso, pretendemos responder as questões problemas sem presumir que sejam respostas definitivas, realizando uma reflexão acerca da pesquisa. Estamos apenas iniciando esta discussão e ensejando o debate com a comunidade historiográfica. Para iniciar esse debate, no entanto, será imprescindível que argumentemos acerca da plausibilidade dos resultados da pesquisa, sintetizando a discussão que será realizada ao longo de três capítulos.

CAPÍTULO I

O CINEMA ENQUANTO FONTE HISTÓRICA: UMA PROPOSTA DE ANÁLISE DA REPRESENTAÇÃO ESTÉTICA E IDEOLÓGICA DISCURSIVA

1.1. O Cinema Enquanto Fonte Histórica: pressupostos teóricos

O cinema começa a ser visto como fonte histórica em meados dos anos 1970, no contexto da Terceira Geração dos *Annales*, tendo sido proposto pelo historiador Marc Ferro (1976). No embalo das inovações metodológicas idealizada pela Nova História, Ferro constata que o filme é testemunha de seu próprio tempo, assim como qualquer outro documento oficial. Segundo o autor, a câmara revela o funcionamento da sociedade, constituindo uma contra-análise da mesma. “O filme é abordado não como uma obra de arte, mas como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ele vale por aquilo que testemunha” (FERRO, 1976, p. 203). Também para Umberto Eco, o filme pode ser utilizado para analisar uma sociedade, ele tem esta prerrogativa (*apud* VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 51). O cinema “oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 51) e a partir destas representações podemos entender o funcionamento da sociedade e os discursos vigentes numa determinada época.

A relação entre Cinema e História, desde então, vem constituindo novos campos de pesquisa, ainda não esgotados, podendo ser analisada enquanto fonte primária ou auxiliar, constituindo três categorias principais: o cinema na história (filme enquanto objeto da pesquisa), a história no cinema (o cinema como intérprete e produto de um discurso historiográfico) e a história do cinema (estudos acerca dos avanços da linguagem e recepção dos filmes). Na presente pesquisa, apropriaremos-nos oportunamente, da categoria “o cinema na história”, utilizando as películas futuristas do início do século XX enquanto objeto de pesquisa, intentado estabelecer uma relação entre a representação de futuro expressas pelos filmes selecionados e a expectativa de futuro compartilhada de sua época de produção.

Segundo Costa (1989, p. 30), a categoria o cinema na história reconhece “como os filmes podem assumir um papel importante no campo da propaganda política, na difusão da ideologia, frequentemente se estabelecem relações muito íntimas entre o cinema e o contexto sóciopolítico em que se afirma”. A expectativa de futuro coletiva que poderíamos considerar dominante num determinado contexto sócio-histórico participa de uma leitura de tempo, que

faz parte de uma corrente ideológica definida. Dentro desta óptica, a revelação da manifestação ideológica presente num filme a respeito de um determinado modo de compreensão histórica que buscamos nesta pesquisa se constitui numa possibilidade metodológica já prevista pelo próprio Marc Ferro (*apud* COSTA, 1989).

Ferro (1992) atribui ao Cinema uma natureza dupla, o que significa que enquanto agente histórico interfere direta ou indiretamente na História e em contrapartida se realiza como produto de seu próprio tempo. E como produto histórico é um “excelente meio para a observação do ‘lugar que o produz’, isto é, a Sociedade que o contextualiza, que define a sua própria linguagem possível, que estabelece os seus fazeres, que institui as suas temáticas” (BARROS, 2014, p. 26). Assim, o filme sempre dá “indícios significativos” acerca da Sociedade que o produziu (BARROS, 2014, p. 26). E mesmo “a mais fantasiosa obra cinematográfica de ficção traz por trás de si ideologias, imaginários, relações de poder, padrões de cultura” (BARROS, 2014, p. 26).

Mesmo uma obra de ficção científica “não expressa senão as possibilidades de uma realidade histórica, seja como retratação dissimulada, como inversão, como tendência discursiva que o estrutura, como visão de mundo que o informa e que o enforma (que lhe dá forma), e assim por diante” (BARROS, 2014, p. 29). Barros (2014, p. 29 e 30), a título de exemplo, cita o filme *Blade Runner* (1982), um filme que é futurista e dá pistas sobre a sociedade que o produziu deixando entrever diversos temores americanos como a poluição, a violência, a escassez alimentar, a opressão tecnológica, a presença massiva de imigrantes, os desastres ecológicos, assim como o medo da inteligência artificial, que pode resultar no fato de um aparato tecnológico sair do controle de seu criador.

No contexto de abertura da história para análise do cinema, observa Kornis que o mesmo

adquiriu de fato o estatuto de fonte preciosa para a compreensão dos comportamentos, das visões de mundo, dos valores, das identidades e das ideologias de uma sociedade ou de um momento histórico. Os vários tipos de registros fílmico – ficção, documentário, cinejornal e atualidades – vistos como meio de representação da história, refletem contudo de forma particular sobre esses temas. (1992, p. 239)

Assim, mesmo os filmes ficcionais remetem à representação de visões ideologicamente concebidas e de valores que fazem parte da cultura de uma determinada sociedade. Esse discurso representado ainda que de forma ficcional pode indicar também, conforme vamos supor, o modo de compreensão temporal compartilhado e a expectativa de

futuro coletiva dos agentes integrantes de um determinado período, influenciando no âmbito da consciência histórica seu modo de agir e sofrer. No entanto, é importante ressaltar que o filme só pode ser explorado nesse sentido se articulado ao contexto histórico e social que o produziu a partir de elementos próprios da narrativa cinematográfica (KORNIS, 1992, p. 239)

Para Vanoy e Gollio-Lété o cinema estrutura a representação da sociedade transformando-a em espetáculo, um espetáculo que

opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contra mundo’ etc). Reflexo ou recusa, o filme constitui **um ponto de vista** sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 28, grifos nossos).

Segundo os autores, o ponto de vista que o filme constitui se dá, normalmente, pelas obras cinematográficas visarem a manutenção de uma relação com a realidade e o imaginário – no sentido de uma visão de mundo, sempre pensando na cultura como celeiro de referências para interpretação das experiências do tempo e orientação da/na vida prática – de seu público, principalmente para que a narrativa fílmica seja inteligível e consiga manter um diálogo com ele. O que revela muito acerca do mundo real e da sociedade da qual ele participa. Sua ação enquanto agente histórico (FERRO, 1976) também possibilita que ele possa influenciar no modo de pensar de seus espectadores, atuando na consciência histórica e, portanto, influenciando seu modo de agir e sofrer no mundo. Assim, mesmo que não seja uma representação literal do mundo da experiência, pode revelar a expectativa de futuro coletiva de seu tempo. O que pretendemos acessar é este ponto de vista acerca de como seria o futuro partindo do que é expresso pela narrativa cinematográfica analisada e que provavelmente se perfaz atuante em seus espectadores.

Christian Metz (*apud* COSTA, 1989, p. 24) assinala que os espectadores têm, normalmente, a mesma ideologia dos filmes que lhe são oferecidos, por isso a engrenagem da instituição cinematográfica vai pra frente, eles têm que manter um diálogo com o público que enche a sala de exibição. No entanto, pontua que

o filme é proposto como estória e não como discurso, sua posição discursiva é velada, mas está presente quando nos referimos às intenções do cineasta, às influências que exerce sobre o público etc.; mas o específico deste discurso, e o próprio princípio de sua eficácia como discurso, é justamente cancelar as

marcas de enunciação e de mascarar-se como estória. (METZ apud COSTA, 1989, p. 24)

Supõe-se que, para o filme ser bem aceito por seu público ele deve ter uma conexão basilar com as ideias históricas e discursivas produzidas pelo mesmo e sua manifestação discursiva pouca vezes é expressa, na maioria das vezes aparece por meio de subterfúgios narrativos ocultos por atrás de uma simples estória, seja de qual gênero for. Segundo Metz, faz-se necessário “cancelar os indícios de ser um discurso construído que se propõe atingir determinados fins e favorecer ao máximo a impressão de ser pura narrativa, pura história” (apud COSTA, 1989, p 25). Ainda que a obra cinematográfica apareça enquanto pura ficção é inevitável que contenha alguma conexão com a realidade e com algum discurso vigente no presente da sua produção.

O século XX assistiu à consolidação do cinema, a sua rápida difusão e aceitação por um público que paulatinamente se expandiu alcançando todas as classes sociais. Desde então, assistimos nossa relação com o mundo modificar-se de maneira que as narrativas audiovisuais passam a compor o espectro de meios de mediação indivíduo-tempo e indivíduo-mundo. Segundo Kornis (1992, p. 237), “não é possível ignorar o impacto causado pela criação e difusão do cinema e outros meios de comunicação de massa na sociedade do século XX”. A influência exercida pelo cinema já era percebida desde o início de sua criação, sua popularidade e estrutura narrativa agregavam sentido ao novo homem moderno das sociedades urbanas.

Marc Ferro vai além e destaca que em grande parte do mundo o povo é formado cultural e politicamente pelas imagens, sendo que o cinema e a televisão são fontes primordiais de acesso à informação. A tendência que se verifica de um modo geral é que se passam

mais horas vendo a televisão ou vendo o cinema que lendo livros. Isto faz com que pouco a pouco, em nosso cérebro a maneira de apreensão das coisas seja cada vez mais uma reação de tipo audiovisual o que não havia tradicionalmente. Na América, por exemplo, tem-se calculado que se faz cinquenta vezes mais uso do meio audiovisual do que a leitura de livros (FERRO, 1991, p. 01, tradução nossa)³

³ “*más horas em mirar la televisión o yendo al cine que no leyendo libros. Esto hace que pocoo a pocoo, em nuestro cerebro la manera de aprehensión de las cosas sean cada vez más una reacción de tipo audiovisual que no la que había tradicionalmente. Em América, por ejemplo, han calculado que se hace cincuenta veces más uso del medio audiovisual que la lectura de libros*”

Michèle Lagny, refletindo sobre as possibilidades de utilização do cinema na pesquisa histórica, salienta que tanto a imagem quanto a organização narrativa das películas são manipuláveis, o que pressupõe que se faça “uma análise ideológica dos filmes e em particular, a propósito da sua função de propaganda, ligada aos efeitos especiais, mas, sobretudo ao enquadramento e à montagem das imagens” (2009, p. 102).

Hoje sob controle, principalmente, da indústria hollywoodiana, a maior parte do que é produzido pelo cinema pode ser concebido, sobretudo, mas não somente, como expressão de interesses de multinacionais e grandes conglomerados econômicos. O investimento maciço no desenvolvimento de tecnologias para aprimoramento dos efeitos visuais, qualidade das imagens e para a distribuição e divulgação dos filmes é um dos indícios de que as narrativas contemplam uma gama restrita de agentes sociais privilegiados com interesses bem definidos. Mesmo no início do século podemos perceber uma série de interesses ideológicos que visam controlar o cinema por meio de narrativas nacionalistas. Ferro destaca que “... desde que os dirigentes de uma sociedade, compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço” (1992, p. 13-14).

A disputa nos Estados Unidos entre as produtoras de filmes nacionais e a produtora francesa Pathé é reveladora da influência do cinema em seu público, além do interesse financeiro percebido na distribuição das películas, há também o interesse ideológico. Aos poucos os títulos da Pathé eram censurados por não representarem o modo de vida americano e o moralismo do homem burguês cristão e trabalhador na visão dos órgãos de controle sociocultural daquela sociedade.

A formação do *homem nacional* passava pelas telas dos cinemas e os Estados Unidos perceberam isso rapidamente freando a “influência estrangeira indesejável e imoral” (ABEL, 2004, p. 233) da francesa Pathé. Krakauer, em sua obra *De Caligari a Hitler* de 1947, já havia percebido também a relação intrínseca entre o cinema expressionista alemão e os anseios da sociedade alemã da década de 1920 (*apud* KORNIS, 1992, p. 241). O que revela a riqueza na utilização do cinema como fonte documental para a compreensão da visão de mundo “hegemônica” – no sentido de ser aquela visão de mundo que predominava entre os membros da produção, ou assim considerada por aqueles que detinham mais poder de decisão em cada época e circunstância, sendo desta forma imposta através de um discurso que legitimava o *status quo* – no momento de sua realização e de suas repercussões.

Ainda segundo o historiador Marc Ferro, “... desde que o cinema se tornou uma arte, seus pioneiros passaram a intervir na história com filmes, documentários ou de ficção, que,

desde sua origem, sob a aparência de representação, doutrinam e glorificam” (1992, p. 13). A narrativa cinematográfica, graças ao seu forte apelo de *realidade*, intercede, na modernidade, enquanto grande intérprete e influenciadora da compreensão histórica de seu tempo. Intérprete por ser a narrativa que mais se aproxima do contexto da sociedade moderna e exerce influência sobre ela, pois a partir de sua capacidade de tornar inteligível a relação humano-mundo em contrapartida também interfere nesta relação, intencionalmente ou não.

O cinema possui uma novidade importante em relação aos sistemas tradicionais das artes, a “impressão de realidade produzida pelo dispositivo cinematográfico sobre o espectador” (COSTA, 1989, p. 36) faz com que atue mais ativamente na sociedade, influenciando, inclusive, as suas expectativas quanto ao futuro da humanidade. Um discurso cinematográfico com este elemento altamente realista vai sobrepor outras narrativas que intencionam perspectivar qualquer modo de compreensão histórica acerca do futuro.

Também se faz premente registrar que hoje já não se admite metodologicamente que a imagem apenas ilustre e reproduza literalmente a realidade, o que ela de fato faz é uma reconstrução representativa a partir de uma linguagem própria produzida num dado contexto histórico (KORNIS, 1992, p. 238). Assim, apesar do cinema poder nos dar várias informações acerca do passado e do imaginário de sua época de produção, ele não pode ser lido de forma ingênua. Conforme Le Goff (*apud* KORNIS, 1992, p. 238),

não existe um documento verdade. Todo documento é mentira (...).É preciso começar por demonstrar, demolir esta montagem (...)desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos monumentos.

Segundo Kornis, é preciso reconhecer a existência de uma manipulação ideológica prévia das imagens, “assim como uma articulação da linguagem cinematográfica com a produção do filme e com o contexto de sua realização” (KORNIS, 1992, p. 239). Na proposta ora apresentada não pretendemos considerar os elementos presentes nas narrativas fílmicas enquanto testemunha isenta de seu tempo. Inserir-lo-emos no rigor científico característico do processo metodológico historiográfico, reservada as particularidades da tipologia da fonte ora trabalhada.

Segundo Lagny, apesar das imagens fílmicas não dizerem

grande coisa sobre a realidade dos fatos, elas testemunham (...) a percepção que dela temos, ou que queremos ou podemos lhe dar, em um momento preciso, datado e localizado. Assim, emergem elementos essenciais para

compreender as representações que têm de seus papéis os atores da vida política e econômica de um país. (2009, p. 102)

Enquanto linguagem que é, a narrativa cinematográfica é uma interpretação da realidade e não a própria realidade em si e nem o poderia ser. Mas mesmo enquanto representação diz muito sobre o tema trabalhado e sobre a realidade histórica, vez que o ser humano é senão um ser simbólico.

E ainda a despeito dos interesses e intenções presentes nas narrativas, seus autores deixam entrever lapsos e falhas no discurso pretendido. Segundo Ferro, (1976, p. 202) a “câmara (...) diz mais sobre cada um do que queria mostrar. Ela descobre o segredo, ela ilude os feiticeiros, tira as máscaras, mostra o inverso de uma sociedade”. Uma sociedade que, como diz Ortoleva (*apud* LAGNY, 2009, p.103), “não conhece a si própria”. Cabe ao historiador desvelar, na medida de suas possibilidades, o invisível.

Além de considerar e analisar o discurso construído pelos produtores, deixando entrever os seus interesses, é importante que levemos em consideração a possível forma de recepção do público e de sua aceitação. Para Lagny, o cinema de ficção por ser predominantemente conservador, acessando os modelos de longa duração, demonstra-se bastante profícuo para refletir acerca da noção de representação (2009, p.105). O cinema possui vinculação intrínseca com o imaginário social e as representações que se faz do mesmo. Para ser compreendida pelos espectadores a película deve compartilhar uma determinada forma de compreensão histórica, um modelo de interpretação do passado e uma construção narrativa comum e semanticamente compreensível. Conforme salienta Ferro, os modos de ação que tornam o filme eficaz e operatório têm a ver com a relação da película com a sociedade que a produz e aquela que a recebe (FERRO, 1992, p.15).

“Eisenstein já havia observado que toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura” (FERRO, 1992, p. 17). Nenhum filme é realizado e recepcionado fora de seu contexto histórico e cultural. Ele se faz para o período específico de sua produção, sendo testemunha de seu tempo e agindo como narrativa influente para a inteligibilidade de sua época, servindo como elemento do discurso vigente.

Assim, os filmes de temática futurista que analisamos podem nos dar alguns indícios acerca da expectativa de futuro coletiva vigente em sua época de produção, tendo em vista a sua ampla divulgação e a popularidade das narrativas cinematográficas já existente no início do século XX nas sociedades urbanas principalmente. Sánchez (2007), numa tentativa de reunir os filmes-chave de ficção científica do século XX, nos traz o filme *Viagem à Lua* de

Méliès (1902) como a primeira obra cinematográfica de ficção científica, dá um destaque ao filme *Metropolis* de Fritz Lang (1927) e também para *Daqui a Cem Anos* de Menzies (1936). Sendo estas películas com temática futurista as mais importantes e significativas do momento histórico pré-Segunda Guerra Mundial, assim os selecionamos para os fins desta pesquisa.

1.2. Uma Proposta de Análise da Representação Estética e Ideológica Discursiva

Para procedermos à análise dos filmes em questão, além das considerações supramencionadas, conforme sugerem Vanoye e Goliot-Lété (2012), iremos desconstruí-los, ou seja, descrevê-los em seus detalhes e em um segundo momento reconstruí-los, realizando a sua interpretação. Para Vanoye e Goliot-Lété a atividade analítica consiste nesses dois momentos, a desconstrução e reconstrução que correspondem à atividade descritiva e interpretativa.

A desconstrução do filme que compreende sua descrição em suas minúcias servirá, neste trabalho, para a apresentação do documento enquanto objeto desta pesquisa ao qual iremos analisar num segundo momento. Suas particularidades de narrativa serão mantidas, assim não apenas a história do filme será exposta, mas também todos os detalhes particulares de seus recursos audiovisuais deverão fazer parte da descrição, como rico aspecto da especificidade da tipologia da fonte na qual trabalharemos.

Na reconstrução da película, que faz parte do segundo momento da análise, deveremos submetê-la a sua interpretação e, para tanto, precisaremos trazer à baila as questões pertinentes à busca das principais reflexões que conduzem o fio da meada desta pesquisa, cujo intuito é compreender seu significado, particularmente no que diz respeito à manifestação discursiva ideológica presente na narrativa fílmica com relação a sua expectativa de futuro e a sua representação da estética futurista.

Para Vanoye e Goliot-Lété, situar o filme na história das formas fílmicas é imprescindível para o início de uma análise, determinar a corrente, tendência ou escola estética em que ele se inspira pode esclarecer muito acerca de uma narrativa audiovisual, facilitando sua compreensão e interpretação (2012). “Um filme jamais é isolado. Participa de um movimento ou se vincula mais ou menos a uma tradição” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 22).

É importante ressaltar que não importa se o filme se passa no passado ou no futuro, ele sempre diz algo sobre a sociedade do presente no contexto de sua produção. “O fato de ser um

filme histórico ou de ficção científica não muda no caso” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p.51). Assim, quando analisamos filmes que se passam num contexto futurista, podemos compreender não do futuro em si, mas sim acerca das representações que se faz do futuro numa sociedade do presente da produção. Muitas vezes usar um pano de fundo futurista é apenas um recurso de crítica ou reflexão acerca de algum aspecto da sociedade.

No presente trabalho não almejamos analisar o futuro em si, mas o que era esperado do futuro a partir de uma determinada forma de compreensão histórica acerca do presente, o sentido temporal que se manifesta através da caracterização da cinematografia futurista. O que nos interessa é entender a expectativa de futuro exteriorizada a partir da narrativa fílmica visando responder às questões problemas: qual é a representação de futuro expressa pelas películas selecionadas e quais são suas características estéticas e discursivas ideológicas, propondo-nos, a partir destas questões, a refletir acerca da possível relação entre as representações de futuro expressadas pelos filmes e a expectativa de futuro coletiva e compartilhada da época de sua produção.

A fim de alcançar esses objetivos focaremos em dois aspectos principais: a representação da estética futurista e o discurso ideológico presente em cada película em particular. Na análise estética será observada a representação iconográfica no que tange as características que identificam o mundo diegético (conceito da narratologia que diz respeito mundo criado e que é próprio da obra) da película enquanto futurista: o figurino, a arquitetura das cidades, as inovações tecnológicas e a tipologia das relações interpessoais. E na análise discursiva ideológica consideraremos o contexto histórico de sua produção, a visão do produtor e realizador do filme e a análise do roteiro, para tentar compreender qual discurso está sendo utilizado e o tipo de compreensão histórica eleita.

Há, portanto, a necessidade de fazermos uma reflexão acerca do que significa representação para os fins desta análise. Segundo Edgar Morin, “a única realidade da qual temos certeza é a representação, ou seja, a imagem, ou seja, a não realidade, já que a imagem remete a uma realidade desconhecida” (2014, p. 13). Nesse sentido, só conhecemos o mundo a partir de sua representação, vez que tudo deve ser interpretado para que possa nos tornar inteligível. Não conhecemos diretamente a realidade, mas sempre de forma mediada, por meio de sua representação.

O cinema, enquanto representação, é uma imagem da imagem, mas uma imagem animada, o que a toma de uma maior impressão do real. “É enquanto representação da

representação viva que o cinema nos convida a refletir sobre o imaginário da realidade e a realidade do imaginário” (MORIN, 2014, p. 14). No entanto, nos alerta Morin,

essas imagens são vertebradas, organizadas, não somente em função dos estímulos externos, mas também em função da nossa lógica, da nossa ideologia, isto é, da nossa cultura também. Todo o real captado passa, então, pela forma imagem. (MORIN, 2014, p. 13)

O que significa que esta representação tem sua correspondente em estímulos reais, em termos sensoriais, e também perpassa por nossa lógica ideológica e cultural para que por fim possa se tornar compreensível.

Para Barros (2014, p. 19),

O cinema não é apenas uma forma de expressão cultural, mas também um ‘meio de representação’. Através de um filme representa-se algo, seja uma realidade percebida e interpretada, ou seja, um mundo imaginário livremente criado pelos autores de um filme.

Segundo Chartier, podemos descrever representação enquanto “uma noção que permite vincular estreitamente as posições e as relações sociais com a maneira como os indivíduos e grupos se percebem e percebem os demais” (*apud* DAVSON, 2017, p. 264). Nesse sentido, podemos conjugar as práticas sociais que levam as ações ao modo de compreensão de si mesmo e de seus congêneres que têm origem nas representações que interpretam o mundo social. Ainda conforme Chartier, devemos considerar as “representações como as matrizes de discursos e de práticas diferenciadas (...) que têm por objetivo a construção do mundo social, e como tal a definição contraditória das identidades” (2002, p. 18). O cinema representa por meio de imagens em movimento o mundo a sua volta, participando e propagando discursos vigentes ou criando e divulgando formas de conceber o mundo. Seus elementos representacionais mantêm relação com os acontecimentos sociais do presente, com a categorização dos diferentes atores sociais e com as disputas de poder tanto material quanto simbólica.

No entanto, devemos levar em conta segundo o autor (CHARTIER, 2002, p. 17) que “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupos que as forjam”. Portanto, as representações participam de uma disputa de poder e dominação e se realizam como um meio através do qual “um grupo impõe ou tenta impor a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio” (CHARTIER, 2002, p. 17)

Para Chartier a noção de representação

permite articular três modalidades da relação com o mundo social: em primeiro lugar, o trabalho de classificação e de delimitação que produz as configurações intelectuais múltiplas, através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos; seguidamente, as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição; por fim, as formas institucionalizadas e objetivadas graças às quais uns representantes (...) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade.(CHARTIER, 2002, p.23)

O conceito de representação lida, portanto, de forma mais completa com o *modus* de atuação do ser humano na esfera social, pois incorpora todas as ações que envolvem o indivíduo enquanto parte de uma sociedade, na forma de compreensão e inteligibilidade que constrói e na configuração de atuação simbólica a partir do mundo que lhe é dado. O cinema, entre os diversos meios representacionais, compete por seu lugar enquanto representação do mundo social e seus produtores atuam como agentes sociais que concorrem na produção de discursos que interpreta e dá sentido ao mundo que os rodeia.

A partir destas reflexões, para os fins deste trabalho, consideraremos o cinema, e mais especificamente as películas a serem analisadas, como formas de representação da realidade, não desconsiderando sua especificidade artística e sua modalidade narrativa aparentemente despreziosa, levando em conta que os filmes escolhidos são ficções que representam o futuro. Reconheceremos a representação de uma estética futurista dentro dos filmes, ou seja, o que existe de manifestação estética e iconográfica, que se passam expressamente no futuro imaginado e possui de diferente do seu presente, que lhes qualifiquem enquanto algo tipicamente do tempo futuro.

Analisaremos, sob esse viés, o figurino, a arquitetura da cidade, as inovações tecnológicas, a tipologia das relações interpessoais, tudo que se enquadre, enfim, no âmbito futurista, se diferenciando do tempo presente do filme. Analisar estas especificidades nos ajudará a compreender a representação de sua expectativa de futuro, quais elementos imaginários pertencem a este novo cenário do amanhã. Todos esses detalhes iconográficos participam do imaginário acerca do devir. Assim, é indispensável que seja analisada esta perspectiva para podermos responder à nossa problemática central.

Além da representação da estética futurista também vamos analisar a representação discursiva ideológica. Que tipo de escolhas e pontos de vista os filmes manifestam dentro de uma narrativa acerca do futuro. Isto implica numa escolha do modo de compreensão histórica

das películas, como elas entendem o *continuum* do tempo passado, presente e perspectivam então um futuro. O que buscamos entender é qual interpretação do passado foi utilizada para se perspectivar um determinado futuro. A fim de inventar um futuro plausível, ainda que de maneira ficcional, as películas devem manter uma mínima relação com a realidade passada e presente de seus espectadores, só assim a narrativa fílmica faria sentido e seria aceita como inteligível.

Para que possamos compreender melhor que tipo de discurso ideológico é manifestado nas obras cinematográficas selecionadas, precisaremos definir o que é ideologia e como ela se manifesta através dos discursos. Para tanto, utilizaremos as reflexões de Terry Eagleton quanto ao termo ideologia presente em seu livro *Ideologia: uma introdução* de 1997. Segundo o autor (1997, p. 22), ideologia é mais uma questão de discurso do que de linguagem, pois conforme argumenta “a ideologia tem mais a ver com a questão de quem está falando o quê, com quem e com que finalidade do que com as propriedades linguísticas inerentes de um pronunciamento” (1997, p. 22). Para Eagleton (1997) portanto, “a ideologia é uma função da relação de uma elocução com seu contexto social” (p. 22). Para realizar tal formulação o autor diferencia interesses sociais e os puramente individuais, sendo que a palavra ideologia denote os interesses de determinados grupos sociais não recaindo em interesse gerados pelos corpos dos indivíduos como por exemplo o interesse de comer, comunicar entre si e compreender e controlar o meio em que vivem. (p. 22-23)

O autor ainda rejeita a tese de que ideologia seria “falsa consciência” argumentando mais em favor de um sentido mais político ou sociológico do termo do que epistemológico. Neste âmbito, ideologia apareceria “enquanto meio pelo qual homens e mulheres travam suas batalhas sociais e políticas no âmbito dos signos, significados e representações” (EAGLETON, 1997, p. 23). No entanto, conforme argumenta Eagleton, uma perspectiva mais política do que epistemológica não significa “afirmar que política e ideologia são a mesma coisa” (1997, p. 24). Uma forma de distingui-las seria dizer que “a política se refere aos processos de poder mediante os quais as ordens sociais são mantidas ou desafiadas, ao passo que a ideologia diz respeito aos modos pelos quais esses processos de poder ficam preso no reino do significado” (p. 24).

Eagleton também declara que para que as ideologias tenham êxito precisam ser “mais que do que ilusões impostas (...) devem comunicar a seus sujeitos uma versão da realidade social que seja real e reconhecível o bastante para não ser peremptoriamente rejeitada” (1997, p. 27). Assim, a ideia de que ideologia seria uma “falsa consciência” não se sustenta, pois

deve apresentar uma conexão basilar com a realidade social dos sujeitos a que se destina e dar algum sentido à forma como o mundo é experimentado pelas pessoas para se tornar eficaz. Mas isso não quer dizer que as ideologias não contêm distorções e mistificações (p. 37). Para o autor, a ideologia tem que lidar com vários interesses conflitantes que podem a desarticular. E é mais uma “questão de discurso que de linguagem – questão de certos efeitos discursivos concretos do que de significação como tal. Representa os pontos em que o poder tem impacto sobre certas enunciações e inscreve-se tacitamente dentro delas” (EAGLETON, 1997, p. 194). Assim, as ideologias se instrumentalizam através dos discursos para que possam acessar seus destinatários no contexto sócio-histórico, político e cultural do mundo concreto da experiência vivida, buscando equipá-los com um sistema de crenças e valores relevantes para a formação de uma ordem específica.

CAPÍTULO II

O CINEMA ENQUANTO CULTURA HISTÓRICA: O FUTURO PRESENTE NA VIDA PRÁTICA

Segundo Rüsen (2015), a cultura histórica está vinculada à origem do pensamento histórico na vida prática. A carência de orientação humana é permanente e a cultura histórica situa os homens nas mudanças temporais, constituindo o mais alto grau de realização dos sentidos articulados pela consciência histórica, abrangendo, assim, “as práticas culturais de orientação do sofrer e do agir humano no tempo” (RÜSEN, 2015, p. 217).

Ainda segundo o autor,

A ‘cultura histórica’ contempla as diferentes estratégias da investigação científico-acadêmica, a criação artística, a luta política pelo poder, a educação escolar e extraescolar, do ócio e de outros procedimentos de memória histórica pública, como concretização e expressão de uma única potencia mental. Deste modo, a ‘cultura histórica’ sintetiza a universidade, o museu, a escola, a administração, as mídias e outras instituições culturais como conjunto de lugares da memória coletiva, e integra as funções do ensino, do entretenimento, da legitimação, da crítica, da distração, da ilustração e de outras maneiras de rememorar, na unidade global da memória histórica (RÜSEN, 1994, p. 2 e 3, tradução nossa)⁴

A cultura histórica abarca várias formas que a memória histórica pode assumir na cultura, inclusive a criação artística, o entretenimento e as mídias. Estas manifestam formas de interpretação e escolhas históricas que adentram o âmbito da consciência histórica compartilhada. O que significa que elas atuam no modo de sofrer e agir do ser humano no mundo. Para Rüsen, a consciência histórica é um fenômeno do mundo vital, estando imediatamente relacionada com a vida humana prática, sendo, desta forma, “a suma das operações mentais com as quais os homens interpretam sua experiência da evolução temporal de seu mundo e de si mesmos, de forma tal que possam orientar, intencionalmente, sua vida prática no tempo” (RÜSEN, 2001, p. 57)

A narrativa presente no cinema também atua interpretando o passado para compreender o presente e perspectivar um futuro, que no exemplo dos filmes futuristas tem a

⁴ La ‘cultura histórica’ contempla las diferentes estrategias de la investigación científico-académica, de la creación artística, de la lucha política por el poder, de la educación escolar y extraescolar, Del ócio y de otros procedimientos de memoria histórica pública, como concreciones y expresiones de una única potencia mental. De este modo, la ‘cultura histórica’ sintetiza la universidad, el museo, la escuela, la administración, los medios, y otras instituciones culturales como conjunto de lugares de la memoria colectiva, e integra las funciones de la enseñanza, del entretenimiento, de la legitimación, de la crítica, de la distracción, de la ilustración y de otras maneras de memorar, em la unidad global de la memoria histórica.

conveniência de estar representado de maneira expressa. Os filmes de temática futurista também podem participar da cultura histórica, pois ainda que não apresentem uma representação expressa do passado lidam com formas de rememoração histórica. Portanto, compõem o quadro de interpretação histórica coletiva, produzindo narrativas que, socialmente, procedem de forma análoga à consciência histórica. Ao narrar um futuro possível, levam em consideração uma determinada forma de interpretar o passado para compreender um presente e elaborar um futuro que faz sentido conforme a apresentação de uma linha narrativa de continuidade temporal. Neste caso, é possível considerar que a narrativa fílmica apresenta um processo similar ao da consciência histórica, mas se manifesta através de uma consciência histórica compartilhada e coletiva. Afinal, como afirma Rüsen, “a cultura histórica pode-se definir como a articulação prática e operante da consciência histórica na vida de uma sociedade” (RÜSEN, 1994, p. 4, tradução nossa)

No entanto, para utilizarmos a categoria cultura histórica não basta mobilizar os procedimentos e manifestações da consciência histórica. Rüsen coloca a expressão memória histórica como um segundo pressuposto fundamental para sua caracterização. Segundo o autor, é “indiscutível que o trato com a história e seu papel na vida humana, é a realização e a atualização de um determinado tipo de memória, isto é, a memória histórica” (1994, p. 4 e 5, tradução nossa). Para o autor, a ação da memória histórica se realiza por meio de um conceito de tempo que reúne as três dimensões da temporalidade (passado, presente e futuro) numa representação global de transcurso temporal. “A rememoração muda o *status* temporal do passado de tal maneira que não deixa de ser passado, senão ao contrário se faz presente enquanto passado e abre ao mesmo tempo uma perspectiva de futuro” (1994, p. 8, tradução nossa). Assim, a rememoração histórica acontece de forma a se tornar consciente enquanto passado referindo-se ao presente ao mesmo tempo, se situando, então, numa inter-relação com o presente e o futuro. “E nesta dinâmica interrelativa onde a recordação adquire, para aqueles que fazem memória, a qualidade temporal particular de seu significado histórico” (1994, p. 8, tradução nossa).

Ainda segundo Rüsen,

a apropriação cultural do mundo e a configuração do homem por si mesmo podem ser descritos como uma inter-relação complexa entre a percepção, a interpretação, a orientação e o estabelecimento de uma finalidade. Estas quatro atividades mentais configuram conjuntamente as fontes de sentido para a práxis vital. (RÜSEN, 1994, p. 6)

Destarte, a cultura histórica seria uma esfera dessa percepção, da interpretação, da orientação e do estabelecimento de uma finalidade que toma o tempo como um fator determinante (RÜSEN, 1994). Para a cultura histórica se realizar enquanto percepção e significação do tempo, orientação e estabelecimento de uma finalidade precisa, portanto, da intermediação da memória histórica. Este procedimento não deixa que certos acontecimentos passados se façam enquanto tal, mas o reordenam elevando-os além de seu caráter passado, fazendo-os ganhar atualidade e tensão futurista. (RÜSEN, 1994, p. 8)

Nos filmes selecionados, na rememoração neles contida, o passado se torna presente interpretado e perspectivado. O cenário futurista traz essa interpretação e rememoração histórica, mas as expressa na sua forma final, na forma de um futuro perspectivado e imaginado materializado em narrativa fílmica. Podemos, então, encontrar nas películas futuristas a sua função de rememoração e interpretação temporal e compreender a operação completa da consciência histórica em sua significação e representação. Afinal, o ato de contar histórias é o modo como se materializam as operações mentais da consciência histórica.

Souza (2014) aborda como os filmes atingem os espectadores e consolidam pontos de vista, estereótipos e ideologias, contribuindo, há várias décadas, para tornar pública a história. Nesse sentido, o cinema pode ser considerado como produtor de um conhecimento histórico socialmente partilhado, no âmbito da cultura histórica, seja pelo poder de influência exercido sobre o público, seja pela fórmula narrativa que utiliza. Saliba afirma que

os *media* constroem os acontecimentos e tendem a homogeneizar o imaginário social, pois os acontecimentos são sempre produtos de uma construção que não compromete apenas a validade das verdades históricas, mas o próprio sentido que a sociedade constitui sobre tais acontecimentos. (SALIBA apud SOUZA 2014, p. 216)

Ainda segundo Souza, a linguagem fílmica utiliza-se dos códigos linguísticos da literatura, dos códigos visuais e sonoros, e têm grande vinculação com o próprio mundo real no qual o espectador participa provocando uma forte impressão de realidade.

Analisando os filmes com temáticas nazista, Souza reforça o fato de que

Os filmes sobre o tema têm grande difusão e aceitação do público, por isso deve-se levar em conta sua inserção como artefato cultural que tem relevância no âmbito da cultura histórica, pois influenciam diretamente a forma como as ideias sobre o tema são formuladas e partilhadas pela população em geral. (SOUZA, 2014, p. 223)

Em um esforço de argumentação de cunho analógico, trazendo essas considerações para a seara dos filmes de ficção científica, cujo foco principal é retratar uma realidade futura imaginária, ao mesmo tempo em que eles sofrem influência do passado e sobretudo do presente para a construção de sua narrativa, tendem a consolidar o imaginário social sobre o futuro. Ao mesmo tempo em que tais filmes ajudam a formar a expectativa coletiva do futuro, eles contribuem para atuar sobre a realidade presente. Os filmes de ficção científica (que retratam o futuro), tanto quanto os filmes históricos (que retratam o passado), fazem parte da cultura histórica, especialmente porque exercem influência sobre a vida prática, orientando-a. Utilizando-se a linguagem de Rüsen (2007, p. 75), pode-se dizer que representam uma “grandeza orientadora da vida humana prática”.

A título de exemplo do modo de participação de um filme na esfera pública, podemos pensar num filme de ficção científica que, ao retratar o colapso ambiental do planeta, cujas causas são buscadas em fatos reais do passado e do presente, exerce influência no presente sobre os atores globais que, temerosos da concretização dessa “previsão” alarmante, buscarão tomar medidas concretas e práticas para evitá-la. Não se pode deixar de levar em conta que um filme e a capacidade de convencimento de sua narrativa somente serão partilhados pela população em geral, elevando-os, assim, a artefatos culturais situados no âmbito da cultura histórica, caso haja grande difusão e aceitação de seu conteúdo. No entanto, também é importante destacar que um filme futurista manifesta profunda conexão com seu presente, dialogando com a cultura histórica já constituída da sociedade em que atua, assim ele pode fornecer indícios acerca do sentido histórico atuante num determinado período, principalmente se analisado em conjunto ao seu contexto histórico.

Segundo Souza (2014, p. 227), “a partir do momento em que uma produção cinematográfica permite uma interpretação do passado que explique determinada relação com o presente e possibilite orientação histórica, ela está produzindo um conhecimento histórico”. Os filmes de ficção científica futuristas permitem uma interpretação do futuro, explicando determinada relação com o passado e o presente. Este esforço hermenêutico possibilita uma orientação histórica e produz igualmente um conhecimento histórico que pode ser difundido na cultura.

As temáticas futuristas são narrativas complexas que mobilizam a consciência histórica manifestando uma determinada forma de interpretar o passado, compreender o presente e de perspectivar o futuro. O processo se realiza porque seu discurso constitui-se linguística, visual e sonoramente como expressão mais vívida de um futuro consolidado

através de uma linha temporal que constrói uma coerência de forma que considera o presente da produção como passado e o futuro enquanto projeção tornado presente na narrativa. Os aspectos de mudanças e continuidades também são percebidos de maneira clara e o sentido histórico mostra-se definido, alcançando de forma dialógica seu público.

O cinema produz e difunde interpretações e sentidos sobre a história tendo, desta forma, implicações na cultura histórica. “Nesse âmbito, a preocupação com a exigência de fidedignidade ou não de um filme em relação à história não é central, pois o foco se situa sobre como determinadas leituras do passado realizadas pelos filmes atuam na vida prática” (SOUZA, 2014, p. 218), logrando orientar os sujeitos sociais frente às mudanças de si e do mundo. Assim as representações cinematográficas não precisam ser necessariamente pautadas pelo rigor científico para poderem interpretar o passado, expô-lo narrativamente e atuar como referência histórica para orientação na vida prática.

Com efeito, não podemos afirmar, segundo esclarece Rüsen, “que todas as formas históricas de lidar com o passado são equivalentes”. Mas é importante ressaltar a “função cultural da ciência da história no âmbito de um exame geral dos resultados obtidos pela consciência histórica na vida humana” (2015, p. 218), sendo indispensável que a ciência analise os discursos que integram o cinema, tendo em vista que ele pode ser mais persuasivo e popular do que outras formas de expressão artística. Por outro lado, a exposição dos elementos característicos da linguagem cinematográfica e uma contra-argumentação em relação à interpretação temporal que um filme constrói, expondo que a obra não se sustenta diante do modo cuidadoso e sofisticado que caracteriza o pensamento histórico em sua modalidade científica, as narrativas cinematográficas podem ser desvendadas e suas imprecisões questionadas e combatidas. Uma atitude assim tem alcance importante na formação da consciência histórica, lembrando que “é preciso ter claro que sem a luz racional e crítica da História sobre o passado, as sociedades humanas não lograrão sucesso (...) pois elas não serão capazes de superar as insatisfações do presente simplesmente por não reconhecê-las” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 40-41).

Além de nos propor a analisar as películas futuristas selecionadas, intentamos realizar uma reflexão acerca da possível relação das representações de futuro expostas nos filmes e a expectativa de futuro coletiva da época de sua produção. As narrativas fílmicas utilizam-se de modos de compreensão histórica que participam do quadro interpretativo que é partilhado na cultura da época de sua produção e, por isso, são aceitas enquanto inteligíveis e plausíveis para que seus espectadores possam, por fim, compreendê-las. Nesse sentido, o conceito

rüseniano de cultura histórica nos auxilia a relacionar as representações de futuro expostas nos filmes além das determinações dos interesses e discursos de seus produtores, pois para o sentido do filme ser completo ele deve manter um diálogo com seu público e com a cultura histórica de sua época. Os filmes não apenas difundem interpretações novas acerca do passado ou acerca do sentido histórico de continuidade temporal, no caso específico dos filmes futuristas, como também mobilizam elementos que já estão presentes na cultura histórica de seu tempo.

Pressupomos, portanto, que compreendendo os discursos expressados por meio das películas, apreenderemos alguns elementos que entraram na composição da cultura histórica da época e que podem estar ligados dialeticamente a expectativa de futuro compartilhada num determinado tempo e lugar.

Devemos considerar, no entanto, a multiplicidade de interpretações temporais e discursos que existem em todas as sociedades e em todas as épocas. Assim, o fato de as obras cinematográficas selecionadas integrarem, provavelmente, o quadro de interpretação histórica coletiva não determina necessariamente que todo o público, ou todos os indivíduos que compõem a comunidade ocidental tenham a mesma forma de interpretar a relação indivíduo e tempo, expressando a mesma expectativa quanto ao futuro. Os filmes que analisaremos, possuem distinções interpretativas, que não tem a ver apenas com a mudança propiciada pelo contexto histórico, mas demonstram formas distintas de interpretar o passado, compreender o presente e perspectivar o futuro que remontam às diferentes formas de enxergar a história por parte dos autores e diretores das obras. No entanto, por causa da popularidade do cinema enquanto entretenimento desde o início do século XX, pela sua ampla distribuição, pela forte impressão de realidade que manifesta, pelo fato de que as películas devem ter conexão com seu momento histórico para serem inteligíveis e por fazer parte, possivelmente, da cultura histórica de sua época, os filmes tornam-se uma evidência histórica significativa para compreensão da expectativa de futuro compartilhada em determinado período.

Esta expectativa de futuro a qual estamos tentando acessar a partir das obras cinematográficas de temática futurista também não é a mesma expectativa de futuro individual, que o indivíduo tem acerca de si próprio e de sua vida. O que estamos tentando desvendar é a expectativa de futuro que as pessoas têm e podem compartilhar em relação à humanidade como um todo. É importante destacar também que, apesar destes filmes poderem ser considerados enquanto artefato histórico que fazem parte da cultura histórica de sua época de produção, isto não implica que todos os elementos dispostos nos filmes participam desta

expectativa de futuro. Será necessário que seja feita uma análise criteriosa levando em conta o contexto histórico da obra a ser analisada, os possíveis interesses de seus produtores e o sentido geral que os filmes manifestam construindo um discurso acerca do presente compreendido e perspectivado, direcionando a análise a partir dos objetivos desta pesquisa que é iniciar um debate acerca da relação que pode existir entre os filmes futuristas e a expectativa de futuro coletiva de seu tempo de produção.

CAPÍTULO III

A INVENÇÃO DO FUTURO NO CINEMA: O INÍCIO DAS REPRESENTAÇÕES DE FUTURO NO CINEMA OCIDENTAL

3.1. Viagem à Lua (1902) de Georges Méliès

3.1.1. Apresentação geral da obra

Em 1902, o ilusionista e cineasta francês Georges Méliès apresentou ao público um marco do cinema *Le Voyage dans la Lune* (Viagem à Lua). A película é considerada a primeira de ficção científica e, por argumentos que desenvolveremos mais adiante, é a primeira a representar uma temática futurista. O filme é futurista, apesar de não revelá-lo expressamente, em razão do próprio enredo que consiste em uma viagem espacial à Lua, algo que ainda não era nem remotamente possível no ano de 1902. Assim, considerando as características do filme *Viagem à Lua*, ele se torna relevante para nossa análise de expectativa de futuro. A sua ampla distribuição também é um fator importante para a escolha da película. Segundo Sánchez (2007, p. 34), o filme teve muito êxito na França e suas cópias ilegais foram altamente divulgadas, principalmente nos Estados Unidos. O filme foi um grande sucesso, “às vezes ficando por meses em cartaz em um único lugar – como ocorreu com *Viagem à Lua* no *Olympia Music Hall* em 1902” (ABEL *apud* SILVA e MARCONDES, 2015, p. 109). Seus traços surrealistas e fantásticos inspirados vagamente nas obras de Júlio Verne (Da Terra à Lua), H. G. Wells (Os primeiros homens na Lua) e numa opereta de Jacques Offenbach (SILVA e MARCONDES, 2015, p. 106) apresentam um futuro bem humorado e otimista condizente com o entusiasmo da época quanto às possibilidades do desenvolvimento tecnológico.

A película que possui 13 minutos de duração e custou, para Méliès, 10.000 francos, uma quantia significativa para a época. Ele usou o dinheiro na construção dos impressionantes cenários, nos trajes, nas fantasias dos selenitas e para empregar acrobatas, bailarinas e coristas do *Music-hall* (SÁNCHEZ, 2007, p. 33). Méliès realizou quase todos os gêneros associados ao primeiro cinema, mas em *Viagem à Lua* apresentou um avanço técnico em relação aos outros, além dos truques de transformação de objetos e desaparecimentos, contém algumas coordenadas de continuidade, possuindo um sentido narrativo mais completo, diferente das obras da época (SILVA e MARCONDES, 2015, p. 107),

Sendo a mais longa e a mais cara das primeiras *féeries*, *Viagem à Lua* constitui não apenas a culminância do trabalho de Méliès, mas também um avanço significativo. O filme mistura dispositivos teatrais e cinemáticos em maneiras velhas e novas, privilegia o foco de atenção do espetáculo em estendida continuidade narrativa, e, surpreendentemente, experimenta com a divisão e reconstrução da cena curta autônoma. (ABEL apud SILVA e MARCONDES, 2015, p. 107)

O primeiro cinema ou cinema primitivo era conhecido e caracterizado por sua falta de continuidade, mas Méliès neste filme, antes mesmo das inovações da decupagem clássica, conseguiu dar um sentido de continuidade narrativa ao filme, o que era espetacular para o período. Apesar desta inovação, vamos considerar o filme como sendo parte do cinema primitivo como relataremos mais adiante.

Ainda segundo Silva e Marcondes (2015, p. 106), Georges Méliès pode ser “considerado o primeiro grande cineasta – e talvez o primeiro com vigor autoral – da história”. Para Edgar Morin, Méliès seria o responsável pela passagem do cinematógrafo ao cinema, segundo o autor o cineasta “conduziu o cinema ‘em seu trilha teatral espetacular’” (MORIN, 2014, p. 69), sendo capaz de “articular uma linguagem própria”, expressando uma possibilidade artística do aparelho cinematógrafo (COSTA, 1989, p. 59). Já para Costa, as películas da fase dos pioneiros, no qual Méliès está inserido, não é nada mais que “uma curiosidade científico-tecnológica para uso dos ingênuos espectadores das feiras, das salas do progresso” (COSTA, 1989, p. 60). No entanto, o autor não quer diminuir sua contribuição, mas não podemos pensar o cinema primitivo, e nelas as obras de Méliès, sem levar em consideração sua novidade tecnológica, o fascínio pela nova engenhoca e o que ela poderia produzir, pois tudo isto interfere no significado dos filmes e na sua forma de interpretação pelo público.

Costa explica ainda que, para entender melhor o cinema dos primeiros tempos, deveríamos levar em conta esta época como uma “época de dissolução do sistema tradicional de artes”, como Walter Benjamin determinou de “época da reprodutibilidade técnica” (COSTA, 1989, p. 60- 61). Georges Méliès participou com um breve filme na Exposição Universal de Paris de 1900, evento dominado pelas maravilhas da eletricidade e do cinema e que “constituiu o esforço mais grandioso de transformar em espetáculo o progresso e a técnica”. A presença de Méliès foi indicativa de seu entusiasmo acerca do avanço tecnológico e da proximidade maior do cineasta com as novidades tecno-científicas do que com a arte.

Savernini, ao descrever uma das histórias no início do cinema, expõe o fundamento da filmografia de Georges Méliès que era marcada pelos efeitos visuais e trucagens. Segundo a autora, o cineasta descobriu a trucagem que possibilitava que os objetos se transformassem em outros filmando cenas do cotidiano na *Place de l'Opera* em Paris. Nesta filmagem sem que a câmera tivesse sido movida ela emperrou e ao voltar a filmagem ele percebeu que utilizando apenas um corte na película seria possível dar realidade a seus truques de mágica e torná-los aparentemente reais driblando a percepção do público com as imagens em movimento (SAVERNINI, 2013, p. 10).

Ainda segundo Savernini,

os filmes de Méliès, depois da fase inicial de registro do cotidiano, foram realizados em estúdio, explorando os recursos teatrais na construção de cenários e objetos cenográficos, além dos recursos de palco e encenação. A estrutura em quadros, sem decupagem dentro das cenas, favorecia a criação das mágicas. A trucagem cinematográfica oferece além do que Méliès poderia fazer como mágico nas apresentações ao vivo no palco: não há ocultamento visível, é como se ocorresse realmente um ato inexplicável, de forma inegável, visto que registrado frente aos olhos do público. (SAVERNINI, 2013, p. 10).

Com esta possibilidade dada pela trucagem cinematográfica, Méliès compôs uma orquestra formada por oito réplicas de si mesma no filme *L'homme orchestre* (1900) e replicou sua cabeça posteriormente a inflando, alterando as proporções em cena no filme *L'Homme a la tete de caoutchouc* (1901) (SAVERNINI, 2013, p. 10). Esse tipo de efeito é uma constante nos filmes de Méliès, inclusive ele usa diversas vezes as possibilidades da trucagem no filme *Viagem à Lua* na conversão das lunetas em banquetas e no desaparecimento dos selenitas, que se transformam em fumaça após serem mortalmente atingidos pelos exploradores, por exemplo.

3.1.2. Descrição do filme

O filme comporta dezessete planos fixos que se identificam enquanto cenas e cenários diferentes e não possui nenhum tipo de legenda ou plano de falas. Existem apenas imagens e um fundo musical que acompanha a narrativa, dramatizando de forma pontual os eventos que ocorrem na película. O início da narrativa fílmica se dá numa ambientação de uma Academia de Astronomia, reconhecida por Sánchez (2007, p. 33) como Clube de Astronomia Francês, porém sua caracterização é quase medievalesca, construção de pedra com janelas, abóbodas e

pilares bem característicos de um castelo medieval. Para o reconhecimento do local enquanto um clube de astronomia são distribuídas no cenário referências à atividade científica astronômica, como um telescópio no alto do cenário, lunetas e globos terrestres e lunares.

As vestimentas são teatrais, misturando a ideia de cientistas a de alquimistas e magos da Era Medieval ou do início da Era Moderna. Os homens, além de exibir grossa barba branca de cabeleira correspondente, trajam chapéus pontiagudos e mantas com insígnias de estrelas e luas nas costas das roupas, e na roupa do Mestre dos astrônomos exibe-se com bastante destaque a imagem de um sol bordado nas costas, provavelmente para diferenciá-lo dos demais, como alguém de maior proeminência.

Ao chegarem ao local, cada cientista recebe sua própria luneta dada por moças formalmente trajadas. Após a chegada organizada dos astrônomos ao local aparece o Mestre agindo solenemente. Ele vai até a frente e se posiciona na frente de um quadro de giz, indicando para os outros que eles podem se sentar. Assim, num passe de mágica, as lunetas viram banquetas. Eles então se sentam cumprimentando uns aos outros enquanto o Mestre inicia sua exposição, apontando para cima numa clara indicação ao céu, neste caso provavelmente uma referência à Lua.

No quadro que se porta atrás dele, o mesmo desenha uma seta que vai da representação gráfica do globo terrestre ao globo lunar, tracejando um caminho que vai de um a outro. Neste momento todos ficam alvoroçados e inquietos acerca da possibilidade de se fazer uma viagem até a Lua e parecem debater a questão. Discutem de forma acalorada, tanto que o Mestre, para chamar-lhes a atenção ou acalmá-los, começa a jogar papéis nos outros astrônomos. Ele vai até eles, que se viram de costas como que negando a proposta do Mestre, que insiste na sua argumentação, gerando na sequência um longo debate. No fim da discussão aparecem moças formalmente trajadas levando vestes comuns da época a seis deles, com casacos, cartolas e guarda-chuvas, que aparentam serem os selecionados para fazerem a pioneira viagem à Lua. Eles se trocam.

No segundo plano fixo ou cena, o cenário comporta o momento da construção do módulo espacial em forma de uma bala de canhão gigante, a peça é feita de metal robusto e construtores trabalham arduamente. Os cientistas chegam à cena e analisam a construção do objeto. Um dos cientistas cai desastrosamente e é levantado pelo seu colega. A construção continua.

No terceiro plano fixo ou cena, os astrônomos sobem no terraço da fábrica que constrói o módulo. A vista deste terraço abarca uma série de fábricas que jorram densa

fumaça de suas chaminés. No meio das fábricas existe um poço onde através de dutos jorram uma imensa quantidade de detritos que combinados emanam uma enorme nuvem de fumaça que cobre quase por completo o cenário. Eles olham para o cenário industrial com grande entusiasmo e empolgação, parecendo admirar o progresso que ele simboliza para humanidade.

Num quarto plano fixo indicativo de outra cena, abarca um cenário posicionado acima de telhados de casas, o módulo espacial “bala de canhão gigante” e belas moças trajadas teatralmente como marinheiras. Ao que parece, elas esperam os exploradores ao lado do que deve ser um almirante que, inquieto, anda de um lado a outro. Os cientistas exploradores aparecem subindo as escadas que levam ao telhado. Os seis adentram o módulo também por meio de uma pequena escada. Uma das moças fecha o compartimento e as marinheiras conduzem o objeto dentro de um canhão gigante e acenam despedindo-se dos aventureiros.

No quinto plano fixo ou cena, o almirante comanda as marinheiras para que se ponham em formação. Três delas se posicionam a frente das demais, uma delas porta uma bandeira da França e as outras duas cornetas. Um marinheiro se responsabiliza por fechar a porta do canhão gigante contendo o módulo espacial. As cornetas soam e o almirante dá o sinal para que o pavio do canhão seja aceso e assim ocorre. Após o lançamento do módulo aparecem civis bem trajados para se despedirem dos exploradores de modo festivo.

Numa sexta cena aparece a Lua caracterizada com um rosto humano, estando primeiro distante, o astro começa a se aproximar e as feições da Lua *humanizada* começam a se tornar mais claras. De repente, o módulo espacial acerta o olho esquerdo do rosto-Lua, ao passo que ela manifesta uma careta, provavelmente de dor e se contorce.

No sétimo plano fixo ou cena vê-se o objeto “bala de canhão gigante” pousar na superfície da Lua, que exhibe formações rochosas e crateras, e então os cientistas exploradores saem dela com suas vestimentas comuns, sem nenhum tipo de proteção para a atmosfera sem oxigênio da Lua. Saem um de cada vez, todos trajados como cavalheiros de sua época, portando chapéus e guarda-chuvas. O módulo simplesmente desaparece da cena e o planeta Terra desponta no horizonte. O globo terrestre se movimenta ascendentemente até seu total encobrimento, enquanto os exploradores o contemplam pasmos. Em seguida, uma cratera explode fazendo com que os viajantes caiam. Após o evento, começam a esticar seus braços indicando que querem dormir, cansados da viagem espacial.

Logo o céu escurece e aparece uma estrela cadente. Depois desta aparição surgem estrelas com rostos femininos olhando-os dormir. Em seguida temos uma representação da Deusa da Lua, ao lado de uma mulher segurando uma estrela e de um homem representando o

planeta Saturno com seus anéis. A Deusa da Lua, segundo a interpretação de Sánchez (2007, p. 33) os castiga com uma tormenta de neve que cai sobre os pioneiros. Eles despertam, colocam seus chapéus e adentram o misterioso mundo lunar para enfim proceder ao reconhecimento e à exploração do ambiente.

No oitavo plano fixo ou cena, os exploradores lunares chegam a um tipo de floresta de cogumelos que possui uma queda d'água e um rio que a atravessa. De um lado a outro da floresta há um grande tronco cortado estendido, que serve como uma ponte para atravessar o rio. Um dos exploradores atravessa o tronco-ponte, deposita seu guarda-chuva no solo da floresta e este se transforma em um cogumelo, até que seus companheiros lhe informam que este cogumelo começa a se movimentar verticalmente de modo suspeito, atrás dele aparece um ser alienígena denominado selenita, o habitante da lua com formato humanóide, mas que se movimenta estranhamente e tem rosto diferenciado e formas pontiagudas no lugar do que seria o cabelo. O selenita é enfrentado pelo grupo até que um dos cientistas bate nele com um guarda-chuva e o mesmo desaparece mortalmente, virando uma fumaça. Outro selenita aparece, também aparentemente agressivo e agitado, e eles o enfrentam da mesma maneira que fizeram com o anterior. Após matarem de imediato o segundo selenita, aparece um grupo de seres lunares perseguindo e capturando os exploradores.

No nono plano fixo, o cenário expressa uma caracterização de tipo tribal, com o chefe sentando num trono rodeados de mulheres com cabeças de estrela, os muros são bem adornados como tribos africanas, contendo vários detalhes entalhados e guardas imóveis que seguram lanças. A entrada contém dois mastros e no topo deles, luas minguantes ornando-os. O chefe se diferencia por suas vestimentas e por sua caracterização, que é bem distinta do resto dos selenitas. Chegam à tribo diversos guardas escoltando os aventureiros, que entram algemados e olham o local com fascínio e terror. Logo após a chegada, um dos exploradores se solta das algemas, desloca-se até o rei selenita, agarra-o e o joga com força no chão, fazendo-o desaparecer e virar fumaça. Os cientistas fogem e os selenitas vão, tumultuadamente, atrás deles.

No décimo plano fixo, os exploradores aparecem fugindo por meio das crateras lunares e formações rochosas, lutando com alguns selenitas no caminho, o último na linha de fuga usa seu guarda-chuva, primeiro aberto como forma de repelir a agressão e depois fechado como arma para eliminar dois selenitas que se metamorfoseiam em fumaça. Na parte final da cena, são mostrados os habitantes da Lua perseguindo os aventureiros.

No décimo primeiro plano aparece o módulo espacial na beirada de um precipício. Ao tentar entrar na “bala de canhão gigante” um cientista acaba matando um último selenita, ao passo que fecha o módulo lunar e se agarra a uma corda pendurada na ponta da grande bala de canhão espacial para lograr que ela caia e desta forma os conduza de volta à Terra. Neste instante um selenita fica preso ao fundo do módulo partindo com os homens para a Terra. O restante dos selenitas que participavam da perseguição falham ao alcançar os aventureiros e são deixados a assistir a queda nervosos e apontando suas lanças.

Agora acontece uma rápida sucessão de planos. No décimo segundo plano fixo mostra a queda do módulo espacial no espaço. No décimo terceiro plano, mostra a queda do céu até o oceano. No décimo quarto, mostra o módulo submergindo no Oceano, onde se encontram águas vivas e um barco naufragado. No décimo quinto plano, aparece um barco a vapor arrastando o módulo espacial com os exploradores, eles parecem comemorar o resgate.

O décimo sexto plano fixo apresenta um evento festivo público com bandeiras e civis vestidos festivamente ao lado de uma mesa cuidadosamente ornada, onde devem estar sentadas autoridades administrativas importantes da cidade. Há um desfile com uma banda militar, vestindo roupas oficiais e formais para a ocasião. Moças vestidas de marinheiras aparecem conduzindo e exibindo o objeto que concretizou a expedição à Lua, outras desfilam atrás portando espingardas e, por fim, desfilam os astrônomos pioneiros que posteriormente recebem os cumprimentos das autoridades que se sentam à mesa. Os exploradores são festejados por todos pela sua grande façanha de serem os primeiros a pisarem em solo lunar. Todos os astrônomos recebem coroas de louros por sua realização e por fim exibem envaidecidos o ser lunar que conseguiram trazer, acorrentado e arrastado.

No décimo sétimo e último plano fixo, as moças vestidas solenemente de marinheiras posam do lado da estátua de um astrônomo pisando como um conquistador na Lua-rostão, marcada em seu olho esquerdo pelo módulo que pousou nela, como uma maneira de constatar que a Lua fora dominada. Nada mais estaria fora do alcance da razão humana e de sua ciência. Segue-se um desfile da banda e as marinheiras comemoram fazendo uma ciranda em volta da estátua dos pioneiros astrônomos. Assim termina a película.

3.1.3. Contextualização histórica

Era uma época em que os avanços tecnológicos e científicos estavam borbulhando. Todos os dias apareciam inovações tecnológicas e mudanças extraordinárias na vida do

homem moderno. “A ideologia do progresso estendida a todos os estratos sociais foi o traço dominante da época, pelo menos até o trágico despertar causado pelos acontecimentos, catastróficos para todos, da Primeira Guerra Mundial.” (COSTA, 1989, p. 46)

A ideologia do progresso se define pela noção de que os estágios do desenvolvimento humano sobrepor-se-ão sucessivamente de modo a progredir, ou seja, melhorar a vida do homem em sociedade. Para que se chegue à conclusão de que este processo de progresso ocorrerá tem que pressupor que o estágio em que se encontra é mais evoluído que os demais estágios anteriores. As mudanças na modernidade aconteciam rapidamente, principalmente no que diz respeito ao desenvolvimento acelerado da ciência, em especial das ciências naturais, assim, a partir do avanço tecnológico-científico que era patente, se constituiu um modo de compreensão histórica onde os avanços se sucederiam não apenas no âmbito da razão técnica mas também na forma das relações humanas, seja na esfera política, quanto na econômico-material e social. Realmente existe progresso nas ciências, mas isso não fez com que a vida do homem ficasse melhor ou pior, apenas foram modificadas as estruturas em que se perfazem os modos de ver do ser humano acerca do mundo e de si mesmo.

A ideologia do progresso é típica dessa Modernidade que se constitui durante a primeira metade do século XIX e vai até a Primeira Guerra Mundial. Com o avanço da ciência, as possibilidades do futuro pareciam ilimitadas, a ideia de progresso e o otimismo em relação à infalibilidade da razão se constituíram em um traço característico da Filosofia Moderna. Kant (1989) acreditava que o *continun* histórico conduziria o homem por um caminho de progresso ilimitado, levando a um tempo onde reinaria *A Paz Perpétua*, onde todos viveriam em situação eternamente pacífica, como ilustra o título do livro, graças à concretização da mais perfeita forma de razão.

Os primeiros anos do século XX perpassam pela frívola e efervescente *Belle Époque*, uma época de grandes transformações culturais de fé no progresso e na razão. O período também foi de máximo desenvolvimento do imperialismo colonial.

O cenário internacional era dominado pela busca de um equilíbrio, que se revelava cada vez mais precário, entre as várias potências que levavam a cabo uma política de exasperado nacionalismo e de rígido controle sobre as áreas de exploração colonial. (COSTA, 1989, p. 46)

O neocolonialismo teria iniciado apenas nas últimas décadas do século XIX e o espírito nacionalista que o alimentava estava ainda em seu auge. A corrida pela disputa colonial entre territórios da África, Ásia e Oceania era acirrada e, além de reforçar os laços

patrióticos, propunham que estes continentes eram habitados por povos que estariam em um estágio menos avançado da História Humana. Surge neste contexto o darwinismo social, que justificava ideologicamente a atuação colonial por vezes violenta, cujo argumento era que essas populações não teriam condições de reger a si mesmas por serem inferiores, seguindo uma lógica enviesada da seleção natural aplicada às sociedades humanas, segundo a qual somente o mais apto teria condições de sobreviver.

3.1.4. O primeiro cinema

É importante situar o filme na história das formas fílmicas. *Viagem à Lua* faz parte do chamado cinema dos primeiros tempos ou cinema primitivo, que pode ser caracterizado pela não continuidade. As películas apresentavam uma não homogeneidade, não rematamento e uma não linearidade. A não homogeneidade designava “quadros, separados por grandes elipses narrativas que as legendas mal preenchem; as legendas não têm necessariamente um vínculo narrativo lógico muito rígido com as imagens” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 22) e além disso, a atuação modificava-se ao longo do filme e os cenários sucediam-se sem precaução. (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 22).

O não rematamento era possibilitado pela venda das cópias, que permitiam que os exploradores mudassem sequências ou planos de lugar e cortassem pedaços dos filmes. A não linearidade era obtida por “muitos exemplos de encavalamentos temporais de uma cena a outra, de um plano a outro (...) (o que seria considerado uma falsa continuidade temporal no cinema clássico)” (VANOYE e GOLIOT-LÉTÉ, 2012, p. 22). *Viagem à Lua* (1902), como já relatamos anteriormente, apresentou um avanço técnico, pois continha algumas coordenadas de continuidade, mas mesmo assim a consideraremos como película integrante do primeiro cinema, por causa das suas outras características e a seu caráter experimental.

Outra característica dos filmes dos primeiros tempos é a utilização, por necessidade, do plano fixo, que adota um ponto de vista único a uma distância fixa, o que Sadoul (*apud* COSTA, 1989, p. 184) chamava de “senhor na plateia”, pois lembrava o ponto fixo de um palco do teatro. O plano fixo foi muito utilizado por Méliès, como destaca Costa (1989, p. 184). O que significava que as cenas se passavam em um único plano fixo, sem movimentação de câmara e abarcando um único ponto de vista e cenário por cena.

3.1.5. A análise da representação estética

No filme *Viagem à Lua* o único elemento estético de cunho futurista seria a inovação tecnológica representada pelo módulo espacial “bala de canhão gigante”. Este módulo e o fato dele conseguir realizar uma viagem lunar são suficientes, a nosso ver, para caracterizar o filme enquanto uma película de temática futurista. O fato de todas as outras caracterizações serem tipos do tempo presente, como as vestimentas, a arquitetura das cidades e modos de relação interpessoais, reverbera no fato de que as inovações tecnológicas apareciam de maneira tão veloz na época que a qualquer momento poderia se inventar tal objeto que levasse o homem a tão sonhada Lua.

Assim, não haveria necessidade de Méliè utilizar elementos diferenciados do seu tempo para propor que o filme se passasse no futuro. Este futuro, então, seria um futuro expressado como próximo, um acontecimento iminente e possível quando menos se esperava, pois era assim que as inovações tecnológicas pareciam adentrar no mundo do homem moderno do início do século XX, ou seja, de forma abrupta e inesperada. Nada era mais alvo de dúvidas. O homem poderia inovar o mundo a qualquer momento, tudo estava ao alcance do intelecto humano.

Mesmo que saibamos hoje que a viagem à Lua tenha acontecido apenas em 1969, para os homens do início do século tudo era possível de se *esperar*, inclusive esta incrível façanha que permitisse que o homem fizesse uma viagem espacial. Tal realização era uma *expectativa* que poderia ser realizada a qualquer momento, tudo o que surgia de novo nesta época admirava sobremaneira seus contemporâneos e acreditava-se que nada estava fora do alcance da ilimitada razão humana. Um indiscutível exemplo de constatação vinculada à ideologia do progresso que tanto influenciou o comportamento do homem moderno no início do século XX.

O próprio fato de o filme ter sido inspirado em três obras que tratavam sobre o tema, *Da Terra à Lua* de Júlio Verne, *Os primeiros homens na Lua* de H. G. Wells e a opereta de Jacques Offenbach (SILVA e MARCONDES, 2015, p. 106 e SÁNCHEZ, 2007, p. 33), indica que a viagem espacial à Lua já fazia parte do imaginário da época. De todos os lugares que o homem já havia conquistado, o nosso satélite natural seria a próxima conquista e muito se especulava sobre isso no início do século XX, tendo em vista a produção cultural sobre o assunto.

3.1.6. A análise da representação discursiva ideológica

No âmbito das representações discursivas ideológicas podemos observar três posições essenciais a respeito do modo de compreensão histórica da película *Viagem à Lua* (1902): sua perspectiva colonialista eurocêntrica, a veia nacionalista patriótica e sua vinculação à ideologia do progresso. As três se interpenetram. A perspectiva colonialista eurocêntrica é expressa por um olhar que parte de um darwinismo social, disseminado na cultura da época, segundo o qual a história pode ser interpretada enquanto progresso da humanidade. O europeu já havia descoberto e dominado todos os quatro cantos do globo terrestre, disseminando na cultura dessas sociedades sua visão de mundo e sua maneira de sociabilidade. O darwinismo social proposto pelo europeu pressupunha que seu estágio civilizacional seria o mais avançado cultural, política e economicamente, e os demais povos – com exceção dos norte-americanos que já os tinham alcançado – estariam em estágios anteriores da evolução, partindo de um sentido progressivo da história entendida como a *História Geral das Civilizações*.

No filme, esta ideia de colonialismo aparece como que representado pelo contato com os seres lunares. Primeiro, no sentido de que a relação entre os autóctones e os visitantes foi caracterizada por animosidade entre as duas partes, sobrepondo a força *racional* e *física* dos exploradores que mataram vários selenitas, sendo que nenhum dos astrônomos foi sequer ferido. Segundo, na forma da caracterização tribal do local de sociabilidade dos seres lunares, que lembrava muito uma caracterização estereotipada de uma tribo africana ou das Américas. E, por último, na parte final, quando os cientistas levam e exibem o espécime alienígena humanóide acorrentado pelas ruas da cidade. Não era raro que algum tipo exótico de colonizado tribal fosse levado para ser empregado na Europa, existiam museus também onde esta vida tribal era reproduzida contando com os homens provindos das regiões colonizadas.

A estas considerações pode ser acrescentado o fato de que o homem tendo explorado praticamente todo território terrestre habitado, o filme reverbera a ideia de que o próximo passo seria colonizar o espaço, assim como demonstrado ainda hoje nas películas de ficção científica. Dessa forma, seu ideal colonizador é visto como algo nobre e próprio da natureza do homem racional, que tem ânsia de conhecer tudo o que existe.

Existe ainda uma ideia de uma civilidade nacionalista patriótica expressa pela película nos momentos solenes de partida dos cientistas com a participação de membros militares, os marinheiros, o almirante e alguns civis que aparecem no final para se despedirem dos exploradores, na exibição por uma das marinheiras da bandeira da França e nas festividades

reservadas aos astrônomos quando estes chegam à Terra. Ao serem celebrados como heróis num momento festivo e solene em seu retorno por autoridades e pela população a referência a uma ideia de nacionalismo é clara, assim como no momento solene da partida. A conquista do homem à Lua, não aparece como uma conquista da humanidade, mas sim como conquista de um só país, no caso específico deste filme, da França. A disputa entre as nações européias não ocorre apenas em termos territoriais, financeiros ou políticos, mas também em relação ao avanço da ciência e da técnica. Portanto, a chegada do homem ao solo lunar não foi demonstrada na película como uma conquista global humana, mas sim como uma conquista específica, com nacionalidade determinada. Algo que corresponde ao espírito de embate e disputa entre as nações europeias na época da produção do filme.

A obra fílmica também expressa um otimismo em relação ao progresso, implicando numa referência clara a ideologia do progresso. A própria escolha da temática implica numa fé na racionalidade humana, pois consiste em acreditar ou pelo menos achar plausível e aceitável que o homem possa chegar à superfície lunar. É claro que o filme é ficcional e até burlesco de uma determinada forma, não foi inspirado em estudos reais da ciência, mas isso não significa que não houvesse uma aceitação geral de que os avanços científicos poderiam nos conduzir a colonização da Lua eventualmente. O que de fato ocorreu em 1969, com a chegada dos norte americanos ao satélite natural da Terra. O filme é remotamente baseado em dois livros que tratavam do tema: *Da Terra à Lua* de Júlio Verne e *Os primeiros homens na Lua* de H. G. Wells. O close enorme da Lua com um rosto humano inspirou-se nas ilustrações de *Voyage dans la Lune Avant 1900*, um livro para criança de A. de Ville d'Avary publicado em 1895 (GUIMARÃES, 2012). O fato de o filme ter sido inspirado nessas três publicações sugere que a Viagem à Lua já fazia parte do imaginário das pessoas da época, sendo um dos motivos do filme ter feito tanto sucesso e ter tido tanta repercussão.

A aceitação da possibilidade do homem conquistar o terreno lunar integrava o espírito da época. Os avanços tecnológicos estavam se sucedendo de maneira muito rápida, que mal dava para acompanhar as mudanças que aconteciam no mundo da virada do século XIX ao XX e tudo era acompanhado com muito entusiasmo. Méliès era um dos entusiastas das inovações do mundo moderno, o cinema era uma dessas inovações. A ideologia do progresso não implicava apenas em otimismo quanto ao avanço científico do homem, mas também quanto ao fato de que esses avanços da ciência conduziriam a humanidade ao estado de felicidade e contentamento.

Segundo Silva e Marcondes (2015, p. 104), *Viagem à Lua* “captura a essência da era moderna”, fazendo um inventário de temas positivistas, colonialistas e progressistas. Ainda conforme os autores (2015, p. 107), existe na película uma clara disposição em representar o universo da máquina e do progresso

há uma exaltação da modernidade, que de alguma forma faz o filme um baluarte do cientificismo do século XIX. Vale citar os debates furiosos a respeito do projeto de ciência na primeira cena, ou o esmero cooperativista na construção do módulo lunar, associados a festejos que lembram festas de caráter institucional ou governamental, na segunda, ou, principalmente, o momento em que os cientistas sobem ao terraço da fábrica que constroem o módulo para apreciar a então futurística e moderna paisagem da fumaça saindo das fábricas, epítome de uma modernidade que então se dirigia a um progresso inevitável.

Uma das grandes conquistas da modernidade foi o encurtamento das distâncias através das invenções do trem e do telégrafo por exemplo. A exposição no filme de um transporte que poderia conduzir os homens ao espaço faz parte da própria celebração das conquistas modernas que fariam não só o mundo, mas o universo, estar ao alcance da humanidade. O que remete a uma simples continuidade do que estava acontecendo na época da produção do filme. A celebração da Modernidade que está manifestada principalmente na cena em que os cientistas sobem no terraço da fábrica e admiram a vista urbana e fabril que expele grande quantidade de fumaça é indicativa do entusiasmo e da admiração que Méliès tinha quanto à nova experiência da Modernidade que se expandia e mudava a vida nas grandes cidades. Para o diretor o progresso era inevitável e admirável.

3.2. Metropolis (1927) de Fritz Lang

3.2.1. Apresentação geral da obra

Outro filme de temática futurista de grande repercussão no início do século XX foi o clássico *Metropolis* de Fritz Lang, filme alemão de 1927. Será nosso segundo filme de análise. O sucesso da película não foi imediato na Europa, mas sua distribuição foi grandiosa e sua repercussão é notada até os dias de hoje. Muitos trabalhos de análise já foram feitos e muitas referências ao filme aparecem em outros de ficção científica, principalmente no que

remete à estética futurista e a caracterização do robô Maria, que inspirou, por exemplo, o *design* do C3PO da super aclamada saga *Star Wars*⁵.

O filme se passa no ano de 2026, onde as divisões de classe são tão acentuadas que a classe mais alta vive na superfície, enquanto um grande número de operários vive no subterrâneo, num regime de quase escravidão a um passo da sublevação. Nesse cenário se insere um romance entre Maria, líder dos operários, e Freder, filho do líder da cidade. O romance faz com que ao final da película as duas classes possam apertar as mãos e se reconciliarem. O epigrama do filme já adianta o final dizendo que “o mediador entre a cabeça e as mãos deve ser o coração” (METROPOLIS, 1927, 00:02:44). Sánchez esclarece, porém, que não existe um crítico mais feroz da película que o próprio Fritz Lang. Segundo o diretor não pode haver uma narrativa cinematográfica social que reconhece o coração como a solução para as diferenças de classe, caracterizando a afirmação como um conto de fadas (SÁNCHEZ, 2007, p. 42).

Thea Von Harbou roteirizou o filme ao mesmo tempo em que escrevia o livro *Metropolis*, que foi publicado em 1926. Na época ela era casada com o diretor Fritz Lang e no momento da escrita já estava imbuída em fazer da história uma produção cinematográfica. *Metropolis* foi o primeiro filme a trazer uma cidade inteiramente futurista inspirada na arquitetura gótica e *art deco*.⁶ Fritz Lang também havia se impressionado com Nova York quando a visitou, o estilo da cidade com seus arranha céus e grandiosas construções inspirou também a criação estética da cidade futurista do filme (SÁNCHEZ, 2007, p. 41).

Para a realização do filme se gastou mais de sete milhões de marcos, 310 dias e 60 noites de filmagem, 8 atores protagonistas, 750 atores secundários e mais de 37 mil figurantes entre homens, mulheres e crianças. Cifras astronômicas dignas de qualquer uma superprodução da atualidade. A obra foi financiada pela Produtora UFA para competir em pé de igualdade com Hollywood, que já despontava na época (SÁNCHEZ, 2007, p. 41). Segundo Sánchez (2007, p. 41), as produtoras alemãs fizeram tal investimento no filme porque tinham a intenção de expandir sua presença no mercado internacional. Assim, com este propósito firmou contrato com a Paramount e a Universal para distribuir a película nos Estados Unidos. O filme é muito conhecido, mesmo não tendo feito sucesso de imediato, pois era um filme

⁵ Informações retiradas dos vídeos *Como Metrópolis Revolucionou o Cinema e Tudo sobre Metrópolis, um dos maiores clássicos do cinema*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pU0k9YzNMwM> e <https://www.youtube.com/watch?v=HDFo4uqRvRM>

⁶ Informações também retiradas dos vídeos *Como Metrópolis Revolucionou o Cinema e Tudo sobre Metrópolis, um dos maiores clássicos do cinema*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pU0k9YzNMwM> e <https://www.youtube.com/watch?v=HDFo4uqRvRM>

demasiado longo, chegou aos dias de hoje e influenciou muitas produções cinematográficas de ficção científica, sendo considerado por muitos especialistas o mais influente filme do gênero.

3.2.2. Descrição do filme

O filme é dividido em três partes: Prelúdio, entreato e ato final. A película se inicia com um epigrama: “O mediador entre a cabeça e as mãos deve ser o coração” (METROPOLIS, 1927, 00:02:44). Após o epigrama, aparecem imagens de fábricas, engrenagens se movimentando, um relógio de parede surge em cena, até um apito soar. Troca de turno. Trabalhadores são levados para o subsolo. Operários andam em uníssono, uniformizados com macacões escuros, tristes e cansados, todos de cabeças abaixadas. “Muito abaixo da superfície da terra encontra-se a cidade dos trabalhadores” (METROPOLIS, 1927, 00:05:49). Na superfície, a classe dominante pratica esportes num estádio gigantesco com muros enormes, muita luz e trajés claros. Em jardins magníficos as mulheres se exibem ao mordomo de Freder, filho de Joh Fredersen, o dirigente da cidade de Metropolis.

As moças se vestem de maneira luxuosa, quase como alguém da realeza, mas com partes desnudas, com grandes saias e bastante maquiadas. Na parte de cima da cidade “sobressaem as torres do complexo conhecido como Clube dos Filhos, com seus salões de conferência, bibliotecas, teatros e estádios” (METROPOLIS, 1927, 00:06:42). “Para os pais a revolução das máquinas significou ouro e tinham criado para seus filhos os milagres dos Jardins Eternos” (METROPOLIS, 1927, 00:07:30). Freder se diverte no Jardim e quase beija uma bela dama, até que aparece uma operária com vestes humildes rodeada de inúmeras crianças.

O magnata se apaixona por Maria à primeira vista. Ela fala às crianças: “Olha! Esses são seus irmãos!” (METROPOLIS, 1927, 00:10:47). Maria é, então, expulsa dos jardins pelos serviçais. Freder fica encantado e pergunta: “Quem era aquela mulher?” (METROPOLIS, 1927, 00:12:36). Ele entra no elevador a procura de sua amada e vai ao subsolo, onde ficam os trabalhadores e as máquinas que sustentam a cidade. Nele, Freder vê homens se movimentando mecanicamente, puxando alavancas e apertando botões. Um operário está com problemas, a temperatura da máquina sobe, e os outros empregados começam a se movimentar mais rápido.

Acontece um acidente na fábrica e a máquina vira um monstro devorador de homens, levando consigo diversas almas escravizadas, uma multidão de trabalhadores. Depois vemos diversos mortos e feridos em razão do que parece ter sido uma explosão. Freder fica chocado com a imagem. Após o acidente tudo volta a funcionar normalmente, como se nada tivesse acontecido. Freder corre até seu carro e diz para o motorista o levar a nova Torre de Babel, onde está seu pai.

A cidade possui prédios gigantescos, vias de carros sobrepostas, engarrafamentos, aviões trafegando entre os arranha céus numa arquitetura diferenciada e futurista. No topo do prédio, executivos olham telas que movimentam números e códigos. Joh Fredersen parece preocupado. Freder chega esbaforido e conversa com um secretário do pai, Josaphat, contando sobre o desastre que presenciara na fábrica. Após contar também ao pai, Josaphat é repreendido e a mando de Fredersen sai em busca de detalhes do acidente.

O pai pergunta a Freder o que ele estava fazendo próximo à máquina ao que ele responde: “Eu queria olhar nas faces das pequenas crianças que são meus irmãos!” (METROPOLIS, 1927, 00:23:16) Após olhar a grandiosa cidade pela janela o filho continua: “Pai, sua cidade é magnífica – você é o cérebro da cidade e todos nós somos as luzes!” (METROPOLIS, 1927, 00:24:23). “E quanto a essas pessoas pai? De quem são as mãos que construíram toda a sua cidade?” (METROPOLIS, 1927, 00:24:43). Ao passo que o pai responde: “Onde eles pertencem, das profundezas” (METROPOLIS, 1927, 00:24:53). Freder alerta: “O que fará se um dia eles se revoltarem contra você?” (METROPOLIS, 1927, 00:25:31).

Um operário maltrapilho e barbudo entra no escritório de Joh Fredersen e entrega planos para o mesmo: “Mais dois desses planos malditos! Estavam nos bolsos de dois dos homens envolvidos no acidente de hoje na máquina” (METROPOLIS, 1927, 00:27:19). Este se vira a Josaphat e questiona porque ficou sabendo por Grot e não por ele dos planos de sublevação dos trabalhadores e acaba por demiti-lo. Freder se solidariza com o funcionário despedido: “Pai, você sabe o que significa ser despedido por você? Significa ir direto para as profundezas!” (METROPOLIS, 1927, 00:29:20). Ele vai atrás de Josaphat que está tentando se matar. Freder o impede de cometer o ato e o chama para trabalhar para ele e depois fala para seu funcionário ir para casa esperá-lo, porque ele vai às profundezas para estar com seus irmãos. Fredersen aciona um espião para seguir os passos do seu filho.

Freder chega às profundezas e acolhe um operário extremamente cansado trabalhando no que parece um relógio, e se oferece para ficar no lugar dele. Freder troca de roupa com o

trabalhador e dá o endereço de Josaphat para que eles possam se encontrar mais tarde. Freder começa a trabalhar enquanto o operário vai até seu carro fingindo ser ele. Já no carro, 11811 decide mudar de destino para se divertir numa casa de festas.

“No meio de Metropolis encontra-se uma casa estranha, esquecida há séculos. Nela mora um homem chamado Rotwang, o inventor!” (METROPOLIS, 1927, 00:38:02 - 00:38:15). Rotwang é um homem descabelado, o arquétipo do cientista louco, tem uma prótese no lugar da mão e resta pensativo entre papéis e projetos. Um anão anuncia Joh Fredersen.

Fredersen contempla um busto enorme de uma estátua de sua falecida esposa Hel, que morreu dando a luz a seu filho. O cientista aparece e fecha a cortina que cobria a estátua furioso. A mulher também era amada por ele. O dirigente da cidade diz: “Um cérebro como o seu Rotwang deveria ser capaz de esquecer” (METROPOLIS, 1927, 00:40:17) e ele retruca “Eu só me esqueci de algo apenas uma vez na vida: que Hel era uma mulher e você um homem!” (METROPOLIS, 1927, 00:40:26). Rotwang amava tanto Hel que trabalhou para construir um robô com sua aparência; para ele, ela não estava morta. Ele explica que perdeu a mão por causa da construção do modelo robótico e enfatiza que foi um preço muito pequeno a pagar pela realização.

O cientista mostra a máquina que criou: “Joh Fredersen não valeu realmente a pena perder minha mão para construir o ser do futuro, o homem-máquina?” (METROPOLIS, 1927, 00:43:26) diz triunfante: “Dê-me 24 horas e, ninguém, Joh Fredersen, ninguém, poderá distinguir o homem-máquina de um mortal qualquer!” (METROPOLIS, 1927, 00:43:43). Mas ele não deixa o dirigente da cidade tocar em sua criação: “A mulher é minha! O filho de Hel é seu!” (METROPOLIS, 1927, 00:44:12). Ele quer protegê-la, pois já havia perdido pra ele a mulher que amava.

“E o que o trouxe até mim, Joh Fredersen?” (METROPOLIS, 1927, 00:44:48). O dirigente da cidade está preocupado e precisa da ajuda de Rotwang para decifrar os planos de levante dos trabalhadores. Enquanto isso Freder trabalha freneticamente: “Pai, pai! 10 horas não chegam nunca?” (METROPOLIS, 1927, 00:47:36). Um dos planos cai de seu bolso e um dos trabalhadores convida-o para ir às catacumbas após as trocas de turno. Rotwang decifra os planos: “É um plano para as catacumbas escavadas a mais de mil anos nas profundezas, muito abaixo da superfície de Metropolis” (METROPOLIS, 1927, 00:48:13). Fredersen quer saber o que fazem seus trabalhadores nas catacumbas afinal. E o cientista o leva até lá. Os operários chegam às catacumbas, num local de adoração cristã indicado pelos crucifixos e pelas velas e

lá está Maria no altar. Freder se emociona ao ver a amada. Ela fala apaixonadamente na frente das velas, olhando para cima. Todos os operários tem as cabeças baixas, mas Freder se destaca entre eles, pondo as mãos no coração e depois as erguendo em sinal de adoração. Ela fala como uma líder messiânica: “Hoje quero contar a vocês a lenda da Torre de Babel!” (METROPOLIS, 1927, 00:52:28). A cena muda para que apareça a história visualmente.

Mostra um líder no topo de uma escadaria e este chama a todos para revelar que vão construir uma torre cuja ponta tocará as estrelas e na parte superior será escrito: “Grande é o mundo e seu criador! E grande é o homem” (METROPOLIS, 1927, 00:53:01). Sob uma maquete da torre refletem seus criadores. “No entanto, os que conceberam a Torre de Babel não podiam construí-la. Era uma obra muito grande, o que os obrigou a contratar mão de obra estrangeira” (METROPOLIS, 1927, 00:53:29). E trabalhadores chegam aos milhares fluindo ininterruptamente dos cinco continentes. “Mas as mãos que construíram a Torre de Babel não conheciam o sonho do cérebro que a planejou” (METROPOLIS, 1927, 00:53:56). Os trabalhadores carregam grandiosas pedras de forma penosa. O nome Babel parece sangrar. “Os cantos de louvor de uns eram ofensas para outros” (METROPOLIS, 1927, 00:54:36). “Falando o mesmo idioma os homens não se entendiam” (METROPOLIS, 1927, 00:54:53). Assim, com a revolta dos trabalhadores estrangeiros, a Torre é destruída com os seus dizeres grandiosos de elevação do homem. Maria proclama ao fim da história: “Cabeça e mãos precisam de um mediador (METROPOLIS, 1927, 00:55:30)”. “O mediador entre o cérebro e as mãos deve ser o coração!” (METROPOLIS, 1927, 00:55:37). Um dos operários pergunta: “Mas onde está nosso mediador, Maria?” (METROPOLIS, 1927, 00:56:12). Freder é iluminado como se ele fosse o mediador esperado. Maria os acalma dizendo para que esperem, porque em breve ele chegará. “Esperaremos Maria, mas não por muito tempo!” (METROPOLIS, 1927, 00:56:58).

Enquanto isso Fredersen e Rotwang escutam tudo atrás de um esconderijo. Os trabalhadores saem, mas Freder fica para falar com Maria. Os dois se olham carinhosamente e a enamorada questiona: “O mediador, por fim, chegou?” (METROPOLIS, 1927, 00:58:52) e Freder responde triunfante: “Você me chamou, aqui estou!” (METROPOLIS, 1927, 00:59:00) Ela põe a mão no rosto do apaixonado e o beija. Rotwang assiste a cena e reconhece Freder, mas não fala a seu pai. Este está nervoso e pensativo: “Rotwang, você pode colocar no sermáquina o rosto desta garota para se parecer com ela?” (METROPOLIS, 1927, 00:59:35). Continua: “Quero semear discórdia entre eles e ela, quero destruir a fé que depositam nesta mulher” (METROPOLIS, 1927, 00:59:58). Rotwang concorda com o plano e aperta as mãos

do industrialista. O cientista pede para ficar só e trama: “Estúpido! Corre o risco de perder a última coisa que sobrou de Hel: seu filho!” (METROPOLIS, 1927, 01:00:59).

Maria fala enquanto Freder segura sua mão carinhosamente, ela combina de se encontrarem na Catedral e os dois se beijam apaixonadamente. Após a despedida dos dois amantes, Rotwang inicia uma perseguição assustadora a Maria, ela tenta fugir a qualquer custo, mas ele a captura. Fim do prelúdio.

Inicia-se o entreato. Freder adentra a Catedral procurando por Maria. Um monge prega dizendo que o apocalipse está próximo: “Eu vi uma mulher sentada sobre uma besta escarlate cheia de títulos blasfemos. A besta tinha sete cabeças e dez chifres, a mulher estava vestida de cor púrpura e escarlate e tinha nas mãos um cálice de ouro. Em sua frente estava escrito um nome misterioso: Babilônia, a grande mãe das abominações do mundo” (METROPOLIS, 1927, 01:0:58).

Em seu laboratório Rotwang conversa com o ser-máquina: “Destrua Joh Fredersen. E também sua cidade e seu filho” (METROPOLIS, 1927, 01:07:49). O cientista estava imbuído de um espírito de revanchismo e vingança. Freder continua a procurar por Maria, ele suplica e ora diante de uma imagem que representa a Morte. Desapontado por Maria não aparecer, o filho do industrial vai para a casa de Josaphat, onde espera encontrar o operário 11811. Mas este havia sido descoberto na noite de Yoshiwara pelo espião de Fredersen e mandado de volta para o subsolo. Em seguida, Freder sai a procura de 11811 e o capataz chega ao apartamento de Josaphat, tentando suborná-lo, ao passo que este não aceita e por fim se enfrentam até que o funcionário é dominado pelo espião.

Enquanto isso, Maria entristecida resta aprisionada por Rotwang. “Venha! É hora de colocar no ser-máquina a tua face!” (METROPOLIS, 1927, 01:18:40). Maria tenta se desvencilhar de seu sequestrador, quando este a agarra, ela começa a gritar. Ao passo que Freder, que passava em frente à casa do cientista, a escuta. Ele bate na porta desesperadamente para tentar socorrer sua amada, ao conseguir entrar a porta se fecha misteriosamente atrás dele e outra se abre, conduzindo-o a um calabouço, onde ele fica preso e chamando por Maria. Sua amada está dentro de uma máquina, que se liga por vários fios ao robô. Rotwang trabalha no projeto em seu laboratório, mexendo em diversas engenhocas. Uma luz se acende acima de Maria, uma corrente elétrica parece envolver a máquina em que ela jaz deitada e o robô. O andróide começa a tomar a forma de Maria.

Freder é libertado e interpela o cientista sobre o paradeiro de Maria, este revela que ela está com seu pai. A Maria robô tem olhos marcados para se diferenciar da original. Fredersen

conhece o ser máquina com o rosto de Maria e ordena: “Quero que vá até as profundezas para destruir a obra da mulher que é igual a sua imagem!” (METROPOLIS, 1927, 01:28:10). Ela acena com a cabeça assertivamente. O industrial coloca as suas mãos nos ombros da máquina e então Freder chega e vê a cena, este fica transtornado e cai doente. Acamado, um médico o examina e fala com seu pai. Fredersen passa a mão sob seu filho preocupadamente. Pega seu chapéu e sai. Tem um convite ao lado da cama, que Freder pega dificultosamente: “Rotwang convida-o para jantar e ver uma nova dançarina erótica” (METROPOLIS, 1927, 01:30:08).

Numa festa elegante, onde todos estão vestidos formalmente em roupas de gala, a dançarina erótica realiza sua performance provocante e seminua. Os homens ficam extasiados. Na cama Freder delira com o apocalipse. A Maria robô é uma dançarina sensual, atraente e despudorada e todos os homens parecem enlouquecer com sua visão: “Para ela, todos os sete pecados mortais” (METROPOLIS, 1927, 01:33:23). Freder alucina com a estátua da morte dançando: “A morte paira sobre a cidade!” (METROPOLIS, 1927, 01:34:13). A morte movimenta sua foice. Final do entreato.

Início do último ato. Freder está sentado em um sofá com um livro das Revelações nas mãos. Josaphat chega e eles se abraçam: “Há dez dias o espião do seu pai tem tornado insegura a cidade dos operários” (METROPOLIS, 1927, 01:35:18). No escritório de Fredersen, seu capataz relata que somente a esperança em um mediador está contendo os operários de se revoltarem. Josaphat conta a Freder que coisas estranhas têm acontecido depois de seu desmaio. Homens tem se matado por causa de uma mulher. Os Jardins Eternos ficaram abandonados depois que as noites em Yoshiwara contaram com a presença de uma moça sedutora. Num local de festas noturno a Maria robô faz homens brigarem entre si por ela. Josaphat relata que esta mulher cheia de pecados é também chamada de Maria, a mesma que nas profundezas é tomada como santa. Freder tenta argumentar que Maria não é assim e quer levá-lo a ver com seus próprios olhos onde ela prega nas catacumbas. Os dois saem em direção ao local. Fredersen fala a seu espião: “O que quer que aconteça esta noite, minha ordem é deixar os operários fazerem o que quiserem” (METROPOLIS, 1927, 01:39:14).

Rotwang está com a verdadeira e doce Maria aprisionada e lhe confessa: “Joh Fredersen quer que os das profundezas cometam agravos utilizando-se de violência, para que eles confirmem a ele o direito de também usar violência contra eles” (METROPOLIS, 1927, 01:39:26). Maria se desespera e o cientista continua: “Antes você falava aos seus pobres irmãos sobre paz, hoje uma boca movida por Fredersen clama por uma rebelião” (METROPOLIS, 1927, 01:39:54). “Ela destruirá a crença no mediador” (METROPOLIS,

1927, 01:40:28). O cientista diz triunfante que enganou Joh Fredersen, pois a duplicata obedece somente a ele. Ele busca vingança por Fredersen ter roubado a mulher que amava.

Maria robô fala aos trabalhadores apaixonadamente, incitando-os a revolta: “Vocês sabem que eu tenho sempre clamado pela paz, mas o mediador de vocês não veio” (METROPOLIS, 1927, 01:41:04). “Vocês esperaram por muito tempo, agora é chegado o momento!” (METROPOLIS, 1927, 01:41:30). Os trabalhadores por sua vez vibram com as declarações da falsa Maria. Ela continua: “Quem alimenta as máquinas de Metropolis com sua própria vida?” (METROPOLIS, 1927, 01:41:59). Os operários estão alvoroçados. Ela continua a os instigar: “Quem lubrifica as juntas das máquinas com seu sangue?” (METROPOLIS, 1927, 01:42:10). Freder e Josaphant chegam às catacumbas neste momento. Maria continua seu discurso eufórica: “Deixem as máquinas estúpidas morrerem de fome, deixe que elas pereçam!” (METROPOLIS, 1927, 01:42:43). Todos se agitam e ela diz: “Morte às Máquinas!” (METROPOLIS, 1927, 01:42:54). Os trabalhadores estão nervosos e agitados.

Freder não pode acreditar no que está presenciando, ele grita: “Está não é Maria!” (METROPOLIS, 1927, 01:43:15). Todos ficam paralisados ante a declaração do magnata e ele repete mais alto “ESTÁ NÃO É MARIA!” (METROPOLIS, 1927, 01:43:21). Os trabalhadores parecem confusos. Freder fala aos operários: “A Maria fala de paz, e não de assassinato! Está não é Maria!” (METROPOLIS, 1927, 01:43:38). A Maria robô olha para Freder de maneira dissimulada. Um dos trabalhadores reconhece Freder e diz: “É o filho de Joh Fredersen!” (METROPOLIS, 1927, 01:43:47). “Matem esse cachorro vestido de seda branca!” (METROPOLIS, 1927, 01:43:54). Freder começa a lutar com os trabalhadores revoltados e Josaphat o ajuda. Um deles tira uma faca, mas o operário 11811 fica na frente do magnata e leva a facada por ele. Um dos revoltados grita “Tirem suas mulheres e filhos da cidade dos operários. Não deixem ninguém para trás! Morte às máquinas!” (METROPOLIS, 1927, 01:44:32). Todos erguem as mãos em celebração e carregam Maria robô triunfante. Após os revoltosos saírem das catacumbas Josaphat se levanta a procura de Freder, que todo rasgado segura no colo 11811, que está morrendo e proclama suas últimas palavras: “Fui fiel afinal de contas!” (METROPOLIS, 1927, 01:45:50).

No átrio de sua casa, Rotwang envaidece-se de seu triunfo sobre Fredersen para Maria: “Eu enganei Joh Fredersen duas vezes! Porque lhe ocultei que seu filho quer ser o mediador de seus irmãos e que também lhe ama!” (METROPOLIS, 1927, 01:46:00). Mas Maria não é a única que houve as palavras do cientista. Do lado de fora da janela do sótão Joh Fredersen

observa tudo. Ele atravessa o átrio e briga com seu antigo rival, derrotando-o. Maria, enfim, fica livre e sai da casa de Rotwang correndo.

Enquanto isso, Maria robô está nas cidades dos operários liderando a revolta. Os trabalhadores se agrupam em volta da duplicata que os incita: “Mulheres e homens, hoje ninguém pode perder nada! Morte às máquinas!” (METROPOLIS, 1927, 01:46:51). Todos se juntam e vão até os elevadores. Estão agitados, prontos para uma guerra. Do elevador uma mulher grita: “Nenhum homem ou mulher ficou para traz!” (METROPOLIS, 1927, 01:49:04). Eles destroem as grades que impedem o acesso à fábrica e a multidão ataca violentamente o coração-máquina e depois vão atrás da Máquina Principal, que é a central elétrica de Metrópolis. Grot vê a multidão transtornada e fecha os portões de acesso à Máquina Principal e tenta notificar Fredersen do que está acontecendo. Eles se falam por um tipo de máquina que reproduz imagens e Fredersen ordena: “Abra os portões!” (METROPOLIS, 1927, 01:51:43). Grot não concorda com a ordem, previne seu chefe de que se destruírem a Máquina Principal não ficara pedra sobre pedra no bairro das máquinas, tudo será destruído. Mas Fredersen está irredutível e Grot finalmente obedece às ordens de seu superior e acaba abrindo os portões para a multidão raivosa.

Os operários correm em direção a Máquina Principal e Grot os alerta: “Vocês ficaram loucos? Se destruírem a Máquina Principal ocorrerá uma inundação na cidade dos operários!” (METROPOLIS, 1927, 01:52:53). Maria robô incita ainda mais os trabalhadores a revolta e aponta para o obstáculo Grot. A multidão vai furiosamente até ele. Enquanto os trabalhadores imobilizam Grot, a robô vai até a Máquina para destruí-la. A Máquina parece entrar em curto circuito e Maria robô sai escondida por uma entrada lateral deixando os revoltosos para trás. A máquina estraga, fica em ruínas, e afeta um reservatório de água em outro lugar.

Maria chega aos elevadores da cidade dos operários para impedir a revolta, mas encontra a cidade vazia. De repente, um dos elevadores cai e explode, um seguido do outro começam a cair e explodir. Jorra do chão uma grande quantidade de água e começa a inundar a cidade dos operários. Maria vê uma criança fugindo da água, depois várias crianças aparecem. A cidade está cheia de crianças, filhos dos operários. A moça tenta salvá-las, bate um grande sino que existe ali no meio da cidade para alertar a todos da inundação. Freder e Josaphat parecem escutar os gritos de socorro e sobem uma escada para resgatar as crianças. Os prédios dos operários começam a se desfazer, a cidade está inundando e as crianças entram em desespero.

No alto da Torre de Babel, a cidade de Metropolis está linda, iluminada e triunfante. Fredersen está em seu escritório. A Máquina começa a falhar e desliga todas as luzes da cidade. O industrial levanta-se inquieto e preocupado com a situação. Seu espião entra no recinto, que ele ilumina com uma lanterna. O espião avisa Fredersen: “Sabia que seu filho encontra-se entre os operários?” (METROPOLIS, 1927, 01:59:51). O dirigente da cidade fica desesperado, pois sabe do perigo que seu filho corre.

Freder e Josaphat estão nos canos, numa parte da cidade em processo de inundação. As crianças correm desesperadas. Freder encontra as crianças e Maria na inundação. Eles se abraçam: “Sim, você é Maria!” (METROPOLIS, 1927, 02:01:33). Eles se beijam apaixonadamente, mas são interrompidos por Josaphat que grita: “Para os poços de ventilação! Depressa! Depressa! Os reservatórios estouraram! A cidade está inundando!” (METROPOLIS, 1927, 02:01:48). Eles pegam as crianças e vão todos em direção às escadas. São muitas crianças. Na saída superior do poço há uma cerca de metal e blocos impedindo o caminho. Começam os empurrões. Aumenta o pânico das crianças. Freder e Josaphat escalam as escadas pelo lado de fora e tentam arrebentar as barras de metais que impedem a passagem. Finalmente Freder e Josaphat conseguem romper as barras do portão. Freder volta para pegar Maria e as últimas crianças. Todos fogem enquanto a cidade inunda completamente. Maria está exausta e se apoia em seus salvadores. Enfim, todos estão a salvo e Freder sugere: “Vamos levar as crianças para o Clube dos Filhos!” (METROPOLIS, 1927, 02:06:30). Maria olha em volta e pergunta por que nenhuma luz está acesa.

Os trabalhadores estão em volta da Máquina Principal comemorando a façanha, enquanto Grot está completamente machucado. Fredersen, em seu escritório, sofre preocupado com seu filho: “Tenho que saber com certeza! Onde está meu filho?” (METROPOLIS, 1927, 02:07:14). Ao passo que o espião responde: “Amanhã serão milhares perguntando, Joh Fredersen, onde estão meus filhos!” (METROPOLIS, 1927, 02:07:22). O dirigente da cidade se desespera.

Na fábrica, os operários comemoram. Grot tenta falar com eles e chega a dar um assobio bem forte chamando a atenção dos mesmos: “Onde estão suas crianças?” (METROPOLIS, 1927, 02:08:14). “A cidade está inundada, está tudo debaixo d’água!” (METROPOLIS, 1976, 02:08:26). Ele fala nervoso e incisivamente. Os trabalhadores se desesperam, principalmente as mulheres. Grot pergunta: “Quem mandou atacarem as máquinas seus idiotas? Sem elas todos morreremos!” (METROPOLIS, 1927, 02:08:40). Uma das trabalhadoras retruca: “A bruxa é que tem culpa!” (METROPOLIS, 1927, 02:08:55).

Maria robô está festejando num clube noturno e diz: “Vamos ver como todo mundo se volta ao demônio!” (METROPOLIS, 1927, 02:09:08). Todos os festeiros saem em passeata comemorativa. Grot fala aos trabalhadores: “Vamos ao encontro da bruxa, ela tem culpa de tudo! Linharemos ela até a morte!” (METROPOLIS, 1927, 02:09:54). E lá se vão todos os trabalhadores enfurecidos.

Freder está com as crianças no Clube dos Filhos. Os trabalhadores aparecem nas ruas a procura de Maria robô, a bruxa que eles querem linchar a qualquer custo. Rotwang, em seu laboratório, está desacordado, ao passo que desperta assustado. Em frente da estátua de Hel decide: “Agora vou levá-la para casa, minha Hel!” (METROPOLIS, 1927, 02:11:15). Rotwang sai de sua casa assustadoramente.

Maria estava a salvo com as últimas crianças no Clube dos Filhos. Grot e os demais estão numa caçada à bruxa e encontra a Maria verdadeira confundindo-a com a duplicata: “A bruxa! A bruxa! Lá está ela!” (METROPOLIS, 1927, 02:12:33). Os trabalhadores revoltados perguntam onde estão as crianças, mas não há tempo para respostas ou desculpas, já determinam: “Queimem a bruxa: para a estaca com ela!” (METROPOLIS, 1927, 02:12:55). Maria tenta falar algo em vão, mas a multidão grita e joga martelos nela. Maria consegue escapar dos operários enraivecidos. Eles correm atrás dela. Freder e Josaphat assistem tudo e tentam ajudá-la. Enquanto Maria está fugindo da multidão encontra os festeiros que seguem sua cópia. Na confusão, Grot acaba pegando Maria robô, enquanto a verdadeira escapa: “Para estaca com ela!” (METROPOLIS, 1927, 02:14:56). Algo que fica implícito até a cena em que Maria robô é queimada.

Maria robô é arrastada pela roupa, enquanto Freder e Josaphant tentam ir ao encontro dela, confundindo-a com a verdadeira que querem proteger. Os trabalhadores fazem uma fogueira no meio da rua próximo a Catedral, pegando tudo que pode queimar no caminho. Amarram o ser-máquina na pira. Começam a atear fogo enquanto os operários celebram a façanha. Freder chega e tenta passar entre a multidão, mas eles o impedem, enquanto ele grita: “Maria!” (METROPOLIS, 1927, 02:16:51). A mulher-máquina está pegando fogo. Rotwang vê a cena escondido da porta da Catedral, onde Maria também está escondida. Rotwang a vê e a persegue dentro da igreja gótica: “Hel, minha Hel!” (METROPOLIS, 1927, 02:17:25) exclama emocionado. Maria robô está em chamas e dá risadas assustadoras. Freder ainda está desesperado vendo-a queimar na fogueira. Rotwang encurrala Maria, ela fica sem saída e se agarra a corda do sino da Catedral, fazendo-o soar. Todos escutam o sino tocar. E Maria foge do cientista.

No fogo Maria robô se transforma em sua forma original de máquina de metal. Todos vêem a verdadeira face da duplicata. Enquanto isso, Maria continua a fugir do cientista na Catedral. Freder vê e vai tentar salvá-la. Maria tenta se desvencilhar de Rotwang, os dois lutam. Josaphat chega a Joh Fredersen para avisá-lo de tudo que está acontecendo. Eles saem correndo. Durante a luta, Rotwang tenta derrubar Freder de cima da Catedral. Todos olham assustados com a cena. Fredersen chega e também vê a cena e fica em pânico com a situação. Ele cai de joelhos no chão em desespero, enquanto os dois lutam no terraço da Catedral perigosamente. Os trabalhadores ficam agitados com a presença do industrial, mas Josaphat os acalma dizendo que suas crianças estão salvas. Os operários comemoram a boa nova. Rotwang carrega Maria no telhado da igreja. Maria cai e fica se segurando nas telhas. Rotwang lutando com Freder acaba caindo do telhado. Freder agarra Maria e eles se beijam aliviadamente. Joh Fredersen vai correndo até a entrada da Catedral e os trabalhadores o seguem no mesmo caminho.

Saem da igreja Maria, Freder e Fredersen abraçados carinhosamente. Grot sobe as escadas para ir ao encontro deles. Grot quer apertar as mãos de Fredersen, mas este hesita. Maria quer intermediar um acordo e fala com Freder: “O cérebro e as mãos querem se unir, mas falta o coração... O mediador mostra a ambos o caminho de um e do outro!” (METROPOLIS, 1927, 02:25:26). Freder fala atentamente com seu pai e pega as mãos das duas partes para cumprir sua função de mediador. Eles apertam as mãos finalmente. “O MEDIADOR ENTRE O CÉREBRO E AS MÃOS É O CORAÇÃO!” (METROPOLIS, 1927, 02:26:15). FIM. E sobe os créditos finais.

3.2.3. Contextualização histórica

Na década de 1920, a Alemanha tenta se recuperar das grandes perdas que teve na Primeira Guerra Mundial. Ela foi responsabilizada praticamente sozinha por toda a culpa do conflito e teve que arcar financeiramente com os prejuízos massivos do pós-guerra. O Tratado de Versalhes (1919) foi um peso para a Alemanha já destruída pelo conflito e serviu para agravar a já tão difícil situação econômica, social, política e psicológica do povo alemão.

A Primeira Grande Guerra durou quatro anos e envolveu os principais países europeus, suas nações aliadas e os Estados Unidos, que entraram no conflito em 1917. O fim do conflito foi decretado em 11 de novembro de 1918, em Copenhague, Dinamarca, através da assinatura do Armistício. Já em 1919, na Conferência de Paris, foram definidas as

diretrizes de um acordo para restabelecer a paz na Europa, mas o revanchismo entre vencedores e vencidos não tinha se dissipado. As nações que participaram da guerra estavam destruídas e alguém deveria se responsabilizar pelas grandes perdas e pela destruição causada pelo conflito quase global.

A Alemanha, como a grande derrotada da guerra, deveria assumir todos os ônus das perdas decorrentes do conflito. Além de grandes perdas territoriais, redução significativa de suas forças militares, o país deveria se comprometer com uma indenização bilionária por pelo menos quarenta anos. Algo que impediria totalmente a Alemanha de recuperar sua prosperidade material e de dar suporte à população industrial de suas cidades. A fome e o fenômeno da hiperinflação chegaram com tudo na nação alemã. Segundo Keynes, o Tratado de Versalhes foi a “sentença de morte de muitos milhões de alemães” (2002, p.160).

No entanto, a situação era assoladora em todo o continente europeu no pós-guerra, com a queda da produtividade e a destruição do sistema de transporte de mercadorias os índices de desemprego eram assustadores. A hiperinflação era um fenômeno observável em toda a Europa e recorriam a um fator que impulsionava ainda mais a debandada inflacionária: a impressão de papel moeda. Assim, a variação cambial era enorme. Já os Estados Unidos, nesse cenário, estavam fortalecidos como o maior credor mundial, emprestando dinheiro para a reconstrução da Europa, erguia-se como a maior potência mundial no momento do pós-guerra.

O Estado Alemão no período de 1919 a 1932 estava sob um regime republicano, a República de Weimar, e se divide em três momentos distintos (COSTA, 2017a, p. 22). O primeiro momento, de 1919 a 1923, é marcado pela inflação elevada até a estabilização da nova moeda alemã. O segundo momento, de 1924 a 1929, é caracterizado como os anos dourados da Alemanha, marcados pelo otimismo e pelo crescimento e organização da economia. E a terceira fase, que dura de 1929 a 1932, é marcada pela crise que se sucedeu ao *crash* da Bolsa de Nova York.

A hiperinflação da primeira fase elevou os preços a um patamar praticamente intolerável, conduzindo a um quadro de grande instabilidade financeira. Havia insatisfação da população de operários, aposentados e funcionários, que viram suas economias de toda uma vida serem destruídas pela inflação (COSTA, 2017a, p. 29). Houve uma dolarização da economia e o marco perdia cada vez mais sua credibilidade, conduzindo a necessidade de criação de uma nova moeda. Em novembro de 1923 foi instituída uma reforma monetária, a

aceitação da nova moeda pela população alemã foi impressionante e a estabilização monetária foi alcançada em poucos dias.

A nova moeda era indexada ao dólar e foi realizado um congelamento da taxa de câmbio (COSTA, 2017a, p. 34). Era necessário também que se fizessem ajustes fiscais no país através de profundas reformas e arrocho orçamentário. A redução da inflação proporcionou um aumento real nas arrecadações tributárias. Além disso, foi realizada uma contenção de gastos públicos levando ao equilíbrio das contas. Com essas medidas, somado ao aumento da taxas de juros, o capital estrangeiro voltou a entrar no país (COSTA, 2017a, p. 38). “O grande sucesso inicial das reformas na Alemanha com estabilidade monetária e fiscal só se manteria se o país pudesse adiar o pagamento das reparações, que tanto pressionava as contas públicas e indignava a população alemã” (COSTA, 2017, p. 39). Os Estados Unidos foram muito importantes para a recuperação alemã emprestando o suficiente para a nação restabelecer as reservas.

A partir de 1924 iniciaram-se os *Golden Years* da Alemanha, com a interrupção do processo inflacionário e a redefinição quanto ao montante das reparações da guerra (COSTA, 2017, p. 41). “Neste sentido, o Plano Dawes foi fundamental por ter aberto o país ao capital estrangeiro, principalmente o norte-americano, cujo valor foi suficiente para cumprir as obrigações junto aos Aliados” (COSTA, 2017, p. 41). No intervalo entre 1924 e 1928, o PIB, a produção industrial e as exportações cresceram significativamente na Alemanha (COSTA, 2017, p. 45).

Sob uma nova mentalidade de “racionalização produtiva” advindo do fordismo e taylorismo norte-americano, a indústria alemã substituiu mão-de-obra ociosa por máquinas aperfeiçoadas. Ocorreu, assim, um processo de automatização industrial que marcou esse período da história alemã. Essas modificações atuaram no aumento da produtividade e seus efeitos foram sentidos pela população, além do rápido movimento de urbanização pelo qual passava o país.

A retomada do crescimento econômico, a estabilização financeira, a produtividade vinculada à automação da indústria e a rápida urbanização das cidades alemãs marcaram o período em que *Metropolis* (1927) foi feito. Todos estes fatores influenciaram a perspectiva de futuro criada no filme.

3.2.4. O expressionismo alemão

O expressionismo alemão foi um movimento estético que englobou não só o cinema, como as artes plásticas, a literatura, a arquitetura, o teatro, a música e a dança. Ele se opunha “radicalmente ao realismo e à verossimilhança” (VANOYE e GOLIT-LÉTÉ, 2012, p. 31). No cinema era marcado pela presença de “visões” e “alucinações”, num universo de “exacerbação das formas” (VANOYE e GOLIT-LÉTÉ, 2012, p. 31). A influência dos pintores e arquitetos era sentido no recurso a cenários irrealistas ou monumentais, como é o caso de *Metropolis*. Existe forte oposição entre sombras e luz na composição das imagens e um exagero de teatralização dentro de um mundo alucinado e inquietante (VANOYE e GOLIT-LÉTÉ, 2012, p. 31). Era visível também nas técnicas dos filmes expressionistas o abuso de primeiros planos, quando se focaliza no rosto de uma pessoa, e o uso de cortes muito rápidos junto a sobreposições.

Um dos grandes expoentes do expressionismo alemão foi o *O gabinete do Dr. Caligari* (1919). O termo *caligarismo* foi difundido graças à repercussão do filme,

pretendendo designar um estilo baseado em cenografias e métodos de representação de matriz teatral e pictórica com o fim de exprimir uma visão deformada de situações e ambientes em sintonia com os argumentos que apresentam personagens decididamente patológicas e vivências marcadamente emblemáticas. (COSTA, 1989, p. 76)

Fritz Lang também dirigia filmes com as mesmas características expressionistas do *caligarismo*. *Metropolis* é um grande exemplo de filme deste movimento artístico, contendo várias destas formas indicativas. Em momentos como nas alucinações de Freder após ver seu pai e a robô Maria, uma sucessão de cortes é feita e apresenta o personagem como que caindo num precipício, quando ele está doente e confunde o espião de seu pai com um monge pregando sobre o apocalipse, quando vê a estátua que representa a morte dançando e tocando uma flauta feita de osso humano e na cena em que a Máquina Principal se transforma em um monstro devorador de homens. Todos estes momentos são alucinações do protagonista Freder, que são trazidos à materialidade pela estética expressionista do filme.

3.2.5. A análise da representação estética

Na representação estética do filme vamos analisar tudo aquilo que o transpõe para um mundo diegético futurista. Muito além daquelas características estéticas que incluem a

película no movimento expressionista alemão, existem elementos que conduzem o filme a um universo que se diferencia do presente para levá-lo a uma realidade diversa.

A arquitetura da cidade *Metropolis* inspira-se na ilha de *Manhatan*, que continha o que de mais moderno existia na época, com influência do *art deco*. A Catedral é caracterizada por uma estética gótica. O que a princípio não parece tipicamente futurista, mas o *art deco* indicava o que havia de mais moderno. O novo se misturava com o antigo, como é o caso da presença das catacumbas e da casa do cientista Rotwang. Além disso, era evidente a grandiosidade das construções, dos muros do estádio e dos grandes prédios que valorizavam o concreto, não havendo nenhuma área verde no cenário urbano.

Os Jardins Eternos, que era o lugar onde prevalecia o verde eram muito bem separados do resto da cidade, onde não se podem notar árvores nas calçadas por exemplo. Além disso, estes jardins eram limitados às pessoas da classe mais alta, não podendo ser freqüentados pelos operários, como demonstra a cena em que Maria, a líder dos operários e as crianças, filhas dos trabalhadores são expulsas do local. A substituição de casas ou construções menores por grandiosidades arquitetônicas é também observada na película.

Metropolis tinha grande quantidade de veículos, tanto automóveis quanto aviões, que faziam seus caminhos por entre os prédios aos montes. As vias eram sobrepostas, a cidade é cheia de sobreposições inclusive, por causa dos prédios e da cidade dos trabalhadores se localizar no subterrâneo, dividia-se literalmente as classes sociais em altas e baixas, identificando os estratos sociais com o lugar onde habitavam.

Nas vestimentas, podemos notar um aumento das partes desnudas das mulheres da classe mais favorecida, que desfilavam modelos quase carnavalescos, se aproximando de fantasias. Uma forma de interpretar a evolução do vestuário feminino no ocidente, em que ele aparece a cada época com menos peças de roupas e mostrando cada vez mais partes do corpo feminino. Nas roupas dos operários não há grandes mudanças, apenas que se vestiam todos iguais sem nenhuma ou pouca variedade no seu vestuário, como que se misturassem uns aos outros.

As inovações tecnológicas são inúmeras, principalmente nas fábricas e no escritório do dirigente da cidade. Existem muitas máquinas, inclusive algumas que se assemelham a computadores, a própria robô Maria que indica a existência de uma inteligência artificial e um aparelho capaz de realizar chamadas de vídeo. No recinto que se localizava no topo do mais alto prédio de Metropolis podiam-se observar esses equipamentos, que mostravam números

numa tela e também a chamada de vídeo feita por Fredersen para se comunicar com Grot, o operário da fábrica.

3.2.6. A análise da representação discursiva ideológica

Notamos à primeira vista no filme o acirramento e aprofundamento das diferenças sociais. No futuro imaginado do filme as classes trabalhadoras habitam o subsolo da cidade, enquanto a classe dirigente está à superfície. Assim, para o filme, no futuro não apenas as diferenças entre as classes sociais continuarão existindo, como elas vão se tornar mais profundas e mais visíveis. Essa perspectiva, à primeira vista, parece uma crítica às desigualdades sociais da época da produção do filme, tornando aclarada a questão de que enquanto uma parcela da população se pauperiza cada vez mais a outra enriquece às custas da primeira.

Segundo a película, a solução para o conflito entre as duas classes estaria em um mediador. No entanto, não há uma proposta para que as diferenças sociais terminem, o que existe é apenas uma proposta de apaziguamento dos conflitos, intermediada por um mediador que estaria imbuído de um intuito pacificador e humanista. O mediador no filme é Freder, filho do dirigente da cidade que se apaixona por Maria, a líder messiânica dos operários que fala de paz, cita passagens bíblicas e não tem uma proposta clara para o fim do sofrimento da classe operária que não seja a fé. Freder, apenas vai ao subsolo por que está procurando a mulher que havia lhe encantado e lá enxerga a realidade da vida dos operários e sente compaixão por eles, assumindo o posto de um trabalhador exausto em seguida. Ele tenta persuadir seu pai acerca dos trabalhadores e no final do filme faz com que as duas classes apertem as mãos, o que significa apenas o término do conflito não sendo determinado, portanto, como as causas do conflito serão solucionadas.

Os trabalhadores acabam se revoltando contra as máquinas e não diretamente contra os donos dos meios de produção que enriqueceram às custas de seu trabalho, acabam se arrependendo pois a revolta violenta causa a destruição de sua cidade onde estariam seus filhos. O filme tem uma vertente pacifista, independente da causa do conflito, tendo a ver possivelmente com a experiência recente da Primeira Guerra Mundial que trouxe graves consequências para a Europa e principalmente para a Alemanha, local de produção da película.

Os operários acabam culpando a duplicata pela sublevação e a levam furiosamente à fogueira para queimar como bruxa. A identificação da duplicata como demoníaca e portadora do Apocalipse, nas falas do filme a “Babilônia, a grande mãe das abominações do mundo” (METROPOLIS, 1927, 01:06:58) revela que não há uma análise aprofundada acerca das reais motivações que levaram os trabalhadores a revolta, eles se revoltam contra um ser identificado simplesmente como maldoso e demoníaco. Simplificando assim, os problemas da vida social entre vilões satânicos e mediadores enviados por Deus. Indiciando a condenação de líderes que se põem à frente de qualquer tipo de revolta que seja de alguma forma violenta.

Maria compartilha com os trabalhadores, em um tipo de pregação, a história bíblica da Torre de Babel, que se mostra ser uma referência a situação da cidade de Metropolis (o prédio mais alto da cidade onde Joh Fredersen, o líder da cidade, fica chama-se Torre de Babel). Na história, os idealizadores da torre são definidos como a cabeça e os trabalhadores braçais como as mãos, eles acabam não se entendendo, o que resulta na destruição da torre, pois falta o mediador que seria o coração, identificado como amor, compaixão, empatia e mesmo Deus. Joh Fredersen é o idealizador da cidade de Metropolis, sua importância é frisada repetidamente, como parte importante, sem ele a cidade não existiria, assim como sem os trabalhadores que a construíram, que são as mãos, não haveria a cidade também. No entanto, a referência em relação à função de cada parte implica em uma hierarquia, o cérebro comanda, as mãos apenas obedecem, apesar de serem indispensáveis. O que já indica que a película, apesar de criticar as acentuadas divisões de classe e denunciar a situação da classe trabalhadora, não acredita e nem sequer concorda com a dissolução das classes.

No filme, os operários trabalham como escravizados, em um regime rígido de servidão, movimentando-se quase que mecanicamente junto às diversas máquinas que existem na fábrica, estão sempre cansados, exaustos na verdade, e não têm nenhum tipo de lazer. Já os filhos da classe dirigente passam seus dias em estádios praticando esportes e brincando em belos jardins com muito verde e animais exóticos. A diferença dos dois estratos sociais e de suas condições de vida são muito bem traçadas.

As diferentes vestimentas usadas por cada classe social também expõe esta sociedade fortemente hierarquizada, segundo Costa (2017b, p. 180)

O traje dos operários resume-se a um macacão padronizado, diferente daqueles trajes utilizados por membros dos estratos sociais mais privilegiados a exhibir modelos variados de roupas conforme cada ocasião. A indistinção das roupas dos operários os transforma em massa informe,

enquanto os modelos que paramentam os setores sociais mais elitizados os dotam de certa individualidade.

Já a relação com as máquinas, com a tecnologia e a ciência é vista como opressiva e pessimista. Os grandes vilões do filme são as máquinas, nisso incluído a robô com inteligência artificial e maligna e o cientista maluco, um arquétipo vingativo e grotesco. As máquinas aparecem como escravizadoras e opressoras, mesmo o dirigente da cidade, que é o idealizador de um plano vil para dar fim à revolta dos operários, acaba por fim aparecendo como uma vítima da ciência e da tecnologia, sendo representadas pelo cientista e pela robô duplicata Maria que causam caos na cidade de Metropolis. A máquina aparece nas alucinações de Freder como um mostro engolidor de gente e a robô Maria é uma libertina maquiavélica.

Embora o fecho do filme aponte para um acordo apaziguador entre o cérebro (o industrial) e os braços (os operários) da sociedade por meio da ação sentimental do coração, o enfoque central da trama não deixa de recair no processo de mecanização da sociedade e seus efeitos nas diversas dimensões da vida. O realce conferido ao aspecto sentimental apenas reforça esse papel assumido pela máquina a afetar as diferentes dimensões da existência humana. (COSTA, 2017b, p. 179)

Segundo Costa (2017b, p. 179), “a relação homem-máquina converte-se em alvo central da narrativa” do filme Metropolis. “O relógio exibido na abertura do filme surge para marcar o tempo do trabalho dos operários na fábrica, uma engrenagem mecânica, portanto, a ritmar a vida daqueles destinados a operarem máquinas, como se fossem delas meros apêndices” (COSTA, 2017b, p. 179). O apito da troca de turno e a tirania dos relógios remetem às sensações dos trabalhos fabris na década de 1920 na Alemanha. Uma vida típica da modernidade comandada pelos turnos e pelos relógios. A busca interminável pelo aumento da produtividade que fez com que novas máquinas mais avançadas assumissem o lugar dos homens. Não é mais o ser humano que comanda a máquina, mas a máquina que conduz e dita todo o ritmo de trabalho.

Com movimentos repetitivos e compassados, a troca de turno apresentada no início do filme revela o grau de moldagem então operado pelas máquinas sobre os corpos disciplinados. Os operários, exauridos de suas energias, saem da fábrica cabisbaixos, exaustos, mas enfileirados e em perfeita sincronia em seus movimentos. (COSTA, 2017b, p. 179-180)

Quando os operários operam as máquinas, também parecem dançar e se misturar com os movimentos das alavancas e botões. Eles se mexem mecanicamente como se fizessem parte da máquina, não se indistinguindo de seus movimentos, mas se misturando a eles.

O filme tem uma vertente moralista cristã, traz algumas passagens bíblicas, faz referência ao apocalipse causado por uma mulher libertina montada em uma besta de sete cabeças. Essa mulher seria a Maria robô que aparece como uma mulher provocante, que dança eroticamente seminua e se dá ao desfrute deixando os homens enlouquecidos. Ela ainda fala de guerra, revolta e violência diferente da Maria santa que se envolve de parábolas da bíblia, palavras de paz e se rodeia de crianças inocentes. O próprio nome da líder messiânica dos operários faz lembrar uma mulher santa, a imaculada mãe de Jesus, a Virgem Maria. Uma visão maniqueísta do que levaria à salvação e o que condenaria todos à danação eterna.

Por meio dessa representação de dois tipos de mulheres, podemos concluir que o filme determina e defende o tipo de comportamento ideal para uma mulher. Para além das falas de paz e guerra, existe o reforço de que as mulheres não podem ser provocantes e se mostrarem, mas devem ser devotas, cuidar das crianças maternalmente, não participar de festas em noites da cidade, serem bondosas e recatadas. Por trás desse discurso de mocinha e vilã existe uma forte repressão machista ao comportamento das mulheres. Algo que envolve muito mais que fórmula social de como uma mulher apreciável deveria ser e que chega a ser referenciado com um antagonismo religioso divino ou demoníaco. Os homens que possuem o mesmo comportamento da duplicata são absolvidos enquanto vítimas da mulher que é demoníaca e depravada.

3.3. Daqui a Cem Anos (1936) de William Cameron Menzies

3.3.1. Apresentação geral da obra

A terceira película a ser analisada é uma produção britânica de 1936, Daqui a Cem Anos de William Cameron Menzies, baseada na obra *The Shape of Things to Come* (1933), de H. G. Wells, e é roteirizada pelo mesmo e por Lajos Biro. O filme se passa em três períodos no futuro, prevendo a Segunda Guerra Mundial e sendo um filme de ode à razão e à ciência. O filme é em preto e branco, assim como os outros anteriores, mas apresenta uma novidade: é um filme falado. Os dois primeiros são filmes mudos.

Em dezembro de 1940, a cidade inglesa fictícia de Everytown (baseada na cidade de Londres) é bombardeada, indicando o início da Guerra, uma guerra que dura mais de duas décadas. Em 1966, a cidade é conduzida a um estado primitivo e caótico, semelhante à Idade das Trevas, onde não existe tecnologia e está tomada por uma doença altamente contagiosa conhecida como a “doença dos andantes”, que em um ano mata mais da metade da humanidade. Até que em 1970, quando a cidade está sendo governada autocraticamente por um tirano conhecido como “O Chefe”, aparece repentinamente um estranho aeroplano pilotado por um cientista, que dá notícia da existência de uma comunidade que está reconstruindo os pilares da sociedade. No terceiro período, em 2036, na véspera da viagem do homem à Lua, os habitantes de Everytown vivem numa cidade futurista completamente restaurada, numa paz alcançada pela razão e pela ciência. Os avanços científicos são tantos e tão otimistas que nem sequer existe mais resfriado nesta nova sociedade pacificada.

H. G. Wells acreditava que o progresso conduziria à dissolução das diferenças sociais, levando o ser humano a um estado de paz e benevolência, diferente do que acreditava Lang, que pensava que os avanços da indústria e da tecnologia levariam os homens a uma realidade de acirramento das desigualdades sociais e a um regime de servidão do homem pela máquina (SÁNCHEZ, 2007, p. 54). Ainda segundo Sánchez (2007, p. 54), Wells teria feito críticas rígidas ao filme *Metropolis*, achando-o estúpido.

3.3.2. Descrição do filme

1940. É Natal na cidade de Everytown e as últimas notícias são que o mundo está à beira de uma guerra. As notícias do conflito iminente se misturam às comemorações da véspera de Natal. A cidade é caracterizada como uma grande metrópole, trafegada por grandes ônibus, carros, várias pessoas andam nas ruas, mega construções, inclusive aparece a fachada de uma suntuosa sala de cinema.

Em sua casa, John Cabal lê o jornal com a manchete “Discurso alarmante do Ministro da Aeronáutica” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:03:56). Ele lê o jornal e fuma um cachimbo preocupadamente, até que outro homem chega à sua sala perguntando qual o alvoroço do dia que os jornais estão manifestando. Cabal responde que o jornal trata de guerra e de rumores de guerra: “Um dia ela virá. Esses tolos são capazes de qualquer coisa” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:04:15-00:04:18). Começam a debater sobre a possível guerra que será terrível para todos. Outro colega chega celebrando o Natal e desejando Feliz Natal a

todos, ele parece tranquilo e pergunta o que há de errado. Eles mostram a ameaça de guerra nos jornais, mas ele os tranquiliza dizendo que isso não quer dizer nada: “Ameaças de guerra nunca se concretizam” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:04:41-00:04:45). Ele é otimista e fala para olharem o lado positivo: “Seu negócio está prosperando, sua casa e esposa são lindas” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:04:56-00:05:00). “Ora gente, é Natal” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:05:13-00:05:14).

Ao lado de uma bela árvore de Natal todos celebram a data. As crianças abrem seus presentes e brincam alegremente sob a base da árvore. Um senhor de idade examina os brinquedos das crianças e diz que esses que as crianças têm hoje são magníficos: “Na minha época tudo era mais simples” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:05:39). “Nada complexo como isso” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:05:46), relata olhando um canhão de brinquedo muito bem feito e cheio de detalhes e supõe que os netos das crianças verão outros ainda melhores, “Progresso! Progresso! Eu gostaria de ver as maravilhas futuras!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:06:00-00:06:06). John Cabal o alerta para não ter tanta certeza acerca do progresso, pois a guerra poderá interromper o seu andamento. O idoso o chama de pessimista. Passworthy, o colega otimista, fala que não vai haver guerra em primeiro lugar, e em segundo ela não vai parar o progresso: “Não exagere os horrores da guerra! A última não foi o horror que as pessoas fizeram parecer!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:06:26-00:06:36). Ele acha que algo grandioso irá acontecer. Cabal não concorda com seu amigo otimista e o alerta para o fato de que se não acabarmos com a guerra, a guerra acabará conosco. O Sr. Cabal e sua mulher se entreolham preocupados com a situação de guerra iminente.

Mais tarde, eles vão até a porta para se despedirem de seus convidados e escutam sons de tiros e holofotes voltados para o céu. Passworthy pensa que podem ser apenas manobras antiaéreas preventivas. Mas eles ouvem tiros novamente. O telefone toca na casa de Cabal. Começam as mobilizações para a guerra. Cabal é chamado no Aeródromo às 3 horas da manhã. Assim, decidem ouvir o rádio para ver o que está acontecendo. No rádio é anunciado que aeronaves cruzaram a defesa da cidade e estão atacando, lançaram bombas a cem metros do sistema de águas e que a proteção da cidade atirou em vão com o canhão antiaéreo. Não se sabe a nacionalidade das aeronaves e estas são consideradas hostis. Houve a perda de uma esquadra inteira de aviões. O que significa que a guerra está iniciando. No rádio, o locutor alerta toda a população para se armarem. A mobilização foi iniciada e uma organização civil contra gases venenosos está sendo posta em ação.

Passworthy, que antes estava duvidando do início do conflito, fala de vingança e sobre o fim da civilização, porque não houve uma declaração anterior de guerra. Passa a concordar com a guerra, que seria o extermínio de vermes perigosos. Decretos do Ministro da Defesa são distribuídos nas ruas para alertarem a população. As pessoas se preparam para a guerra. Os homens despedem-se de suas mulheres e vários militares aparecem nas ruas em veículos de guerra. Um carro com megafone avisa toda a população da declaração de guerra ao mesmo tempo em que tenta acalmá-los: “Vocês precisam estar preparados. O perigo não será grande. Assim que o risco passar, as ruas serão liberadas. As ruas são perigosas. Não tentem sair da cidade agora. Fiquem em casa, vão para casa. Os que estão longe de casa, procurem abrigos subterrâneos” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:10:37-00:10:56). Com o aviso todos se desesperam e saem correndo para se abrigarem.

Na casa de Cabal, já vestido com o uniforme militar, ele e sua mulher contemplam seus filhos dormirem. A mãe teme o que pode acontecer aos seus filhos, mas Cabal diz que eles não podem se render aos bárbaros e tolos, pois a vida precisa continuar. John Cabal sai de casa. Os soldados vão à guerra. Na cidade, um ataque aéreo iminente é anunciado e pedem que todos peguem suas máscaras antigás. Os canhões antiaéreos tomam as ruas, enquanto pessoas correm desesperadas por entre os carros e colocam suas máscaras. O bombardeio se inicia e os canhões começam a disparar contra os aviões que sobrevoam a cidade lançando bombas. Prédios da cidade são destruídos. Acontecem mais outras explosões e pessoas caem feridas no chão. Algumas macas carregando os mortos e feridos aparecem em meios aos escombros. A cidade fica em ruínas e um menino aparece morto em meio aos destroços de Everytown.

Soldados em guerra seguem marchando. Tanques e navios de guerra se juntam ao esforço de lutar contra o inimigo. O conflito persiste. Ao passo que tanques mais modernos começam a surgir. Uma esquadra de aviões sobrevoa a cidade e começam a disparar contra outros aviões. Um dos aeroplanos cai e se espatifa no chão. Outro avião pousa atrás dele. O piloto do avião que caiu está ferido e seu companheiro o ajuda. O amigo pergunta revoltado por que temos que matar uns aos outros. Eles caíram próximo ao local em que o piloto ferido jogou um gás venenoso, ele vê ironia neste fato: “Engraçado, morrerei por meu próprio veneno” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:20:13-00:20:16).. Seu amigo tira as máscaras antigás, mas uma menininha chega ao local fugindo do gás e ele decide dar sua máscara a ela, pois está ferido e sente que vai morrer mesmo. O seu companheiro dá a máscara para criança e a conduz até o avião para que possam fugir dali e atira uma arma para que o piloto

moribundo acabe com sua própria vida, evitando que morra lentamente pelo gás que ele mesmo despejou.

A guerra continua por anos. 1945. 1955. 1960. As pessoas morrem e a persistência da guerra destrói cada vez mais o mundo civilizado. Tudo acaba ficando desértico. Um jornal de 1966 declara que o fim da guerra está próximo, a vitória está a caminho e o inimigo está para ser destruído. “Algumas aeronaves não foram localizadas. Elas estão sendo utilizadas para propagar uma doença. Uma doença da mente e do corpo. Evite áreas onde as bombas caíram, não bebam água parada” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:23:03-00:23:15). É 1966 e Everytown está devastada, em ruínas, pessoas vivem nos escombros do que antes havia sido uma cidade próspera. “Como consequência da guerra e do colapso social, uma doença terrível e pestilenta, a doença dos andantes, se espalhou pelo mundo” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:23:49-00:24:02). Num hospital improvisado na cidade devastada um homem anda a esmo, ele está catatônico, parece um morto-vivo. Uma pessoa declara: “Corram, ele tem a peste!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:24:29). E todos correm do doente. Todos estão maltrapilhos e sujos.

Em seu laboratório, Dr. Harding está conduzindo uma pesquisa, ele olha em seu microscópio e pede iodo para sua filha e ajudante. Ela diz ao pai que o iodo está acabando, que esta é a última gota da substância. Ele se revolta com a falta de recurso: “Qual o sentido de salvar este mundo enlouquecido?” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:24:59-00:25:02). Ela chama a atenção de seu pai para que ele durma um pouco, mas ele se preocupa com os doentes que vagueiam e morrem pelas ruínas da cidade. As pessoas fogem do doente que está andando nas ruas. Um homem sugere que atirem no doente para que este não espalhe a enfermidade ainda mais: “É a vida dele ou a nossa” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:25:30-00:25:32). Chamam um soldado que se incube de atirar no enfermo andante, que cai morto no chão. Dr. Harding lamenta o ocorrido e declara: “Foi assim com a peste na Idade das Trevas!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:25:51-00:25:54).

Richard Gordon chega ao consultório do Dr. Harding lamentando que sua irmã possa estar infectada com a doença misteriosa, ele descreve os seus sintomas e pergunta o que podem fazer por ela: “Vocês devem ter descoberto algo” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:26:12). Eles vão prontamente até a enferma Janet, que jaz catatônica em sua cama. Seu irmão pergunta se ela está confortável. Dr. Harding conclui que nesta fase da doença não há nada que possa deixá-la confortável. Gordon se compadece de sua irmã. Quando todos saem, Janet está febril, mas se levanta da cama e sai andando a esmo como um zumbi. Seu irmão vai

atrás dela, mas nas ruas as pessoas percebem que ela está com a doença dos andantes e um atirador bem posicionado aponta a arma em sua direção. O irmão implora para que ele não efetue o disparo. Mas outro homem mais bruto, o mesmo que mandara matar o doente há pouco tempo atrás, atira em Janet sem misericórdia.

1967. “Nunca calcularam os estragos da doença dos andantes. Assim como a peste negra na Idade Média, ela matou mais da metade da humanidade. Ninguém que a contraiu, sobreviveu. Aos poucos se deram conta que a epidemia havia terminado e que a vitalidade social retornava” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:28:00-00:28:18). 1970. Everytown ainda está em ruínas, porém mais pessoas circulavam nas ruas, ainda maltrapilhas, e havia um certo comércio incipiente com artesãos e sapateiros trabalhando no meio das ruas, propiciando um tipo de renascimento civilizacional. Um sino toca e é anunciado um pronunciamento público:

Maio de 1970. A peste acabou. Graças à ordem de atirar em todos os andantes não há casos fazem dois meses. A peste foi contida. O Chefe recomeçará o ataque aos habitantes das encostas. Em breve alcançaremos a vitória e a paz. Tudo vai bem. Deus salve o Chefe! Deus salve nossa terra! (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:28:31-00:29:01).

No Aeródromo, mecânicos estão tentando consertar os motores dos antigos aviões, mas reclamam da falta de recursos para fazer tal empreitada, principalmente da falta de combustível para que os motores possam funcionar. Gordon adverte que nunca vão conseguir voar de novo: “Tudo está acabado! A civilização morreu!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:29:28).

Na cidade que se assemelha a uma zona rural, animais andam livres nas ruas não pavimentadas, pessoas maltrapilhas, casas construídas de improviso tampadas com tábuas mal arrançadas de madeira. Os carros não se movem automaticamente, viram carroças puxadas por tração animal. Crianças se banham em bacias no meio da rua. Mary, Gordon e um homem mais velho conversam sobre um *rolls royce* que agora anda sendo puxado por cavalos, pois não há mais gasolina para fazê-lo funcionar. Seu dono diz que o carro ainda funciona, lembra de quando era jovem e o carro era bem veloz, mas lamenta que esses dias não voltam mais: “Esses dias se foram para sempre” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:30:18). Mary, mulher de Gordon, diz ter ouvido um avião mais cedo, mas ele diz ser bobagem, pois a aviação está terminada: “Nunca mais voaremos! Nunca!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:30:38-00:30:40).

Homens chegam a cavalo na cidade. Todos celebram a chegada do Chefe. Este interpela Richard Gordon acerca dos aviões, ele quer muito que os aviões voltem a funcionar para dar andamento à guerra. O piloto responde que o possível está sendo feito, mas não se pode voar sem combustível. O Chefe assegura que conseguirá a gasolina que tanto precisam e exige que as máquinas estejam preparadas para que terminem esta guerra para sempre. O Chefe encanta-se de Mary. Até que sua mulher aparece gritando seu nome: “Rudolf!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:32:14). Ela está bem trajada com vestes que lembram uma dama do Império Romano, carregada de jóias.

Uma aeronave bem moderna aparece nos céus repentinamente, todos se espantam. O avião parece que vai pousar e o Chefe se irrita por pensar que seus inimigos têm aviões antes deles e manda homens irem ao encontro do aeroplano e descobrirem quem o pilota. O Chefe exige que levem o piloto até a prefeitura e que alguns soldados vigiem a máquina. O avião pousa e todos vão conferir e quem sai dele é um homem de vestes pretas com um grande capacete que vai da cabeça até o torso. O piloto questiona quem está no comando e todos respondem que é o líder ao qual chamam de Chefe. Ele quer conhecê-lo, mas o soldado foi enviado para prender o piloto. Ele resiste à prisão, mas diz que quer ver o Chefe de qualquer maneira. O piloto segue em frente não levando a sério a ideia de que ele está preso. O visitante diz que conhece a cidade, que já havia morado nela e pergunta se já ouviram o nome Passworthy, mas ninguém tinha ouvido falar. Ele pergunta então de Harding e todos o conhecem. Dr. Harding chega e parece reconhecer o estranho piloto. Ele se lembra dele e diz se chamar John Cabal. Harding costumava visitá-lo antes da guerra. O Dr. Harding convida-o a seu laboratório. O soldado tenta impedir lembrando que Cabal está preso e ele retruca: “Tudo a seu tempo!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:36:04).

O Chefe está impaciente, pergunta porque o piloto não foi trazido até ele ainda. Os soldados avisam que o estrangeiro está na casa do Dr. Harding e o Chefe decide ir buscá-lo pessoalmente. Sua mulher o impede. Então, ele decide mandar mais homens para ir buscá-lo, afinal ele é o Chefe da cidade.

Na casa de Harding, o piloto diz que encontra homens como o Chefe Rudolf em toda parte, militares roubando e brigando. Isso é o resultado de guerras intermináveis. Então Cabal esclarece que eles, os antigos engenheiros e mecânicos, podem salvar o mundo: “Temos a rota aérea ou o que resta dela. Temos o mar, temos ideias em comum. A irmandade da eficiência. A comunidade da ciência. Somos o resquício de civilização, quando tudo mais falhou” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:36:46-00:37:00). Gordon diz que tem esperado por isso e

pergunta sob qual comando estão, ao passo que Cabal responde: “Chega de líderes! A civilização chefiará!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:37:06-00:37:09). Os soldados do Chefe o interrompem para conduzi-lo a seu líder máximo. Então Cabal é conduzido até o Chefe.

Na prefeitura, o Chefe pergunta a Cabal se ele não sabe que o país está em guerra. O piloto diz que vão por em ordem esta guerra. “Como assim colocar em ordem? Guerra é guerra!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:37:39-00:37:42). Rudolf pergunta quem é o piloto e ele responde: “Lei e Sanidade!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:37:44-00:37:46). O Chefe diz que ele é a lei daquele lugar. Cabal diz ser de uma comunidade chamada “Asas Pelo Mundo” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:37:53), que é auto-gerida e não tem nenhum líder, apenas o senso comum, eles estão restaurando a ordem e o comércio no Mediterrâneo e agora é a vez desta nação. O Chefe tenta negociar gasolina e munição com o estrangeiro, mas ele se recusa dizendo que “A comunicação mundial não auxilia ninguém a fazer guerras” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:38:40-00:38:42). O Chefe e Cabal se desentendem, pois tem visões diferentes acerca da situação do mundo. Rudolf diz que o piloto está preso e ele o alerta que se não aparecer serão enviadas mais aeronaves para procurá-lo: “Cuidaremos delas depois!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:39:06). Cabal é enviado à prisão.

A mulher elegante do Chefe o adverte se foi sábio brigar com o piloto desconhecido. Mas ele está irredutível. Ele é arrogante e não gostou da postura de Cabal. Ele se sente superior. Ela tenta convencê-lo de que o piloto poderia ajudar a colocar os seus aviões no ar, mas o Chefe não concorda e o estrangeiro será um prisioneiro.

Homens estão em guerra sob o comando do Chefe e tomam uma plataforma de petróleo. Na noite iluminada por tochas, homens gritam que a vitória está próxima. A cavalo o Chefe e sua mulher chegam à cidade e são ovacionados. O Chefe discursa dizendo que os sacrifícios dos soldados não foram em vão: “Chegamos ao auge. Teremos gasolina e poderemos ficar cara a cara com nossos invasores. Com um avião voaremos sobre o mundo. Concluiremos o bombardeio às colinas!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:43:44-00:44:11). Agora eles têm petróleo resultante da última vitoriosa batalha, o Chefe pergunta a Gordon onde estão os aviões e eles debatem como podem fazê-los funcionar. Gordon quer a ajuda do Dr. Harding e do prisioneiro. O Chefe teve uma discussão com Harding e o aprisionou. O Dr. chega algemado à sala e o Chefe decide que Cabal e Harding auxiliarão Gordon na construção dos aeroplanos, mas que estarão vigiados a todo momento. O Chefe insiste que Harding faça gases venenosos, mas ele se recusa enfaticamente: “Dane-se sua guerra, seu armamento e tudo

mais! Toda minha vida foi interrompida e desperdiçada por conta da guerra! Eu me recuso!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:46:28-00:46:33). Rudolf o ameaça e diz que ele é o mestre e a nação. Gordon intervém, diz que irá conversar com o Dr. Harding acerca dos aviões e promete que o Chefe verá os aviões no céu mais uma vez.

Num jantar para celebração da recente vitória, um dos comandantes do Chefe ergue a taça e propõe um brinde ao senhor da guerra: “Nosso pacifista, Rudolf, o Vitorioso!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:47:16). Rudolf se levanta e discursa sobre a grande vitória e o fim da guerra que está próximo. Sua mulher está pensativa à mesa.

A mulher do Chefe vai até o prisioneiro Cabal, dizendo que ele é a coisa mais interessante que acontece na cidade há anos. Ela reclama que apesar de ter tudo que precisa, experimenta uma vida limitada: “Você traz o sopro de um mundo melhor” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:48:59). Ela diz que quer conhecer esse mundo novo e ele responde que se voar durante duas horas poderá encontrar esse mundo que tanto quer ver. Ela o questiona sobre o que acontecerá se ele morrer e ele diz que eles continuarão a buscar a mesma coisa: “Nós nos posicionamos. Na ciência e no governo ninguém é indispensável. As coisas humanas continuam!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:50:27-00:50:35). A mulher continua a interpelá-lo a respeito da guerra que existe naquele lugar, mas ele diz que ela tem que terminar como as outras. O Chefe aparece e interrompe a conversa e sua mulher tenta se justificar. Cabal volta a alertar o Chefe que aeronaves aparecerão para procurá-lo: “O que acontecerá comigo é pequeno. Eles acabarão com você” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:51:32-00:51:40). A mulher fica temerosa e pede para que o Chefe liberte o prisioneiro, ao passo que esse se nega veementemente.

Cabal está consertando o avião com Gordon. Eles tramam uma fuga. O avião finalmente voa no ar e Gordon o está pilotando. Em outro lugar mais moderno, onde todos se vestem como Cabal, eles se preparam para algo. Carregam um imenso avião. O aeroplano de Gordon pousa neste local e ele avisa que Cabal está aprisionado e corre perigo, oferecendo-se para levá-los até ele. Os homens dizem que vão ter a oportunidade de testar, então, o novo gás da paz. Eles conduzem Gordon até o Conselho.

O Chefe está dormindo e seu soldado o acorda, avisando que Gordon não caiu no mar, mas sim fugiu e que pode trazer outros companheiros com ele. O Chefe fica furioso: “Maldito seja essa Comunicação Mundial! Malditos aviadores e malditos engenheiros! Por que fui me meter com esses aviões?” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:54:54-00:55:02). Ele amaldiçoa a ciência, porque ela é inimiga de tudo o que é natural e decide: “Vamos combatê-los!”

(DAQUI A CEM ANOS, 1936, 00:55:31). Enquanto isso a Comunicação Mundial se preparam carregando os aviões.

O Chefe faz um discurso de preparação para a grande batalha em frente aos aviões. Os homens entram nos aviões. Enquanto isso em Everytown, o Chefe pergunta a Harding o que ele sabe dessa Comunicação Mundial. Mas Harding não sabe nada sobre eles. Grandes aviões modernos chegam à cidade. Todos olham para o céu. No avião Gordon fala pra ficarem a postos. Os aviões de Everytown levantam vôo e começam a atirar nos grandes aviões. Um deles cai no chão. Os prisioneiros Harding e Mary, mulher de Gordon são colocados em estacas em plena vista. Vendo que estão perdendo, a mulher do Chefe pede para ele libertar os prisioneiros. O gás da paz é jogado na cidade e todos adormecem.

O Chefe começa a sentir o efeito do gás e fica revoltado, ele quer resistir até o final e fica atirando para o ar até desmaiar. Dos grandes aviões saem diversos paraquedistas e tomam a cidade facilmente junto a Gordon, pois todos estão adormecidos. Gordon encontra sua mulher adormecida pelo gás e comemora que ela não está ferida. Cabal está desperto graças a seu capacete que funciona também como uma máscara antigás. Cabal congratula Gordon pelo feito. Descobrem que o Chefe está morto e não adormecido como os outros. Cabal diz: “Morto neste mundo e no íntimo e um novo mundo começa. Pobre Chefe, com sua bandeira e sua guerra. Agora surge a lei dos aviadores, uma nova vida para a humanidade!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:02:45-01:02:58).

Todos na cidade começam a despertar do sono. No Conselho da Comunicação Mundial, Cabal discursa que tomar Everytown foi só o começo: “Agora temos que colocar o mundo em ordem. Será uma luta longa e complexa, mas estamos unidos na ordem e no conhecimento em comum” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:03:22-01:03:30). “Um novo mundo começa!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:03:51).

Constroem uma cidade subterrânea nas colinas, com muito esforço e tecnologia avançada. Usam diversas máquinas modernas. Explodem pedreiras e criam um mundo novo usando a ciência e a tecnologia. A cidade é construída de uma forma moderna. Everytown, 2036. Uma linda cidade subterrânea com prédios altos, elevadores panorâmicos, vias sobrepostas, arborizada com veículos limpos. Tudo é claro e branco e as pessoas se vestem com grandes capas e grandes ombreiras. Um homem sob uma escultura reclama do progresso na cidade futurista:

Estou cheio deste progresso. O que o progresso fez por nossa civilização? Máquinas e protótipos. Construíram grandes cidades? Sim. Prolongaram a

vida? Sim. Conquistaram a natureza e construíram um mundo branco. A vida não era boa antes? Quando a vida era curta, quente e alegre e o diabo se dava mal? (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:10:30-01:10:54).

Outro companheiro o pergunta o que fará a respeito disso e ele responde que irá se rebelar: “Agora é a hora!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:10:57). “Por causa daquele canhão espacial. Por causa do projeto de atirar pessoas nas estrelas. As pessoas não gostam de mandá-las à escuridão!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:11:00-01:11:10). Ele decide que vai discursar no rádio contra o progresso e contra a ideia de levar pessoas à Lua e que todos irão ouvi-lo, antes que seja tarde demais.

Pessoas andam na cidade subterrânea, eles tem roupas semelhantes a do antigo Império Romano e usam grandes capas com formatos geométricos, grandes obreiras e shorts com a barra alargada. Na varanda de um prédio, uma menina olha a cidade e dentro do apartamento um homem idoso está assistindo TV. Eles vêem imagens da cidades de outrora (que seria o presente da produção do filme, mas o passado para eles). A menina pergunta por que nos prédios antigamente haviam tantas janelas. O seu tataravô explica que não havia luz interna como eles têm agora e que precisavam aproveitar a luz diurna. “A era das janelas durou 4 séculos!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:12:47-01:12:49).

O tataravô ainda explica que antigamente as pessoas viviam cansadas e que tinham um doença chamada gripe, algo que a criança não conhece. Além da gripe ele explica que existiam as indigestões das coisas ruins que comiam: “Era uma vida infeliz, não era boa” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:16:10-01:16:12). Ele diz à neta que passaram por momentos terríveis, mas ela nunca tinha ouvido falar nas guerras, nas doenças e em todos aqueles anos tenebrosos. Ela pergunta se esses dias voltarão, ao passo que seu tataravô diz que “O progresso continua!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:16:38). O que significa que estes tempos não voltarão. Ela pergunta a seu ascendente acerca de John Cabal e seus aviadores, que limpavam o mundo, se ele o havia conhecido e ele responde que quando era criança conheceu o grande John Cabal e que era magro, moreno e velho, de cabelos alvos como o dele: “Era o bisavô de Oswald Cabal, o presidente do Conselho!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:17:50-01:17:53). Eles vêem a imagem de John Cabal em algo similar à televisão atual, com a tela bem fininha.

Oswald Cabal está em seu escritório. Os móveis são feitos de um material transparente. Ele traja roupas brancas com grandes ombreiras. “O canhão espacial passou todos os testes preliminares. Só restam escolher os tripulantes” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:18:00-01:18:04). Eles falam sobre a nova empreitada de levar o homem à Lua, mas

milhares se candidataram para fazer a viagem e precisam escolher. Dizem que o momento é delicado, pois Theotocopoulos está falando contra a viagem no rádio. Eles decidem por Maurice Passworthy, filho de seu amigo, pois ele pediu para ir à viagem. Chamam Maurice até a sala e este pede um grande favor a Oswald Cabal. Ele quer ser um dos primeiros humanos a circundar a Lua. Cabal avisa sobre os perigos da viagem, mas ele aceita todos os riscos. Ele quer ser mandado a Lua por ser filho de um grande amigo de Cabal e está planejando fazer a viagem com a filha de Oswald Cabal. Segundo Maurice, Catherine disse que Cabal não pode mandar o filho de alguém a não ser o dele mesmo.

Theotocopoulos fala: “Vejo o fim do mundo claramente. Isso vai continuar? Ou nós, humanos sensatos, colocaremos um ponto final” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:20:27-01:20:34). O escultor fala sobre a viagem à Lua, ele faz uma transmissão e uma tela o reproduz no meio da cidade. Ele discursa a todos os cidadãos sobre o progresso e não quer que sejam sacrificadas vidas humanas com experimentos. Cabal escuta o discurso, assim como sua filha, Catherine, e Maurice. O presidente do Conselho conclui que as pessoas terão que ouvir Theotocopoulos e decidirem por conta própria acerca da nova empreitada. O escultor continua a falar:

O que pretendem com esse canhão espacial? Não se enganem. O que hoje parece uma opção, amanhã irão impor a todos no mundo. O homem nunca descansará? Nunca será livre? Chegará o dia em que você terá que viver em planetas estranhos, em lugares além das estrelas. Acabe com o progresso agora. Que este seja o último dia da era científica (...) Vamos destruí-lo! Agora! (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:21:40-01:22:22).

Todos nas ruas gritam concordando com as declarações do artista. Querem destruir e acabar com o progresso que os leva ao desconhecido e ameaça sua integridade. Cabal se pergunta o que será que farão os revoltosos. No centro da cidade todos levantam suas mãos em sinal de protesto.

Cabal conversa com seu amigo Passworthy. Ele diz que Cabal é descendente do grande John Cabal e que ele sendo mais normal nunca imaginaria que seu filho pudesse participar de tal empreitada que leva o homem à Lua. Passworthy não concorda com a viagem e quer dissuadir seu filho de fazer tal loucura. Cabal diz que a viagem acontecerá em breve. Maurice e Catherine chegam ao apartamento. Eles conversam sobre a iminente viagem à Lua que aconteceria no prazo de um mês apenas. O pai tenta dissuadir seu filho de fazer essa perigosa viagem. Mas não há mais tempo para desistências. Ser pioneiro em algo carrega grande perigo e seu pai teme pela vida de seu filho, Maurice Passworthy.

Várias pessoas sobem as escadas da cidade atrás de Theotocopoulos: “O seu discurso pegou fogo. Estão todos irritados!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:24:06-01:24:09). Avisa seu companheiro. As pessoas querem ir em massa até o canhão para destruí-lo e o escultor decide se juntar a eles.

Passworthy insiste para seu filho desistir da viagem, mas ele está inflexível, assim como a filha de Cabal. Ele fica arrasado. Cabal entende que o sofrimento humano não é ruim se existe uma causa: “Nossa revolução não aboliu o perigo e a morte. Simplesmente fez o perigo e a morte valerem à pena” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:25:32-01:25:39).

Um homem chega alertando Cabal acerca da multidão enfurecida que quer destruir o canhão espacial: “É uma corrida contra o tempo, pois Theotocopoulos está com uma multidão no hangar. Vão destruir o canhão espacial. Dizem que é um símbolo da sua tirania” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:25:44-01:25:52). Cabal quer que a polícia seja chamada, mas eles são poucos e o gás da paz não está preparado ainda, pode levar horas. “Precisamos ganhar tempo até o gás estar disponível!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:26:05-01:26:08). E eles escutam a multidão se juntar lá fora. Outro homem chega para alertá-los de que a multidão não quer recuar. Ele é Willian Gene, do departamento de pesquisa, e diz que tudo está pronto para decolagem. Então Maurice e Catherine decidem partir imediatamente com medo de que a multidão destrua o dispositivo espacial. Passworthy acha absurda a decisão, mas Maurice esclarece que se não forem agora talvez nunca irão: “E pelo resto da vida sentiremos que vivemos em vão” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:27:10-01:27:13).

Eles saem do apartamento e tem um helicóptero esperando por eles. Entram no helicóptero todo branco e moderno, Cabal o dirige e levantam vôo em direção ao hangar do lançamento, enquanto a multidão o persegue à pé. Chegam pelas nuvens ao local onde existe um enorme canhão espacial, no local do lançamento e pousam em frente à porta do enorme complexo. “Rápido, venham!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:29:12). “Vocês sobem até a plataforma, nós vigiaremos aqui embaixo!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:29:25-01:29:28) diz um dos técnicos.

O grupo sobe até o topo da plataforma em um elevador panorâmico, onde o módulo espacial está descendo até ele com a ajuda de um guindaste. Maurice e Catherine despedem-se de seus pai e entram no módulo espacial. Eles se ajeitam dentro do módulo. E o guindaste o conduz até a boca do enorme canhão espacial. Na beirada da plataforma, a multidão chega e Theotocopoulos vai à frente gritando palavras de ordem e acusa Cabal de ser o homem que os obriga ao progresso. Cabal pergunta: “O que querem aqui?” (DAQUI A CEM ANOS, 1936,

01:31:25). E ele responde que querem salvar estes jovens de suas experiências: “Queremos terminar este ato desumano. Vamos destruir esse canhão!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:31:29-01:31:35). Ao passo que Cabal responde que todos têm o direito de fazer o que quiserem com suas vidas: “Nós não interferimos com sua vida artística! Você está seguro. Tem tudo o que precisa!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:31:39-01:31:43). Eles discutem e Theotocopoulos decide destruir o canhão junto com a multidão alvoroçada. Cabal alertá-os para não chegarem perto do canhão, pois ele vai ser disparado: “Cuidado com o abalo!” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:32:24).

O módulo espacial está sendo colocado dentro do grandioso canhão. Os cientistas se preparam para o lançamento olhando para telas transparentes cheia de números que se assemelham a um computador. A multidão entra armada na base do imenso complexo. As pessoas enfurecidas invadem o lugar. O lançamento é preparado, puxam uma alavanca e lançam o módulo espacial ao céu.

Cabal e Passworthy contemplam o módulo lunar no céu estrelado. Passworthy acha que fizeram algo monstruoso. Cabal rebate e diz que o que fizeram é magnífico. “Será que voltarão?” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:34:51) pergunta Passworthy, Cabal responde que voltarão e irão outras vezes, até conseguirem pousar e conquistar a Lua:

Isso é só começo! Mas para o homem nada de tranquilidade ou epílogo. Ele precisa continuar conquistando. Primeiro, nosso pequeno planeta, depois as leis da matéria que nos limitam. E os outros planetas. Por fim, a imensidão das estrelas. Quando tiver conquistado todo o espaço e os mistérios do tempo ainda assim estará apenas começando! (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:34:57-01:35:44).

Passworthy diz : “Somos criaturas tão pequenas. A humanidade é frágil, fraca, como pequenos animais” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:35:47-01:35:54). Cabal responde:

Se não somos mais que animais, devemos agarrar a felicidade, viver, sofrer e morrer, importando tanto como animais e seus feitos. É isto ou é aquilo. Todo o universo ou nada. O que será Pasworthy? O que será? (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:35:59-01:36:28).

Contemplam o céu estrelado. FIM.

3.3.3. Contextualização histórica

Segundo Hobsbawm, “a Primeira Guerra Mundial foi seguida por um tipo de colapso verdadeiramente mundial, sentido pelo menos em todos os lugares em que homens e mulheres se envolviam ou faziam uso de transações impessoais de mercado” (HOBSBAWN, 1995, p. 91). O autor se referia à famigerada crise de 1929, que afetou a economia a nível mundial. Como consequência social e política da crise podemos citar o *New Deal* e o nazismo e como consequência bélica a Segunda Guerra Mundial. O epicentro da crise foram os Estados Unidos, que surgia, após da Primeira Guerra, como a grande potência mundial, saindo de maior devedor para maior credor mundial. Em 1929, os Estados Unidos culminavam em um período histórico de ascensão como potência capitalista.

Houve um forte acúmulo de riquezas e o fluxo de capitais era grandioso. Mas a prosperidade econômica dos Estados Unidos não estava destinada a perdurar, por conter graves problemas estruturais como: a baixa taxa de lucros, o alto grau de concentração de renda e o desemprego. As desigualdades se aprofundaram na década de 1920 e o crescimento do mercado não acompanhava o ritmo da produção que crescia sem paralelos. Assim, a mercadoria não tinha por onde ser escoada, criando uma acumulação de estoque e conduzindo a uma crise de superprodução (COGGIOLA, 2015, p. 3).

“As indústrias dos EUA produziam e exportavam em grandes quantidades, principalmente para os países europeus” (COGGIOLA, 2015, p. 4). Após a guerra o quadro de exportações se intensificou, pois os países europeus necessitavam dos recursos vindos dos Estados Unidos para se reconstruírem e sua dependência ficou ainda mais evidente. Muitos países europeus dependiam da economia norte-americana. “Na década de 1920, também, os EUA se transformaram no grande credor mundial, subscrevendo mais de US\$ 5 bilhões em títulos estrangeiros” (COGGIOLA, 2015, p. 4). Ao mesmo tempo também tinham investimentos bilionários no exterior, além de filiais no estrangeiro e participação em empresas européias. “Assim, a economia da Europa e do resto do mundo torna-se parte da economia dos EUA” (COGGIOLA, 2015, p. 4).

“Enquanto a produção industrial e agrícola desenvolvia-se em ritmo acelerado, os salários ficavam defasados. Em consequência da progressiva mecanização da indústria e da agricultura, o desemprego foi crescendo consideravelmente” (COGGIOLA, 2015, p. 5). Com a falta de consumidores começaram a sobrar enormes quantidades de mercadorias e foi se desenvolvendo, assim, uma crise de superprodução. Em 29 de outubro de 1929, cerca de 16,4 milhões de ações subitamente foram postas a venda, com a falta de compradores as ações caíram cerca de 80%, gerando uma derrubada nos preços e uma onda de falências

(COGGIOLA, 2015, p. 5). “As pessoas que tinham todas suas riquezas na forma de ações eventualmente perderam tudo que tinham” (COGGIOLA, 2015, p. 5). Nos próximos três anos as ações continuaram a cair.

Nos EUA, a produção se reduziu a um terço, o desemprego atingiu entre um quarto e um terço da força de trabalho civil. Foi uma catástrofe global, que fez com que preços e produção declinassem em quase todas as economias do mundo, embora somente o tombo alemão fosse tão grave quanto o dos EUA. O sistema financeiro internacional quebrou em pedaços, num tumulto de calotes, controle de capital e depreciações monetárias. (COGGIOLA, 2015, p. 5)

Portanto, a crise afetou a economia mundial gerando desconfiança e uma guerra comercial. Em 1932, a produção e o comércio mundial tinham caído consideravelmente e os desempregados contabilizaram 30 milhões internacionalmente. Um dos países mais atingidos pela crise, depois dos Estados Unidos, foi o Reino Unido.

Na Grã-Bretanha, a taxa de desemprego saltou de 8% para 20% no final de 1930. O Reino Unido cortou gastos públicos, incluindo os fundos dos programas de ajuda social. Em 1931, mais cortes em salários e programas sociais foram realizados, e o imposto de renda foi aumentado. Em 1932, ápice da Grande Depressão no Reino Unido, as taxas de desemprego eram de 25%. Foi somente com o abandono do padrão-ouro e a elevação de tarifas alfandegárias para produtos importados de qualquer país que não fosse parte do Império Britânico, que a economia britânica passou a gradualmente recuperar-se. (COGGIOLA, 2015, p. 7)

Ao mesmo tempo, a retirada dos créditos americanos de forma repentina gerava para a Grã-Bretanha a impossibilidade de honrar seus compromissos externos. Os índices de produção industrial caíram a ponto de resultar em três milhões de pessoas desempregadas no Reino Unido. Com a crise financeira, a partir de 1932-1933 foram adotadas políticas de intervenção estatal, mesmo em países com tradições liberais como a Inglaterra e EUA. “Embora as variantes da política intervencionista fossem de caráter nacional, algumas medidas foram comuns: protecionismo alfandegário, desvalorização monetária, subvenções governamentais a empresas privadas e aumento dos gastos públicos” (COGGIOLA, 2015, p. 9). Nos Estados Unidos adveio o *New Deal*, que significou uma série de medidas intervencionistas visando sanar a crise no Governo de Roosevelt. “Sua aplicação fez a economia norte-americana retornar a seus níveis anteriores a 1929, na véspera da Segunda Guerra Mundial, embora o desemprego jamais tenha sido extinto” (COGGIOLA, 2015, p. 9).

Como consequência do contexto de crise e miséria nos países europeus, devido o *Crash* da Bolsa de Nova York em outubro de 1929, surgiram em alguns países o ideário nazifascista, que se caracterizava por ser um movimento nacionalista, antidemocrático, antiliberal e antissocialista que dominou países como a Alemanha Hitlerista, a Itália de Mussolini, a Espanha Franquista e Portugal Salazarista. E nesse momento histórico de paulatina recuperação da economia, crise na política internacional e ascensão do totalitarismo em grande parte da Europa, o filme *Daqui a Cem Anos* foi produzido. Com a situação se agravando no âmbito da política internacional, tendo em vista a as medidas protecionistas e intervencionistas e o conseqüente desdobramento de um nacionalismo acentuado, não era de se admirar que o filme previsse o início da Segunda Guerra Mundial, apesar de ter acentuado seus desdobramentos.

3.3.4. O cinema sonoro dos anos 30 aos 50

Costa alega que “o aparecimento do cinema sonoro implicou uma verdadeira revolução não só na estética do filme, mas principalmente nas técnicas de produção e nos níveis econômicos da indústria cinematográfica” (COSTA, 1989, p. 86). Mesmo abrigo certa resistência, o cinema sonoro tomou conta da indústria, reconfigurando a forma de fazer cinema até hoje. Ainda segundo Costa (1989, p. 87), sendo o cinema uma indústria, a introdução dos filmes falados causou uma “ampliação das possibilidades reprodutivas do cinema, como outras inovações tecnológicas por acontecer, foi buscada, concretizada e imposta, segundo uma lógica puramente econômica.”

Uma inovação decisiva para o cinema foi a pesquisa de métodos de sincronização de imagens e sons, o que levou o cinema a concorrer definitivamente com o rádio, vez que este apenas expressava-se sonoramente e o audiovisual tinha uma dupla vantagem, por conter imagens e sons. Assim, a impressão de realidade articulada pelas películas se tornara ainda mais significativa. Segundo Costa,

O parentesco entre rádio e cinema sonoro é muito íntimo: a tecnologia desenvolvida para o crescimento do rádio encontrou aplicação paralela na solução de alguns problemas do cinema sonoro; foram as indústrias do setor telefônico e radiofônico a elaborar os sistemas de reprodução e ampliação do som que tornaram possível a revolução do cinema sonoro. (COSTA, 1989, p. 87)

A imagem unida ao som propiciou “uma espécie de recriação, instrumento de ampliação e potenciação”, que fez com que o cinema se tornasse mais atrativo e ainda mais realista do que apresentava ser antes. As possibilidades de documentação se ampliaram e o emprego do realismo foi explorado para dar potenciação ao “caráter fantástico e imaginário do cinema” (COSTA, 1989, p. 88).

Dois gêneros que se desenvolvem mais com essa nova possibilidade sonora do cinema foram a comédia, que vê no diálogo uma nova diretriz para propiciar o riso, e o melodrama, que adquire maior realismo nos conflitos. O musical surge neste contexto com as inovações que traz o cinema sonoro e se torna parte importante da estética e na ideologia do cinema norte-americano (COSTA, 1989, p. 87). Mas os gêneros fantástico e ficção científica foram também extremamente beneficiados por essa inovação, que trouxe mais realismo a narração cinematográfica.

Segundo Costa (1989, p. 89) a sonorização do cinema levou o gênero de ficção científica e fantasia a uma afirmação relevante, “confirmando a ligação íntima que existe entre o fantástico cinematográfico e inovações tecnológicas”. A ficção científica ficou mais realista e o sucesso e a sistematização do gênero que vemos hoje em dia passaram pela sonorização do cinema. Deixar-se influenciar e se encantar com as imagens e sons do gênero fantástico foi o que determinou sua popularização na história do cinema.

3.3.5. A análise da representação estética

Os anos de 1940 e 1970 não apresentaram novidades na estética futurista, pois o primeiro ano representava um futuro muito recente e na segunda parte do filme havia a sugestão de um retorno ao primitivismo, como consequência de uma guerra que duraria 30 anos. Portanto, esteticamente, não possuíam nada tipicamente futurista, sendo inclusive comparados na película a uma Idade das Trevas, havia ausência de tecnologia e de recursos básicos e a cidade estava em completa ruína. As novidades estéticas começam a aparecer no ano de 2036, que eram 100 anos no futuro em comparação ao ano de produção do filme. Nesta terceira parte do filme temos diferenças no vestuário, na arquitetura da cidade e em várias inovações tecnológicas.

Em 2036, a arquitetura da cidade está completamente modificada. Para começar, a cidade foi construída de forma subterrânea em uma colina. Existem jardins planejados no terraço dos prédios, que não possuem janelas graças a um tipo de iluminação interna, cujo

funcionamento não foi esclarecido na película. Toda cidade é branca e bem organizada. A cidade é bem arborizada e bastante clara. Não se vêem carros nas ruas, onde as pessoas circulam livremente. Existem apenas módulos suspensos que se assemelham a uma rede de metrô, interligando as construções umas as outras. A sociedade existe sem uma clara divisão de classes sociais, implicando subentendidamente que não existem diferenças sociais importantes.

Todos andam bem trajados na cidade, que conta com vias sobrepostas, modo de transporte público futurista. Os veículos existentes e os móveis mantêm um novo e arrojado *design*, com a utilização abundante de material transparente para o mobiliário, além de várias inovações tecnológicas. É comum nesta nova cidade ver telas transparentes espalhadas por todo lugar, onde se fazem uma transmissão audiovisual que ainda chamam de rádio, como se fosse um tipo de evolução da transmissão radiofônica para eles. Estas telas estão espalhadas em praças públicas, nos lares e escritórios e possuem diversos tamanhos. Os elevadores são panorâmicos e estão em todos os prédios espalhados por toda cidade. O transporte é feito por vias que atravessam as construções como trens brancos de design inovador. Existem relógios que são comunicadores e a construção de uma imensa base espacial, onde se encontra um grande canhão espacial com capacidade de conduzir um módulo até a órbita lunar.

As vestes são novas e claras, com a presença de grandes capas e blusas com formato geométrico, que possuem imensas ombreiras e bermudas com a barra alargada, lembram vestes ressignificadas do Império Romano. Os idosos são vestidos de um grande sobretudo escuro e com batas que se alongam até o chão. Algumas mulheres vestem longilíneos vestidos brancos.

Os avanços tecnológicos são de tal natureza que a gripe e o resfriado foram extintos, nem um simples mal estar gástrico é conhecido. A vida foi prolongada pela evolução das descobertas científicas. Essas mudanças implicam em um futuro em que o progresso da ciência e da civilização conduziu o homem a um mundo de paz, benevolência e bem estar. Nem sequer armas mortais as polícias portam mais, sendo utilizado apenas um gás da paz que faz com que as pessoas simplesmente adormeçam. Neste futuro, a ciência e o progresso conduziram a humanidade a um lugar de felicidade e plenitude que só poderia ser perturbado por aqueles que desejam impedir os avanços do progresso. A humanidade é apresentada em seu ápice que a conduziu a iminência da conquista do espaço, iniciando-se na conquista do território lunar.

3.3.6. A análise da representação discursiva ideológica

Durante todo o filme há uma clara referência a ideologia do progresso, mas não como um progresso absoluto e ininterrupto, mas sim como resultado de uma escolha política. Segundo a película, se optarmos pela guerra, pela tirania e pela divisão do mundo em Estados-nações haveria um retrocesso no curso civilizacional e se e quando optarmos pela ciência e pela democracia, por um mundo sem nacionalidades, iríamos evoluir ao ponto de haver uma paz benevolente e até a mais comum das doenças seria extinta. No filme *Daqui a Cem Anos* (1936), quem salvou a humanidade de uma Idade das Trevas de 30 anos foram os cientistas, que organizaram uma comunidade internacional em nome de ideais em comum, diferente do que aconteceu em *Metropolis* (1927), onde as inovações tecnológicas e o cientista maluco eram os vilões na trama dirigida por Fritz Lang.

O filme critica a existência de líderes, principalmente de estados autocráticos. John Cabal diz que não poderão haver mais líderes e que nenhum homem é insubstituível. Mas seu nome ultrapassa a história e tem imenso destaque como a de um líder que conduziu a humanidade a uma era melhor. Seu bisneto, em 2036, é o presidente do conselho que dirige a cidade de Everytown, mantendo a importância de seu nome através de gerações. Este é um ponto contraditório da película, que diz abominar as lideranças, mas que apresenta um nome em posição de liderança. É muito provável que a crítica estava se referindo apenas a lideranças autocráticas, que usam uma pessoa carismática para propagar a ideia de um salvador da nação, como os nomes que existiam na época da Alemanha hitlerista e na Itália de Mussolini, por exemplo.

Mas há a prevalência da defesa do progresso da humanidade, não sem ponderar que em todos os momentos poderá haver uma certa resistência ao andamento do progresso, como ocorre na parte final do filme, onde um grupo de pessoas tentam impedir violentamente a viagem espacial por pensar que o progresso teria ido longe demais.

No início da película um senhor de idade comenta acerca da evolução dos brinquedos, como na época dele eram mais simples e agora são mais elaborados e complexos. Nessa parte do filme há uma expressa referência ao progresso, com a interpretação de que a humanidade sempre evoluiria e conquistaria novos avanços que melhorariam a vida da sociedade. O senhor gostaria de ver as maravilhas futuras.

A partir do exemplo dos brinquedos podemos detectar uma escolha interpretativa do tempo, a de que o progresso sempre traria coisas maravilhosas e evoluiria progressivamente

sem ter como pará-lo. Dentro desta reflexão, no entanto, o personagem John Cabal alerta que a guerra poderia parar o fluxo do progresso ou mesmo retrocedê-lo. Nessa primeira passagem vemos duas nuances, a de que existe em curso um progresso da humanidade, como tem havido desde sempre, conforme a interpretação do filme, mas que ele pode ser solapado ou limitado por uma circunstância que seria a guerra e a tirania.

No decurso da película fica visível o apontamento que John Cabal fez no cenário de comemoração natalina, pois logo após o término das festividades iniciaram-se os ataques aéreos que deram início a um longa guerra que durou 30 anos, levando a civilização a abandonar o curso do progresso e regredir em termos civilizacionais e em avanços tecnológicos. Os moradores da fictícia Everytow passam a viver nas ruínas do que fora uma próspera cidade, sem acesso a recursos considerados básicos nos moldes anteriores.

O lugar se transforma em uma cidade que retrocedeu no tempo, tendo inclusive características de uma zona rural. Uma pestilência mata mais da metade da população mundial e não pode ser contida, fazendo uma expressa alusão à peste negra que ocorreu na Idade Média. Eles se sentem vivendo na Idade da Trevas, uma era de guerra, doenças e fome, onde a ciência e o conhecimento não ganham um lugar de destaque.

Para salvar a humanidade da selvageria e retomar o curso do progresso, cientistas criam uma comunidade democrática internacional e lançam um gás da paz que faz com que suas vítimas apenas adormeçam. A tirania, que é incorporada no personagem do Chefe Rudolf, o Vitorioso, é eliminada, na verdade precisa ser eliminada para que se restabeleça o curso do progresso civilizacional e assim ocorre. No ano de 2036, prestes a fazerem uma viagem à Lua, se deparam com outra pessoa que se ergue contra a continuidade do progresso. Por mais que Theotocopoulos tente parar o lançamento do módulo espacial, ele não logra sucesso. Com isso, o filme diz nas falas de Oswald Cabal que o progresso não poderá ser parado, ele define a humanidade como sempre ansiosa por conhecer mais e conquistar mais. Nas falas do personagem:

Isso é só começo! Mas para o homem nada de tranquilidade ou epílogo. Ele precisa continuar conquistando. Primeiro, nosso pequeno planeta, depois as leis da matéria que nos limitam. E os outros planetas. Por fim, a imensidão das estrelas. Quando tiver conquistado todo o espaço e os mistérios do tempo ainda assim estará apenas começando! (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:34:57-01:35:44).

E acrescenta: “Se não somos mais que animais, devemos agarrar a felicidade, viver, sofrer e morrer, importando tanto como animais e seus feitos. É isto ou é aquilo. Todo o

universo ou nada” (DAQUI A CEM ANOS, 1936, 01:35:59-01:36:28). Assim, na película, o progresso vence mesmo tendo obstáculos, ele não pode ser parado, por que é da natureza humana sempre buscar mais. A sede por conhecimento e a racionalidade é o que nos distingue dos outros animais segundo o filme. Portanto, nessa interpretação, o que nos torna humanos é a possibilidade de usar a razão de forma ilimitada, que nos faz sempre querer conhecer mais.

Dessa forma, o filme aponta para uma ideologia do progresso, que não acontece apenas na ciência, mas também na sociedade. Tudo que a ciência e o seu progresso criam só tornam a vida do homem melhor e mais pacífica. Esse é o discurso eleito pelo filme e o modo de interpretação do tempo correspondente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise dos filmes permite reconhecer que a narrativa cinematográfica é uma modalidade que representa, de forma mais aproximada, a complexidade da experiência humana na Modernidade. A sua estrutura faz com que as experiências fragmentárias, efêmeras e em constante movimento sejam inteligíveis para o público de época e para os públicos que vieram depois. Afinal, as narrativas cinematográficas fornecem elementos para o quadro de referências de interpretação do mundo, da sociedade e do homem modernos de forma bastante explícitas, ainda que metaforizadas. Sobretudo, se lembrarmos que os públicos dessas obras vão aos cinemas e assistem representações das experiências da vida cotidiana interpretadas pelas obras cinematográficas. Assim, o modo de compreensão histórica eleito e expressos nas narrativas fílmicas influencia como a sociedade moderna *apreendem* o mundo a sua volta.

A aceleração singular do tempo que caracteriza a Modernidade possibilitou, a partir do distanciamento e diferenciação entre o espaço de experiência e o horizonte de expectativa, que ficções pudessem realocar-se no futuro, temporalizando a utopia antes espacializada. A ficção, que antes fluía para algum lugar imaginado como a ilha da obra *Utopia* de Thomas Morus, agora se abriga no tempo futuro, já que ele se abriu ao novo e ao indeterminável potencial da imaginação humana. Uma ficção que quase se materializa para o público nas telas dos cinemas, como um futuro possível em um tempo que virá e que pode inclusive ser aguardado como desdobramento dos processos históricos no interior dos quais esses mesmos públicos existem, efetivamente.

Esses dois fenômenos ligados ao advento da Modernidade: a sua disposição temporal acelerada e a característica do cinema como linguagem mais adequada à interpretação da experiência humana da Modernidade, tornam possível a realização de esta pesquisa. Desta forma, é com o advento da Modernidade que podemos nos dispor a investigar a expectativa de futuro do homem moderno ocidental a partir das obras cinematográficas futuristas, segundo as quais elas possam ser expressas de forma mais contundentes e explícitas, uma vez que o cinema – pelo menos, se considerarmos as obras aqui analisadas – detinha um caráter coletivo – na sua produção e recepção – e popular no consumo.

A possibilidade metodológica que transforma películas em documentos históricos também atua como pressuposto imprescindível para tornar plausível a presente investigação. Uma proposta iniciada na década de 1970, por Marc Ferro, que faz com que possamos utilizar

os filmes para compreender alguns discursos vigentes acerca do futuro da sociedade que produziu e consumiu o filme em um determinado período.

Segundo Ferro (1976, p.203), o filme é testemunha de seu próprio tempo, revelando o funcionamento da sociedade como qualquer outro documento oficial. A partir das representações fílmicas podemos compreender o funcionamento da sociedade e conhecer que narrativas esta produz para se situar no espaço e no tempo. Ainda segundo o autor (FERRO, 1992), o cinema atua enquanto agente histórico, interferindo direta ou indiretamente na História e também sendo produto de sua própria temporalidade. Assim, o filme sempre dá indícios significativos acerca da sociedade que o produziu, podendo, portanto, também revelar alguns discursos vigentes acerca da expectativa de futuro compartilhada numa determinada época.

No despertar do século XX, o cotidiano da vida moderna estava repleto de novos avanços tecnológicos que surgiam todos os dias para o assombro da população. A ideologia do progresso dava contorno a todos os aspectos da vida em sociedade. O filme *Viagem à Lua* (1902) de Méliès representa este momento de entusiasmo quanto aos avanços da ciência e da razão humana e também contém traços de um nacionalismo eurocêntrico e colonialista. Em busca das inovações que facilitariam a vida do homem, as nações européias realizavam disputas tanto nas esferas tecnológicas quanto na da dominação territorial. O filme sugere, como vimos, uma determinada veia colonialista no que diz respeito à conquista dos seres lunares, pressupondo a superioridade da razão humana e em específico dos cientistas franceses. O otimismo em relação ao progresso humano é um destaque nesta obra cinematográfica. Lembrando que para o discurso do filme, nada estava fora do alcance da razão humana, inclusive uma viagem espacial e a conquista do solo lunar. Assim, a expectativa de futuro expressa pela película *Viagem à Lua* (1902) diz respeito ao otimismo quanto às conquistas da racionalidade humana.

Após a Primeira Guerra Mundial e a consequente demonstração das possibilidades destrutivas do desenvolvimento da técnica e da ciência, a crença de que o avanço tecnológico melhoraria a vida humana caiu por terra. Se retomarmos o debate anterior, fica claro que a ciência, a racionalidade e a evolução da técnica não foram mais vistas como salvadoras da humanidade, mas sim como motivos de escravização da classe trabalhadora.

No filme *Metropolis*, (1927) de Fritz Lang, notamos de imediato o acirramento e aprofundamento das diferenças sociais. No futuro imaginado do filme a classe trabalhadora habita o subsolo da cidade, enquanto a classe dirigente habita a superfície. Assim, conforme o

filme, as diferenças sociais não apenas persistirão no futuro, como se tornarão ainda mais profundas e manifestas. Os operários trabalham como escravizados em um regime rígido de servidão, movimentando-se mecanicamente junto às diversas máquinas fabris até a exaustão. Enquanto os filhos da classe dirigente praticam esportes ao ar livre e descansam em belos jardins que abrigam vários animais exóticos.

O filme expressa uma visão que, a princípio, parece uma crítica a divisão de classes; mas, resulta numa simples pretensão de abolição dos conflitos entre as camadas sociais e não numa extinção destas diferenças. A proposta da existência de um mediador que faça as duas classes entrarem em consenso de forma humanitária é simplesmente pacifista e não crítica das desigualdades sociais e da exploração do homem pelo homem.

No filme *Metropolis* (1927), a relação com as máquinas e com a tecnologia é vista como opressiva. Os grandes vilões do filme são as máquinas, principalmente a robô com inteligência artificial e maligna e o cientista que é seu criador, um arquétipo do cientista maluco vingativo e grotesco. As máquinas aparecem como escravizadoras e opressoras. Até o dirigente da cidade acaba por fim aparecendo como vítima da ciência e da tecnologia, sendo representadas pelo cientista e pela robô duplicata Maria, que provocam o caos na cidade Metropolis. A máquina aparece nas alucinações de Freder como um monstro engolidor de gente e a robô Maria é uma libertina maquiavélica.

A narrativa central do filme *Metropolis* (1927) consiste na exposição da opressora relação homem-máquina (COSTA, 2017), uma vida típica da modernidade comandada pela tirania dos relógios e troca de turnos. A busca pelo aumento da produtividade fez com que as máquinas ditassem o ritmo de trabalho, submetendo os operários como se funcionassem apenas como meros apêndices dos dispositivos mecânicos. Eles se mexem mecanicamente como se fizessem parte da máquina e são desumanamente substituíveis, o mesmo não se pode dizer das máquinas, que quando destruídas, arruína a cidade.

Após a crise de 1929 e a ascensão dos regimes totalitários na Europa, os ânimos estavam exaltados e uma Segunda Guerra Mundial já se mostrava previsível. O filme *Daqui a Cem Anos* (1936) prevê a Segunda Guerra Mundial, mas indica que ela duraria trinta anos e que conduziria a uma Idade das Trevas, um futuro obscurantista, em que os recursos da razão e da ciência estariam limitados. Além disso, a sociedade seria autocraticamente governada por um tirano conhecido como “O Chefe”. Após o fim de uma epidemia conhecida com a “doença dos andantes”, um avião misterioso aparece em Everytown dando notícias de uma

comunidade de cientistas que está reconstruindo os pilares da sociedade por intermédio da razão e da ciência.

O grupo consegue dominar a cidade e a reconstruem, para que no ano de 2036 os habitantes de Everytown vivam numa sociedade subterrânea completamente reestruturada tecnologicamente. H. G. Wells, roteirista da película e escritor do livro no qual se baseia o filme, acreditava que o progresso conduziria à dissolução das diferenças sociais, levando o ser humano a um estado de paz e benevolência, diferente do que acreditava o diretor Fritz Lang, que pensava que os avanços da indústria e da tecnologia levariam os homens a uma realidade de acirramento das desigualdades sociais e a um regime de servidão do homem pela máquina (SÁNCHEZ, 2007, p. 54).

No filme *Daqui a Cem Anos* (1936), há uma clara referência a ideologia do progresso, mas não como um progresso absoluto e ininterrupto e sim como resultado de uma escolha. Segundo traça a obra cinematográfica, se optarmos pela guerra e pela tirania haverá um retrocesso no curso civilizacional e se e quando optarmos pela ciência e pelo regime democrático, por um mundo sem nacionalidades, iríamos, desta forma, evoluir ao ponto de haver uma paz benevolente, onde mesmo um simples resfriado estaria extinto.

Observamos no filme, duas nuances, a de que existe em curso um progresso da humanidade que tem havido desde sempre, conforme interpretação da película, mas que pode ser solapado ou limitado por uma guerra ou pela tirania. O progresso não caminha livre e absoluto diante desta ótica. Após as festividades natalinas na fictícia cidade de Everytown os ataques aéreos indicam uma guerra que dura 30 anos e transforma a localidade em ruínas do que antes era uma próspera cidade, sem acesso a recursos considerados básicos nos moldes anteriores. O progresso só é retomado após a chegada de um avião misterioso que traz notícias de uma comunidade transnacional de cientistas.

Conforme a análise das obras cinematográficas, pudemos observar que a relação do homem com a tecnologia se modificou ao longo do início do século XX de acordo com os acontecimentos históricos. No período que precede a Primeira Guerra Mundial, como demonstra o filme *Viagem à Lua* (MÉLIÈS, 1902), o entusiasmo com a tecnologia e a vida moderna é visível, assim como sua tonalidade nacionalista e colonialista. Nesse contexto, a relação com a tecnologia era otimista e de enaltecimento. Tudo que a ciência e o progresso apresentavam era sujeito a deslumbramento e admiração. Mas devemos considerar que o próprio Méliès era um entusiasta das maravilhas modernas e o cinema estava entre as novas invenções que surgiam de maneira cada vez mais rápida no início do século.

Já após o trauma coletivo experimentado na Primeira Grande Guerra, a tecnologia aparece no filme *Metropolis* (LANG, 1927) no seu aspecto negativo, como escravizadora do homem, e a modernidade já não é vista com tanto entusiasmo como no primeiro filme. Na película dirigida por Fritz Lang, os grandes vilões são as máquinas, especialmente a robô de inteligência artificial e seu criador o cientista que estava imbuído de um espírito vingativo.

A mecanização da sociedade passa a ser vista como a subjugação dos trabalhadores pelas máquinas, tanto que estes se revoltam contra elas destilando seu ódio e relacionando sua terrível condição de vida diretamente a tecnologia que sustentava a cidade de Metrópolis. Existe uma crítica a desumanização a que a sociedade foi submetida por causa dos avanços tecnológicos de produção. Algo ligado não apenas aos efeitos negativos da utilização da ciência na guerra, mas também à vida fabril na Alemanha na época de produção do filme.

Na véspera da Segunda Guerra Mundial, na película *Daqui a Cem Anos* (MENZIES, 1936) a ciência apoiada na racionalidade reaparece como salvadora para minimizar os outros aspectos negativos da modernidade, como o nacionalismo exacerbado e o totalitarismo e o revanchismo belicoso entre as nações européias advindos dele. Nesse sentido, o progresso, os avanços da ciência e da tecnologia e seus representantes aparecem como dirigentes de uma comunidade internacional unidos por uma causa comum pela humanidade. Para conseguirem ter espaço devem se unir e transformar a dor e o sofrimento humano em algo que possa ter algum benefício para a comunidade.

Existe uma visível declaração no filme de Menzies que a existência de estados nacionais, autocráticos e belicosos só conduzirão a humanidade a uma Idade das Trevas, onde os recursos serão escassos e a qualidade de vida ruim. A guerra, segundo a película, não apenas impede os avanços do progresso como faz com que a sociedade retroceda. Assim, a tecnologia trazida pelo progresso humano é imprescindível e alcançará grandes feitos não apenas no âmbito científico como também no âmbito social, econômico e político. Segundo o filme, o progresso fará a vida humana ser sempre melhor no futuro.

O que os filmes analisados têm em comum, portanto, é a crença de que a ciência e a tecnologia irão evoluir, se tornando mais complexas e avançadas. Estes avanços modificarão, segundo os filmes, a vida em sociedade de uma determinada forma. No entanto, cada filme apresenta essa mudança de forma diferente. No filme *Viagem à Lua* (1902), o avanço tecnológico representado pelo módulo lunar que conduz o homem a exploração do satélite natural da Terra é recebido com entusiasmo e como uma conquista a ser celebrada, assim como as demais conquistas científico-tecnológicas estavam sendo recebidas no início do

século XX. Temos nesta película, a demonstração de uma ode à Modernidade e às possibilidades que ela poderia oferecer para o desenvolvimento da humanidade e da vida em sociedade.

Em *Metropolis* (1927), a ciência e tecnologia apresentam significativo avanço, mas estes não são visto mais com entusiasmo e sim com receio e até de maneira negativa. A mudança que proporcionam torna o homem, especificamente o operariado, escravo e alienado. O filme argumenta que o avanço tecnológico causa uma desumanização que leva o homem ao sofrimento e a sociedade ao caos. As máquinas acabam por dominar o homem e determinar a relação deles com o mundo, o que seria algo a ser combatido e ressignificado.

Na película *Daqui a cem anos* (1936), os avanços científico-tecnológicos, apesar de enfrentarem resistência e dependerem de condições político-ideológicas para se desenvolverem, triunfam por ser a expressão da natureza humana sempre ansiosa por conhecer mais. Desta forma, o filme apresenta os cientistas como heróis que salvam a humanidade de uma guerra de 30 anos e conseguem vencer a resistência ao progresso de parte da população na última parte do filme. As transformações que surgem graças ao desenvolvimento científico e tecnológico da sociedade do futuro são diversas, como a extinção de doenças, longevidade, bem-estar social, facilidade nas atividades do dia a dia graças aos novos meios de transportes, as novas construções e utilitários tecnológicos.

Estas são as representações de futuro e os discursos correspondentes que podemos retirar das três películas que utilizamos como documento na presente pesquisa. Cada representação expressa por cada obra cinematográfica tem estreito vínculo com sua contextualização histórica e também elege uma ideologia para dar contorno a sua proposta de futuro. Resta-nos refletir sobre como as representações de futuro que dão contorno aos filmes selecionados podem se vincular à expectativa coletiva de futuro existente na sua época da produção.

As representações de futuro cinematográfica expressam um determinado discurso acerca do futuro da humanidade, que contém a visão de mundo dos produtores, mas que também tem a necessidade de dialogar com seu público e com seu próprio tempo. Ferro (1976, p. 203) constatou que o filme é testemunha de seu tempo e revela, ainda que de forma parcial, o funcionamento da sociedade em que se insere. Como qualquer outro documento histórico podemos ter acesso apenas a indícios do passado.

Em relação à compreensão de uma expectativa de futuro compartilhada no início do século XX, a qual nos propomos refletir a partir das películas selecionadas, podemos apenas

especular que elas podem nos revelar alguns elementos de como o futuro era esperado e visto pela população urbana na Europa por causa da popularidade do cinema, seu alcance e pela pretensão do próprio artista em dialogar com seu público e a cultura que o rodeia. Além disso, a expectativa de futuro coletiva é algo muito abstrato para ser determinado de forma absoluta. Não estamos tentando compreender dados imigratórios, o crescimento econômico de uma sociedade, as mudanças políticas, acontecimentos ou sucessão de reinados, mas sim como essa sociedade que produziu e consumiu os filmes pensava acerca do futuro de si mesma e da humanidade em geral. Esse quadro interpretativo temporal tem ligação com a cultura história de seu tempo, por isso tomamos as reflexões de Rüsen acerca da consciência história e da cultura histórica para podermos analisar mais apropriadamente o nosso objeto de pesquisa.

Segundo Rüsen (2015), a cultura histórica está diretamente vinculada à origem do pensamento histórico na vida prática. A carência de orientação humana é permanente e a cultura histórica situa os seres humanos nas mudanças temporais, constituindo o mais alto grau de realização dos sentidos articulados pela consciência histórica, abrangendo, assim, “as práticas culturais de orientação do sofrer e do agir humano no tempo” (RÜSEN, 2015, p. 217). A cultura histórica atua rememorando o passado para compreender o presente e perspectivar um futuro. No âmbito coletivo serve como um quadro de referências para interpretação do mundo e de si mesmos.

O conceito de cultura histórica procura abranger a “relação efetiva e afetiva” que um grupo social mantém com seu passado (GONTIJO, 2014, p. 45). “Não se restringe à historiografia, pois pretende abarcar os múltiplos agentes envolvidos com sua elaboração, os meios pelos quais se difunde, as representações que legitima e, também, sua recepção” (GONTIJO, 2014, p. 45). Souza (2014, p. 203) argumenta que o cinema pode ser considerado como produtor de um conhecimento histórico socialmente partilhado, no âmbito da cultura histórica, seja pelo poder de influência exercido sobre o público, seja pela fórmula narrativa que utiliza. Assim, podemos entender que os filmes adentram o rol de artefatos históricos inserido na cultura histórica de seu tempo, atuando na rememoração do passado tornada presente e perspectivada. Nosso argumento é que não apenas o filme definido como histórico faça parte da cultura histórica, como também o filme futurista.

Os filmes futuristas ao narrar um futuro possível, levam em consideração uma determinada forma de interpretar o passado para compreender um presente e formar um futuro que faz sentido conforme a apresentação de uma linha narrativa temporal de continuidade. Segundo Rüsen (1994), a ação da memória histórica se realiza por meio de um conceito de

tempo que reúne as três dimensões da temporalidade (passado, presente e futuro) numa representação global de transcurso temporal. Nos filmes selecionados, na rememoração neles contida, o passado se torna presente interpretado e perspectivado. O cenário futurista traz esta interpretação e rememoração histórica, as expressando em sua forma final, nos moldes de um futuro perspectivado e imaginado materializado na narrativa fílmica.

Os filmes tendem a homogeneizar o imaginário social, consolidam pontos de vista, estereótipos e ideologias e tem grande vinculação com o próprio mundo real no qual o espectador participa provocando uma forte impressão de realidade (SOUZA, 2014, p. 216). Os filmes analisados tiveram grande distribuição e são importantes marcos do cinema como demonstra Sergi Sánchez em sua obra *Películas clave del cine de ciencia-ficción* (2007). Traduzindo para o português o título do livro fica “Filmes chave do cinema de ficção científica”. Nesta obra, os três filmes selecionados por sua temática futurista encontram destaque.

Trazendo essas considerações acerca da cultura histórica para a seara dos filmes de ficção científica, cujo foco principal é retratar a realidade futura imaginária, ao mesmo tempo em que eles sofrem influência do passado e sobretudo do presente para a construção de sua narrativa, tendem a consolidar o imaginário social sobre o futuro, influenciando por sua vez atuações no presente. Os filmes de ficção científica (que retratam o futuro), tanto quanto os filmes históricos (que retratam o passado) fazem parte da cultura histórica, especialmente porque exercem influência sobre a vida prática, orientando-a. Utilizando-se a linguagem de Rüsen (2007, p. 75), pode-se dizer que representam uma “grandeza orientadora da vida humana prática”.

Não se pode deixar de levar em conta que um filme e a capacidade de convencimento de sua narrativa somente serão partilhados pela população em geral, elevando-os, assim, a artefatos culturais situados no âmbito da cultura histórica, caso haja grande difusão e aceitação de seu conteúdo. No entanto, também é importante destacar que um filme futurista manifesta profunda conexão com seu presente, dialogando com a cultura histórica já constituída da sociedade em que atua, assim ele pode fornecer indícios acerca do sentido histórico atuante em uma película que retrata o futuro, principalmente se analisado em conjunto ao seu contexto histórico. Os filmes que analisamos foram selecionados em razão de sua ampla repercussão e importância para história do cinema. Foram marcos significativos do cinema de ficção científica e bastante divulgados. Não tivemos acesso a documentos que

comprovassem a aceitação do público em relação aos filmes, mas eles dialogam com seu próprio tempo e seu contexto histórico e supomos que eles mantêm uma relação com a cultura histórica de sua época para poder manter uma conexão com seu público.

As narrativas fílmicas utilizam-se de modos de compreensão histórica que participam do quadro interpretativo que é partilhado na cultura da época de sua produção e, por isso, são aceitas enquanto inteligíveis e plausíveis para que seus espectadores possam, por fim, compreendê-las. Nesse sentido, o conceito rüseniano de cultura histórica nos auxilia a relacionar as representações de futuro expostas nos filmes além das determinações dos interesses e discursos de seus produtores, pois para o sentido do filme ser completo ele deve manter um diálogo com seu público e com a cultura histórica de sua época. Os filmes não apenas difundem interpretações novas acerca do passado ou acerca do sentido histórico de continuidade temporal, no caso específico dos filmes futuristas, como também mobilizam elementos que já estão presentes na cultura histórica de seu tempo.

Pressupomos, portanto, que compreendendo os discursos expressados por meio das películas, apreenderemos alguns elementos que entraram na composição da cultura histórica da época e que podem estar ligados dialeticamente a expectativa de futuro compartilhada num determinado tempo e lugar.

Devemos considerar, no entanto, a multiplicidade de interpretações temporais e discursos que existem em todas as sociedades e em todas as épocas. Assim, o fato de as obras cinematográficas selecionadas integrarem, provavelmente, o quadro de interpretação histórica coletiva não determina necessariamente que todo o público, ou todos os indivíduos que compõem a comunidade ocidental tenham a mesma forma de interpretar a relação homem e tempo, expressando a mesma expectativa quanto ao futuro. Os filmes que analisamos, possuem distinções interpretativas, que não tem a ver apenas com a mudança propiciada pelo contexto histórico, mas demonstram formas distintas de interpretar o passado, compreender o presente e perspectivar o futuro que remontam às diferentes formas de enxergar a história por parte dos autores e diretores das obras.

No entanto, por causa da popularidade do cinema enquanto entretenimento desde o início do século XX, pela sua ampla distribuição, pela forte impressão de realidade que manifesta, pelo fato de que as películas devem ter conexão com seu momento histórico para serem inteligíveis e por fazer parte, possivelmente, da cultura histórica de sua época, os filmes tornam-se uma evidência histórica significativa para compreensão da expectativa de futuro compartilhada em determinado período.

Apesar de entendermos que o cinema participa de forma importante da cultura histórica de seu tempo, não podemos afirmar categoricamente que os filmes a serem analisados compõem este quadro de referências de maneira determinante e nem que todos os filmes exercem esse papel necessariamente, mas se enquadram apenas como uma possibilidade. Ainda que esta seja uma possibilidade plausível, conforme argumentamos. Além disso, o público não é formado historicamente apenas pelos filmes. Existem diversos meios de rememoração histórica no seio de uma sociedade. Assim, nada poderá ser afirmado definitivamente, principalmente em relação a algo tão abstrato como a expectativa de futuro coletiva. O intuito deste trabalho é abrir o rol de possibilidades de pesquisas que utilizam os filmes enquanto objeto, levando o tema da expectativa de futuro e de filmes futuristas para o debate com a sociedade acadêmica. Ainda há muito trabalho a ser feito dentro desta temática.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p. 215–256.

ABDALA, Roberto Junior. *Memória da ditadura, TV e os “rebeldes” anos 1980*. Curitiba: Editora Prismas, 2017.

BARROS, José D’Assunção. Cinema-História: múltiplos aspectos de uma relação. *Revista Dispositiva*, v. 3, n.º 1, p.17-40. PUC Minas, 2014.

BROAD, Willian J. *O oráculo: o segredo da Antiga Delfos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

CHARTIER, Roger. Do mundo como representação à multiplicidade das formas de representação do passado: uma conversa com Roger Chartier. *História da historiografia*. Ouro Preto. n. 22, p. 296-319, dezembro, 2016. Disponível em: <file:///C:/Users/user/Downloads/1185-Texto%20do%20artigo-4480-1-10-20170131.pdf>.

Acesso em 20/11/2020.

_____. O mundo como representação. *Revistas das revistas*, vol. 5, n. 11, São Paulo, jan./abr. 1991. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100010. Acesso em 20/11/2020.

_____. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. São Paulo: Difel, 2002.

COGGIOLA, Osvaldo. *A Crise de 1929 e a Grande Depressão da década de 1930*. São Paulo: USP, 2015.

COSTA, Antonio. *Compreender o cinema*. Tradução Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Globo, 1989.

COSTA, Isabela Frota da. *A economia alemã na década de 1920: a hiperinflação e o plano Dawes (1919-1928)*. Monografia (bacharelado em Economia) – Instituto de Economia, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2017a.

COSTA, Mariana Domingues da. *Através do espelho: máquina, cinema e modernidade. Leviathan: Cadernos de Pesquisa Política*. n. 15, p. 178-198, 2017b.

DAVSON, Felipe Pereira da Silva. O cinema como fonte histórica e como representação social: alguns apontamentos. *História Unicap*, v. 4, n. 8, jul./dez. de 2017.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: Uma introdução*. Tradução: Silvana Vieira e Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Editora Boitempo, 1997.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (Orgs). *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves de Oliveira, p. 199-215, 1976.

_____. Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine. In: *Film-Historia*. Vol. I, Nº. 1, 1991.

_____. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

GONTIJO, Rebeca. Sobre cultura histórica e usos do passado: a Independência do Brasil em questão. In: *Almanack*. Guarulhos, São Paulo, n. 08, p. 44-53, 2º semestre de 2014.

GUIMARÃES, Júlia. *O fantástico mundo de Méliès*. Publicado em O tempo em 15-12-12. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/diversao/magazine/o-fantastico-mundo-de-melies-1.246138>. Acesso em: 22/11/2020.

HARBOU, Thea Von. *Metrópolis*. Traduzido por Petê Rissati. São Paulo: Aleph, 2019.

HOBBSAWN, Eric J. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KANT, Immanuel. *A paz perpétua*. Porto Alegre: L & P, 1989.

KEYNES, J. M. *As conseqüências econômicas da paz*. São Paulo: Ed Universidade de Brasília, 2002.

KORNIS, Mônica Almeida. História e cinema: um debate metodológico. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 237-250, 1992.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, PUC Rio, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. *Estratos do tempo: estudos sobre história*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, PUC Rio, 2014.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni B.; FEIGELSON, Cristian (org.) *Cinematógrafo: um olhar sobre a história*. Salvador/São Paulo: EDUFUBA/Editora UNESP, p. 99-131, 2009.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *A conversão semiótica na arte e na cultura*. Belém: Editora Universitária- EDUFPA, 2007.

MARX, Karl e ENGLES, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.

MORIN, Edgar. *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*. Lisboa: Editora Moraes, 2014.

RÜSEN, Jorn. *Qué es la cultura histórica?: Reflexiones sobre una nueva manera de abordar la historia*. Tradução para o espanhol de F. Sánchez Costa e Ib Schumacher. Original em: Füssmann, K., Grütter, H.T., Rösen, J. (eds.): *Historische Faszination. Geschichtskultur heute*, pp.3-26, 1994. Disponível em: http://www.culturahistorica.es/ruesen/cultura_historica.pdf. Acesso em: 20/11/2020.

_____. *Razão histórica*. Brasília: UNB, 2001.

_____. *História viva*. Brasília: UNB, 2007.

_____. *Teoria da história: uma teoria da história como ciência*. Curitiba, Editora UFPR, 2015.

SÁNCHEZ, Sergi. *Películas clave del cine de ciencia-ficción*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2007.

SAVERNINI, Erika. O Cinema do Primórdios como texto sobre o mundo: o que esse cinema revela sobre o momento da sua instituição e prefigura do ciberespaço. *Anais do 9º Encontro Nacional de História da Mídia*. UFOP. Ouro Preto, Minas Gerais. 30 de maio a 1º de junho de 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/o-cinema-dos-primordios-como-texto-sobre-o-mundo-o-que-esse-cinema-revela-sobre-o-momento-da-sua-instituicao-e-prefigura-do-ciberespaco>. Acesso em: 21/11/2020.

SCHWARTZ, Vanessa. O espectador cinematográfico antes do aparato do cinema: o gosto do público pela realidade na Paris fim de século. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naif, 2004. p. 337 - 360.

SILVA, Gustavo Castro e MARCONDES, Ciro. Magia, poesia e espetáculo: Viagem à Lua e uma ubiquidade moderna. In: *Revista Eco Pós*. v. 18, n. 1. 2015

SINGER, Bem. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naif, 2004, p. 95-123.

SINGER, Peter. *Hegel*. São Paulo: Edições Loyola. 2. ed, 2012.

SOUZA, Éder Cristiano de. Cinema, Cultura Histórica e Didática da História: repensar a relação entre filmes e conhecimento histórico. *Revista de Teoria da História*. Universidade Federal de Goiás, ano 6, nº 12, dez., 2014.

VANOYE, Francis e GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio sobre análise fílmica*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus. 7ª edição, 2012.

WALKER, Bárbara G. *O I Ching da Deusa*. Editora Cultrix. São Paulo: Editora Cultrix, 1993.

FILMOGRAFIA

METROPOLIS. Direção Fritz Lang. Alemanha. Produção:UFA. Distribuição:UFA, 1927.

VIAGEM À LUA. Direção: Georges Méliès.França. Produção: Star Film, 1902.

DAQUI A CEM ANOS. Direção: William Cameron Menzies. Reino Unido. Produção:
London Film Productions, 1936