
Cronotopo e enunciação da cidade distópica: uma mirada sobre a série “Onisciente”¹

Maria Cristina Palma MUNGIOLI²
Flavia Suzue de Mesquita IKEDA³
Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

O artigo analisa as relações espaciotemporais que enformam a construção discursiva da ficção distópica *Onisciente* (Netflix, 2020). Destacamos as cidades imaginadas da série baseadas nas discussões de Bakhtin (2003; 2010) acerca do cronotopo, como uma dimensão formal e temática. Martin-Barbero (1998; 2008) e Certeau (2007) embasam ainda as reflexões acerca do espaço da cidade e Terentowicz-Fotyga (2018) e Barros (2011) contribuem para a discussão de aspectos das cidades distópicas. A análise dos cronotopos da série evidencia visões de mundo, ideias e conceitos marcados pelas oposições entre o indivíduo e o Estado, o privado e o público, o dentro e o fora, e os signos de verdadeiro e falso, como na questão da segurança e infalibilidade do sistema que controla a Cidade.

PALAVRAS-CHAVE: Séries distópicas; Cronotopo; Netflix; série brasileira; Onisciente

Introdução

O artigo tem como objetivo refletir sobre as relações espaciotemporais que enformam a construção discursiva da ficção distópica *Onisciente* (Netflix, 2020), destacando as cidades da série. O enfoque adotado baseia-se nas discussões de Bakhtin (2003, 2010) acerca do cronotopo, entendendo-o como uma dimensão formal e temática que, resumidamente, matiza e condiciona, em sua materialidade, as relações entre personagens e temporalidade da narrativa com o tempo histórico e o cotidiano na obra artística. Embasam ainda nossas reflexões Martin-Barbero (1995, 2008, 1998) e Certeau (2007) para tratarmos do espaço da cidade, e Terentowicz-Fotyga (2018) e Barros (2011) para pensar os aspectos da espacialidade e temporalidade das cidades utópicas.

Em uma primeira aproximação, destacamos o conceito de cronotopo (BAKHTIN, 2010; 2018) como instrumental teórico essencial para tratar das relações espaciais e

¹ Trabalho apresentado no GP Ficção Seriada, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Professora doutora na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Líder do grupo de pesquisa GELiDiS–Linguagens e Discursos nos Meios de Comunicação ECA-USP/CNPq. Bolsista produtividade CNPq. E-mail: crismungoli@usp.br

³ Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Pesquisadora do grupo de pesquisa GELiDiS–ECA-USP/CNPq. Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-Brasil (CAPES). E-mail: flaviasuzue@usp.br

temporais no interior de obras de gêneros complexos como o romance, o cinema e a ficção televisiva, e em relação com a realidade histórica e social do ambiente em que cada obra é concebida, localizando-a no interdiscurso.

No cronotopo artístico-literário ocorre a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. (BAKHTIN, 2010, p.211).

No nível figurativo, as cidades imaginadas nas distopias não só ambientam as ações, mas concretizam e são expressões das angústias e esperanças, dos receios, medos e desejos presentes na sociedade atual (BARROS, 2011). Em *Onisciente*, Tais sentimentos são organizados em uma narrativa que especula sobre um futuro em que a divisão de classes não determina apenas uma desigualdade simbólica ou mesmo material, mas se manifesta espacialmente pela separação geográfica entre a utópica Cidade, iluminada e ordenada, onde não há violência nem pobreza, e o espaço fora dos seus limites, caracterizado pelas heterogeneidades de classes e estéticas, pelo barulho e pela insegurança.

Dito de outra forma, ao longo do texto, procuramos refletir sobre as cidades imaginadas na série *Onisciente*, entendidas como lugares em que se condensam as dimensões espaciais e temporais que caracterizam ambientes distópicos que, por sua vez, fazem emergir visões de mundo marcadas por valores cronotópicos e, portanto, configuram universos imagináveis. Para Todorov (1981, p.129), a noção de cronotopo “não [se] relaciona simplesmente à organização do tempo e do espaço, mas também à organização do mundo (que pode legitimamente se chamar cronotopo na medida em que o tempo e o espaço são as categorias fundamentais de todo universo imaginável).”⁴ Assim, o conceito bakhtiniano pode ser entendido como elemento que configura não apenas o ambiente ficcional, mas também o acabamento temático. Como salienta Todorov (1981, p.128-129), os gêneros apresentam cronotopos que lhes são característicos. Assim, os cronotopos da sala de estar e da alcova ganham relevância no romance de realista francês de Stendhal e Balzac (BAKHTIN, 2010, p.246) e circunscrevem personagens e temas nele apresentados.

Cidade como escritura e sistema de enunciação

⁴ Os textos em língua estrangeira foram vertidos para o português pelas autoras do artigo.

Consideramos as cidades da série analisada a partir do enquadramento da metáfora da cidade como escritura, como sistema retórico que Certeau (2007) lhe atribui. Conforme discutimos em outro texto, o pensador francês entende a cidade como

“texto urbano” no qual se enunciam os passos dos pedestres em um sistema retórico estruturado que contém um estilo do uso, maneira de ser e maneira de fazer. Essa forma de pensar a cidade permitiria a sua compreensão não como espaço racional, coerente, totalizador, mas como algo em construção/desconstrução/construção permanentes de acordo com as práticas e usos que se fazem e que podem ser feitos dos espaços urbanos. (MUNGIOLI, JAKUBAZKO, 2008, p.6)

Martin-Barbero, no texto *Entre urbanías y ciudadanías* (s/d, p.1)⁵ discute o estudo da cidade como uma escritura que deve ser lida na

(...) multiplicidade de suas camadas tectônicas e de sua polifonia de linguagens, em seu fecundo caos e seu desconcertante labirinto, transformando o palimpsesto em aposta metodológica: um lugar de vislumbre e fuga de sentidos, enquanto dispositivos do sentir, do ver, do cheirar, do tocar.

Camadas e linguagens que concretizam por meio de uma escritura que tem entrelinhas e paratextos⁶ que compõem uma complexa rede intertextual e interdiscursiva por meio do (1) espaço habitado, do (2) espaço produzido, do (3) espaço imaginado e do (4) espaço praticado, os quais, segundo Martín-Barbero (s/d, p.4), seriam os espaços matriciais que possibilitariam a leitura da intrincada escrita da cidade contemporânea. Os espaços matriciais permitem pensar o espaço como uma escritura cuja tessitura guarda marcas e vestígios das escritas que lhe precederam (Martín-Barbero s/d).

Dessa forma, podemos compreender que

Os espaços matriciais, ou seja, essas quatro modalidades de compreensão do espaço, mesclam em seu interior muito mais que territórios e lugares; evidenciam a necessidade de se pensar o espaço não apenas como um lugar delimitado, mas em suas múltiplas dimensões - sociais, políticas, territoriais, sociais, identitárias e psicológicas – todas elas perpassadas por um traço comum: a necessidade de comunicação. (MUNGIOLI, JAKUBAZKO, 2008, p.6-7)

Procuramos, dessa forma, ao longo do artigo, analisar os enunciados que compõem os espaços matriciais elencados por Martín-Barbero (2008) e que se configuram por meio de cronotopos que, por sua vez, materializam não apenas o universo

⁵ Fazemos uso ao longo do texto de material impresso distribuído pelo autor durante o curso que ministrou na ECA-USP, em 2008, que foi resumido no artigo: MARTÍN-BARBERO, J. As novas sensibilidades: entre urbanias e cidadanias. *MATRIZES*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 207-215, 2008. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v1i2p207-215. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38201>. Acesso em: 12 ago. 2021.

⁶ Compreendemos o termo paratexto, desenvolvido por Gerard Genette em *Seuil* (1979), como o conjunto dos discursos contendo comentários, apresentações ou acompanhamento sobre uma obra, seja ele feito por seu autor ou por críticos especializados ou mesmo na imprensa em geral.

imaginável da obra, mas também sentimentos de angústias e esperanças, de receios, medos e desejos presentes na sociedade atual (BARROS, 2011).

Cidade distópica e cronotopo

O cronotopo das cidades distópicas começa a ser investigado a partir da conceituação de distopia no horizonte dos gêneros literários como negação da utopia, esta enquanto sonho do mundo ideal, que reflete os anseios e as vozes sociais e históricas de uma época. Terentowicz-Fotyga (2018) destaca a função estrutural da espacialidade e “construção de mundo” tanto nas narrativas utópicas quanto nas distópicas.

Elementos cronotópicos essenciais das distopias, que Terentowicz-Fotyga identifica no romance *1984*, e que contribuem para a análise proposta neste artigo, são as oposições entre o indivíduo e o poder do Estado, espaço público e privado, corpo e mente, centro e periferia, passado e presente, natural e urbano e, finalmente, entre sinais verdadeiros ou falsos (como a aparente perfeição ou o falso equilíbrio social).

Se, nas utopias clássicas, as personagens descobrem em outros países e terras distantes sociedades harmônicas que resolveram problemas e conflitos comuns ao mundo real, nas distopias, no lugar do simples deslocamento espacial, ocorre um deslocamento temporal em direção ao futuro, onde não há superação, mas o agravamento dos problemas do horizonte sócio-histórico das obras.

Para Bakhtin (2010), na produção artística e literária as definições de espaço e tempo são inseparáveis e recebem sempre um “matiz emocional”. Toda obra está impregnada de valores cronotópicos que a determinam em torno da relação com a realidade. É quando esses valores adquirem regularidade interdiscursiva em diferentes obras que se determinam os gêneros na literatura. Bakhtin considera a relação temporal e espacial como motivadora dos temas e enredos, uma categoria de conteúdo e forma literária, e analisa os cronotopos com características tipológicas estáveis que determinam os gêneros do romance em dados momentos (BAKHTIN, 2010, p.212).

Ao tomar o emprego da linguagem como fenômeno social, que não se materializa de forma autônoma, mas a partir da interação dialógica, das trocas determinadas pelo contexto amplo dos indivíduos envolvidos e pelo contexto imediato de cada enunciação, Bakhtin destaca como cada enunciado reflete o ambiente, a situação e a finalidade na comunicação de cada grupo ou campo de atividade humana por seu tema, ou conteúdo, pelo estilo e pelas características composicionais empregadas. A determinação do

cronotopo parte especialmente da essência temporal recorrente em determinadas obras de um período (2010, p.212).

Uma vez que todos os elementos se determinam mutuamente, um determinado princípio de enformação da personagem está vinculado a um determinado tipo de enredo, a uma concepção de mundo, a uma determinada composição do romance (BAKHTIN, 2018, p.205).

Bemong e Borchart (2015) resumem o cronotopo pela ideia de que um texto narrativo é composto pelos eventos e das falas no interior da diegese e na construção de um mundo ficcional particular, mundo esse que é modelado pelo gênero (e pelos cronotopos que lhe dão forma).

Para análise dos enunciados artístico-literários, aqui equiparados às séries televisuais, interessam os valores cronotópicos como organizadores dos temas e eventos, e os valores figurativos, quando o cronotopo é o palco no qual se materializam em imagem e se desenrolam em ações, as ideias, reflexões e conceitos intencionados pelo autor.

Todos os elementos abstratos do romance - as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, etc.- gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Este é o significado figurativo do cronotopo (BAKHTIN, 2010, p.356).

Em uma mesma obra encontram-se numerosos cronotopos, os quais, por sua vez, podem incluir outros muitos pequenos cronotopos e interrelações determinadas de obra e autor. “toda imagem de arte literária é cronotópica” (BAKHTIN, 2010, p.356.). Isso inclui a posição sócio-histórica do enunciador/autor, posto que “a relação tempo-espço é dinâmica e organicamente construída de maneira concomitante pelo autor, obra e leitor na medida em que todos se inserem no quadro da comunicação dialógica” (MUNGIOLI, 2013, p.107).

Bakhtin (2018; 2010) identifica particularidades referentes a como o romance, no decorrer de diferentes fases, considera o tempo e o espaço (o mundo); como considera o homem nos contextos; e como se dá a construção da imagem da personagem central. Porém, destaca que o cronotopo real nunca é assimilado de forma homogênea e total, mas apenas em determinados aspectos nas obras, que reorganizam elementos de formas específicas em cada gênero, que pode ser identificado pela predominância de um ou outro cronotopo.

Finalmente, quaisquer conceitos apenas têm existência através de uma expressão espaço-temporal, ou seja, forma sónica: “Consequentemente, qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos” (BAKHTIN, 2010, p.362). Dessa maneira, consideramos que o conceito se presta à observação das narrativas audiovisuais, como um filme ou uma série. “Do ponto de vista formal, um filme é uma sucessão de pedaços de tempo e de pedaços de espaço” (BURCH, 1992, p.24). A multiplicidade de possibilidade de organização temporal e espacial permite que, no audiovisual narrativo, uma mesma história, possa ser contada de diferentes maneiras (SPINELLI, 2005).

A materialização dos cenários, as relações espaciais entre as cidades imaginadas e a forma estética de cada uma delas é elemento extraverbal da enunciação da série: “O extraverbal não se define de maneira mecânica, mas dentro de uma dialética que envolve o percurso que ‘articulava o verbal e o não verbal, o dito e o não-dito, o posto e o pressuposto, o entendido e o subentendido’” (MUNGIOLI, 2008, p.4). No caso das distopias, independente da materialidade expressiva, se literatura, filme ou série, é fácil observar a centralidade das relações temporais e espaciais na constituição como gênero, conceitual e figurativamente.

Os cronotopos da distopia

Em 1516, Thomas More imaginou uma sociedade que havia superado a maioria das deficiências e encontrado a felicidade e o equilíbrio. Ciente do quão distante tal cidade da perfeição era da sociedade real que queria criticar, batizou-a de “não-lugar”, Utopia - derivando do grego: “topos”, ou lugar, e “u”, redução de “ouk”- uma negação. O termo “distopia” - “dis” é prefixo grego que pode significar disfunção, estranheza- surge no século XIX no discurso parlamentar de John Stuart Mill sobre um lugar impossível, não pela sua perfeição, mas pelo extremo oposto de absoluta imperfeição (BARROS, 2011).

Em fins do século XIX, H.G. Wells lança *A máquina do tempo*, primeira aparição de uma viagem no tempo na literatura e um marco para o surgimento do gênero da ficção científica. Pela primeira vez, no lugar do simples deslocamento a países e terras distantes, ocorre a viagem via deslocamento temporal em direção ao futuro. Na obra, o viajante do tempo encontra uma sociedade aparentemente harmoniosa, mas da qual, posteriormente, descobre uma relação indissociável entre a aparente perfeição e a desgraça. Outros textos de H.G.Wells ressoam os mesmos motivos de um cronotopo das transformações e

frustrações sociais de seu tempo, e ressoam no gênero da ficção científica, que constantemente investe na crítica aos “destinos tecnológicos da humanidade” (LEMOS, 2018, p.13).

Fromm (2009) pontua os livros, *Nós* (1924), de Zamyatin, *1984* (1949), de George Orwell, *Admirável Mundo Novo* (1931), de Aldous Huxley como a trilogia das “utopias negativas de meados do século XX”, que “expressam o sentimento de impotência e desesperança do homem moderno assim como as utopias antigas expressavam o sentimento de autoconfiança e esperança do homem pós-medieval” (FROMM, 2009, p.369).

Além da literatura, no século XX o cinema especulou muito sobre o futuro e as conquistas da humanidade. Ainda nos primeiros passos do cinema narrativo, em 1902, Méliés lança *Viagem à Lua*, quando as viagens espaciais ainda eram um sonho distante. Em 1927, *Metrópolis*, de Fritz Lang, apresenta o futuro em uma cidade que se projeta às alturas com seus arranha-céus e carros voadores, mas é dependente da exploração de operários que vivem no subterrâneo.

Metrópolis se passa em 2026 e reforça as representações da divisão e da desigualdade entre duas classes espacialmente. Um mundo dividido entre um ambiente rico, superior e aéreo, repleto de arranha-céus, varandas suspensas, viadutos e aviões que rodeiam o gigantesco edifício Nova Babel e um ambiente subterrâneo, onde vivem os trabalhadores e de onde brota o sonho de transformar aquela realidade. Barros (2011) demarca a cidade do filme como estruturante para a trama e uma influência essencial na construção de um imaginário de cidade futurista no cinema.

A Cidade-Cinema trazida por *Metrópolis* busca concretizar um modelo futurista, com base no imaginário da época a respeito de como seria o mundo dali a cem anos, e incorpora de maneira particularmente intensa certa ordem de contradições que parecem desnudar os medos de toda uma parcela da sociedade perante possibilidades que parecem se anunciar no contexto da implantação do fordismo e da urbanização desmedida. (BARROS, 2011, p.165).

Conforme afirma Francisco (2015), a distopia permite uma nova forma de “relacionamento entre o tempo e o espaço, no qual o pensamento utópico não parece estar ligado apenas ao futuro, mas sim à própria existência dos homens em qualquer tempo” (FRANCISCO, 2015, p.158). Nesse horizonte, não há “futuro em aberto”, mas sim a ideia de que, inevitavelmente, todos padecerão sob Estados burocratizados, despersonalizados e totalitários.

Seguindo a abordagem de Bakhtin, Terentowicz-Fotyga (2018) localiza *1984* como um exemplo canônico para constituição de um cronotopo distópico, a partir da identificação do que materializa a unidade da obra, da sua relação com a realidade e de como o ser humano é representado. “Distopia, como uma novela das ideias, sátira de uma ordem social particular, é um gênero particularmente apto para se considerar a função estrutural do cronotopo” (Terentowicz-Fotyga, 2018, p.15). O cronotopo distópico se estrutura no tema do conflito entre o indivíduo e o Estado opressor contra o qual o protagonista tenta se rebelar, o que normalmente termina em frustração ou pequenos sinais de esperança. Assim, uma distopia, como encarnação de ideias e visões de mundo específicas de um tempo, precisa conter uma cena que apresente os principais aspectos e as regras do mundo imaginário.

Por seu turno, no plano da construção de espacialidade, é central a questão dos limites entre o que é público e o que é privado, e a configuração dos espaços remete a situações sociais determinadas. A casa, nessa perspectiva, é significativa da vida privada, fora dos domínios do Estado e, por isso mesmo, o motivo cronotópico da destruição do lar é recorrente. O choque entre o que é interior e exterior também está representado no controle sobre os corpos e as mentes. “O Estado quer manter o corpóreo sob controle, enquanto o indivíduo tenta proteger isso e, a princípio, quanto mais íntima a experiência do corpo, mais distópico é o efeito desse controle” (Terentowicz-Fotyga, 2018, p.18, tradução nossa). Como um exemplo recente, a série *Handmaid’s Tale* (Hulu, 2017), adaptação de sucesso de livro homônimo de Margaret Atwood (1985), centra-se especialmente nesse cronotopo, também essencial e estruturante em *Onisciente*, objeto empírico deste artigo. Entre as oposições características do cronotopo distópico elencadas por Terentowicz-Fotyga, estão alto e baixo, central e periférico, passado e presente, cidade e mundo natural e os signos verdadeiros e falsos.

O sucesso de distopias na literatura, no cinema e na televisão, a exemplo das séries *Handmaid’s Tale* e *Black Mirror* (Channel 4, 2011; Netflix, 2014), essenciais para a sedimentar a noção das plataformas *streaming* como produtoras de séries importantes, demonstram a relevância que as distopias mantêm no imaginário popular por entre e através de diferentes mídias.

Made in Brazil: distopias nacionais da Netflix

Transformada em serviço de assinatura de vídeos sob demanda nos Estados Unidos em 2007⁷, a Netflix começou a investir na expansão internacional em 2010, quando chegou ao Canadá e atualmente é oferecido em 190 países (SILVA, 2018; NETFLIX, 2020). Ainda em 2012 a Netflix começou a investir em produções próprias, começando pela coprodução da série *Lilyhammer* com a emissora norueguesa NRK1. No ano seguinte, produziu uma nova temporada da até então extinta série *Arrested Development*, e *House of Cards*, publicando as temporadas completas (*binge publishing*). Para o ano de 2021, a Netflix anunciou um investimento de 17 bilhões de dólares em conteúdo original⁸.

No horizonte das produções da plataforma, podemos destacar o local privilegiado que séries e filmes de fantasia e ficção científica gozam, tendo como referência *Black Mirror*, que estreou na plataforma em 2015, apresentando um futuro distópico no qual a tecnologia aparece como personagem que, ao mesmo tempo, facilita e atrapalha a vida e as relações sociais.

O Brasil foi o segundo país da América Latina onde a Netflix investiu em uma série original, um ano depois da série mexicana *Club de Cuervos* (2015). A série *3%* estreou em 25 de novembro de 2016 em todos os países em que a plataforma estava presente. Criada por Pedro Aguillera e dirigida por Pedro Charlone, a série é uma distopia sobre um mundo devastado e dividido entre o Continente miserável e árido e a ilha utópica de Maralto, onde todos são felizes e nada falta, mas acessível apenas para pessoas bem-sucedidas no processo anual que seleciona meros 3% dos participantes.

O anúncio de produção da série distópica surpreendeu parte do público brasileiro, pouco habituado a assistir títulos nacionais desse gênero na televisão ou mesmo no cinema. No resto do mundo⁹, entretanto, *3%* chegou a ser a série de língua não inglesa mais assistida na Netflix e a boa recepção garantiu outras três temporadas (em 2018, 2019 e 2020). Em 2020, três séries originais da plataforma apresentarem elementos cronotópicos consistentes com distopias: *Boca a Boca* e *Reality Z* – nas quais, entretanto, consideramos que há a proeminência de valores ligados a outros gêneros, como fantasia e terror - e *Onisciente*, do mesmo criador de *3%*, Pedro Aguillera.

⁷ A Netflix foi criada em 1997 como site de aluguel de DVD's pelos correios.

⁸ Cf. <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/quanto-netflix-gasta-fazendo-series-em-um-ano-empresa-revela-orcamento-de-2021/>.

⁹ Cf. <https://entretimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/08/14/3-chega-ao-fim-relembra-a-historia-da-primeira-serie-nacional-da-netflix.htm#:~:text=A%20estreia%2C%20em%202016%2C%20foi,dos%20f%C3%A3s%20em%20plena%20CCXP>.

Considerando as primeiras temporadas de *3%* e *Onisciente*, cabe observar que, em ambas, expressa-se uma noção de uma distinção social claramente marcada em termos espaciais. Tais cidades e composições geográficas distópicas demarcam não apenas espaços físicos, mas também espaços sociais e simbólicos que opõem, entre outras coisas, opulência e pobreza; controle social e liberdade. Em *3%*, conquistar, por mérito, o direito de partir para a cidade utópica significa mudar de classe e transformar totalmente o modo de vida. Já em *Onisciente*, sair da Cidade é opcional e significa perder o conforto e a segurança de viver em uma civilização pacificada, porém sob vigilância constante.

A Cidade: forma e conteúdo da distopia em *Onisciente*

Onisciente conta a história de Nina, jovem programadora que vive em uma grande cidade no futuro, onde o crime foi praticamente abolido com a implantação do sistema de vigilância individual que dá nome à série. Nascida já após a contratação da empresa, decidida por votação popular dos habitantes, Nina jamais experimentou a vida fora dos termos dessa sociedade, onde cada morador é acompanhado 24 horas por dia por um drone minúsculo, que lembra um inseto, com hélices em forma de asas que se movimentam incessantemente.

O primeiro episódio inicia com um *zoom* lento que se aproxima de Nina, interpretada por Carla Salle, que dorme em sua cama. A lente fecha em um drone que a observa. A câmera, então, assume o ponto de vista do drone para mostrar cada ação íntima da rotina da manhã da protagonista: no banho, ao escovar os dentes, e ao encontrar com o pai, Inácio (Marco Antônio Pâmio) que faz ovos na cozinha. O mesmo recurso será usado em muitos outros momentos da série, que privilegia o plano *plongée*, conotando a observação de terceiros aos acontecimentos. O cronotopo futurista e tecnológico imprimido pelo drone, entretanto, contrasta com um ambiente doméstico mostrado, similar a um dos tempos atuais. É uma casa com planta aberta, com cozinha americana em madeira clara, na qual o verde das paredes e os tons terrosos conferem um clima aconchegante para o encontro familiar. É na casa que também é apresentado o irmão de Nina, Daniel (Guilherme Prates). A fala do pai expressa sua predileção pela filha, que é trainee programadora na mesma empresa em que ele atuou na manutenção até se aposentar: a *Onisciente*.

A caminho do trabalho, de bicicleta, Nina atravessa uma cidade limpa e arborizada, sem muros visíveis e por onde também transitam pequenos carros elétricos e

peessoas manipulando seus aparelhos celulares em material transparente. Há telas nas ruas por onde caminham pedestres tranquilos acompanhados de seus drones. Em todo o trajeto, desde a saída da personagem de casa até a Onisciente, há sinais da sensação de segurança na cidade, como os transeuntes despreocupados ou a ação de Nina deixar objetos pessoais junto à bicicleta estacionada no seu prédio e, depois, na rua. Esse aspecto, ressalte-se, faz refletir se a percepção em relação a tais elementos como signos de segurança fez sentido para o público de países sem as taxas de violência do Brasil, considerando que os temas distópicos refletem as demandas e aspirações sócio-históricas de uma época e de um lugar de enunciação.

Para Martin-Barbero (1998), o medo é um fator determinante na forma como as cidades são ordenadas e, não estando ligado apenas à violência, é o que define os “modos de habitar e de comunicar”.

o mais forte e sutil homogeneizador é a cidade, impedindo a expressão e o crescimento das diferenças. [...] Ao normalizar as condutas, tanto quanto os edifícios, a cidade destrói as identidades coletivas, as altera, e essa erosão rouba-nos a base cultural, joga-nos no vazio. Daí o medo. [...] a cidade impõe uma ordem precária, vulnerável, porém eficaz. [...] Paradoxalmente é uma ordem construída com a incerteza que nos produz o outro, inoculando-nos a cada dia a desconfiança perante aquele que passa ao meu lado na rua. (MARTIN-BARBERO, 1998, p.5-6)

O prédio da Onisciente, onde Nina faz um programa de seleção para uma vaga, é muito amplo, com grandes salões abertos, com parcas divisórias transparentes e mobiliados com mesas altas de vidro e metal e muitas telas. O ambiente tem cadeiras e bancos rígidos e iluminação dura vinda do teto alto. Essas são as únicas características responsáveis pelo impacto visual em relação à casa da personagem, posto que o escritório persiste na mesma paleta vista anteriormente, com cinzas, terrosos e amarelos.

A homogeneidade estética é percebida também em outros ambientes interiores da Cidade, como um bar de karaokê, onde prevalece o brilho do vidro e neons, um restaurante com paredes de vidro ou a sala onde fica o computador central, iluminada com painéis *backlight* brancos que contrastam com as paredes cinzas. Dessa forma, a relação entre os cenários remete à estrutura social, com comportamentos estritamente determinados e totalmente controlados pelo sistema de vigilância. As tomadas panorâmicas mostram um mar de arranha-céus envidraçados, que elevam às alturas os habitantes da Cidade, mas não há carros voadores como sonhou Fritz Lang.

A apresentação das regras do universo diegético acontece assim que Nina entra no prédio da Onisciente, ainda no início do primeiro episódio, logo após um alerta de crime ser exibido em uma tela imensa no hall. Na tela do elevador, um anúncio com voz feminina informa:

Os números não param de melhorar. Nos últimos cinco anos, apenas quatro homicídios, todos pegos em flagrante. Não é privacidade ou segurança. É privacidade e segurança. Nenhum ser humano tem acesso às imagens do sistema. Só o computador central analisa com nanotecnologia de ponta toda imagem e informação.

À diferença do que acontece no livro *1984*, nesta cidade distópica os habitantes, apesar de terem todos os movimentos registrados no sistema tecnológico, acreditam ter direito à vida privada e à liberdade, desde que dentro das leis, cujo cumprimento é vigiado pelo drone. Em outro momento, comentando sobre o crime de furto mostrado antes, Ricardo (Marcello Airoldi), chefe de Nina, lhe afirma: “Tem gente que foi criada fora do sistema, que não consegue se controlar”.

Ao voltar para casa, Nina encontra o pai morto com um tiro nas costas. Sobre ele, voa um drone. Convicta da infalibilidade do Onisciente, que entretanto não deu alarme sobre o crime, e sem contar com estrutura de investigação há 15 anos, a polícia duvida do assassinato, mesmo diante do corpo baleado, que é levado e retido para exumação, o que impede a realização do sepultamento pelos filhos. Na certidão de óbito, entregue apenas dias depois, está o registro oficial de morte natural. Esse acontecimento é motivador de todas as atitudes que a protagonista vai tomar, afastando-se da correção moral e da crença cega no sistema que havia guiado sua vida até então.

O rompimento e a revolta contra a estrutura configuram motivos cronotópicos essenciais na configuração da personagem da distopia. Neste caso, a passagem se dá, primeiro nos pensamentos de Nina, antes de se manifestar em sinais físicos (como a dilatação da pupila e aumento da pressão), que são percebidos pelo drone momentos antes de ela jogar uma estátua com o símbolo da Onisciente no chão do corredor do escritório. Soa, então, em um alto falante, a condenação para aplicação imediata: “Pela sua localização, você tem 27 minutos para se apresentar ao tribunal e arcar com as consequências dos seus atos”. Essa atitude de Nina é apenas a primeira da personagem no sentido de modificar sua relação com a sociedade e com o espaço controlado em que vive. Novamente, cabe relacionar o enredo com o arco de Winston, em *1984*.

A segunda ousadia de Nina acontece quando ela sai da Cidade, levada por Judite, assessora do prefeito a quem ela recorre solicitando ajuda após a condenação. É quando, através de tomada aérea, é mostrado o limite entre a Cidade e um espaço exterior. Na passagem para o outro lado, uma marca no chão indica o fim da vigilância da cobertura do sistema Onisciente. “O observador sempre muda o comportamento do observado”, justifica Judite para convencer Nina da necessidade de saírem para conversar sobre o assassinato de seu pai. Separado da Cidade por um rio, sobre o qual passam duas pontes, o espaço fora representa o avesso da utopia da Cidade, sem as garantias de segurança e sem a vigilância. Ainda há árvores nas ruas, mas no lugar de espaços livres, muros e cercas conotam a necessidade de proteção. E lá que, instigada por Judite a burlar o sistema para conseguir as imagens do drone de seu pai e descobrir quem é o assassino, Nina começa a imaginar seu plano.

Na sequência, em seu quarto, Nina chora pelo pai pela primeira vez. Diferente das cenas anteriores no mesmo cenário, o quarto é captado a partir de um plano mais baixo, sem inserções da perspectiva da câmera do drone e, no lugar de uma iluminação que se espalha pelo cômodo, uma luz indireta que projeta uma sombra dura de Nina. A cena, com tonalidade intimista, marca a grande virada do enredo, quando ela decide burlar a segurança que impede o acesso de pessoas aos registros feitos pelos drones e garante a privacidade de todos. Para isso, lança mão de estratégias para sabotar seu drone e conseguir alguns minutos sem ser observada.

Além disso, ao longo da série, ela e Daniel seguem em busca de respostas e fazem outras excursões para o espaço fora da Cidade, operando a oportunidade de mostrar faces mais duras dessa área, como a sujeira, a confusão, a pobreza e a violência. A cada nova aparição, entretanto, vai ficando claro que se trata de um território urbano comum, onde se mistura uma diversidade de pessoas de classes, hábitos e intenções diferentes. Também é para lá onde vão as pessoas da Cidade em busca de extravasar seus impulsos reprimidos pelo regime, como ilustra uma cena do segundo episódio em que Ricardo espanca um mendigo, e onde, finalmente, encontram o assassino de Inácio, que entrou na Cidade através do esgoto, escapando de ser acompanhado por uma câmera. “A cidade se esforça tanto pra se isolar, mas a rede de esgoto é a mesma”, explica o assassino, e expõe, metaforicamente, uma moral da história coerente ao contexto apresentado pela série.

Finalmente, gravada em São Paulo, *Onisciente* parece, ao ilustrar seus espaços divididos, remeter às próprias divisões da cidade real, com bairros ricos e luminosos,

como a Cidade, em oposição a regiões pobres, diversas e vulneráveis, como o fora da Cidade. Espaço-tempo que não se descola da realidade, mas é parte e determina a vida das pessoas.

Considerações finais

Desde o século XIX, o gênero das distopias caracteriza-se como matéria para concretização de ideias, medos, aspirações e frustrações em um mundo marcado por grandes conquistas e descobertas, mas também de grandes atos de privação de liberdade, violência e covardia. Em face oposta do que ocorre nas utopias, o futuro distópico é um tempo-espaço em que se conforma o agravamento das questões que inquietam o ambiente sócio-histórico em que é imaginado, produzindo sentido por meio de seus mundos ficcionais. O sucesso constantemente renovado do gênero na literatura ou nos meios audiovisuais sugerem que ele continua funcionando nesse mesmo sentido no presente, em que persistem, como no pós-Segunda Guerra de Huxley, desenvolvimento e criações fantásticas e, ao mesmo tempo, grandes injustiças, desigualdades e regimes que atentam contra a liberdade, a privacidade e o direito à vida.

Neste artigo, vimos que, nas distopias, as construções discursivas espaciais e sociais são inseparáveis, moldando ambientes e universos ficcionais por meio de cronotopos que se alinham a cronotopos desenvolvidos em outros textos ficcionais distópicos, conduzindo o fio narrativo não apenas da série analisada, mas também remetendo a outros mundos distópicos que habitam nossa enciclopédia. As características de topografia, arquitetura e as relações entre os diferentes espaços materializam valores de organização social, despersonalização e relação entre liberdade e opressão típicos. Dessa forma, motivos que caracterizam o cronotopo distópico, como as oposições entre o indivíduo e o Estado, o privado e público, o dentro e o fora, urbano e natural, comparecem em diferentes obras com maior ou menor proeminência.

Em “Onisciente”, identificamos a centralidade da articulação cronotópica para a composição da série, tornando, como sugere Bakhtin (2010), o tempo “artisticamente visível”. Abordamos os valores cronotópicos como organizadores dos temas e eventos, centrais na concretização figurativa do enredo. Na Cidade da série, o sistema que controla incessantemente a vida de todos os habitantes- que tem valor cronotópico relacionado ao progresso tecnológico, mas também à vigilância- foi escolhido por estes em votação, ante a crença de que, pela automação do processamento dos julgamentos sobre o

comportamento de cada um, estaria garantido o perene direito à privacidade, cuja perda é tema recorrente das distopias.

Destacamos que, à ordenação, segurança e limpeza das ruas iluminadas da Cidade e à homogeneização estética de seus espaços, com cores, materiais e formas que se repetem tanto nos ambientes públicos quanto nos privados, se contrapõe a heterogeneidade do espaço fora da Cidade, com suas ruas cheias de gente, tapumes, muros e cercas que identificam a necessidade de segurança, mas também a diversidade de classes, estilos e hábitos, a possibilidade de cada um decidir suas ações, ser livre.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**. A teoria do romance. São Paulo: Hucitec Editora, 2010.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Tradução: Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARROS, José D'Assunção. A Cidade-Cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo Cinema nas sete primeiras décadas do século XX. **Em Questão**, Porto Alegre, v. 17, n. 1, p. 161-177, jan./jun. 2011.
- BEMONG, Nele; BORGHART, Pieter. A teoria bakhtiniana do cronotopo literário. In: BEMONG, Nele et. al.(orgs.). **Bakhtin e o cronotopo**: reflexões, aplicações e perspectivas. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.
- BURCH, Noel. **Práxis do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- FRANCISCO, Rafael da Cunha Duarte. Temporalização e espacialização nas distopias de Haruki Murakami e George Orwell em 1Q84/1984. **Aletria**, Belo Horizonte, v.25, n.3, p. 147-160, 2015.
- FROMM, Erich. Posfácio. In: ORWELL, George. **1984**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- LEMONS, André. **Isso (não) é muito Black Mirror: passado, presente e futuro das tecnologias de comunicação e informação**. Salvador: EDUFBA, 2018.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Entre urbanías y ciudadanías**. Mimeo, (s/d).
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. As novas sensibilidades: entre urbanias e cidadanias. **MATRIZES**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 207-215, 2008. DOI: 10.11606/issn.1982-8160.v1i2p207-215. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38201>. Acesso em: 12 ago. 2021.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Comunicação e Cidades. Entre medos e meios. **Novos Olhares**. n.1. 1º semestre de 1998.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma; JAKUBASZKO, Daniela. A multidimensionalidade do espaço-tempo na telenovela A favorita: entre a ambiguidade e os destempos. **Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009**.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Entre o ético e o estético: o carnavalesco e o cronotopo na construção do narrador na minissérie Capitu. **Libero**, v.16, n.31, p.105-114, jan/jun 2013.
- MUNGIOLI, Maria Cristina Palma. Enunciação e Discurso na Telenovela: A construção de um Sentido de Nacionalidade. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 31. 2008, Natal. Anais...Natal: Intercom, 2008.
- NETFLIX**. Onde a Netflix está disponível? Disponível em: <https://help.netflix.com/pt/node/14164>. Acesso em 30 mai.2021.

SILVA, Dirceu Lemos da. Netflix: o serviço que mudou a forma de produzir e consumir entretenimento audiovisual. **Revista Comunicare**, Volume 18 - Edição 2 - 2º semestre de 2018. 31-45.

SPINELLI, Egle Müller. Estudos cronotópicos em narrativas audiovisuais. **Galáxia**, núm. 10, diciembre, 2005, pp. 31-50. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo São Paulo, Brasil.

TERENTOWICZ-FOTYGA, Urszula. Defining the dystopian chronotope: Space, time and genre in George Orwell's Nineteen Eighty-Four. **Beyond Philology** No. 15/3, 2018. p.9-39.