

CINEMA E DIVULGAÇÃO CIENTÍFICA: REINVENTADO A PERCEPÇÃO DA CIÊNCIA NO COTIDIANO

Renato Salgado de Melo Oliveira¹ – IF Baiano/*Campus* Itaberaba
Gabriella Nery da Silva² – IF Baiano/*Campus* Itaberaba

Resumo:

O presente artigo tem como objetivo apresentar o trabalho que foi desenvolvido com um grupo de dez alunos (uma bolsista e nove voluntários) entre o segundo semestre de 2018 e o primeiro do ano seguinte. O trabalho de pesquisa foi inspirado pela ideia de pensar o cinema, seja ele ficcional ou documental, através da crítica. Propomos como crítica o trabalho de criar a partir dos filmes escolhidos, e não como uma reação a um trabalho pronto. O propósito foi desdobrar a crítica como elemento fundamental da divulgação científica, pensando em não trabalhar com uma ciência pronta da qual cabe ao divulgador simplificar, mas sim, investir na complexidade das relações entre ciência, arte, filosofia, sociedade e mundo, criando conexões outras entre sons, imagens e palavras. Deste modo a noção de ficção e fabulação (DELEUZE, 1997) ganharam grande força nas oficinas e debates realizados, ao nos provocarmos pensar como que a ficção pode afetar o mundo para além da mera representação de uma verdade dada, preexistente a própria palavra. Falar de ficção foi também um contato com os afetos e os desejos, não como elementos de produção de uma individualidade, mas como potências políticas (SAFATLE, 2016), capazes de reativar a relação dos sons, imagens e palavras com o mundo.

Palavras-chave: Cinema. Ficção. Fabulação. Afetos. Divulgação científica.

Abstract:

This article aims to present the work that was developed with a group of ten students (one scholarship student and nine volunteers) between the second semester of 2018 and the first of the following year. The research work was inspired by the idea of thinking about cinema, whether fictional or documentary, through criticism. We propose as criticism the work of creating from the chosen films, and not as a reaction to a finished work. The purpose was to unfold criticism as a fundamental element of scientific dissemination, thinking of not working with a ready-made science whose job it is for the disseminator to simplify, but to invest in the complexity of the relations between science, art, philosophy, society and the world, creating other connections. In this way the notion of fiction and fabulation (DELEUZE, 1997) gained great strength in the workshops and debates held, by provoking us to think how fiction can affect the world beyond the mere representation of a given truth, pre-existing the word itself. Talking about fiction was also a contact with affects and desires, not as production elements of an individuality, but as political powers (SAFATLE, 2016), capable of reactivating the relationship of sounds, images and words with the world.

Keywords: Movie theater. Fiction. Fabulation. Affections. Scientific communication.

1. Do desconforto ao desassossego: a vontade de criticar e analisar

“*Professor, passa um filme para a gente, para relaxar*”. Uma frase comum, com suas possíveis variantes, que qualquer professor do Ensino Básico e Médio já deve ter ouvido. O ouvir dessa fala sempre me produziu um certo “[...] *desconforto da cabeça mal voltada / E com o desconforto da alma mal-entendendo*.” (PESSOA, 1986, p. 365), não pela proposta do relaxar em

¹Graduação em História pela Unicamp, especialização em Jornalismo Científico (Labjor/Unicamp), mestrado em Divulgação Científica e Cultural (Labjor/Unicamp), doutorado em Teoria e Crítica Literária (IEL/Unicamp) e pós-doutorado (Labjor/Unicamp), Professor EBTT do IF Baiano *Campus* Itaberaba.

²Aluna do curso técnico em Agroindústria integrado ao Ensino Médio, bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica PIBIC-EM/CNPq/IF Baiano, apoiado pelo CNPq.

si, que também faz parte do processo pedagógico, mas o desentendimento de como que o exercício de contemplar um filme, de pensar através da análise e da crítica, do criar relações entre o filme e os temas trabalhado em sala poderiam ser uma forma de “relaxar”. Poderia ser uma estratégia de aprender e debater diferente, mas o esforço envolvido neste processo não me parece direcionar a um relaxamento, mas sim, justamente ao contrário, tem o sentido da criação de diversas tensões superficiais.

A rede de relações que levam a esse desconforto é complexa e valeria por si um artigo, mas gostaria de focar em um único elemento, sendo injusto com o tamanho do problema levantado. Uma questão que coloquei diante de mim como docente, um *desassossego*: “Em que momento esses estudantes se sentaram para *contemplar* um filme?”. Sou docente do Instituto Federal Baiano, campus Itaberaba, no interior da Bahia, grande parte dos nossos alunos são da zona rural e o cinema mais próximo fica a cerca de 170 km de distância na cidade de Feira de Santana, de modo que muitos deles nunca estiveram em uma sala de projeção. Ao mesmo tempo que, através de seus celulares, navegam como marinheiros experientes pelo “*infomar*”, e sabem aproveitar os fluxos da “*infomaré*”, roubando as palavras de Gilberto Gil (1997). Desse modo, as imagens enquanto “cinema” podem lhe ser estranhas, mas de modo algum as imagens como “informação” lhe são desconhecidas, ainda mais imagens em rede, em conexões.

“*Diziam os argonautas que navegar é preciso, mas que viver não é preciso. Argonautas, nós, da sensibilidade doentia, digamos que sentir é preciso, mas que não é preciso viver*” (PESSOA, 2006, p. 146). Desse modo, nossos navegantes vivenciam sim uma experiência da imagem, mas uma experiência mediada pelo fluxo rápido do consumo, do *hyperlink*, dos cliques rápidos dos jogos, dos vídeos curtos do *YouTube*, dos fractais sociais do *Instagram* e do *Facebook*, e por continuidade uma experiência do cinema de movimento contínuo intenso, reduzida a um esquema sensório-motor mínimo, que leva, de maneira rápida e alucinante de um instante ao outro (BAUMAN, 2008), em que o sujeito, produzido pelo consumo como espectador, o eterno ver que redireciona não para a produção crítica, mas para um “si” em que a vida foi limitada às formas de interatividades que realimentam o processo capitalista de produção e consumo. Neste instante é que “ver” o filme me provocava o *desconforto*: como a imagem em movimento, o pensamento, os fluxos de afetos e linhas de intensidades visuais, com tantos estímulos poderia ser possível o relaxar? (excluindo a sedução de Morpheus, é claro).

Poderia, na medida em que, a experiência do sentir produziu uma outra forma do sentir/viver em que o fluxo contínuo das imagens, a mecânica/dinâmica constante entre os instantes, restringe o sujeito, enfraquecendo suas linhas de intensidades e imobilizando suas potências de transformação, colocando-o em um lugar fora desse fluxo, em que tudo passe rápido

para que nada ocorra, em que a rede e as conexões estão dadas e o sujeito circule nela sem dela se sentir parte, sem que haja um afeto do comum, um *nós*. Momento este em que deixamos de ser afetados pelas palavras, sons e imagens. Imagens-propaganda: *velozes e furiosas*, não com a velocidade das intensidades moleculares, mas com uma velocidade que esvazia o tempo de atualidade, e uma fúria que não tem a potência do furor do mar, mas a violência do esvaziamento da experiência do tempo, da contemplação e do afeto. Imagens, que não por estarem em celulares, mas por se organizarem por uma lógica de consumo que desmobiliza o coletivo, que fragmenta infinitamente ao indivíduo, esvaziando-o enquanto sujeito. Uma imagem sem fabulação (DELEUZE, 1997), que não é feita para um povo por vir, mas para um indivíduo dado, identificado por algoritmos, metadados, perfis de busca e compra, interesses e compartilhamentos. Um “nós” sem um comum, produzido pela codificação, pela operação maquínica dos dados, um “nós” sem o seu imediato político (uma política mobilizada através do *WhatsApp*, movida pelo medo e pela raiva não é uma política, mas o seu contrário), sem uma ficção-futura, mas sim uma ficção de projeção, modulação, modelagem, utopias, dívidas e prestações.

Mas este ‘nós’, em nome de que tanto falo, que pessoas são? Sei de mim, de Caeiro hoje morto, de mais dois em toda a extensão de gente que conheço. Que fosse só eu, e não importava. Que fossem mil, era a mesma coisa (PESSOA, 1998, p. 114).

É preciso assumir que há um certo encanto, uma sedução, mesmo que autoritária, em que o poder substitui a vontade de potência, através de agenciamentos mecanizados da imagem, de seu fluxo e movimento. “*Por que abdicamos de nossa autonomia em favor de uma servidão?*” nos provoca pensar Etienne de la Boétie (2017). Pergunta engenhosa e poderosa, que ao mesmo tempo nos faz pensar em nossa condição de sujeito, porém nos conduz à compreensão da emancipação como processo individual. Aqui, provocado por la Boétie sugiro pensar essa questão da emancipação, mas por outros caminhos, por um caminho coletivo, que compreende o “nós” como forma de resistir à barbárie que se aproxima (STENGERS, 2015). Desse modo, reinventar o sentir a imagem me pareceu uma necessidade não só pedagógica, mas uma forma de resistência da vida e da sensibilidade, de potencialização dos afetos (SAFATLE, 2016) e de elaboração de uma existência que não fosse apenas para consumo (BAUMAN, 2008) e que não se desse apenas a partir do indivíduo (LATOUR, 2014).

2. O cinema como problema, a necessidade de reinventar o tempo

O primeiro desafio que se fez presente foi o de fazer da imagem em movimento um problema. Uma noção de problema inspirada pela escola dos *Annales* (BURKE, 2011), que procurou compreender o fazer/escrever a história para além da formulação de uma narrativa dos acontecimentos, transformando-a em um exercício investigativo (GINZBURG, 1990) que buscasse, a partir da análise minuciosa das fontes, levantar problemas que nos provocassem repensar o passado, o tempo, as diferenças, as transformações, as continuidades e o presente.

Foi preciso quebrar o encanto do cinema, para que dele emergisse outras possibilidades de existência. O encanto do cinema, a que me refiro, é sua capacidade de se fazer presente como profundidade, como uma existência outra que não seja a materialidade de suas próprias imagens superficiais. Suspender o pacto que se inicia com o comprar dos ingressos e o apagar das luzes da sala de projeção. Retomar a imagem como materialidade foi a metodologia escolhida para restituir o cinema como fonte. O trabalho de pesquisa, como nos propõe Ginzburg (1989) passa pela atenção aos detalhes, às formas, aos sinais e às evidências. Para isso é preciso reconstituir o cinema como espaço de um crime (GARCIA & OLIVEIRA, 2019): uma materialidade fragmentada por um acontecimento do qual cabe ao investigador recolher as partes para fabular uma narrativa (um duplo do acontecimento, e não a sua representação). É importante notar que essas partes nunca compõem um todo, o passado, neste caso, é puramente virtual, a sua atualização ocorre através da ficção narrativa, entrelaçando-a imediatamente com um passado e um futuro infinitos. Note que neste momento nos distanciamos da noção de acontecimentos a qual se referia a escola dos *Annales* (BURKE, 2011), e procuramos nos aproximar de uma concepção mais inspirada por Deleuze:

Em todo acontecimento, há de fato o momento presente da efetuação, aquele em que o acontecimento se encarna em um estado de coisas, um indivíduo, uma pessoa, aquele que é designado quando se diz: pronto, chegou a hora; e o futuro e o passado do acontecimento só são julgados em função desse presente definitivo, do ponto de vista daquele que o encarna. Mas há, por outro lado, o futuro e o passado do acontecimento tomado em si mesmo, que esquiva todo presente porque está livre das limitações de um estado de coisas, sendo impessoal e préindividual, neutro, nem geral nem particular, *eventum tantum...*; ou antes que não tem outro presente senão o do instante móvel que o representa, sempre desdobrado em passado-futuro, formando o que convém chamar de contra-efetuação. Em um dos casos, é minha vida que me parece frágil demais para mim, que escapa num ponto tornado presente numa relação determinável comigo. No outro caso, sou eu que sou fraco demais para a vida, a vida é grande demais para mim, lançando por toda a parte suas singularidades, sem relação comigo nem com um momento determinável como presente, salvo com o instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado (DELEUZE, 2009, p. 154).

Que materialidade? O cinema é imagem em movimento, luz, ficção, não há materialidade. Que tipo de evidências um filme pode deixar? O projetor quente? Pipocas no chão? Copos de

refrigerante? Não! Essas são evidências de uma plateia e não de um filme, de uma sessão e não da imagem. A materialidade do cinema se dá através de suas linhas, cores, sombras, cortes, montagens, paisagens, gestos, contrastes, sequências, sons, enquadramento... Uma existência material de superfície, mas nem por isso transcendente, e sim puramente imanente, concreta e real.

Compreender o filme como ficção não é assumi-lo enquanto mentira, como irreal, mas sim como montagem, linguagem, produção de sentido – o acontecimento é o próprio sentido (DELEUZE, 2009). É percebê-lo como produtor de afetos, de signos, de narrativas que compõem sentido ao mundo e as formas de habitá-lo (tornar-se povo, comum, “nós”). A sua verdade é superficial, como a do papel, como a da imagem, mas também tridimensional como a vibração dos sons, mas nunca profunda. O cinema é o desejo sobre a superfície:

Estranha prevenção essa que valoriza cegamente a profundidade à custa da superfície e que faz com que “superficial” significa não “de vasta dimensão”, mas “de pouca profundidade”, enquanto que “profundo” significa, pelo contrário, “de grande profundidade” e não “de fraca superfície”. E, no entanto, um sentimento como o amor mede-se bem melhor – se é que pode ser medido – pela importância de sua superfície do que pelo seu grau de profundidade. Pois eu meço o meu amor por uma mulher pelo fato de que amo igualmente suas mãos, os seus olhos, seu modo de andar, as roupas que usa, seus objetos familiares, aqueles que sua mão aflorou, as paisagens onde a vi evoluir, o mar onde se banhou... Tudo isso é bem superfície, parece-me! Enquanto um sentimento medíocre visa diretamente, em profundidade, o próprio sexo e deixa todo o resto em uma penumbra indiferente (TOURNIER, 1985, p. 60-61)³.

Superfície, tão profunda quanto a pele, compondo conexões e relações, traçando uma rede, *nós* [em seu duplo sentido: plural de “nó” e/ou pronome da primeira pessoa do plural] e linhas de comunicação e movimentação. Neste sentido, o projeto desenvolvido em conjunto com os alunos focou na noção de crítica. Não como um afeto reativo ao cinema, como um julgamento de gosto, ou, mais triste ainda, de moral. Mas sim um convite, tanto ao professor, quanto aos alunos, de se distanciarem do “eu gosto”, para o “nós pensamos” (LATOURET, 2016) e juntos investigar sinais e pistas espalhados pelo cinema, conectando-os com outras imagens, sons e palavras, abrindo espaço para a criação de novos afetos, “*nós da sensibilidade doentia*” (PESSOA, 2006, p. 146).

Produzimos, a partir da crítica, novas formas de existência, com o auxílio da ficção e da escrita, novos afetos e percepções que lançam a vida para a questão da experiência sentida [Loucura? E não é a própria loucura o fundamento da literatura e da resistência ao capitalismo para Deleuze?]. É pela crítica como processo criativo que os afetos tomam para si a “potência do falso” (DELEUZE, 1990), e agenciam linhas de intensidade. “(Porque é possível fazer a realidade de

³ Agradeço a colaboração de Maria Carolina Scartezini Cruz para o debate e desenvolvimento desta questão.

tudo isso sem fazer nada disso)” (PESSOA, 1986, p. 365). O crítico não é um artista incapaz, mas um *doente da sensibilidade*. Porém tudo isso é muito frágil e delicado, pois corre o risco de não se atualizar como forma de existência, e torna-se apenas uma representação, mas agora sem mundo referencial – a loucura como adoecimento, incapacidade, a palavra sem efeito, ‘a fala do louco’ diante dos ‘ouvidos do médico’ (FOUCAULT, 2009).

Há um negacionismo, muito parecido com a morte, que se coloca diante da ciência. Não o negacionismo daqueles que a recusam (negam as causas humanas do aquecimento global, afirmam os revisionismos conservadores), mas um negacionismo da força das imagens, sons e palavras, que insistem na simplificação, no esvaziamento, no futuro como previsível e na descrença. Trata-se de um negacionismo que opera pela substituição das potências políticas das coisas e dos seres (humanos e não-humanos) pelo poder governamental de ficções submetidas a uma ‘ordem discursiva’ (FOUCAULT, 2002) que funcione como relação de saber e poder de uma governamentalidade (com suas economias e dispositivos) (FOUCAULT, 2010). Não é a ciência que se opõe ao negacionismo, ela própria pode, também, operar por meio dele. Leia, como exemplo, o “*Principles for effective communication and public engagement on climate change*” (CORNER; SHAW; CLARKE, 2018) como um exemplo claro das estratégias de negação do público como parte efetiva da construção do saber e da afirmação da simplificação como meio único de comunicação.

Em nossos trabalhos, oficinas e experiências apostamos em um outro caminho: o da complexidade, reafirmando o mundo pelas suas diversidades, multiplicidades, indeterminações, incertezas e riscos. A complexidade restitui a rede e convoca a necessidade de um “nós” comum para agirmos. A emancipação não se trata mais de um problema de acomodamento à servidão voluntária individual, mas sim com a produção de ficções anárquicas e coletivas, que multiplique infinitamente as possibilidades de futuro, narrativas de um povo por vir, assumindo assim, a própria ciência, a política, o pensamento, a literatura, o cinema, as resistências como agenciamentos ficcionais dos afetos, meios de constituir sensibilidades.

Se há uma crise global da ciência e da governabilidade – e não da governamentalidade, seja ela baseada em uma biopolítica ou uma necropolítica (MBEMBE, 2018) – diante das mudanças climáticas, da invenção de novos futuros, da sociedade de direito e da democracia, ela não é apenas uma crise epistemológica da verdade. É também, se não mais, uma crise da força política das palavras, sons e imagens, incapazes de ficção, de transformação. Crise enunciada em um futuro *à espera dos bárbaros* (COETZEE, 2006) em uma barbárie (STENGERS, 2015) que se anuncia no horizonte, fundada por afetos absolutos e utópicos, como o medo e a tristeza. Reativar (STENGERS, 2017) as forças das palavras não se trata de uma batalha romântica dos afetos, mas

sim um esforço de mobilizar a ficção a um limite de tensão que reanime a sensibilidade, que torne possível outras “partilhas do sensível” (RANCIÈRE, 2005; 2010), afetos políticos outros como o desamparo (SAFATLE, 2016), a vergonha (BORGES, 2012), o amor (BARROS, 2000), entre tantos outros capazes de abrir frestas para o impossível.

3. Um passeio pelo jardim, experiência e cinema

A ficção científica é um gênero, tanto literário quanto cinematográfico, que tem desenvolvido um grande papel de contribuição na sociedade por diversas maneiras, seja pelo objetivo de entreter ou de se relacionar com a ciência na maneira de ver e interpretar as condições, sentimentos e desejos da humanidade.

É notável que a maioria das obras deste gênero não possuem em sua direção e produção profissionais especializados em áreas científicas, entretanto o contexto que estão inseridos os fazem despertar criativamente uma percepção científica na maneira de interpretar o mundo e isso os capacita a desenvolver trabalhos incríveis que têm como principal objetivo antecipar a realidade. Antecipação essa que alguns podem julgar como fantasiosa e exagerada e outros como criativa e sagaz, contudo, independente destes julgamentos não se pode negar as influências deste gênero na ciência, como pode ser visto na ambição dos cientistas em o homem pisar na Lua, fato que ocorreu no ano de 1969 mas desde antes já existia no imaginário das pessoas esse anseio, o qual pode ser percebido no filme *Viagem à Lua* (1902), a primeira obra cinematográfica de ficção científica.

No cinema, a ficção científica construiu um cenário de dúvidas e curiosidades que ao mesmo tempo que provoca, compartilha esses desejos com o espectador. Não apenas isso, ela também é uma alteração da maneira de interpretar o real, mesmo que essa interpretação pareça algo totalmente impossível de acontecer. O longa-metragem (baseado no livro de mesmo nome) *O Doador de Memórias* (2014) apresenta um mundo utópico em que as pessoas não possuem memórias, ou seja, não conhecem as cores, sentimentos, sons, formatos, etc. e isso os transforma em alienados, praticamente robôs. Para os mais céticos esse filme é uma mera bobagem, algo que não tem relevância alguma, porém com sensibilidade o bastante é possível perceber a crítica que a obra faz a respeito da importância das emoções, memórias e até mesmo da presença das cores no dia a dia, os quais ultimamente não tem sido considerados importantes, de acordo com a sociedade atual.

A ficção científica se consolidou, como gênero, durante a década de 1920 com a criação da revista *Amazing Stories*, a qual tinha como princípio publicar a respeito do cenário científico da época, mas se tornou mais conhecida no mundo a partir de contos publicados por autores como

Isaac Asimov, Aldous Huxley, entre outros e com os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria e missão Apollo (viagem à Lua), contudo, antes disso já se publicava histórias com as características do *sci-fi*: ciência e tecnologia unidas a fim de resolver um determinado conflito (na sociedade ou no mundo). Isso é perceptível em *Frankenstein, O Prometeu moderno* (SHELLEY, 2017), que relata a história de um cientista, Victor Frankenstein, que possuía o desejo de desenvolver um “ser humano” gigante e para isso utiliza pedaços de corpos em decomposição, o que acaba transformando em um monstro e assim surge o problema da trama, entre criador e criatura.

Na indústria cinematográfica, começa a partir da década de 1920 o lançamento de filmes deste gênero, entretanto se torna mais divulgado a partir da década de 60 com filmes como *2001 - Uma Odisseia no Espaço* (1968) e *Planeta dos Macacos* (1968). Apesar desse reconhecimento, são os anos 1980 que ficariam marcados como a década de ouro da ficção científica, com o surgimento de diversos títulos como *Blade Runner* (1982), *Exterminador do Futuro* (1984) e *De volta para o futuro* (1985) que são venerados até hoje e utilizados como base para o desenvolvimento de outras obras, e com isso foi possível a consolidação do gênero e seu público. Público esse diversificado, ou seja, não necessariamente os fãs deste gênero são cientistas ou pessoas da área, e sim qualquer pessoa que tenha sensibilidade o suficiente para interpretar o mundo através de narrativas futurísticas, utópicas ou exageradas que representam os anseios da humanidade.

Esses longas metragens têm contribuído com a percepção que a sociedade tem sobre a ciência, já que mostra às pessoas as variáveis que podem ocorrer no futuro; os avanços que podem ser obtidos; os impactos sociais causados por esse avanço e principalmente, os anseios de todos a respeito do progresso.

No filme *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (2004) pode-se perceber o desejo do ser humano em evoluir e inovar suas técnicas científicas, transformar as relações sociais de forma que se entrelaçam com a ciência, pois acreditava-se que não existia uma relação entre elas e mediar nossos anseios e dúvidas, transformando vontades em potência. Esta obra aborda de forma reflexiva e diferente sobre como seria a vida das pessoas se fosse possível apagar determinadas memórias do cérebro e como estas influenciam na vida das pessoas. Filmes como esse demonstram os prós e contras que o avanço da ciência pode causar, além de ser uma ótima maneira de entretenimento.

As obras de ficção científica, apesar de não ser tão transparente, também realizam críticas à estrutura da sociedade e provocam intervenções políticas. A série *Black Mirror* (2011-) é um grande exemplo disso, já que ela relaciona problemas atuais com o desenvolver tecnológico. Por

exemplo, o segundo episódio da primeira temporada, *Fifteen Million Merits* (2011), é uma grande crítica ao capitalismo, meritocracia e ao desejo incessável de consumo. Esse episódio acontece em um mundo utópico em que as pessoas necessitam passar o dia inteiro pedalando em uma bicicleta a fim de ganhar recompensas no mundo virtual, ou seja, o modo de vida é baseado na quantidade de tempo gasto de cada indivíduo ao pedalar em suas bicicletas, de forma que quanto mais você pedalar mais dinheiro você terá e assim será reconhecido na sociedade e isso depende exclusivamente do seu esforço individual, sem influências externas.

Apesar de todo esforço, da arte em geral, e do cinema em ser um modo de oposição à realidade, ultimamente essa contracultura tem entrado em acordo com essa série de medidas do sistema e se tornado parte do truque, de forma que sua oposição não possui nenhum efeito já que tem se focado apenas no contexto da fantasia, como apresentado no documentário de Adam Curtis, *Hipernormalisation* (2016).

Conclui-se que ficção não se baseia apenas no entreter, ela se constitui também como recurso na construção da realidade, de forma que a arte e a vida não se imitam, mas sim que em conjunto impactam na concepção e na existência do indivíduo. O papel crucial das obras do gênero ficção científica é apresentar o potencial que a ciência e a tecnologia possuem, e com isso instigar a mente dos cientistas a fim de promover o avanço da sociedade e também provocar conscientização nas pessoas e intervir no mundo, além de todo o contexto social e político dessa última década que só tem trazido desgraça e revolta, entretanto o que conforta é saber que ainda há salvação: a arte.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BORGES, Jorge Luis. *História universal da infâmia*. Trad. Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales: 1929-1989*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

COETZEE, J. M. *À espera dos bárbaros*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CORNER, A.; SHAW, C.; CLARKE, J. *Principles for effective communication and public engagement on climate change: a handbook for IPCC authors*. Climate Outreach, 2018. Disponível em: <<https://wg1.ipcc.ch/AR6/documents/Climate-Outreach-IPCC-communications-handbook.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2020.

- DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo* (Cinema 2). Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- _____. *Crítica e clínica*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- _____. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *História da loucura: na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- _____. *Do governo dos vivos: curso no Collège de France, 1979 – 1980 (excertos)*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2010.
- GARCIA, Gabriel Cid de. OLIVEIRA, Renato Salgado de Melo. Anatomias de um crime: o que aquelas linhas demarcavam? In DIAS, Susana Oliveira; WIEDEMANN, Sebastian; AMORIM, Antonio Carlos Rodrigues de (Orgs.). *Conexões Deleuze e cosmopolíticas e ecologias radicais e nova terra e...* Campinas-SP: ALB/ClimaCom, 2019. p. 343 – 356.
- GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- LA BOÉTIE, Étienne de. *Discurso sobre a servidão voluntária*. São Paulo: Edipro, 2017.
- LATOUR, Bruno. El cosmos de quién? Qué cosmopolítica? Comentaríos sobre los términos de paz de Ulrich Beck. *Revista Pléyade*, n.14, p. 43-59, 2014.
- _____. *Cogitamus: seis cartas sobre as humanidades científicas*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MBEMBE, Achille. *Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte*. Trad. Renata Santini. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org. Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.
- _____. *Obra em prosa*. Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1998.
- _____. *Livro do desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental; Ed. 34, 2005.
- _____. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2010.
- SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein: ou o Prometeu moderno*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.
- STENGERS, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- _____. Reativar o Animismo. *Caderno de Leituras*, n.62, p. 1-15, 2017.
- TOURNIER, Michel. *Sexta-feira ou Os limbos do Pacífico*. Trad. Fernanda Botelho. São Paulo: Difel, 1985.

Referências audiovisuais

VIAGEM à Lua. Dirigido por Georges Méliès. França: Star-Film, 1902.

2001: uma odisseia no espaço. Dirigido por Stanley Kubrick. Inglaterra, Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Stanley Kubrick Productions, 1968.

PLANETA dos Macacos. Dirigido por Franklin J. Schaffner. Estados Unidos: APJAC Productions, Twentieth Century Fox, 1968.

BLADE Runner: o caçador de andróides. Dirigido por Ridley Scott. Estados Unidos: The Ladd Company, Shaw Brothers, Warner Bros, 1982.

O EXTERMINADOR do futuro. Dirigido por James Cameron. Inglaterra, Estados Unidos: Hemdale, Pacific Western, Euro Film Funding, 1984.

DE VOLTA para o futuro. Dirigido por Robert Zemeckis. Estados Unidos: Universal Pictures, Amblin Entertainment, U-Drive Productions, 1985.

BRILHO eterno de uma mente sem lembranças. Dirigido por Michel Gondry. Estados Unidos: Focus Features, Anonymous Content, This Is That Productions, 2004.

FIFTEEN million merits. Dirigido por Euros Lyn (2011). In BLACK mirror. Criado por Charlie Brooker. Inglaterra: Zeppotron, Channel 4 Television Corporation, Gran Babiaka, 2011 - .

O DOADOR de memórias. Dirigido por Phillip Noyce. África do Sul, Canadá e Estados Unidos: Tonik Productions, Asis Productions, Canada Film Capital, 2014.

HIPERnormalisation. Dirigido por Adam Curtis. Inglaterra: British Broadcasting Corporation (BBC), 2016.

Referências Sonoras

GIL, Gilberto. Pela Internet. Composição Gilberto Gil. In GIL, Gilberto. *Quanta*. [S.I.]: Mesa/Bluemoon Recordings, 1997. 2 CD's. Faixa 10.