



NAS ÁGUAS DO PASSADO: A NOSTALGIA NAS UTOPIAS DA SÉRIE *ELECTRIC DREAMS*

IN PAST WATERS: NOSTALGIA IN THE UTOPIAS OF TV SERIES *ELECTRIC DREAMS*

EN AGUAS PASADAS: NOSTALGIA EN LAS UTOPIAS DE LAS SERIES DE TELEVISIÓN *ELECTRIC DREAMS*

Felipe Borges¹

Resumo: Este artigo analisa os episódios *The hook maker* e *Impossible planet*, da série de TV *Philip K. Dick's Electric dreams*, a fim de observar o papel utópico da memória nostálgica em narrativas, nas quais o futuro não oferece perspectivas de mudança. A nostalgia, nesse sentido, se aproximaria da utopia, ao projetar imagens de felicidade em lugares específicos. A partir do estudo de cenas nas quais os personagens sonham acordados, analisam-se as possibilidades e limitações oferecidas pelo sentimento de nostalgia como elemento transformador. Na conclusão, debate-se a tensão envolvendo projetos utópicos que transitam entre impulsos individuais e coletivos e as resoluções propostas pelas narrativas.

Palavras-chave: Nostalgia; utopia; memória; séries de TV.

Abstract: This paper analyzes the episodes *The hook maker* and *Impossible planet*, from the TV series *Philip K. Dick's Electric dreams*, in order to observe the utopian role of nostalgic memory in narratives in which the future offers no prospects for change. Nostalgia, in this sense, would approach utopia, by projecting images of happiness in very specific places. From the study of the scenes in which the characters “dream awake”, we analyze the strengths and limitations offered by the feeling of nostalgia as a transforming element. In conclusion, we debate the tension between utopian projects that move between individual and collective impulses and the narratives solutions.

Keywords: Nostalgia; utopia; memory; TV series.

Resumen: Este artículo analiza los episodios *The hook maker* y *Impossible planet*, de la serie de televisión *Philip K. Dick's Electric dreams*, con el fin de observar el papel utópico de la memoria nostálgica en narrativas donde el futuro no ofrece perspectivas de cambio. La nostalgia, en este sentido, se acercaría a la utopía, al proyectar imágenes de felicidad en lugares concretos. A partir del estudio de las cenas donde se combinan personajes, analizamos las posibilidades y limitaciones que ofrece el sentimiento de nostalgia como elemento transformador. En conclusión, debatimos la tensión que involucra proyectos utópicos que se mueven entre impulsos individuales y colectivos y las resoluciones propuestas por las narrativas.

Palabras clave: nostalgia; utopía; memoria; series de televisión.

¹ Doutor e mestre em Comunicação e Sociabilidade Contemporânea pela Universidade Federal de Minas Gerais. Bacharel em Comunicação Social pela mesma instituição, com habilitação em Jornalismo. Doutorado sanduíche pela City University of New York (CUNY). felipelsborges@gmail.com

INTRODUÇÃO

Diversas séries de televisão da última década têm se dedicado ao tema do futuro em interseção com a memória, na chave da relação com a tecnologia (*Black mirror*, *Humans*), da constituição identitária (*Westworld*, *Altered carbon*, *Devs*) e da repetição de cenários do passado em futuros distantes (*Into the badlands*, *Spriggan*). Em algumas produções, tal interface é desenhada a partir de um forte apelo nostálgico: diante dos horrores do presente diegético das narrativas (que, no caso, diriam do futuro), destacam-se visões encantadas e saudosas de outrora.

Um exemplo é a série inglesa *Philip K. Dick's Electric dreams* (Channel 4, 2017). O programa, de formato antológico (uma história independente a cada episódio), engrossa a lista de produções audiovisuais baseadas na obra do escritor estadunidense Philip K. Dick. Assim como é possível perceber em outros trabalhos do autor, *Electric dreams* tem como uma de suas temáticas principais a importância da memória no futuro, quando a nostalgia se oferece como refúgio e forma de vínculo entre personagens infelizes. Na série, a simples possibilidade de imaginar mudanças é um desafio, e não faz sentido depositar esperanças no que virá: os personagens se encontram presos a um presente absoluto e massacrante, aparentemente imutável e incontornável.

A série se mostra um trabalho pertinente para pensar as relações entre memória e futuro em uma chave um pouco distante daquela consagrada em produções como *Black mirror* (Channel 4, 2011-2013; Netflix, 2016-presente). Esta, afinal, investe fortemente nas interseções com a tecnologia, em fabulações imaginativas que estendem, em boa medida, aparatos que já existem na atualidade. *Electric dreams*, por sua vez, se beneficia da potência imaginativa dos escritos de Dick, autor conhecido pela experimentação com temas e cenários e pelo questionamento do que seria a realidade e o humano. Na atualização de sua obra, tais inquietações ganham roupagens contemporâneas, as quais dialogam com o momento em que vivemos um “boom da memória”, para usar expressão de Andreas Huyssen (2014).

Neste artigo, o interesse é investigar, a partir da série *Electric dreams*, as possibilidades nostálgicas como forma de superação de cenários sombrios, nos quais a própria imaginação encontra-se cerceada pela falta de perspectivas em futuros marcados por autoritarismo, solidão e desesperança, quando a nostalgia pode se revelar um tipo de utopia. Busca-se avaliar, ainda, em que medida essa associação contribui para o abandono de um estado de letargia e para a expansão dos horizontes de ação.

Para tal, o artigo analisa dois episódios de *Electric dreams*, nos quais a discussão sobre nostalgia aparece de forma mais proeminente: *The hood maker* e *Impossible planet*. Em ambos, há um exercício audiovisual que explora trânsitos temporais a partir de configurações do espaço, movimento que nos permite enfatizar o caráter espacial da utopia. O objetivo é observar de que modo as lembranças surgem nas tramas, como é revelado um sentimento nostálgico por tempos de outrora e quais as implicações narrativas e políticas disso. Para tanto, foca-se, aqui, precisamente, nas cenas em que fragmentos do passado são convocados, atentando-se para a montagem, os diálogos e a trilha sonora, a fim de analisar de que modo os personagens sonham acordados, momento no qual o fluxo de acontecimentos da trama é interrompido para dar lugar a devaneios utópicos por tempos e lugares outros, ilustrados imagética e sonoramente.

Por fim, investiga-se como a ideia de uma utopia nostálgica explorada nos episódios é pertinente

no que diz respeito à capacidade de imaginar mudanças para o futuro, em projetos individuais e coletivos, quando problematizamos as soluções narrativas e estéticas da série.

SONHOS DO FUTURO

Philip K. Dick's Electric dreams é uma série produzida pela Sony Pictures Television e exibida originalmente pelo Channel 4, em 2017. Internacionalmente, é distribuída pelo serviço de *streaming Amazon Prime Video*. O programa, criado por Ronald D. Moore e Michael Dinner, conta com uma temporada de dez episódios, cada um baseado em um conto diferente, escrito por Dick na década de 1950. Apesar da diversidade, as histórias encontram alguns pontos em comum: de modo geral, sustentam visões pessimistas sobre o amanhã, nas quais personagens angustiados se deparam com questões sobre o que é ser humano, especialmente diante do outro maquínico ou extraterrestre.

Em *The hood maker* (direção de Julian Jarrold e roteiro de Matthew Graham), acompanha-se uma história que se passa num futuro não determinado, mas no qual o cenário é desanimador: as cidades são sujas, superpovoadas e miseráveis; a tecnologia é precária; a pobreza, generalizada. Os telepatas, seres mutantes capazes de ler a mente de outras pessoas, vivem marginalizados e sob constante ameaça. Alguns, porém, são contratados pela polícia para identificar criminosos, antecipar atos de violência e conseguir confissões em interrogatórios — o que leva parte da população a se revoltar. Uma telepata, Honor, passa a trabalhar com o Agente Ross e por ele se apaixona, encantando-se com uma lembrança da infância do policial que ela encontra em sua mente.

Impossible planet (direção e roteiro de David Carr) introduz um futuro altamente tecnológico, no qual a humanidade vive em diversos planetas, universo afora. Norton e Andrews trabalham na empresa *Astral dreams*, que oferece *tours* para viajantes explorarem as maravilhas do espaço. Um dia, Irma Gordon, uma senhora já bastante idosa acompanhada de seu robô, bate na porta da empresa requisitando uma viagem para ver a Terra e oferecendo uma fortuna pelo serviço. Norton (a contragosto) e Andrews aceitam a proposta. Mas há um problema: a Terra não existe mais. Durante a viagem pelo espaço sideral, Irma conta a história de seus avós, que nadavam em Elk River Falls, no extinto planeta. Aos poucos, os acontecimentos vão traçando um paralelo entre Irma e Norton, a partir do modo como essa lembrança, que sequer pertence aos dois, molda seus destinos.

Em ambos os episódios, é possível conhecer narrativas que não cumprem as promessas de progresso para o futuro da humanidade: em *The hood maker*, há pobreza, violência e autoritarismo; em *Impossible planet*, por mais que o avanço tecnológico tenha atingido níveis altíssimos, a Terra se encontra destruída — além disso, percebe-se que os personagens são explorados por grandes corporações e que seu cotidiano é monótono, infeliz e mesquinho. Não há perspectivas de mudança, tudo parece mergulhado em mesmice e repetição. Esse cenário convoca a imagem do passado como alternativa atraente. Como afirma Raffaella Baccolini (2003):

A memória e o passado são partes tão importantes da distopia porque, parafraseando Antonio Gramsci, as condições dos cidadãos distópicos não são tão diferentes das de um prisioneiro, que, **sem controle sobre o espaço, nem sobre o presente e o futuro, pode residir somente no passado.** (Baccolini, 2003, p. 125, tradução nossa, grifos nossos).

Viver sob esse presente penoso e sem a promessa de um futuro melhor mostra-se massacrante — e é a nostalgia por tempos e espaços outros que surge, assim, como possibilidade de projeção do diferente.

Em *The hood maker*, a investigação da memória alheia é tanto parte do trabalho policial dos telepatas quanto artifício para que Honor conheça melhor o Agente Ross. Iniciou-se o episódio num momento no qual, como posteriormente descobre-se, ela “vivencia” uma memória do detetive. A cena de abertura mostra um rio em uma paisagem natural acolhedora e serena. A cor verde da mata fechada enche a tela ao refletir na água límpida. Junto ao rumor do rio, ouve-se uma delicada trilha sonora: algumas notas de piano sobre um ruído baixo. Uma leve névoa encobre o cenário e, ao fundo, estão duas pessoas: um homem e uma criança pescando — Ross, na infância, e seu pai. A câmera se afasta deles e revela uma destoante figura feminina, trajando pesadas roupas escuras, que jaz em pé no rio raso: é Honor admirando a cena bucólica. Ocorre um *close* em seu rosto, num movimento de câmera acompanhado do aumentar do ruído mencionado. O tom deste sobe progressivamente enquanto a cena introdutória é cortada para exibir o título do episódio, chegando a se tornar um barulho incômodo que culmina no presente da trama. O que vemos, então, é um caótico protesto em uma cidade suja e escura. A cena inicial, da memória de Ross, é retomada outras vezes ao longo do episódio, e mostra um lado mais sensível e humano do, muitas vezes, frio detetive. Parte do encantamento de Honor por ele parece vir daí, desse “outro” Ross que reside oculto em suas memórias.

Imagem 1



Figura 1 - Honor entra na memória de Ross
Fonte: Captura de tela de *The hood maker* (2017)

Em *Impossible planet*, percebe-se também uma relação nostálgica com a memória por parte dos personagens, mas sob uma chave um pouco diferente. Irma, em suas últimas semanas de vida, mostra-se obcecada por visitar a Terra, mesmo diante das ressalvas de Norton e Andrews. Ambos argumentam que a empreitada é impossível, uma vez que o planeta sequer existe mais. Diante da insistência e da oferta robusta de dinheiro, eles acabam cedendo, escolhendo como ponto de chegada um planeta com características semelhantes à Terra (em termos de atmosfera, tamanho e quantidade de luas) para, assim,

ludibriar a idosa. Durante a jornada pelo espaço, desenrola-se uma enigmática relação de intimidade entre Irma e Norton: os olhares, gestos e diálogos sugerem uma conexão anterior, como se ambos se conhecessem há muito tempo, o que causa estranhamento em Norton.

Antes da viagem, quando os dois se veem pela primeira vez, essa ligação já é apresentada: tanto a idosa quanto o jovem ficam impactados um com o outro. Um breve e abrupto corte nesse momento introduz o *flash* de outra sequência, cuja fotografia é diferente, mais iluminada, e na qual se entrevê uma roda de bicicleta girando no que parece ser uma estrada de terra. Mais à frente no episódio, Irma conta a Norton que se recorda de sua avó, Laura Cade, colocando-a no colo e descrevendo uma cabana, feita de carvalho, que pertencia à família e ficava numa floresta na Carolina do Norte, nos Estados Unidos. Segundo Laura, havia um lugar próximo chamado Elk River Falls, na qual ela e o avô de Irma, Bill Gordon, costumavam nadar nus em águas cristalinas. Irma conclui: “E sempre me lembro de ficar pensando: eu adoraria ver esse lugar. De nadar naquela água límpida. Elk River Falls. Carolina. É para lá que eu quero que você me leve”.

Imagem 2



Figura 2 - Norton e um *flash* da memória

Fonte: Montagem feita pelo autor a partir de capturas de tela de *Impossible planet* (2017)

Em ambos os episódios, percebe-se como a memória — ainda que, no caso de Honor, Irma e Gordon, pertencente a terceiros — surge como recurso último de projeção de outro tempo e espaço em meio a cenários infelizes. Essa possibilidade, que permite um exercício imaginativo de deslocamento temporal, não existe nos sonhos de futuro de cada personagem: em *The hood maker*, Honor e Ross mencionam uma possível fuga da cidade que, como veremos, na verdade revela um desejo pelo passado; em *Impossible planet*, Irma está à beira da morte, e Norton tem como única perspectiva simplesmente realizar o desejo da noiva de se mudar para a cidade grande, movimento migratório óbvio naquele contexto — e que não representa sua vontade. O passado ganha, assim, contornos altamente nostálgicos, embasando a noção de tempos melhores que já se foram.

A NOSTALGIA DO OUTRO

Olhar para o passado não é, necessariamente, desviar a mirada do futuro; tais ações não são diametralmente opostas como uma concepção linear do tempo faria supor. O recurso à memória, nesse sentido, não é paralisante e pode apontar para o amanhã: assumir o passado torna-se olhar para o futuro, é condição para tal. Dentro do espectro da memória, a própria nostalgia pode sustentar um movimento de transformação e mirada sobre o porvir.

Conforme Huyssen (2014), em seus estudos sobre o culto à ruína na modernidade e na contemporaneidade ocidentais, a palavra “nostalgia” pode ser decomposta em “lar” (*nostos*) e “dor”, “perda” ou “desejo” (*algia*). O termo se refere, assim, a uma saudade de casa, à falta de algo que agora está longe e/ou já passou. Logo, “[o] significado primeiro da palavra remete para a noção de irreversibilidade do tempo: algo no passado que já não se pode alcançar” (Huyssen, 2014, p. 87). De maneira semelhante, mas com o objetivo de compreender a onda nostálgica na cultura midiática, Katharina Niemeyer (2014) define o sentimento nostálgico como o desejo agridoce por tempos e espaços do passado. A nostalgia guarda atravessamentos temporais mais complexos, pois “está relacionada a uma forma de viver, imaginar e, às vezes, explorar ou (re)inventar o passado, presente e futuro” (Niemeyer, 2014, p. 294, tradução nossa). Logo, o exercício nostálgico não se esgota em si, não é necessariamente uma postura que imobiliza: ao lembrar saudosamente, reconstrói o passado, reposiciona a ação no presente, reprojeta rotas para o porvir. Segundo Niemeyer (2014), no processo de atualização nostálgica do presente, este contrai tanto partes do passado quanto a imaginação sobre o futuro.

Conforme Lucia Santa Cruz,

[n]ostalgia é diferente de memória. Embora ambas se nutram da lembrança, na atividade mnemônica queremos exatamente recordar — trazer de volta ao coração. Nem todas as memórias são felizes ou alegres [...]. Na nostalgia, não queremos simplesmente lembrar — e muito menos afastar uma determinada lembrança negativa. Queremos que aquele passado volte a ser realidade, ou que seja realidade. Queremos que aquele passado tenha sido exatamente como desejamos. (Santa Cruz, 2018, p. 92).

Tal anseio enseja uma percepção, muito comum, de que a nostalgia seria uma forma de negação, um sentimento necessariamente retrógrado, alienante. Porém, como evidenciam autoras como Niemeyer (2014) e Santa Cruz (2018), o devaneio nostálgico comporta diversas motivações e consequências — ligadas, inclusive, a movimentos de subversão do presente e abertura de futuros transformadores.

A nostalgia pode ser problemática quando reproduz ou, pior ainda, enaltece equívocos, injustiças e crimes, elogiando costumes, leis e ideologias do passado que foram condenados por seu caráter sórdido. Vide o caso de Gilead, sociedade na qual se passa a série *The Handmaid's tale* (Hulu, 2017-presente), baseada no romance de Margaret Atwood: na trama, “[...] a utopia que os líderes vislumbram tem um componente nostálgico, em que se recusa a configuração do presente diegético, bem como os rumos que se desenham para o futuro dos Estados Unidos. Nesse processo de negação, há o desejo de retomar um ideário de passado” (Borges; Chagas, 2019, p. 92). Ao apresentar esse futuro nostálgico como distó-

pico, *The Handmaid's tale* critica movimentos reacionários que alimentam utopias baseadas na repetição de costumes antigos no amanhã, o que seria uma forma de combater projetos pautados na democracia, nos direitos humanos e na igualdade entre os sexos, por exemplo. Em outros casos, porém, a nostalgia se revela não como um impulso reacionário, mas única possibilidade de se vislumbrar o diferente.

No caso dos episódios de *Electric dreams*, as investidas nostálgicas têm como trampolim um desejo de recusar o presente em suas facetas deprimentes, alienantes e letárgicas. Nesse sentido, não sugerem um impulso reacionário, mas uma necessidade de superar, justamente, cenários catastróficos, nos quais o indivíduo se encontra infeliz não pelo avanço de pautas inovadoras, mas pela persistência de problemas antigos, como violência, miséria e exploração. Nas visões sobre o passado em *Electric dreams*, deposita-se uma esperança de que já existiram tempos melhores (ainda que problemas e contradições de outrora tenham sido ignorados para se moldar tal percepção), aspecto que leva a uma conclusão simples, porém decisiva: o presente não é imutável e natural, mas histórico, suscetível à mudança pelo agir do sujeito (ou dos personagens, no caso da narrativa ficcional).

Há, ainda, um elemento peculiar. Em *The hood maker*, o encantamento de Honor é por uma memória que não é sua. Do mesmo modo, em *Impossible planet*, a nostalgia que move Irma não é, como vimos, por algo que ela viveu, mas por uma experiência narrada pela avó. Isso está relacionado a um padrão específico de nostalgia, referente àquilo que não aconteceu, batizado por Arjun Appadurai (1996), em suas reflexões sobre questões de globalização e *marketing*, de “nostalgia imaginada”. Essa seria uma “nostalgia sem memória” (Appadurai, 1996, p. 82), referente à falta de algo que nunca se perdeu, pois jamais se teve. Ainda que se esteja falando de uma situação um tanto quanto diferente neste trabalho, o exemplo parece pertinente para discutir um tipo distinto de nostalgia, ligado a algo que não foi diretamente vivido por aquele que saboreia a tal relação agri-doce com o passado.

Sob esse prisma, as investidas nostálgicas dos personagens de *The hood maker* e *Impossible planet* (este, como veremos, pede atenção especial ao seu final enigmático) seriam, no mínimo, ingênuas. Em especial, no caso de Honor, Irma e Norton, pelo fato de resultarem de uma experiência do passado sem uma memória propriamente dita (na concepção de Appadurai), já que eles não a vivenciaram. E, de modo mais geral, pelo fato de ignorarem um elemento significativo: a terrível realidade que vivem no presente não é independente desse mundo supostamente edênico do passado; em boa medida, é dele resultado.

Mas é possível pensar as implicações desse tipo de nostalgia em chave distinta, a partir das contribuições de outros importantes autores dos estudos sobre a memória. Operando a partir das categorias individual e coletiva, Michael Pollak (1992) propõe quais seriam os elementos constitutivos da memória, elencando três dimensões: os acontecimentos, vividos pessoalmente ou “por tabela” (vivenciados pelo grupo a que se filia); as pessoas, conhecidas, de fato, ou também “por tabela”; e os lugares, referentes tanto a espaços que a pessoa visitou quanto a, por exemplo, monumentos públicos. Por sua vez, Maurice Halbwachs (1990) postula a existência de uma memória individual que estaria, necessariamente, enraizada em quadros sociais mais amplos. Desse modo, nossas lembranças pessoais sempre se apoiariam nas experiências alheias, formando o que seria uma memória coletiva. É por isso que “[...] nunca estamos só” (Halbwachs, 1990, p. 26). As experiências do indivíduo estão, assim, irremediavelmente “contaminadas” pelos sentidos compartilhados em comunidade, o que escancara o inevitável entrelaçamento entre as experiências individuais e o contexto sócio-histórico.

No caso de Irma, compreendendo o núcleo familiar como um tipo de comunidade, podemos dizer que a experiência de Elk River Falls foi por ela vivida “por tabela”, para usar a expressão de Pollak (1992). Assim, sua nostalgia se apoia num nível compartilhado de memória, formada a partir do contato com histórias alheias. Tendo isso em mente, podemos dizer que tal experiência não é por si inautêntica ou inválida, mas “[...] uma nostalgia sem **uma certa qualidade** de memória” (Leal; Borges; Lage, 2018, p. 57, grifos dos autores). No exemplo de Irma, é justamente essa nostalgia, por algo que ela não viveu diretamente, que a motiva a buscar algo diferente, nutrindo de sentido o final de sua vida. Em *The hood maker*, Honor também se encanta por uma memória alheia que diz de um mundo aparentemente livre da dor e da opressão experimentada em seu cotidiano — e que, por isso, lhe atrai tanto.

Logo, em ambos os casos, a lembrança do passado, ainda que pertencente a terceiros, exerce uma grande fascinação. Também em ambos os casos, trata-se de uma nostalgia por um lugar, muito específico e demarcado, dotado de ares paradisíacos, um espaço de felicidade e plenitude. Nesse sentido, são locais que podem ser vistos como utopias.

ESPAÇOS DE UTOPIA NOSTÁLGICA

Para Lyman Tower Sargent (1994), a utopia seria uma manifestação do utopianismo, que consiste em imaginar uma realidade muito diferente: “Defino o amplo fenômeno geral do utopianismo como sonho social — os sonhos e pesadelos que dizem respeito às maneiras pelas quais grupos de pessoas organizam suas vidas e que geralmente imaginam uma sociedade radicalmente diferente daquela na qual vivem os sonhadores” (Sargent, 1994, p. 3, tradução nossa). Esse fenômeno antecederia a *Utopia* (1516), de Thomas More, sendo verificável nas mais diversas culturas e tradições ao longo da história. Segundo Tom Moylan (2014), a obra do escritor e filósofo inglês inauguraria, especificamente, a tradição ocidental da utopia literária. O termo “utopia”, que foi cunhado por More, é um neologismo com origens no grego e no latim e significa “não lugar” — podendo ser traduzido também por *eutopia* (“lugar da felicidade”) (Novaes, 2016). Nesse sentido, “[...] a principal característica do lugar utópico é sua inexistência combinada com um *tópos* — alocação no tempo e no espaço — para conferir verossimilhança (Sargent, 1994, p. 5, tradução nossa). Darko Suvin (1988) também enfatiza a centralidade do espaço na utopia, ao anotar que algumas de suas características são uma localização isolada e um sistema formal, além de uma diferença radical em relação à realidade do leitor.

Neste artigo, interessa menos a ideia de utopia como uma sociedade organizada e mais como um lugar, visto como um espaço de promessa, esperança e felicidade, vislumbrado pelos personagens em seu “sonhar social”, conforme Sargent (1994), ou “sonhar diurno”, como colocado por Ernst Bloch (2005). Para este — que propõe uma nova roupagem para o termo, conferindo a ele mais potencialidades políticas a partir de sua relação com a esperança —, a utopia está ligada ao ainda-não-ser, a algo que só existe no estado de latência. Por isso, a utopia *blochiana* é marcada pela *possibilidade*. Tal abertura só é possível pelo ato de se desgarrar do imediato do presente, das condições que nos são colocadas para pensar o mundo e imaginar o

diferente — e que cerceiam, de forma decisiva, nossa possibilidade de agir e de mudar a sociedade.

Bloch (2005) não pensa a utopia em termos totalizantes, mas por meio da “função utópica”. A função utópica está ligada, antes de tudo, à esperança, a uma forma que impulsiona a mudança no futuro. A utopia, logo, trataria menos de uma imagem pronta e mais sobre o processo, sobre a possibilidade mesma de imaginar e construir a transformação no cotidiano. O objetivo, com este artigo, porém, é pensar a utopia tanto nos termos do processo do “sonhar diurno” como nos da imagem pronta e definida, mais ao sentido clássico de More: os personagens de *Electric dreams*, afinal, perdem-se em devaneios, mas sempre tendo em mente um lugar específico — no caso, a paisagem onde Ross pescava com o pai e a Elk River Falls da avó de Irma.

Dessa forma, em suas várias configurações, a utopia serve como uma categoria para se analisar as diferentes formas do “sonhar acordado” que permite o vislumbre de espaços e/ou tempos outros. Ainda que frequentemente associada aos desejos e anseios em relação ao futuro, a utopia guarda relações significativas com o passado. Muitas vezes, o que se deseja para o amanhã não é muito diferente daquilo que se viveu ontem — ou de uma versão nostálgica dos dias de outrora. Zygmunt Bauman (2017) diagnostica, na atualidade, desejos nostálgicos sem projeção de futuro. Para ele, vivemos utopias distantes do modelo de More — que pressupõe um sentido de aventura e de otimismo —, em uma época de “[...] ‘retrotopias’: visões instaladas num passado perdido/roubado/abandonado, mas que não morreu, em vez de se ligarem a um futuro ‘ainda todavia por nascer’ [...]” (Bauman, 2017, p. 10). Logo,

[...] em lugar de investir as esperanças públicas de melhoria num futuro incerto e “sempre obviamente duvidoso demais”, reinvesti-las mais uma vez no passado vagamente lembrado, valorizado por sua suposta estabilidade e, portanto, confiabilidade. Com essa virada de 180 graus, o futuro se transforma, de hábitat natural de esperanças e expectativas legítimas, em local de pesadelos [...]. A estrada para as guinadas do futuro parece sinistramente uma trilha de corrupção e queda. (Bauman, 2017, p. 11-12).

Para Bauman, a retrotopia apresenta uma faceta utópica na sua fixação em um espaço territorialmente soberano que asseguraria estabilidade e tentaria combinar segurança com liberdade. Como sonho de um passado ideal, muitas utopias guardam uma semente cristã (Sargent, 2010), apresentando uma notável relação com o Jardim do Éden: o desejo, em última instância, é pelo paraíso perdido.

ÁGUAS DE OUTRO MUNDO

Em *The hood maker*, o acontecimento lembrado está distante temporal e espacialmente, mas eternizado tanto na memória de Ross quanto numa fotografia na casa do detetive. “Você parece feliz”, diz Honor, enquanto observa o retrato. “Meu momento mais feliz”, responde o agente. Num plano em

que seu rosto é refletido na fotografia na parede, ele versa sobre o som da água e conclui: “É relaxante, sabe? Clareia a mente”. A imagem do momento feliz destoa daquela do apartamento, bagunçado e obscuro, no qual Ross vive, e revela que sua utopia se encontra no passado, fundada em um estado de harmonia e ordem.

Isso não significa, porém, que esse passado esteja de todo perdido, e é aí que a figura de Honor entra. Logo após o diálogo acima, ambos dormem juntos, e é nesse momento que a telepata lê a mente de seu parceiro adormecido, na já mencionada sequência que abre o episódio. A relevância da dimensão espacial fica evidente aí, uma vez que, para revisitar a memória nostálgica — e, como se defende aqui, utópica — Honor precisa, de fato, habitá-la: seu corpo encontra-se “fisicamente” na lembrança, posicionado no rio, que molha suas roupas. No momento em que se acompanha seu contato com a lembrança de Ross logo após eles dormirem juntos, sua “visita” é mostrada de outro ponto de vista: é o lugar que “invade” o espaço em que ela está (o apartamento do detetive): Honor aparece em primeiro plano e, ao fundo, o cenário torna-se “aguado”, como que banhado pelo rio onde Ross e seu pai pescam. O lugar/tempo outro, presente na memória do agente, não está de todo desconectado da realidade dos personagens, já que essa dimensão é tomada por tal lembrança.

Imagem 3



Figura 3 - A lembrança de Ross invade a tela

Fonte: Montagem feita pelo autor a partir de capturas de tela de *The hood maker* (2017)

Com efeito, é possível traçar um paralelo entre a utopia daquele cenário natural e o lugar em que ambos se encontram: no apartamento (apesar de suas condições), podem falar francamente um com o outro, à vontade e em paz, isolados enquanto a cidade lá fora é tomada pelo caos em meio a uma revolta generalizada dos telepatas. A separação geográfica, lembremos, é fundamental para certa tradição da utopia: o viajante que sai de sua terra e acaba, geralmente por acidente, encontrando uma ilha isolada e desconhecida, que goza de um estado sensivelmente diferente do resto do mundo nos mais diversos aspectos.

No começo da cena, vê-se Ross observando pela janela toda a confusão nas ruas — confusão

essa que não nos é mostrada. Está chovendo, e o derramar da água no vidro emula o fluxo do já mencionado rio. É como se a utopia pudesse ser construída novamente, ainda que por um breve período, quando os dois estão juntos — alheios aos problemas do mundo, às diferenças sociais que os separam e ao próprio fato de serem proibidos de se envolverem romanticamente.

É significativo que o primeiro beijo se dê justamente no momento no qual discutem a fotografia: quando Ross diz que a experiência de pescar é relaxante e “clareia a mente”, Honor revela que é assim que ela se sente com ele. Anteriormente, ela havia comentado que estar perto de Ross era diferente: ao contrário do que acontece quando está com outras pessoas, ela não ouve o zumbido de pensamentos misturados a todo momento, mas apenas silêncio e paz.

O desejo de um futuro ligado a tal passado fica mais evidente no diálogo que ambos travam logo após dormirem juntos: “Podemos fugir”, diz Ross. “Sim, para o seu rio”, responde a telepata. A utopia como o ato de sonhar diurno de Bloch (2005), pode, muitas vezes, propor algo absurdo, mas é a sua diferença em relação ao estado atual das coisas que guarda a semente da ação, pois permite a exposição dos desejos mais reprimidos, muitas vezes, domados pelo discurso de que são impossíveis de se concretizar. Ao final do episódio, quando é revelado que Ross recebera ordens de se envolver com Honor para obter informações sobre possíveis rebeliões dos telepatas (e que, na verdade, ele passara por um experimento de laboratório para bloquear a leitura dos seres mutantes — daí a paz e o silêncio que Honor sentia ao seu lado), o agente se defende dizendo que acabou se apaixonando de verdade pela parceira, e que eles podem “fugir para as montanhas”. Em meio ao caos da cidade, o sonho é voltar à natureza, uma utopia nostálgica oposta a outras correntes utópicas, nas quais o desejo é pelo amanhã na cidade grande e de tecnologia avançada.

MUNDO DE OUTRAS ÁGUAS

No caso de *Impossible planet*, é interessante traçar alguns paralelos entre o episódio e a própria história da literatura utópica. As utopias de autores como More e Tommaso Campanella eram eminentemente espaciais: no contexto das grandes navegações, a aventura era explorar cantos do planeta que ainda não haviam sido conhecidos pela sociedade europeia.

Nos dias de More, as sociedades alternativas não estariam localizadas no início ou no fim dos tempos, como em muitas visões antigas, ou em um futuro histórico, no qual sociedades utópicas geralmente foram estabelecidas a partir da década de 1890. Em vez disso, eram situadas em outro lugar do globo, que estava sendo explorado. A “descoberta” dos continentes e ilhas não-europeus forneceu aos visionários dos séculos XV e XVI um espaço real e imaginário para criar experiências práticas e literárias. (Moylan, 2014, p. 3, tradução nossa).

Porém, com o passar dos séculos, o quadro muda, devido ao processo de mapeamento de todo o território da Terra — o que causaria impactos no imaginário cultural. “Conseqüentemente, nas utopias do final do século XIX, as visões subversivas foram realocadas em um tempo futuro, quando o processo

de mudança histórica e revolucionária resultou na sociedade utópica” (Moylan, 2014, p. 6, tradução nossa). Assim, as possibilidades imaginativas se deslocaram para o transitar temporal: nesse período, surgem as utopias futuristas, ligadas às promessas da modernidade de um futuro inédito e melhor.

Voltando a *Impossible planet*, em dado momento Irma comenta sobre uma época na qual todos estavam interessados em aventura, em explorar o desconhecido — o que só era possível quando se deixava a Terra. Segundo ela, alguns acreditavam que essa peripécia permitiria, até mesmo, “alcançar Deus”. Irma, então, pergunta a Norton se ele acha que tal façanha é possível, ao que o rapaz responde: “Quando eu era criança, sim. Costumava sonhar que descobriria novos universos. Ainda havia lugares que não conhecíamos. Mas agora tudo já foi descoberto. Não existe mais mistério”. É como se, por um certo período, a utopia centrada em espaços ainda não descobertos no presente voltasse à cena, quando a humanidade, enfim, passou a se aventurar pela galáxia. Porém, assim que o universo também se tornou totalmente conhecido, a utopia perdeu “lugar” — ao mesmo tempo em que não pôde ser projetada no futuro, que se desenhava como mais do mesmo ou como decadência, ao contrário da visão moderna dos séculos XVIII e XIX.

Ao longo de *Impossible planet*, a relação dos personagens com o espaço utópico é diferente daquela que acompanhamos em *The hood maker*. Elk River Falls jamais substitui o cenário do presente diegético ou é invadido pelos personagens antes do clímax do episódio: o lugar é referenciado apenas na fala de Irma, e temos vislumbres do local em *flashes* cada vez mais reveladores e longos, os quais cortam as sequências como que demarcando, incessantemente, a diferença de Elk River Falls em relação ao mundo atual dos personagens.

Isso começa a mudar quando Irma veste o vestido de sua avó e mostra a Norton uma fotografia de seus avós juntos: a semelhança do avô, Bill Gordon, com Norton é impressionante. Pouco antes de desembarcar em Emphor 3, planeta que faz as vezes da Terra, Irma pede a Norton para vestir, por baixo do traje de proteção, a mesma roupa que seu avô usava na fotografia. A fusão entre mundos tão distantes passa a acontecer.

Logo a seguir, ao final do episódio, durante a exploração do inóspito planeta, fica claro como não há nada de belo ou acolhedor ali. Até que o ambiente de Elk River Falls passa a “invadir” o presente dos personagens: começamos a ouvir o som de pássaros e do fluir do rio — algo destoante das imagens, na qual vemos apenas Irma e Norton tentando caminhar em meio à névoa, à falta de oxigênio e às dificuldades do terreno. Em dado momento, Irma tira o capacete e, ao se virar, surge como uma jovem mulher: é sua avó na juventude, como vimos na fotografia mencionada. De súbito, Norton se percebe em uma linda paisagem natural ensolarada, de formações rochosas, árvores e um rio: estamos em Elk River Falls. Irma (ou sua avó na juventude?) fica nua para nadar e lança um olhar convidativo para Norton. Ele a segue, notando a bicicleta, que aparecera nos *flashes*, estacionada num canto. A câmera destaca como a bicicleta é colorida e como a água do rio brilha; a trilha sonora ressalta uma sensação de contentamento e tranquilidade. Já no rio, a moça chama o rapaz pelo nome de Bill Gordon, e ele também se despe e vai para a água. Eles se abraçam e se beijam, em sua beleza e juventude, enquanto o plano abre para ressaltar a pequenez de ambos em meio à estonteante paisagem, encerrando o episódio com o céu iluminado.

Imagem 4



Figura 4 - Irma e Norton (ou Laura e Bill) em Elk River Falls

Fonte: Captura de tela de *Impossible planet* (2017)

Se *The hood maker* termina em tom pessimista — ainda que de forma aberta, sem que saibamos se Ross realmente amava Honor ou estava apenas tentando se salvar — o final de *Impossible planet* sugere felicidade eterna. A discussão sobre a nostalgia pela memória alheia ganha outros contornos aqui: Irma e Norton *precisam* se tornar, de fato, Laura e Bill. É como se a felicidade em meio à deprimidamente vida de ambos estivesse mesmo fora de alcance, e a promessa de viver uma utopia só pudesse ser cumprida mediante o “tornar-se outro” — ou, melhor dizendo, o outro de um fragmento da memória. É *outro* planeta que se transforma na Terra; são *outras* pessoas que se tornam aquelas; é *outro* tempo que se transmuta no passado.

Porém, uma segunda interpretação vem à mente: Irma e Norton morrem ao final do episódio. Pouco antes de Irma retirar o capacete e se revelar jovem, o nível de oxigênio de ambos havia acabado, conforme Andrews tentava desesperadamente avisá-los; é depois disso que o paraíso se revela para eles. Ambos podem, então, ter morrido por asfixia e “ido para o céu”, o que fica sugerido pela cena final, quando a câmera aponta justamente para o alto. Nessa interpretação, a utopia só pode ser atingida pela morte, num grau extremo de separação entre a atual condição de vida dos dois e aquela pela qual sonham. Na verdade, para Alain Touraine (2000), essa sequer seria uma utopia. Segundo ele, a utopia representa a reivindicação do humano como um ser inteiramente social: “A utopia realmente nasceu somente quando a ordem política se separou da ordem cosmológica ou religiosa [...]” (TOURAINÉ, 2000, p. 18, tradução nossa). Logo, a diferença entre a utopia e o paraíso divino é que, no caso da primeira, não seria preciso morrer para vivê-la. Não é, sob certo ponto de vista, o que acontece com os protagonistas de *Impossible planet*: o paraíso aqui não seria uma metáfora ou referência (como no caso de *The hood maker*), mas a própria vida após a morte.

CONCLUSÃO

Como exprimiu-se, muitas vezes o impulso nostálgico deriva para desejos altamente retrógrados e reacionários. Nos episódios analisados, não se trata do mesmo impulso. Porém, não parece ser, tampouco, exemplo do que Baccolini (2003) destaca como a força de certas narrativas distópicas em seu tratamento da memória, nas quais esta surge como um recurso de resistência coletiva. Segundo ela, tais histórias “[...] mostram que uma **cultura da memória** — que se move do indivíduo para o coletivo — faz parte de um projeto social de esperança” (Baccolini, 2003, p. 130, grifos da autora). Em *The hood maker e Impossible planet*, por mais que se note o caso de experiências possíveis apenas pela formação de uma memória coletiva — dada a nostalgia pela memória alheia —, não se sugere tal potência transformada em um projeto coletivo utópico, mas apenas na realização dos desejos individuais dos protagonistas. O “fugir para as montanhas” e o “tornar-se outro” resolvem apenas, afinal, problemas pessoais, quando as conquistas se dariam, não por uma verdadeira transformação do sistema social, mas pela fuga.

Em ambos os casos, a utopia que se deseja, além de individualista, é um tanto conservadora: a do encontro com o par romântico. Temos, assim, a história de um casal branco, heterossexual, que busca um lugar paradisíaco para viver isolado, longe do caos e da dor — um retorno ao Jardim do Éden, por assim dizer. A busca por utopias mais radicais, que funcionem como exercícios de ampliação da imaginação, nos parece fundamental para se vislumbrar mundos e tempos outros, para o “ainda-não-ser” de que fala Bloch (2005), quando a esperança é tudo o que resta. Só assim, julgamos, o verdadeiramente diferente poderá emergir, em um projeto coletivo de transformação.

Ao mesmo tempo, ambos os episódios demonstram as possíveis relações entre a nostalgia e a utopia, bem como sua força transformadora: é por meio dessa interface que os personagens expandem seus horizontes, conhecem outros mundos e criam esperanças, num movimento que valoriza a liberdade, o contato com a natureza e a ausência de grandes corporações e do Estado. Trata-se de uma recusa dos termos de felicidade vendidos pelo capitalismo (evidentes, especialmente, no desejo de mudar para a “cidade grande” em *Impossible planet*).

A memória nostálgica integra essa relação com a utopia de modo peculiar: conforme Santa Cruz, “[...] se compreendermos que utopia e nostalgia são interligadas — enquanto esta é comumente associada à perda, aquela denota expectativa —, perceberemos que a interrelação das duas aporta potência para pensarmos o presente” (Santa Cruz, 2018, p. 93). A resignificação do passado e o trabalho sobre a *perda* — quando se analisa o que era o mundo e o que tomou seu lugar — podem sustentar uma crítica à suposta imutabilidade do presente e às perspectivas de um futuro postulado como definido, programado. Logo, por mais que, por um lado, a nostalgia com que tais memórias são embebidas suprima os problemas pregressos, por outro, ajuda a revelar algo que — ainda que não tenha acontecido *exatamente* daquela forma — é vislumbrado ao se virar para o passado, e que pode se tornar a ordem do dia amanhã — é a possibilidade, afinal, a potência do pensamento utópico.

REFERÊNCIAS

APPADURAI, A. **Modernity at large: cultural dimensions of globalization**. Minneapolis: University

of Minnesota Press, 1996.

BACCOLINI, R. “A useful knowledge of the present is rooted in the past’: memory and historical reconciliation in Ursula K. Le Guin’s *The Telling*”. In: BACCOLINI, R; MOYLAN, T. *Dark horizons: science fiction and the dystopian imagination*. Nova York: Routledge, 2003.

BAUMAN, Z. *Retrotopia*. São Paulo: Zahar, 2017.

BORGES, F; CHAGAS, I. “A men’s place: o passado como referência para o futuro das masculinidades em *The Handmaid’s tale*”. *Galaxia*, São Paulo, Especial 1 - Comunicação e Historicidades, 2019, p. 87-99.

BLOCH, E. *O princípio esperança*. Tradução de Werner Fuchs. Rio de Janeiro: EDUERJ/Contraponto, 2005. V. 1.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.

HUYSEN, A. *Políticas de memória no nosso tempo*. Lisboa: Universidade Católica Editora, 2014.

LEAL, B.; BORGES, F.; LAGE, I. “Experiências de nostalgia: de *Stranger things* a *Vozes de Tchernóbil*, diferentes construções nostalgizantes”. In: SANTA CRUZ, L.; FERRAZ, T. (Org.). *Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo*. Rio de Janeiro: E-papers, 2018, p. 47-65.

MOYLAN, T. “Introduction: the critical utopia”. In: MOYLAN, T. *Demand the impossible: science fiction and the utopian imagination*. Bern: Peter Lang, 2014.

NIEMEYER, K (org.). *Media and nostalgia: yearning for the past, present and future*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014.

NOVAES, A. “Onze notas sobre O novo espírito utópico”. In: NOVAES, A (org.). *O novo espírito utópico*. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

POLLAK, M. “Memória e identidade social”. In: *Estudos Históricas*. Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

SANTA CRUZ, L. “Poeiras da nostalgia em *Blade Runner 2049*: o desejo de vir a ser tudo o que um humano poderia ser”. In: SANTA CRUZ, L.; FERRAZ, T. (Org.). *Nostalgias e mídia: no caleidoscópio do tempo*. Rio de Janeiro: E-papers, 2018, v. , p. 47-65.

SARGENT, L. T. “The three faces of utopianism revisited”. *Utopian Studies*, v. 5, n. 1, 1994.

SARGENT, L. T. *Utopianism: a very short introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SUVIN, D. *Positions and presuppositions in science fiction*. Londres: The Macmillan Press, 1988.

TOURAINÉ, A. “Society as utopia”. In: SCHAER, R; CLAEYS, G; SARGENT, L. T. *Utopia: The search for the ideal society in the western world*. Nova York: The New York Public Library/Oxford UP, 2000.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

BLACK Mirror. Criação: Charlie Brooker. Produção: Zeppotron (2011–2013), House of Tomorrow (2014–2019), Broke & Bones (2023–presente). Exibição original: Channel 4 e Netflix. Distribuição no Brasil: Netflix. Inglaterra, 2011.

PHILIP K. Dick’s *Electric dreams*. Criação: Ronald D. Moore e Michael Dinner. Produção: Sony Pic-

tures Television. Exibição original: Channel 4. Distribuição no Brasil: Amazon Prime Video. Inglaterra, 2017.

THE Handmaid's tale. Criação: Bruce Miller. Produção e exibição original: Hulu. Distribuição no Brasil: Globoplay. Estados Unidos, 2017.

SUBMISSÃO: 26/03/2024

ACEITE: 10/06/2024