DANIELE REITER CHEDID

A CATEGORIA DE TEMPO COM A TRILOGIA *DE VOLTA PARA O FUTURO*: POSSIBILIDADES ESTÉTICAS DE UTILIZAÇÃO DA ARTE CINEMATOGRÁFICA NA HISTÓRIA

DOURADOS – 2014

DANIELE REITER CHEDID

A CATEGORIA DE TEMPO COM A TRILOGIA *DE VOLTA PARA O FUTURO*: POSSIBILIDADES ESTÉTICAS DE UTILIZAÇÃO DA ARTE CINEMATOGRÁFICA NA HISTÓRIA

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD) como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor em História.
Área de concentração: *Fronteiras, identidades e representações*.

Orientador: Prof. Dr. **Jérri Roberto Marin**.

DOURADOS – 2014

DANIELE REITER CHEDID

A CATEGORIA DE TEMPO COM A TRILOGIA *DE VOLTA PARA O FUTURO*: POSSIBILIDADES ESTÉTICAS DE UTILIZAÇÃO DA ARTE CINEMATOGRÁFICA NA HISTÓRIA

DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTORA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGH/UFGD

Aprovada em 19 de dezembro de 2014

BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador:
Jerri Roberto Marin (Dr., UFMS) _____

2º Examinador:
André Fabiano Voigt (Dr., UFU) _____

3º Examinador:
Carlos Paz (Dr., UFGD) _____

4º Examinador:
Antônio Dari Ramos (Dr., UFGD) _____

5º Examinador:
Fernando Perli (Dr., UFGD) _____

Para Jean Luiz Reiter.

Agradecimentos

Minha profunda gratidão ao azul do céu, ao amargo da erva-mate, ao cheiro do mato, às espumas do mar, aos amarelos do sol, ao brilho das estrelas, ao sorriso das crianças e ao aconchego do amor.

“A imaginação é mais importante que o conhecimento.”

(Albert Einstein)

Resumo: Este trabalho tem como objetivo problematizar a categoria de tempo utilizando a trilogia fílmica *De volta para o futuro* como objeto de estudo histórico. Nesta ficção os acontecimentos são pautados pela realização de viagens no tempo, onde os passageiros têm a liberdade de presenciar momentos únicos em cenários diferentes. Com o acionamento da máquina do tempo vive-se instantes inéditos e paradoxais em várias versões da cidade de Hill Valley. Ao longo da pesquisa, analisou-se a trilogia considerando a realidade temporal do instante presente na trama, o pressuposto da descontinuidade do tempo vivido pelos personagens no roteiro e a coerência da perspectiva do *regime estético da arte* na análise dos filmes. Nesta perspectiva estética, a historicidade da arte não está na representação da época de criação ou leitura das películas, mas nos modos de visibilidade, facticidade e dizibilidade experimentados pelos humanos nos instantes vividos com os filmes. Para tanto, afirma-se a capacidade que qualquer *espectador emancipado* tem de criar possibilidade históricas sensíveis ao produzirem *sensos comuns polêmicos* no contato com as práticas artísticas cinematográficas. Problematizar a categoria de tempo, que poderia resumir-se em passado, presente e futuro, em representação da duração, em nó e desenlace da história, ganhou outra perspectiva quando estética: refletindo sobre o tema, a fotografia fílmica, os personagens, o roteiro, os enquadramentos e ângulos de câmera, o som, a iluminação e os cortes de cena da trilogia constatou-se modos sensíveis e múltiplos dos espectadores vivenciarem a categoria de tempo com *De volta para o futuro*. Os medos, o tesão, a reta, a piscada, o frescor, a dor, a vontade, o silêncio, a mudança, a aproximação e a paixão, são exemplos de possibilidades de experiências estéticas do tempo compartilhadas ao longo da tese. Assim, este estudo configurou-se como um distanciamento da busca pela representação ou origem épica dos filmes, demonstrando a experiência estética do tempo e da arte como uma possibilidade de utilização estética do cinema na História. Analisar os instantes vividos no contato com a trilogia foi um exercício de liberdade em que o caráter histórico do objeto não se configurou como fornecedor de vestígios representativos, mas de fulcro de experiências sensíveis para a problematização do tempo com a arte.

Palavras chave: História e Cinema. Regime estético da arte. Temporalidade.

Abstract:

Lista de imagens

Imagem 1 – A máquina que Brown inventou para alimentar seu cachorro em horários programados (1985) .....

Imagem 2 – Brown e Marty constatando o fracasso da máquina de ler pensamentos (1955) .....

Imagem 3 – A máquina de produzir gelo inventada por Brown (1885) **.....**

Imagem 4 – O inspetor Strikeland repreendendo a amizade entre Marty e o cientista Brown (1985) .....

Imagem 5 – A família McFly reunida na mesa do jantar (1985) .....

Imagem 6 – O primeiro esboço do capacitor de fluxo (1955) .....

Imagem 7 – O capacitor de fluxo em funcionamento (1955) .....

Imagem 8 – O reator doméstico de energia instalado na máquina do tempo (1985) .....

Imagem 9 – Um trem empurrando o *DeLorean* (1885) .....

Imagem 10 – Marty deparou-se com um grupo de índios cavalgando em sua direção (1885) .....

Imagem 11– O instante em que acionamento do capacitor de fluxo gerou o deslocamento temporal (1985) .....

Imagem 12 – Dr. Brown constatando o deslocamento temporal (1985) .....

Imagem 13 – Dr. Emmett Brown conferindo a falta de sincronia entre os relógios (1985) .....

Imagem 14 – O painel do circuito de tempo após a primeira viagem no tempo (1985) .....

Imagem 15 – O painel do circuito de tempo após a primeira viagem de Marty (1955) .....

Imagem 16 – O cabeçalho do jornal do novo presente de Marty (1955) .....

Imagem 17 – Marty contando à Loreine sobre a viagem no tempo (1955) .....

Imagem 18 – Marty presenciando seu novo presente (1985) .....

Imagem 19 – Marty discutindo com o dono da casa que foi de sua família (1985) .....

Imagem 20 – O cabeçalho do Jornal de Hill Valley (1985) .....
Imagem 21 – Diálogo entre Marty e Brown sobre o inédito presente (1985)..
Imagem 22 – Dr. Brown explicando a criação da realidade alternativa (1985) .....
Imagem 23 – Brown explicando a realidade de 1985 (1985) .....
Imagem 24 – Os personagens desaparecendo da fotografia tirada em 1985 (1955) .....
Imagem 25 – Jornal de Hill Valley noticiando a prisão de Marty McFly Jr. (2015) .....
Imagem 26 – Manchete do jornal de Hill Valley depois do incidente (2015)..
Imagem 27 – Dr. Brown posando ao lado do relógio (1885) .....
Imagem 28 – Marty e Brown posando juntos ao lado do relógio (1885) .....
Imagem 29 – A fotografia de Marty e Brown ao lado do relógio (1985) .....
Imagem 30 – Marty entrando de skate no Condomínio Lyon (1985) .....
Imagem 31 – Região central da cidade de Hill Valley (1985) .....
Imagem 32 – O centro de Hill Valley sob o domínio de Biff Tannen (1985)..
Imagem 33 – Marty correndo no condomínio onde pesava que sua família vivia (1985) .....
Imagem 34 – Marty caminhando na praça em frente à prefeitura de Hill Valley (1955) .....
Imagem 35 – Marty em frente às primeiras obras no espaço do Condomínio Lyon (1955) .....
Imagem 36 – Praça central e prefeitura de Hill Valley (2015) .....
Imagem 37 – Loraine McFly acionando o "Hidratador" de alimentos (2015)
Imagem 38 – Marty McFly Jr. se servindo com frutas do "Garden Center" (2015) .....
Imagem 39 – Hill Valley no século XIX (1885) .....
Imagem 40 – Marty observando a cor da água (1885) .....
Imagem 41 – Marty observando o interior do bar em Hill Valley (1885) .....
Imagem 42 – Clientes do bar observando o viajante no tempo (1885) .....
Imagem 43 – Marty vivenciando o interior do bar no Velho Oeste (1885) .....

Imagem 44 – Detalhe de cena: a expressão do balconista ao ver o viajante Marty se aproximar (1885) .....
Imagem 45 – Clientes do bar desacreditando no pedido do viajante no tempo (1885) .....
Imagem 46 – Um dos capangas do Cachorro Louco apontando para o tênis do viajante (1885) .....
Imagem 47 – Marty entrando na lanchonete em frente à prefeitura (1955).....
Imagem 48 – Biff Tannen questionando a roupa de Marty (1985) .....
Imagem 49 – Marty dançando *moonwalk* (1885) .....
Imagem 50 – O vilão e seus amigos observando o viajante no tempo dançar (1885) .....
Imagem 51 – Convidados do baile "Encantamento no fundo do mar" observando Marty tocar guitarra (1955) .....
Imagem 52 – Marty McFly tocando Johnny B. Goode na guitarra (1955) .....
Imagem 53 – Marty com nojo do Cachorro Louco (1955) .....
Imagem 54 – Detalhe de cena: o olhar de Marty diante do perigo de morte (1885) .....
Imagem 55 – Instante em que Marty é laçado por Buford Tannen (1885) .....
Imagem 56 – Marty sendo arrastado pelas ruas de Hill Valley (1885) .....
Imagem 57 – Nave espacial na capa do gibi (1855) .....
Imagem 58 – Marty no celeiro dos Peabody vestindo roupa de proteção contra radiação (1955) .....
Imagem 59 – Clara agredindo o viajante Emmett Brown (1885) .....
Imagem 60 – As sensações dos moradores diante do viajante no tempo (1955) .....
Imagem 61 – A família Peabody tentando matar o viajante no tempo (1955)
Imagem 62 – Motoristas observando Marty e a máquina do tempo (1985).....
Imagem 63 – Tannen chamando Marty de covarde (1885) .....
Imagem 64 – Marty com a tampa de fogão amarrada no peito (1885) .....
Imagem 65 – Marty conhecendo o cenário de Hill Valley em 1955 (1955).....
Imagem 66 – Marty comparando-se com seu pai (1985) .....
Imagem 67 – Marty contando sobre suas televisões (1955) .....

Imagem 68 – Trem cruzando a Hill Valley do Velho Oeste (1885) .....
Imagem 69 – Carro de propaganda eleitoral do candidato Goldie Wilson (1985) .....
Imagem 70 – A *pick-up* dos sonhos de Marty (1985) .....
Imagem 71 – Marty acenando para as mulheres da academia de ginástica (1985) .....
Imagem 72 – Dr. Brown contatando o desaparecimento do irmão de Marty (1955) .....
Imagem 73 – A mão de Marty desaparecendo (1955) .....
Imagem 74 – Marty preocupado com o bebê McFly (1885) .....
Imagem 75 – A popularidade de George McFly no baile Encantamento no fundo do mar (1955) .....
Imagem 76 – O momento da prisão de Griff Tannen vista pelo binóculo do Dr. Brown (2015) .....
Imagem 77 – Dr. Brown resgatando a professora Clara Cleiton (1885) .....
Imagem 78 – O desfiladeiro Eastwood (1985) .....
Imagem 79 – A lápide de Emmett Brown (1985) .....
Imagem 80 – A prisão de Bufford Tannen (1885) .....
Imagem 81 – Marty ao lado de seu "outro eu" (1955) .....
Imagem 82 – Marty e seu "outro eu" no mesmo palco (1955) .....
Imagem 83 – A primeira vez que Marty dividiu a câmera com seu "outro eu" (1985) .....
Imagem 84 – Marty vendo seu "outro eu" viajar no tempo (1985) .....
Imagem 85 – Dr. Emmett Brown entregando uma chave de fenda para seu "outro eu" (1955) .....
Imagem 86 – Marty espiando a cidade de Hill Valley (1955) .....
Imagem 87 – Marty caminhando na estrada rumo à Hill Valley (1955) .....
Imagem 88 – Marty conhecendo os detalhes da cidade (1955) .....
Imagem 89 – O enquadramento de câmera e o ângulo de visão do viajante Marty (1955) .....
Imagem 90 – Marty acreditando estar sonhando (1955) .....
Imagem 91 – O preço da xícara de café (1955) .....

Imagem 92 – Casal dançando (1885) .....
Imagem 93 – Emmett e Clara em um instante de lentidão (1885) .....
Imagem 94 – Emmett Brown dividindo sua dor com Marty (1885) .....
Imagem 95 – Marty experimentando o futuro (2015) .....
Imagem 96 – Marty observando a paisagem no futuro (2015) .....
Imagem 97 – Loraine apertando o joelho de Marty (1955) .....
Imagem 98 – Marty encerrando a cena (1955) .....
Imagem 99 – Marty sendo atacado pelo *Tubarão 19* (2015) .....

Lista de quadros

Quadro 1 – Termos e definições dos elementos que possibilitavam a viagem no tempo.....

Quadro 2 – Definição de Brown dos campos digitais do circuito de tempo da máquina do tempo.....

Quadro 3 – Relação entre temporalidade e data do viajante Marty (1955)

Quadro 4 – A temporalidade dos viajantes ao longo das viagens no tempo (1885, 1955, 1985, 2015) .....

Quadro 5 – A temporalidade específica do viajante no tempo.....

Quadro 6 – Cenários mais recorrentes na trilogia *De volta para o futuro*..

Quadro 7 - Conjunto de elementos que compõem a trilogia.....

Lista de esquemas

Esquema 1 – Compreensão do espaço-tempo-contínuo.....

Esquema 2 – O rompimento da linha espaço-tempo-contínuo.....

Esquema 3 – Explicação do processo de criação da história descontínua do viajante no tempo.....

Esquema 4 – As diferentes perspectivas de observação dos personagens na trama artística de *De volta para o futuro*.....

Esquema 5 – A lógica representativa no roteiro de *De volta para o futuro*.....

Esquema 6 – A representação da década de 1980 no roteiro de *De volta para o futuro I*.....

Esquema 7 – Relação entre a experiência estética com a arte cinematográfica e a historicidade.....

Lista de abreviaturas

Dvpf – *De volta para o futuro*

Sumário

Lista de imagens.....
Lista de quadros.....
Lista de esquemas.....
Lista de abreviaturas.....
Introdução.....
Capítulo I p.
A máquina do tempo e a temporalidade dos viajantes na história do filme *De volta para o futuro*.....
1.1. A máquina do tempo..... p.
1.2. O rompimento do espaço-tempo-contínuo..... p.
1.3. Os viajantes e o tempo descontínuo..... p.
Capítulo II
O anacronismo histórico dos viajantes na trama artística de *De volta para o futuro*.....
2.1. As diferentes Hill Valleys.....
2.2. Épocas e viajantes no tempo em De volta para o futuro.....
2.3. O anacronismo dos viajantes no tempo.....
Capítulo III
Os paradoxos em *De volta para o futuro*.....
3.1. *De volta para o futuro* como representação da época de sua produção.....
3.2. Os paradoxos na trama de *De volta para o futuro*.....
3.3. O dissenso e os paradoxos em *De volta para o futuro*.....
Capítulo IV
A experiência estética do tempo com a trilogia fílmica *De volta para o futuro*.....
4.1. Os viajantes e a experiência estética do tempo.....
4.2 A experiência estética do futuro: voltar-se para o futuro.....
Considerações finais......

Introdução

Subindo o altiplano boliviano em dezembro de 2009, avistei uma criança sentada absolutamente só. Ao fundo havia uma casa construída basicamente com barro e palha, um casal de lhamas e algumas roupas de lã multicoloridas estendidas sob a umidade da mata. Tive a sensação de que o ônibus em que eu estava havia paralisado diante da falta de pressa daquele garotinho.

Depois de oito horas de atraso na partida de *Santa Cruz de la Sierra* e de mais de doze horas praticamente imóvel naquele assento nada confortável, havia muita pressa em mim. Meu relógio de pulso foi consultado centenas de vezes. Os abismos no acostamento da pista e a alta velocidade que o motorista investia me faziam desejar chegar o mais rápido possível no destino final.

No instante em que meus olhos alcançaram aquela criança repousando entre pensamentos, umidade e ar rarefeito, procurei uma folha em branco do meu caderninho de bolso e desabafei uma dúvida urgente e sincera: o que seria o tempo para ele?

Acostumada a pensar a categoria de tempo de maneira cronológica, com épocas, tradições e duração, tive um momento de crise: talvez ela não fosse tão universal quanto eu imaginava. Talvez aquela criança imóvel, que vivia em um lugar muito distante de qualquer outra casa que eu pude ver, percebesse o tempo de maneira absolutamente distinta de como eu percebia. Diante dos seus cabelos úmidos, chocalhados pelo vento, me vi sem ter mais as certezas de antes e a categoria de tempo passou a ser uma problemática investigável.

Quando retornei ao Brasil, as cores da Bolívia haviam me intrigado. Passei a pesquisar sobre o universo dos pigmentos, suas composições e misturas. Das tintas às pinturas, dos quadros aos artistas e dos artistas à arte, foi questão de investimento na curiosidade.

Cresci no meio da poeira e do mato da cidade de Dourados, onde muito pouco conheci sobre arte. Em minha infância, quase tudo que pertencia a esse universo chegava através da televisão aberta, por dois ou três canais que resumiam sua programação às novelas, noticiários, partidas de futebol e alguns filmes no período da tarde. Sem videocassete em casa, meu cinema era esses filmes da televisão aberta, nas tardes de sol, entre a fuga, a coceira e o assassinato de muitos, muitos pernilongos.

Quando iniciei a elaboração do anteprojeto desta pesquisa de doutoramento já tinha a categoria de tempo definida como problemática. Faltava-me um objeto com o qual eu pudesse explorar a questão. Minha ignorância no campo da arte foi utilizada como oportunidade de aprender sobre o assunto. Assim, optei por explorar o desconhecido.

Dentre as várias esferas da arte, o cinema, talvez a mais popular delas, era aquela com a qual eu possuía maior contato. Alguns filmes passaram tantas repetidas vezes nos canais abertos do Brasil que qualquer um que tivesse um televisor em casa, assim como eu, teria com eles certa familiaridade. De todos esses filmes populares, o meu favorito tinha como tema justamente a problemática que eu havia selecionado para a pesquisa: o tempo. Então, a proposta de pesquisa foi criada: problematizaríamos a categoria de tempo utilizando como objeto uma arte cinematográfica, a trilogia *De volta para o futuro* (*Dvpf*)[1], um filme sobre a fictícia viagem no tempo. Tratava-se da oportunidade de pesquisar e avaliar possibilidades de problematizar o tempo com a arte.

Desta forma, o objetivo dessa tese foi pensar historicamente a categoria de tempo utilizando uma prática artística cinematográfica como objeto de estudo. Em outras palavras, o propósito dessa pesquisa foi problematizar a categoria de tempo tendo como fulcro de observações um objeto artístico, a popular trilogia fílmica *De volta para o futuro*.

Lançados pela *Universal Studios* em 1985, 1989 e 1990, respectivamente, *De volta para o futuro I*[2], *De volta para o futuro II* e *De volta para o futuro III* tiveram roteiro de Robert Zemeckis e Bob Gale, foram dirigido por Robert Zemeckis e produzidos por Steven Spielberg. Os três filmes foram estrelado por Michael J. Fox, Christopher Lloyd, Lea Thompson e Thomas

[1] *Dvpf* é a sigla utilizada para referir-se a trilogia *De volta para o futuro*.
[2] Ao longo da tese o primeiro filme *De volta para o futuro*, apesar de originalmente não receber numeração, é chamado de *De volta para o futuro I* para diferenciar-se dos demais da série.

F. Wilson. Crispin Glover participou apenas do primeiro e Mary Steenburgen do terceiro da trilogia.

De volta para o futuro I foi um grande sucesso. Arrecadou mais de 380 milhões de dólares em bilheteria e recebeu aclamação pela crítica vencendo o *Hugo Award* como melhor apresentação dramática, o *Saturn Award* como melhor filme de ficção científica, e o *Oscar* como melhores efeitos sonoros, além da indicação ao *Golden Globe*, entre outros prêmios. O filme marcou o início de uma franquia, com as sequências *De volta para o futuro II* e *De volta para o futuro III*, como também uma série de desenhos, brinquedos e vários jogos eletrônicos.

De volta para o futuro II e *III* renderam U$ 331 e U$ 244 milhões em bilheteria respectivamente. O segundo filme foi indicado ao Oscar de melhores efeitos especiais, levando a premiação máxima nessa categoria no Prêmio Saturo e Bafta.

O primeiro *De volta para o futuro* conta a história do garoto Marty McFly que em 1985 viajou no tempo com uma máquina inventada por seu amigo cientista, Dr. Emmett Brown. Nessa viagem Marty presenciou o ano de 1955 e conheceu seu pais adolescentes. Com a ajuda do Dr. Brown de 1955, o garoto consegue viajar novamente para 1985, mas interfere na história do ano visitado, modificando os acontecimentos e criando um novo futuro.

No segundo filme da trilogia, após visitar o ano de 2015 Dr. Brown leva Marty e sua namorada de 1985 para àquele ano no intuito de impedir que Marty McFly Jr. seja preso. Nessa viagem o garoto viajante conhece sua cidade e sua família, inclusive ele mesmo, no futuro. Quando viajam novamente para 1985 encontram a cidade completamente diferente de quando partiram e descobrem que o vilão da trama, Biff Tannen, havia viajado no tempo às escondidas e entregado um almanaque de resultados esportivos à si mesmo no ano de 1955. Por este motivo Tannen havia enriquecido com acertos em apostas, dominado a cidade, matado o pai de Marty e se casado com sua mãe. Então, Marty e Dr. Brown viajam novamente à data de 1955 para impedir que Tannen fique com o almanaque. Nesta ocasião os viajantes encontram-se consigo mesmos: em paradoxos de coexistência participam do mesmo cenário em que estiveram nas outras vezes que visitaram aquela data. Após resgatarem e queimarem o almanaque, a máquina do tempo foi atingida por um raio, levando Brown ao ano de 1885.

Em *De volta para o futuro III*, Marty pede ajuda para o Dr. Brown de 1955 e viaja para 1885 na tentativa de evitar a morte de seu amigo cientista que levaria tiros pelas costas. Em 1885 a dupla de viajantes descobre que a máquina do tempo está sem gasolina e precisam elaborar um plano para que ela atinja a velocidade necessária para ser acionada. Assim, planejam utilizar um trem a vapor que passa pela cidade para empurrá-la. Contudo, Dr. Brown

se apaixona pela professora Clara Cleyton e decide ficar com ela em 1885, deixando Marty voltar sozinho para 1955. Ao chegar, o garoto se salva de um atropelamento, mas vê a máquina do tempo ser destruída pelo trem. Nos instantes finais, Dr. Brown e sua família aparecem em um trem voador que é apresentado como a nova máquina do tempo.

Ao iniciar a pesquisa com estes filmes, percebi a urgência de ampliar meus conhecimentos sobre arte. Assim, descobri que existem regimes distintos de observação das práticas artísticas e que, portanto, o regime representativo poderia até ser o consenso entre os historiadores, mas não o único regime de observação possível.

Aprofundando os estudos, passei a considerar o *regime estético da arte* como o mais coerente para trabalhar o tempo com a trilogia fílmica selecionada. Sob a perspectiva estética, o tempo é descontínuo, assim como a temporalidade da viagem tempo que tematiza a trama de *Dvpf*. Além disso, na perspectiva estética a arte não é observada como fonte para criarmos narrativas que interliguem a época da criação, o inventor, o produto artístico e o receptor.

Esteticamente, são os indivíduos que com a arte criam instantes, rupturas "espaçotemporais", novos universos possíveis. O caráter inovador dessa pesquisa histórica com o cinema estava no fato de que eram nessas criações humanas que a historicidade da arte poderia ser percebida. Isto é, pesquisar historicamente o tempo com *Dvpf* na perspectiva estética era experimentar uma maneira não representativa de pensar a arte. Em contrapartida, problematizar esteticamente os filmes era uma forma de perceber o caráter estético do tempo.

A partir desse momento da pesquisa, estava clara a possibilidade de pesquisar a categoria de tempo problematizando a arte cinematográfica com a perspectiva do regime estético. Entretanto, os pares da linha de pesquisa em que o projeto estava vinculado – *Fronteiras, identidades e representações* – exigiram que os pressupostos da duração e da representação fossem explorados.

Deste modo, a ideia de problematizarmos esteticamente o tempo com *Dvpf* foi forçadamente debatida a partir da obrigação de utilizarmos os conceitos de duração e de representação: perspectivas absolutamente distintas. Enquanto no regime estético da arte poderíamos explorar nossas percepções humanas com os filmes para problematizarmos a categoria de tempo, na perspectiva representativa o objeto fílmico seria uma fonte para retrocedermos, para alcançarmos épocas onde estaria a suposta origem da criação artística ou de sua recepção. Enquanto para a primeira a historicidade está na abertura de novas configurações "espaçotemporais" sensíveis, para a segunda está na recriação narrativa de uma pretensa originalidade épica da arte.

Foi dessa forma que os capítulos da tese se desenharam: atendendo paulatinamente aos debates exigidos sobre duração e representação e demonstrando com eles que outra forma de observar o objeto artístico e a categoria de tempo, a estética, era possível.

Nesse sentido, foram três as exigências debatidas: a ideia de que a temporalidade da história é a duração, a de que os indivíduos representariam as épocas históricas em que estivessem localizadas e a de que a trama fílmica seria uma representação da época em que foi criada.

Os resultados da pesquisa foram divididos em quatro capítulos. No primeiro abordamos o tema da trilogia: as viagens no tempo. Nele demonstramos como a ideia de duração temporal pode não se aplicar à temporalidade vivida pelos personagens viajantes em *Dvpf*. Em contrapartida, mostramos como a realidade temporal descontínua do instante e a viagem no tempo convergem.

No segundo capítulo observamos os indivíduos que movimentam a história de *Dvpf*: os personagens viajantes no tempo. Defendemos a ideia de eles podem não estar representando épocas, mas sim vivendo o tempo enquanto instante. Deste modo, demonstramos o não pertencimento desses indivíduos às épocas dos cenários por eles visitados e em que medida podemos pensá-los enquanto seres anacrônicos que vivem em descontinuidade temporal a história da ficção.

No terceiro capítulo analisamos a criação do filme: o roteiro de *Dvpf*. Mostramos como os filmes podem ser vistos não como uma representação da época em que foram inventados, a década de 1980 estadunidense, mas como uma prática artística estética. Apontamos como isto significa abandonar o regime representativo da arte para, enfim, utilizar o quadro estético experimentado com a trilogia cinematográfica como o nosso fulcro de problematização histórica sobre a categoria de tempo.

Finalmente, no quarto capítulo tivemos a oportunidade de enfocar os filmes na perspectiva do regime estético da arte. Nele demonstramos algumas das formas estéticas de assimilarmos a categoria de tempo atravessando as práticas artísticas cinematográficas na condição de espectadores emancipados. Apontamos, também, como o fato de observarmos esteticamente o tempo com *Dvpf* implica em pensar a historicidade da arte enquanto o instante de criação das percepções sensíveis sobre o mundo e, portanto, enquanto a experimentação de novas capacidades e possibilidades humanas no instante.

A escrita de cada um dos capítulos pareceu-nos atestar sua própria superação. Desta forma, as considerações finais não se configuram como encerramento do debate proposto, do

diálogo entre a arte e a história para problematizar a categoria de tempo com *Dvpf*. Sabemos que a tese apontou o regime estético como possibilidade sensível e inovadora de utilizar o cinema para pesquisar historicamente, mas que estes escritos não se configuram como um documento finalizador sobre o assunto. As possibilidades de atravessamento das práticas artísticas são incalculáveis, portanto qualquer análise nesse sentido sempre terá um caráter particular e ensaístico.

O exercício de não encerrar a arte na representação é sutil e profundo, como o humano de qualquer um. Aos leitores da tese, basta que desejem intransigentemente encontrar a representação para desprezar a necessidade de atentar-se ao estético: questão de empenho particular. Houve a preocupação em observar esteticamente a arte e o tempo a partir de outras perspectivas. Esta pesquisa apresenta um investimento nesse sentido.

Enfim, o fato de nosso objeto de estudo ser uma prática artística deve ser o pressuposto de qualquer leitura do trabalho que segue, afinal, é de como observamos o tempo com a arte que estaremos sempre discutindo.

Capítulo I

A máquina do tempo e a temporalidade dos viajantes na história do filme *De volta para o futuro*

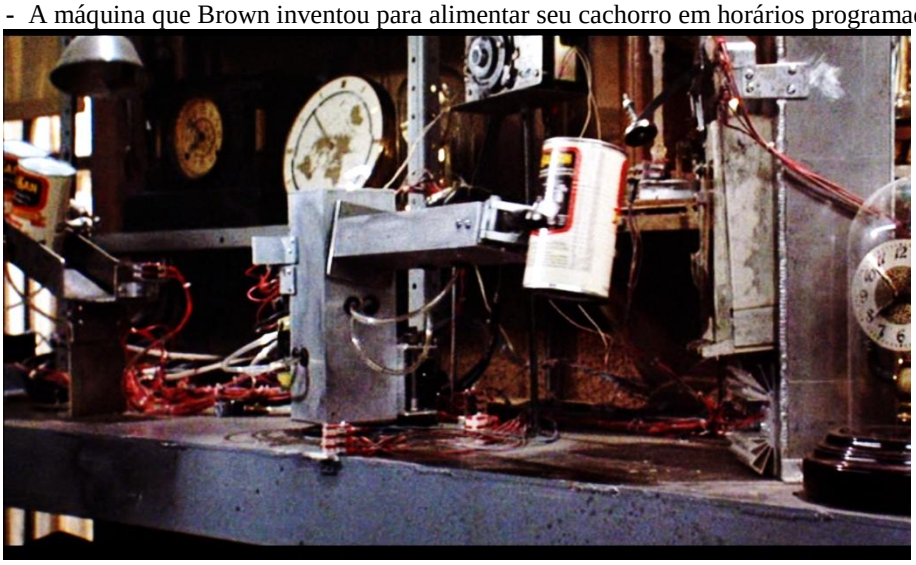
"Quando você está namorando uma bela garota, uma hora parece um segundo. Quando você se senta numa brasa viva, um segundo parece uma hora. Isso é a relatividade."
(Albert Einstein)

Na trilogia fílmica *De volta para o futuro*, *Dvpf*, o cientista Emmett Brown – que se dizia "um estudioso de todas as ciências"[3] – é um dos personagens principais. Em 1985 – data onde a história desta ficção se inicia – Dr. Brown vivia sozinho em um grande galpão que também lhe servia como espaço de trabalho. Nele dezenas de relógios faziam do incessante movimento de ponteiros, pêndulos e despertadores o som ambiente: o tempo era o tema de seus últimos estudos.

Brown dedicou sua vida a inúmeras invenções, quase todas sem sucesso. Naquele galpão era possível ver algumas máquinas inventadas por ele, como, por exemplo, a que aparece nesta cena:

[3] Fala do personagem Emmett Brown. Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 10.

Imagem 1 - A máquina que Brown inventou para alimentar seu cachorro em horários programados (1985)



Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 1

Essa invenção consistia em um braço mecânico com acionamento automático e programável, que apanhava uma lata de ração em pasta, levava-a até um abridor elétrico e depois a derramava sobre um pote no chão: um sistema criado para alimentar, diariamente Einstein, seu cachorro de estimação.

Em 1955, Dr. Brown havia inventado outra máquina: a de ler pensamentos. Quando procurou o cientista no intuito de pedir ajuda para voltar para 1985[4] – e foi recebido como um estranho qualquer – o personagem Marty McFly foi usado pelo cientista como cobaia para o teste dessa máquina: impedindo o garoto de dizer quem era, Brown testava se sua invenção permitiria, de fato, ler os pensamentos do desconhecido. Nesta cena, depois de arriscar dizer que Marty seria um vendedor de assinaturas do jornal *Saturday Evening Post* ou alguém que pedia doações para a Guarda Costeira Juvenil, Brown chegou à conclusão de que seu invento havia falhado.

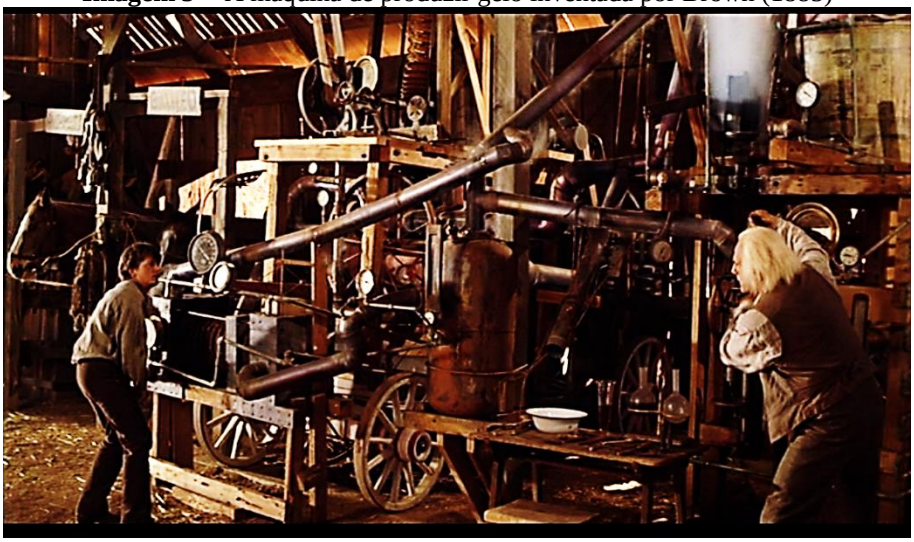
[4] Depois que o personagem Marty viaja no tempo de 1985 para 1955. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 10.

Imagem 2 – Brown e Marty constatando o fracasso da máquina de ler pensamentos (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 10

Em outro momento da trama, quando esteve em 1885[5], o cientista inventou uma máquina que produzia gelo:

Imagem 3 - A máquina de produzir gelo inventada por Brown (1885)



Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 19

Tratava-se de uma espécie de geladeira que impressionava pelo barulho, pela quantidade de fumaça que liberava e também pelo tamanho da estrutura necessária para produzir uma única pedra de gelo, a qual o cientista utilizava para desfrutar de um chá gelado.

[5] Em uma de suas viagens no tempo. Filme *De volta para o futuro III.*

Na trama, o cientista/inventor apaixonou-se apenas uma vez, em 1885[6]. Foi uma paixão à primeira vista. Depois de resgatar a professora Clara Clayton de um cavalo que corria sem controle rumo ao desfiladeiro[7], iniciou um romance que o motivou a desistir de voltar para 1985 e a permanecer século XIX com o intuito de construir uma família.

Dr. Brown costumava levantar suspeita por seu comportamento excêntrico: "é um sujeito perigoso, ele é um maluco!"[8] – dizia Strikeland, o inspetor do colégio da cidade onde vivia, Hill Valley[9], ao ajudante e amigo do cientista, Marty McFly.

O personagem Marty era um adolescente que costumava ser frequentemente advertido naquele colégio. Era corriqueiro chegar atrasado às aulas por estar envolvido em algum projeto do Dr. Brown. O inspetor era declaradamente contra essa amizade.

Imagem 4 – O inspetor Strikeland repreendendo a amizade entre Marty e o cientista Brown (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 3

Contudo, Marty não se preocupou com as repreensões do inspetor Strikeland: amassou a advertência que recebera dele como se fosse um papel descartável[10]. O garoto costumava estar

[6] Filme *De volta para o futuro III.*

[7] Filme *De volta para o futuro III.* Capítulo 10.

[8] Fala do personagem Strikeland. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 3.

[9] Cidade fictícia onde toda a história do filme se desenrola. Ela estaria localizada na região oeste dos Estados Unidos da América.

[10] Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 3.

envolvido com a namorada Jennifer, a prática do *skate* e a banda de rock *Os palermas*, onde cantava e tocava guitarra. Seu sonho era tornar-se "um astro do rock rico"[11], comprar uma caminhonete do tipo *pick-up*[12] e se casar com Jennifer[13].

Na casa da família McFly em 1985[14] – antes de Marty viajar pela primeira vez no tempo – sua irmã era uma jovem oprimida: seus pais a proibia de telefonar ou de manifestar qualquer interesse por um rapaz e por isso era uma garota sem relacionamentos afetivos. Seu irmão trabalhava como atendente numa lanchonete e, sem grandes ambições, costumava se comportar de maneira muito semelhante a seu pai: um sujeito tímido e inseguro que dizia não ser "muito bom em confrontos"[15]. O Sr. McFly era frequentemente explorado e humilhado por Biff Tannen: o vilão da trama. Neste contexto, sua mãe era uma mulher conservadora, com problemas de sobrepeso e alcoolismo.

Imagem 5 – A família McFly reunida na mesa do jantar (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 4

Os personagens Marty McFly e Emmett Brown tornaram-se amigos bastante próximos e costumavam se encontrar com frequência. Marty sabia onde Brown escondia as chaves de

[11] Fala do personagem Marty McFly. Filme *De volta para o futuro II.* Capítulo 1.

[12] Fala do personagem Marty McFly. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 3.

[13] Fala do personagem Marty McFly. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 10.

[14] Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 4.

[15] Fala do personagem Jorge McFly. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 4.

casa[16] e tinha livre acesso ao seu espaço de trabalho e intimidade. O garoto podia, até mesmo, atender ao telefone de Brown, caso tocasse quando estivesse por lá: como quando o cientista ligou para sua própria casa para marcar um encontro com ele às 01:15 da madrugada do dia 6 de novembro de 1985, no estacionamento do *shopping* Dois Pinheiros[17]. Neste encontro às escondidas, Dr. Brown mostrou à Marty sua "última experiência": um invento secreto com significado de divisor de àguas na trama do filme *Dvpf*. "Esperei a minha vida toda por isso"[18] – confessou o cientista.

1.1 - A máquina do tempo

Foi inspirado nas ficções de Júlio Verne que Dr. Brown imaginou, inventou e construiu uma máquina que possibilitava a viagem no tempo: a máquina do tempo. Visitar outros tempos era a realização de um projeto científico que Dr. Brown definia como "experiência temporal"[19]. De fato, veremos na história do filme *Dvpf* que o uso da máquina para viajar no tempo é sempre uma "experiência temporal" particular/peculiar.

Na trama fílmica, o princípio do projeto da máquina do tempo se deu em uma situação de falta de lucidez provocada por um acidente na história. Em 05 de novembro de 1955, o cientista Emmett Brown escorregou no banheiro, bateu a cabeça no vaso sanitário e teve "uma revelação, uma visão"[20] daquilo que batizou de capacitor de fluxo.

[16] Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 1.

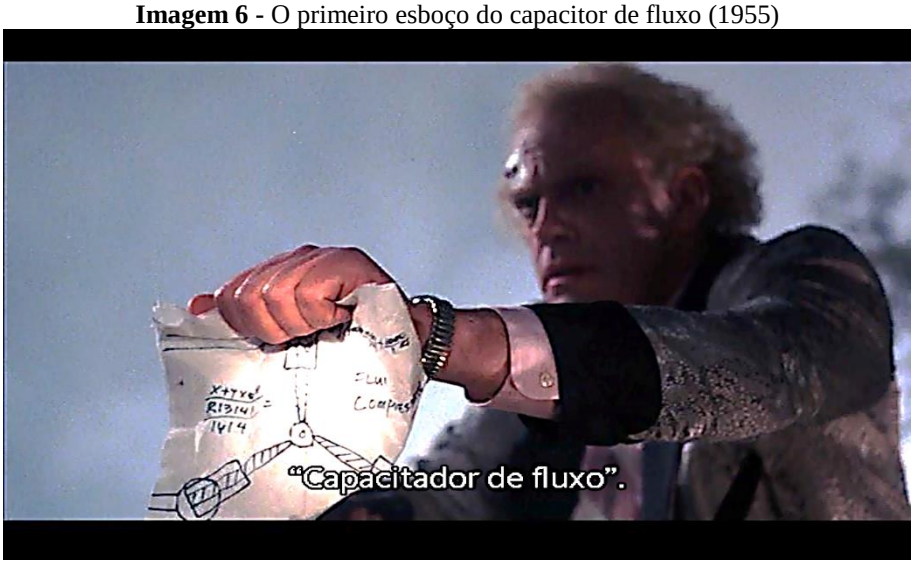
[17] Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 1.

[18] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro I. C*apítulo 5.

[19] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro I. C*apítulo 5.

[20] Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 5.

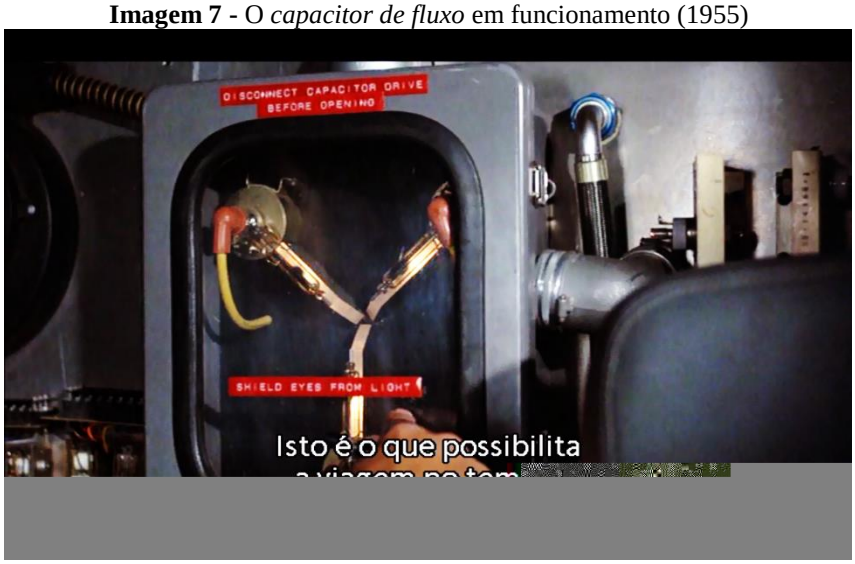
Imagem 6 - O primeiro esboço do capacitor de fluxo (1955)



Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 10

Quando o cientista e seu ajudante/amigo se encontram no estacionamento do Shopping Dois Pinheiros, o capacitor de fluxo foi revelado e ativado pela primeira vez. Nesta ocasião[21], Dr. Brown explicou a Marty que era esse dispositivo que fazia a viagem no tempo existir.

Imagem 7 - O *capacitor de fluxo* em funcionamento (1955)



Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 5

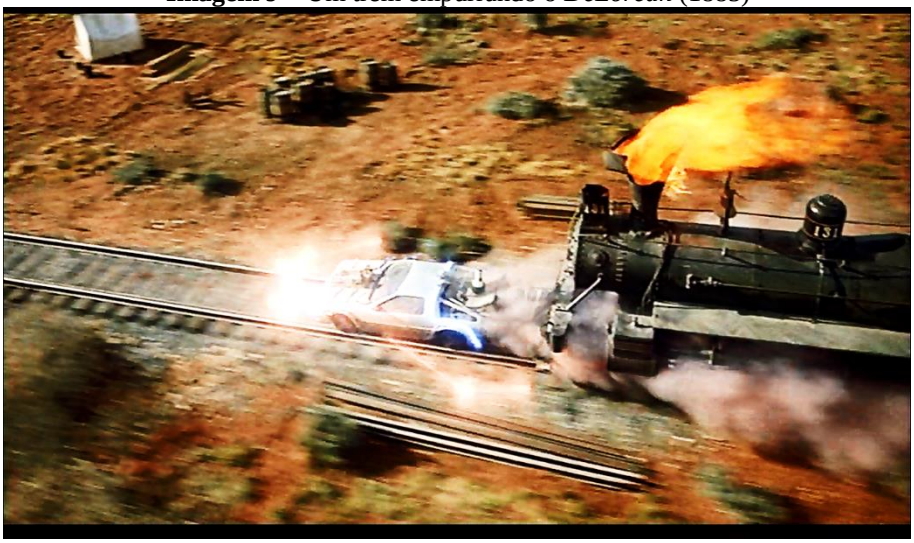
O capacitor de fluxo era um dispositivo que demorou trinta anos para ficar pronto e "toda a fortuna da minha família"[22] para, de fato, funcionar – relatou Brown. Esse invento se

[21] "Ocasião" no sentido de espaço de tempo; momento, instante.

[22] Fala do personagem Emmett Brown. Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 5.

Ao longo da trama de *Dvpf*, o automóvel se manteve dependente de gasolina para funcionar. Quando a máquina esteve em 1885 esse detalhe foi um problema: porque esse combustível ainda não havia sido inventado, foi preciso que um trem fosse utilizado como propulsor.

Imagem 9 – Um trem empurrando o *DeLorean* (1885)



Fonte: *De volta para o futuro III* – Capítulo 16

Marty e Brown posicionaram a máquina do tempo em frente ao trem que passava por Hill Valley para que ele a empurrasse. Desta forma o *DeLorean* pôde atingir 88 milhas por hora e acionar o capacitor de fluxo. Foi assim que Marty McFly conseguiu ir de 1855 para 1985[33].

De fato, toda vez que o capacitor de fluxo era acionado gerava-se aquilo que o cientista Brown denominava de "deslocamento temporal"[34], levando a máquina do tempo, seus componentes e passageiros para outro tempo.

Ao acionarem o capacitor de fluxo, os passageiros da máquina do tempo deixavam o tempo em que estavam e viajavam para algum outro: isto é, deslocavam-se temporalmente. A viagem no tempo em si acontecia quando o deslocamento temporal – gerado pela ativação do capacitor de fluxo instalado no *DeLorean* - levava a máquina do tempo e seus passageiros até algum outro tempo, instantaneamente.

[33] Na trama de *De volta para o* futuro, esta foi a última viagem no tempo de Marty. Ver Filme *De volta para o futuro III. C*apítulo 19.

[34] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro I. C*apítulo 5.

Quadro 1 – Termos e definições dos elementos que possibilitavam a viagem no tempo

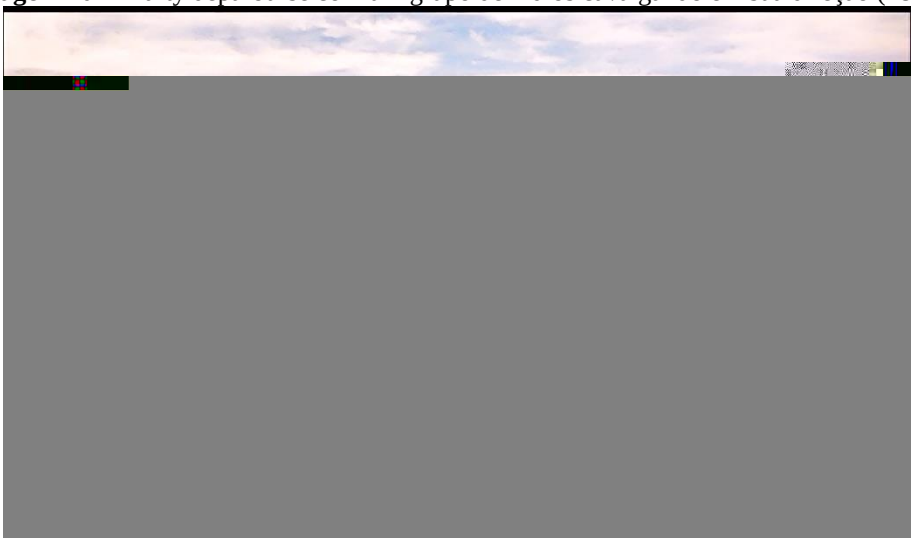
Termos	Definição
Máquina do tempo	Estrutura completa construída para gerar a viagem no tempo
DeLorean	Carro que serviu de base física para a construção da máquina do tempo[35]
Capacitor de fluxo	Dispositivo ativado por 1,21 giga watt de energia que gera o deslocamento temporal
Deslocamento temporal	Ação que leva a máquina, seus componentes e os passageiros até outros tempos de maneira instantânea
Viajar no tempo	Desloca-se temporalmente para um outro tempo pré-selecionado

Fonte: Filme *De volta para o futuro I, II e III*

Quando um passageiro/viajante deslocava-se temporalmente em *Dvpf*, deixava instantaneamente o tempo onde estava, mas continuava seguindo com o *Delorean* na velocidade de 88 milhas por hora no mesmo ponto geográfico onde estava quando o capacitor de fluxo foi acionado.

Cada vez que o deslocamento temporal acontecia, os viajantes visualizavam uma cena inédita e imprevisível, pois nunca se podia prever o que estaria ocupando aquele ponto geográfico no tempo a que os viajantes estavam se destinando. Isso aconteceu, por exemplo, quando Marty viajou de 1955 para 1885 acelerando o *DeLorean* em linha reta. Depois de Brown alertar que "para onde você vai não há estradas"[36], Marty deslocou-se temporalmente e se deparou com uma cena inesperada: um grupo de indígenas cavalgando em sua direção.

Imagem 10 – Marty deparou-se com um grupo de índios cavalgando em sua direção (1885)



Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 6

[35] No capítulo 19 de *De volta para o futuro III*, a máquina do tempo funcionou em um trem.

[36] Fala do personagem Emmett Brown. Filme *De volta para o futuro III. C*apítulo 6.

O viajante estava, com essa viagem no tempo, andando com o *DeLorean* em terras indígenas do velho oeste estadunidense: a fictícia cidade de Hill Valley em 1885.

O que os viajantes no tempo encontravam nos espaços/lugares para onde se destinavam era sempre imprevisível, contudo, a data para onde se destinavam através do deslocamento temporal era sempre previamente programada/controlada. Nesse sentido, a possibilidade de escolherem a data para onde se destinavam era a peculiaridade desfrutada pelos viajantes/passageiros da máquina do tempo: bastava digitar no painel de controle dos circuitos de tempo - anexo ao painel do *DeLorean* – o dia, mês, ano e horário para onde desejavam viajar e era lá que a máquina e os viajantes estariam no exato instante em que o capacitor de fluxo fosse acionado.

Foi assim que aconteceu na "experiência temporal de número um"[37], em que o cachorro Einsten - animal de estimação do cientista – foi usado como passageiro-teste da máquina do tempo. Ou seja, nesta ocasião, Einsten foi o primeiro a experimentar a viagem no tempo que tinha como destino um minuto no futuro.

Enquanto Marty filmava o acontecimento no estacionamento do *shopping* Dois Pinheiros, o cientista explicou que estava sincronizando o relógio do cachorro/viajante com o dele. Depois disso, fechou as portas do *DeLorean* e – por meio de um controle remoto – acelerou o carro até 88 milhas por hora. Brown avisou à Marty que "vamos ver algo muito sério"[38]. Em *Dvpf*, no instante em que o capacitor de fluxo foi acionado a viagem no tempo pôde ser experimenta/vista/registrada pela primeira vez na história:

[37] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro I. C*apítulo 5.

[38] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro I. C*apítulo 5.

Imagem 11– O instante em que acionamento do capacitor de fluxo gerou o deslocamento temporal (1985)

Fonte: *Filme de volta para o futuro I* – Capítulo 5

A máquina do tempo e Einstein partiram com sucesso: a viagem no tempo era uma realidade. Dr. Brown esclareceu na cena seguinte que, de fato, havia ocorrido o deslocamento temporal.

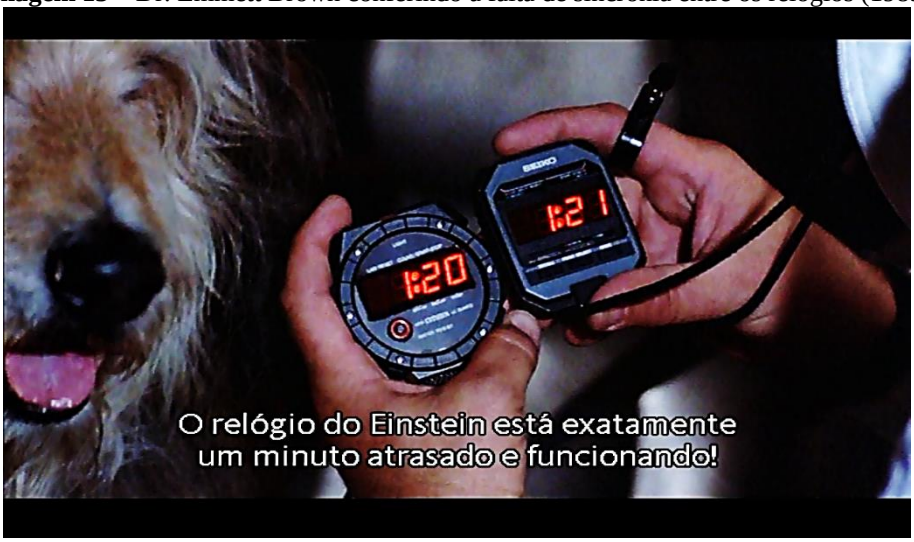
Imagem 12 – Dr. Brown constatando o deslocamento temporal (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 5

Quando a máquina no tempo reapareceu – um minuto depois – naquele exato lugar onde partiu, a primeira providência do cientista foi comparar seu relógio com o que Einstein havia carregado na viagem no tempo. Nessa atitute estava a tentativa de comprovar que o deslocamento temporal havia se concretizado, uma vez que Emmett programara a máquina do tempo para que a viagem tivesse como destino um minuto mais tarde na data em que estavam.

Na cena, é possível averiguar que, ao chegar de viagem, o relógio do cachorro Einstein tinha um minuto de atraso.

Imagem 13 – Dr. Emmett Brown conferindo a falta de sincronia entre os relógios (1985)



Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 5

O cientista explicou a relação entre Einstein, o acontecimento abrupto e os relógios: "Ele está totalmente por fora do que aconteceu. Para ele a viagem foi instantânea! Por isso o relógio dele está em atraso de um minuto com o meu. Ele pulou esse um minuto para chegar instantaneamente a este momento do tempo!"[39] – esclareceu Dr. Brown. Isto é, na visão de Einstein – enquanto viajante no tempo – nada de estranho teria acontecido quando foi para o futuro, pois a viagem ocorre sempre instantaneamente.

Essa cena dos relógios assíncronos depois de ter-se realizado uma viagem no tempo foi perspectivada pelo físico Albert Einstein no início do século XX. De fato, a ideia de viajar no tempo pôde ser cientificamente apontada por Einstein quando ele tomou como pressuposto um corpo que se aproxima da velocidade da luz:

> Aplicando sua nova teoria, concluiu que veria o relógio parado, ao passo que o relógio de bolso continuaria funcionando em seu ritmo normal. Isso vinha confirmar a ideia de que o tempo não é o mesmo para todos os observadores quando os objetos se aproximam da velocidade da luz (BRIAN, 1999, P. 73).

[39] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 5.

Essa constatação científica sobre a possibilidade de viajar no tempo, denotava a perspectiva temporal relativa einsteiniana: um postulado específico que se distinguiu definitivamente do tempo absoluto do movimento contínuo newtoniano. Einstein explicou esse conflito com os postulados deixados por Isaac Newton:

> Na realidade, nesta época, as noções de espaço e de tempo não pareciam apresentar nenhuma dificuldade problemática. Porque os conceitos de massa, inércia e força com suas relações diretamente determinadas pela lei pareciam provir em linha reta da experiência. Uma vez admitida esta base, a expressão força de gravitação, por exemplo, se nos apresenta como saída diretamente da experiência e podia-se razoavelmente esperar o mesmo resultado quanto às outras forças.
> Evidentemente, nós percebemos com facilidade, até mesmo pelo vocabulário, que a noção de espaço absoluto, implicando a de inércia absoluta, embaraça de modo particular a Newton. Porque percebe que nenhuma experiência poderá corresponder a esta última noção. Da mesma forma o raciocínio sobre ações a distância o intriga. Mas a prática e o enorme sucesso da teoria o impedem, a ele e aos físicos dos séculos XVIII e XIX, de entender que o fundamento de seu sistema repousa em base absolutamente fictícia.
> Em geral, os físicos da época acreditavam de bom grado que os conceitos e as leis fundamentais da física não constituem, no sentido lógico, criações espontâneas do espírito humano, mas antes que se pode deduzi-los por abstração, portanto por um recurso da lógica. Na verdade, somente a teoria da relatividade geral reconheceu claramente o erro dessa concepção. Provou que era possível, por se afastar enormemente do esquema newtoniano, explicar o mundo experimental e os fatos de modo mais coerente e mais completo do que esse esquema permitia. Mas deixemos de lado a questão de superioridade! O caráter fictício dos princípios torna-se evidente pela simples razão de que se podem estabelecer dois princípios radicalmente diferentes, que no entanto concordam em grande parte com a experiência. De qualquer modo, toda tentativa de deduzir logicamente, a partir de experiências elementares, os conceitos e as leis fundamentais da mecânica está votada ao malogro (EINSTEIN, 1981, P. 63-64).

Nesse sentido, a temporalidade relativa – aquela utilizada como axioma para pensar a viagem no tempo – opôs-se à ideia de continuidade temporal, do tempo absoluto: isto é, tratava-se de perspectivas temporais absolutamente distintas.

Sabe-se que a concepção de tempo não é unânime na academia científica. Na Física o "caráter absoluto" do tempo - aquele que é "diretamente mensurável pelos relógios e corpos rígidos" - não é a única perspectiva temporal defendida cientificamente, pois esses absolutos "tornam-se relativos já que dependem do estado de movimento do sistema de inércia escolhido" (EINSTEIN, 1981, P. 66). Foi o que Einstein comprovou cientificamente em sua *teoria sobre a eletrodinâmica dos corpos em movimento* – a da relatividade. Nessa ocasião Einstein

discordava radicalmente da noção de tempo posta há dois séculos antes pela visão do universo de Newton:

> Newton concebia o espaço como uma realidade física fixa, impregnada de éter, através do qual as estrelas e os planetas se moviam e no qual seus movimentos deveriam ser medidos. Também via o tempo como absoluto invariável fluindo de um passado para um futuro infinitos. [...] Quando Newton foi pressionado a justificar seus pontos de vista, citou uma autoridade mais augusta – o próprio Deus. Einstein usou a intuição e a matemática para corrigir, ampliar e qualificar as "inspiradas" suposições de Newton. Apresentou um cosmo no qual estrelas, planetas e galáxias movimentavam-se em relação um ao outro e não a um espaço voltado para Deus. Isso significa, dizia Einstein, que a posição de uma pessoa no universo controla seu ponto de vista (BRIAN, 1999, P. 72).

De fato, Einstein "demoliu a [ideia] de tempo absoluto" newtoniano, demostrando o caráter relativo e individual da temporalidade, pois "ninguém deve pressupor que seu senso subjetivo de 'agora' se aplique a todo o universo. Pelo contrário, todo corpo de referência tem seu tempo próprio" (BRIAN, 1999, P. 73). Com a teoria da relatividade "a palavra "agora" adquire, no mundo dos fenômenos, um sentido absoluto", mas só observável mediante a relatividade - em individual relação da matéria no espaço (EINSTEIN, 1981, P. 71).

Seguindo a teoria da relatividade, quando Einstein se referia à concepção de tempo esclarecia que devemos pensar em simultaneidade: em uma relação massa-espaço-tempo simultânea, e não em eventos que ocorrem atrelados a uma continuidade. Nesse sentido, na trama de *Dvpf* o fato de um raio ter atingido o relógio da torre "exatamente as 22:04 horas"[40] significaria que ocorreram dois eventos simultâneos: o relógio estar com os ponteiros apontados exatamente neste horário e o raio cair exatamente naquele espaço/lugar.

Desta forma, em *Dvpf*, viajar no tempo – deslocar-se temporalmente – demonstrava uma concepção de tempo muito mais próxima à relatividade einsteiniana do que em obediência a "linha reta da experiência" newtoniana. Enquanto Einstein coloca a percepção do tempo na relatividade espaço-temporal, Newton circula/encerra o tempo na explicação de origem, na continuidade do tempo-espaço em fixidez.

A temporalidade específica dos personagens que experimentam a viagem no tempo em *Dvpf* estava demonstrada no painel de controle do circuito de tempo, instalado dentro do

[40] Fala do personagem Emmett Brown. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 10.

DeLorean: nele ficava registrado o que temporalmente acontecia com quem utilizava a máquina do tempo para viajar.

Assim sendo, após a primeira experiência com o tempo concluída, Dr. Brown utilizou o painel do circuito de tempo da máquina como síntese explicativa da confuguração temporal criada pela ativação do capacitor de fluxo. O cientista buscou esclarecer a Marty o que cada um dos três campos digitais do painel do circuito de tempo significava, conforme aponto no quadro abaixo:

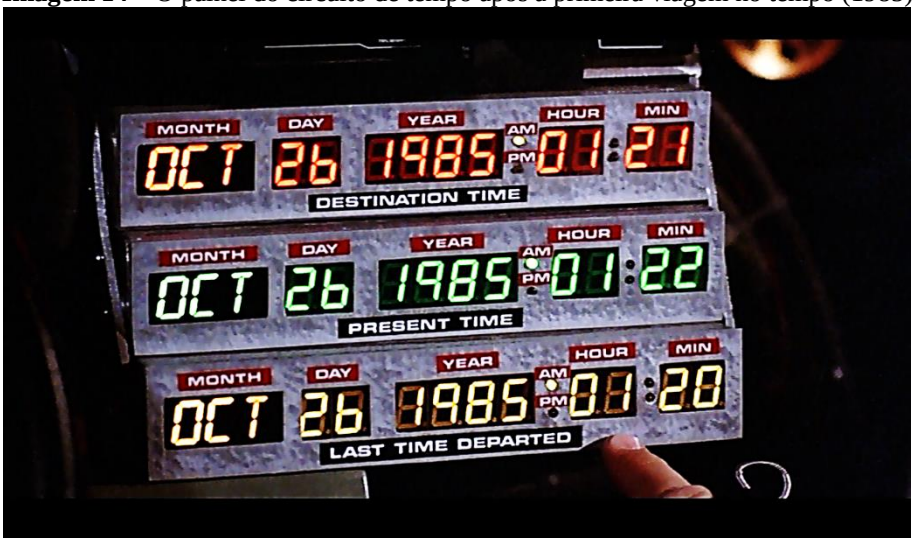
Quadro 2 – Definição de Brown dos campos digitais do circuito de tempo da máquina do tempo

Campos digitais do circuito de tempo	**Definição de Emmett Brown**
Tempo de destino	Para onde você vai
Tempo presente	Onde você está
Último tempo deixado	Onde você esteve

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 5

Sabendo o que cada campo digital do circuito de tempo significava, foi possível averiguar – após a viagem-teste do cachorro Einstein – que as 01:20 horas a máquina do tempo partiu para viajar até as 01:21 horas, se encontrando agora as 01:22 horas: momentos ocorridos no mesmo dia, mês e ano – 26 de outubro de 1985.

Imagem 14 – O painel do circuito de tempo após a primeira viagem no tempo (1985)

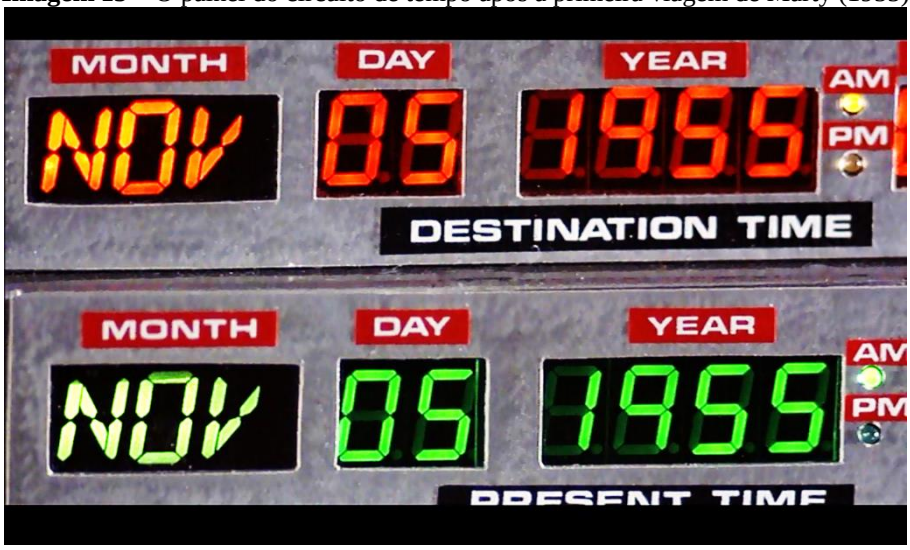


Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 5

Depois do cachorro Einstein, Marty foi o próximo a viajar no tempo em *Dvpf*. Essa não era sua intenção, mas o garoto utilizou o *DeLorean* para fugir dos disparos que foram efetuados em sua direção pelos nacionalistas líbios: eles haviam descoberto onde o cientista ludibriador

– Dr. Brown – estava com as cargas roubadas de plutônio e pretendiam resgatar o material[41]. Nesta ocasião, o circuito de tempo havia sido reprogramado por Brown minutos antes da fuga e a máquina estava pronta para viajar com destino ao ano de 1955. Na trama, Marty acelerou o *DeLorean* de modo a atingir 88 milhas por hora, o que ocasionou o acionamento automático do capacitor de fluxo. Após o deslocamento temporal, os indicadores do painel estavam modificados, pois agora ele demostrava o que temporalmente ocorreu no caso específico desse novo viajante:

Imagem 15 – O painel do circuito de tempo após a primeira viagem de Marty (1955)



Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

No painel do circuito de tempo vê-se que, saindo de 1985, Marty viajou com o circuito de tempo programado para ter como tempo de destino o dia 05 de novembro de 1955, exatamente onde estava agora: no seu novo tempo presente.

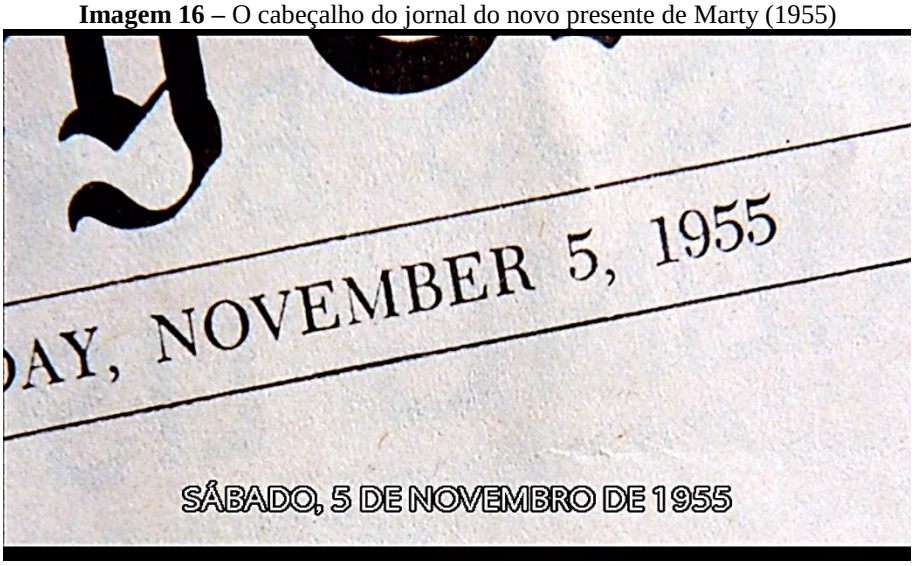
Ou seja, quando a máquina foi programada, ainda em 1985, o ano de 1955 era o tempo de destino de Marty. Mas, após o deslocamento temporal ocorrer, a data de 1955 era agora, de fato, o seu tempo presente. Foi preciso muitas provas para que esse viajante percebesse a nova configuração temporal que estava experimentando: após a viagem no tempo, o presente do garoto viajante era 1955 e não mais 1985.

O cabeçalho de um jornal que Marty apanhou na lixeira da praça central de Hill Valley serviu como a prova histórica de que esse novo presente era um fato. Com esse documento em

[41] Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 6.

mãos, ficou comprovado que – conforme nos mostra a cena adiante – o viajante encontrava-se em 1955.

Imagem 16 – O cabeçalho do jornal do novo presente de Marty (1955)



Fonte: Filme *De volta para o futuro* - Capítulo 7

Com a ação da máquina do tempo na trama de *Dvpf*, o viajante Marty apresentava uma peculiar temporalidade: uma relação entre presente, passado e futuro que não estava subordinada à linearidade cronológica de tempo. Isto é, estar antes em 1985 e agora em 1955 – o caso desta primeira viagem no tempo de Marty – significava que seu passado era uma data numericamente superior a do seu novo presente. O quadro abaixo sintetiza essa inédita relação temporalidade-data, apresentada pelo viajante Marty quando esteve 1955:

Quadro 3 – Relação entre temporalidade e data do viajante Marty (1955)

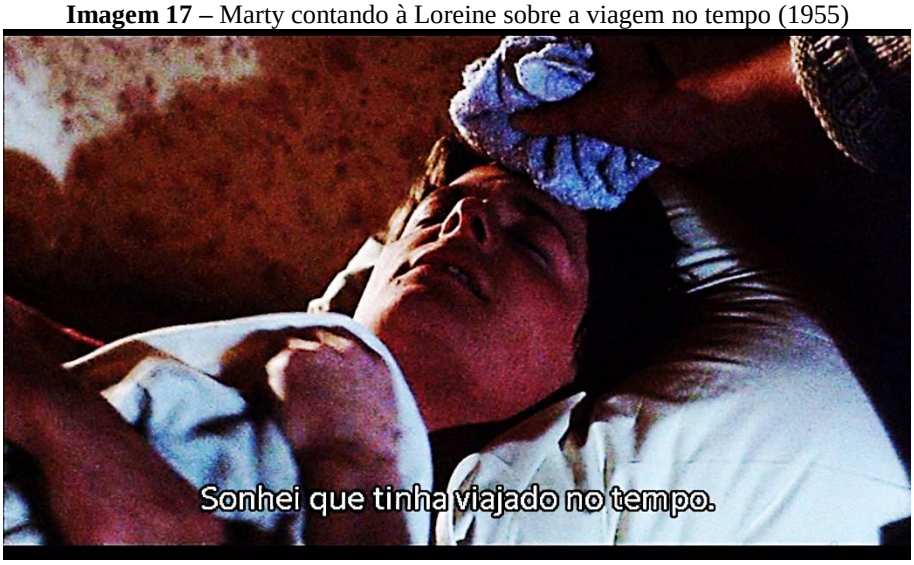
Temporalidade do viajante Marty em 1955	**Data correspondente**
Passado	Nov-05-1985
Presente	Nov-05-1955

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Mesmo constatando a data de seu novo presente no jornal de Hill Valley, Marty custava acreditar no sucesso da viagem no tempo. Quando, neste momento da ficção, o garoto foi atropelado por aquele que foi seu avô em 1985, e acordou no quarto de sua mãe, Loraine McFly (Lea Thompson), confessou a ela que acreditava ter vivido "um pesadelo horrível"[42]:

[42] Fala do personagem Marty McFly. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 9.

Imagem 17 – Marty contando à Loreine sobre a viagem no tempo (1955)



Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 9

Contudo, Loraine localizou temporalmente o garoto viajante: “Mas, agora você está são e salvo, novamente em 1955”![43]

Marty percebeu que, após viajar no tempo, tinha como presente uma data que não seguia uma ordem temporal cronologicamente consecutiva – em que as datas mudariam de maneira progressiva e crescente –, pois, caso contrário, jamais seria possível ter estado antes no ano de 1985 e agora, em seu novo presente, estar no ano de 1955.

De fato, se o passado do viajante não era necessariamente uma data numericamente inferior à data do seu novo presente – bem como o seu futuro não seria necessariamente uma data numericamente superior – significava que a temporalidade expressa pelo viajante no tempo – em qualquer viagem que fez ao longo da trama de *Dvpf* – não seguia uma consecução linear de datas ordenadas, conforme é demonstrado no seguinte quadro:

[43] Fala da personagem Loreine. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 9.

Quadro 4 – A temporalidade dos viajantes ao longo das viagens no tempo (1885, 1955, 1985, 2015)

Filme	Data visitada	Onde o viajante esteve/último tempo deixado	Onde o viajante está/tempo presente	Para onde o viajante vai/tempo de destino
Dvpf I	1955	1985	1955	1985
Dvpf II	1985	1955	1985	2015
Dvpf II	2015	1985	2015	1985
Dvpf II	1985	2015	1985	1955
Dvpf II	1955	1985	1955	1885
Dvpf III	1885	1955	1885	1985
Dvpf III	1985	1885	1985	

Fonte: Filme *De volta para o futuro I, II e III*

A relação temporal peculiar do viajante no tempo era, portanto, um caso particular/individual: realidade específica de alguém que sofreu o deslocamento temporal por meio da ativação do capacitor de fluxo da máquina do tempo. Em *Dvpf*, a história de Marty, enquanto um viajante, não era uma representação de ordem cronológica, pois ao deslocar-se no tempo esse personagem demostrava uma temporalidade particular/distinta/peculiar/própria de quem rompia com a linearidade/ordenação/cronologia das datas subsequentes.

Dr. Emmett Brown explicou à Marty essa configuração temporal que a máquina do tempo gerava em seus passageiros, de modo a esclarecer o assunto: era preciso perceber que a experiência permitia uma reconfiguração do que se tinha/compreendia como o tempo passado, presente e futuro. Brown demonstrou que essa reconfiguração da temporalidade estava explícita no painel do circuito de tempo, podendo ser sempre averiguada/comprovada: tratava-se de "onde você esteve", "onde você está" e "para onde você vai"[44] – respectivamente passado, presente e futuro de um viajante no tempo, como demostrados no quadro subsequente:

Quadro 5 – A temporalidade específica do viajante no tempo

Painel de controle	Tempo de destino	Tempo presente	Último tempo deixado
Definição de Emmett Brown	Para onde você vai	Onde você está	Onde você esteve
Temporalidade do viajante	Futuro	Presente	Passado

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 5

Em *Dvpf*, a temporalidade criada pela viagem no tempo sempre parte da premissa de que "onde você está" é o tempo presente. A partir dessa assertiva, "onde você esteve" é o tempo

[44] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro I. C*apítulo 5.

que já se passou: o último tempo deixado, o passado já experimentado. No mesmo sentido, "para onde você vai" é o tempo que há por vir, o futuro do viajante.

Enfim, percebe-se que cada vez que a máquina e seus viajantes gozavam do deslocamento temporal, uma inédita configuração da temporalidade passado-presente-futuro se desenrolava: toda vez que se digitava no painel do circuito de tempo uma nova data para o futuro, significava que o viajante estava escolhendo uma nova data para seu próximo presente: a cada novo presente, uma nova reconfiguração temporal.

Em outras palavras, a máquina do tempo tinha o poder de reconfigurar – a cada viagem – uma temporalidade inédita, que desatrelava/desenlaçava a relação entre presente, passado e futuro de qualquer conjunção consecutiva de datas – de qualquer hierarquia numérico-progressiva. A cada nova viagem no tempo o viajante experimentava um novo/distinto presente: a cada nova viagem "está" em um novo/distinto tempo. Assim, esses novos presentes acabavam por reconfigurar a data do passado e, em contrapartida, abriam possibilidade para os personagens terem como futuro qualquer data que desejassem/programassem.

Trata-se, portanto, de uma trama fictícia em que a temporalidade precisava ser compreendida em referência direta ao "esteve", ao "está" e ao "vai" do viajante: em relação aos deslocamentos temporais experimentados, às suas particulares viagens no tempo. Qualquer personagem que foi passageiro da máquina do tempo sempre partia para o futuro – sempre "vai" – independente das horas, data e século a que se destina. Nesse sentido, qualquer "presente" obtido por eles após uma viagem no tempo, deveria ser lido como "passado" após a próxima viagem que se realizasse: afinal, depois de deslocar-se temporalmente, esse tempo seria "onde você esteve", e já não "está" mais.

Na história de *Dvpf* a relação temporal passado-presente-futuro dos personagens que viajavam no tempo era sempre provisória, não cronológica e não linear. Na ficção fílmica, a temporalidade específica que qualquer viajante demonstrava não estava acordada com a linearidade/cronologia/continuidade das datas, pois sempre que esses personagens se deslocavam no tempo embaralhavam/misturavam qualquer tentativa de ordenação. Isso foi evidenciado quando Marty tinha, após viajar para 1955, a data de 1985 como o seu passado[45]. Ou, em outra ocasião, quando após viajar para 1985 tinha 2015 como passado e 1955 como futuro[46].

[45] Filme *De volta para o futuro I.*

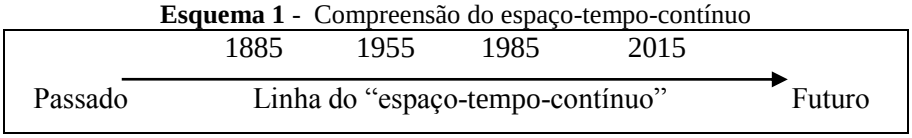
[46] Filme *De volta para o futuro II.*

Desta forma, como pensar historicamente a temporalidade da história dos viajantes no tempo em *Dvpf* se a linha cronológica/ordenada/contínua das datas foi – a todo instante – descontinuada/rompida pela viagem no tempo?

1.2 – O rompimento do espaço-tempo-contínuo

Fernand Braudel pensou historicamente a questão da temporalidade: somando conjuntura, estrutura e fato, defendeu a ideia do tempo enquanto duração, enquanto a expressão da cronologia e continuidade. O historiador – afirmou o autor – é um "cronometrista do tempo" (BRAUDEL, 1992, P. 359), que – como ele – escreveria a história baseando-se na premissa de que "amanhã será, quer se queira, quer não, à imagem de hoje" (1992, P. 352, 353). Nessa perspectiva, a relação temporal passado-presente-futuro demonstraria uma essencial continuidade histórica, um atrelamento do amanhã à imagem de hoje: um espaço-tempo-contínuo histórico, que, ao tomarmos a *história* de *Dvpf* como objeto, podemos representar como no esquema a seguir:

Esquema 1 - Compreensão do espaço-tempo-contínuo



Fonte: Filmes *De volta para o futuro I, II* e *III.*

Foi no sentido de defender a continuidade que Braudel argumentou com força de fé o que ele chamou de história "*estrutural*, sob o signo da duração, da repetição da insistência" (BRAUDEL, 1992, P. 356). Para tanto, sua justificativa vinha pautada no âmbito da crença cristã, confessando que "mesmo obstinado a querer pensar livremente, eu não me libertarei, na verdade, de uma herança cristã que me permanece à minha volta, que me surpreende, me acompanha e até me assiste" (1992, P. 355). Para o referido autor, "escolher o observatório do tempo longo era escolher, como refúgio, a própria posição de Deus Pai" (1992, P. 12). Sob essa crença, Braudel colocou a histórica dentro da ordem da continuidade, como um resultado da "articulação entre estas três durações": a curta, a média e a longa duração (BARROS, 2012, P. 14).

A curta duração seria a da ordem dos acontecimentos: "vivemos no tempo curto [...] dos acontecimentos" (BRAUDEL, 1992, P. 369), em uma "história factual" (P. 371) que "na verdade,

é apenas a superfície do tempo, as ondas ou as tempestades do mar" (P. 369). A média duração representaria a temporalidade referente "a conjuntura": refere-se a "fases mais ou menos longas", "uma época" (1992, P. 369). Contudo, na busca de cronometrar/delimitar com rigor a duração do tempo, a articulação entre o ofício do historiador e a questão da temporalidade é resolvida por Braudel com a defesa pela história da longa duração, a qual o autor classifica como "história profunda" (1992, P. 371). Braudel afirmou que se pôs "conscientemente em busca da linguagem histórica mais profunda que eu podia apreender, ou inventar: o tempo imóvel, ou pelos menos do lentíssimo desenrolar, obstinado em repetir-se" (1992, P. 12).

Isto é, Braudel acreditava que a profundidade histórica estava na "longa duração – a continuidade" (1992, P. 369), onde a liberdade deveria ser entendida como uma ilusão/engano: "cremo-nos livres, e a liberdade é, no essencial, feliz ilusão de ser livre, de pensar que 'o homem faz a história', quando a recíproca – 'a história faz o homem' – é, infelizmente, mais verdadeira" (P. 373).

Contudo, a continuidade não era o axioma temporal experimentado pelos personagens que possuíam a liberdade de viajar no tempo em *Dvpf*. Nesta história fictícia, Dr. Brown percebeu que os deslocamentos temporais que ocorriam nas viagens feitas com a máquina do tempo vinham de encontro à cronometria e ordem contínua do tempo, afastando-se do axioma de duração que caracteriza-se como a base dos postulados braudelianos.

Dr. Brown chegou a realizar algumas tentativas – todas sem sucesso – de impedir que o garoto que vinha de 1985 rompesse com a continuidade histórica naquela atualidade/presente do ano de 1955: "Você não pode sair dessa casa! Não pode ver ninguém e nem falar com ninguém! Se falar, isso pode ter sérias repercussões nos fatos futuros! Você entendeu?!"[47]. Em outro momento do filme, quando Brown viajou com Marty para 2015, aquelas recomendações são novamente enfatizadas: "Não fale com ninguém, não toque em nada, não faça nada, não interaja com ninguém e tente não olhar para nada!"[48] Havia nessas proibições a tentativa de não romper com o "espaço-tempo-contínuo"[49], isto é, com a duração e continuidade temporal na história dos personagens, de modo à amarrar a história do hoje/presente do viajante ao seu amanhã/futuro.

[47] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 10.

[48] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro II.* Capítulo 1.

[49] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 18.

Contudo, o cientista Brown percebeu que – independentemente das suas tentativas de dominar a continuidade da trama – a viagem no tempo rompia essas amarras da duração, pois o deslocamento temporal era a própria ruptura da ordem "espaço-tempo-contínuo", da continuidade entre o amanhã e o hoje. O que o cientista Brown percebeu foi que, em *Dvpf*, toda vez que uma viagem acontecia, rompia-se com a base cronológica de sentido único e crescente que caracterizaria a temporalidade expressa na relação passado-presente-futuro do viajante como um "espaço-tempo-contínuo", como uma temporalidade contínua que atrelaria o amanhã à imagem de hoje. Na trama fictícia, hoje o viajante podia estar no velho oeste, em 1885, mas, amanhã poderia reprogramar seu novo presente no circuito de tempo para estar em 1985, 2015 ou qualquer outro tempo que desejasse.

Os viajantes no tempo não estavam subordinados às assertivas da cronometria: seus personagens experimentavam – a cada inédita viagem – o embaralharamento/mistura das datas e a efemeridade da configuração da relação presente-passado-futuro, pois ao se deslocarem temporalmente libertavam/desenlaçavam o amanhã da imagem do hoje, desobedecendo a preconização histórica de Braudel, o historiador "cronometrista do tempo" (BRAUDEL, 1992, P. 359).

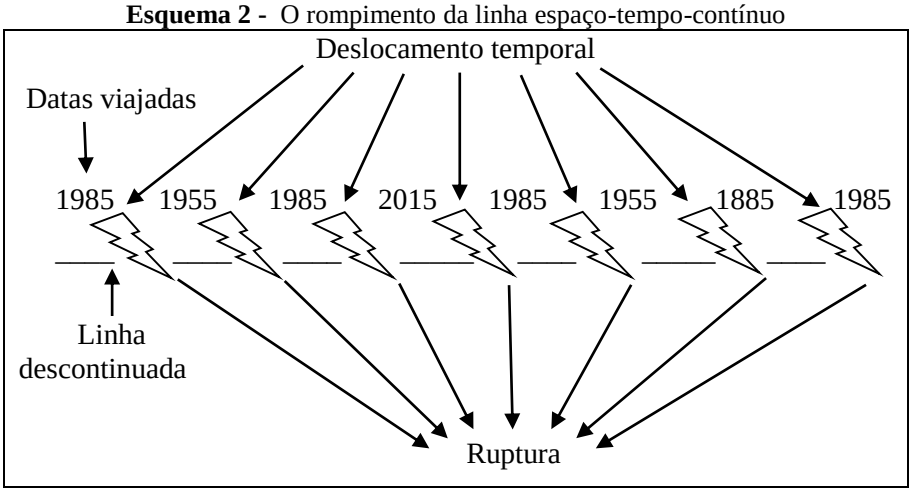
Assim sendo, a viagem no tempo não era um invento que servia aos personagens para demonstrarem uma imagem do tempo contínuo – da duração. Ao contrário, na ficção Dr. Brown exemplificou as possibilidades temporais descontínuas que poderiam ser experimentadas com a máquina por ele inventada:

> Digamos que você queira ver a assinatura da proclamação da república: 4 de julho de 1776. Ou testemunhar o nascimento de Cristo: 25 de dezembro de 0000. E uma data memorável na história da ciência: 05 de novembro de 1955. Foi o dia em que eu inventei a viagem no tempo! [50]

Percebe-se que, em *Dvpf*, a história dos que viajavam no tempo apresentava a temporalidade dos rompimentos da linha do "espaço-tempo-contínuo": a ruptura da continuidade temporal, a descontinuidade, como demostro no esquema abaixo:

[50] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 5.

Esquema 2 - O rompimento da linha espaço-tempo-contínuo



Fonte: Filmes *De volta para o futuro I, II* e *III*

Observa-se que ao se deslocarem temporalmente, viajando de uma data para outra instantaneamente, os personagens rompiam com a ideia/axioma de temporalidade contínua na história, pois a linha do "espaço-tempo-contínuo", de fato, não se realizava com as descontinuidades.

A história artística/fictícia retirava/desatrelava a vida dos personagens do pressuposto da ordenação: em outras palavras, as viagens no tempo faziam dos "medíocres acidentes da vida ordinária" (BRAUDEL, 1990, P. 11) a própria expressão da temporalidade histórica dos personagens. Isto é, em *Dvpf* o presente/atualidade dos personagens/viajantes apresentava-se como a expressão do próprio acidente: uma atualidade passável, abrupta, não cronológica, não linear e sem continuidade.

Em sentido oposto, Braudel acreditava na "vida ordinária" como verdade, afirmando que "cada 'actualidade' reúne movimentos de origem", uma vez que "o tempo de hoje data simultaneamente de ontem, de anteontem, de outrora" (BRAUDEL, 1990, P. 18). Contudo, para o viajante no tempo de *Dvpf*, expressar a "vida ordinária" estipulada por Braudel seria impossível: a "atualidade" de um personagem que chegou a uma determinada data por meio da viagem no tempo não reúne/agrupa "movimentos de origem", mas sim o seu antônimo: o movimento de desenlace, de ruptura, que cada viagem/deslocamento temporal criava instantaneamente em sua história.

Contudo, Braudel defendia que o historiador devia buscar construir uma história da longa duração, estruturalista: afinal, "essa busca do permanente, do quase permanente, é o que caracteriza o estruturalismo dos historiadores da escola dita dos *Annales*" (BRAUDEL, 1992, P. 340). Dentro desse postulado historiográfico, os inéditos e repentinos presentes criados a cada

nova viagem não poderiam bastar à um historiador, pois, "de fato, é na massa inteira da história que realidades de longa duração impõem sua presença, sempre prontas para forçar o curso das coisas" (BRAUDEL, 1992, P. 355), e não nos medíocres/banais/passáveis acidentes. Braudel explicou a legitimidade desse descarte a partir de sua científica perspectiva temporal histórica:

> A história da longa duração é, portanto, uma maneira de observar o passado suprimindo uma parte enorme da história vivida. De fato, isso equivale a eliminar o que é breve, o que é individual, o que é simples oscilação, o que é episódio... Para recriar uma paisagem de história segundo perspectivas intermináveis, multicelulares (BRAUDEL, 1992, P. 356).

As rupturas criadas pela viagem no tempo são vicissitudes efêmeras que não contribuiriam para o realismo pretendido por um historiador estrutural: como explicou Braudel, "para o historiador, trata-se [...] de coisas bem reais. É estrutura, para ele, o que, na massa de uma sociedade, resiste ao tempo, perdura, escapa das vicissitudes, sobrevive com obstinação e sucesso" (1992, P. 356). O viajante no tempo, diante desta perspectiva, seria um personagem que demostraria temporalmente o essencial fracasso da continuidade, o inédito, o sem duração, o descontínuo.

A história artística/ficcional de *Dvpf* se afasta temporalmente da "história profunda" braudeliana, onde "para durar essas realidades se repetem" de modo a demostrar "duração" (BRAUDEL, 1990, P. 370). A ideia de repetição e a de deslocamento temporal instantâneo – provocado pela ativação do capacitor de fluxo da máquina do tempo – implicam em concepções temporais essencialmente opostas: enquanto a primeira é duração e continuação, a segunda é ruptura e descontinuidade/desenlace.

O viajante no tempo não pode ser observado como quando Braudel explicou a história de Carlos V como "*Testemunha de seu tempo*". Para esse historiador a análise ganha sentido na medida em que a história dos "homens do seu tempo [...] decorre da conjuntura do século, de uma época" (BRAUDEL, 1992, P. 263). Por isso, Braudel instruiu que – ao contrário do demostrado temporalmente no caso fictício do viajante no tempo – "não digamos que Carlos V foi, simplesmente, essa soma de acasos" (1992, P. 211). Trata-se de perspectivas temporais distintas: a do viajante está em desenlace com o tempo de qualquer época, e a de Carlos V afirma o homem como decorrente de uma determinada época.

Sobre a relação conflitante entre a temporalidade histórica defendida por Braudel e a perspectiva descontínua do tempo, André Voigt, em seu artigo que propõe *Um debate sobre a descontinuidade temporal*, relata que houve

> [...] um acirrado debate que envolveu, em momentos das décadas de 1940 e 1950, duas concepções de temporalidade na escrita historiadora: de um lado, a primazia das *longas durações* das estruturas mentais, em harmonia com as conjunturas sociais e os eventos políticos; de outro, a afirmação da descontinuidade como natureza do tempo e da história (VOIGT, 2013, P. 2).

Ao analisar esse debate, Voigt concluiu que Braudel "operacionaliza um complexo jogo de referências intelectuais para delinear seu quadro teórico de pensamento acerca da 'longa duração', rejeitando as teses da descontinuidade" (VOIGT, 2013, P. 2). Para Voigt, tratava-se da "reivindicação da continuidade temporal como característica eminente do ofício de historiador contra as várias constatações da descontinuidade como realidade do tempo e da história" (2013, P. 17). Pensar historicamente a descontinuidade temporal da ficção *Dvpf* é refletir sobre uma peculiar perspectiva de história. Sabe-se que a Filosofia costuma lançar problematizações sobre as assertivas/dogmas dos historiadores, inclusive acerca da temporalidade. Aliás, como ressaltou Voigt:

> [...] de um modo geral, parece-nos que, após a operação discursiva dos *Annales*, pouco foi publicado entre os historiadores acerca da descontinuidade. Contudo, é possível ver, no longínquo horizonte da filosofia, um lampejo de defesa da descontinuidade, contra as longas durações (2003, P. 17).

Braudel reconheceu discursivamente a fragilidade da defesa da duração: "Evidentemente, meu discurso seria mais convincente se eu fortalecesse exemplos concretos para apoiá-lo, como jogamos na mesa um trunfo... Mas onde iria eu, com exemplos que nos traem tanto quanto nos servem?" (BRAUDEL, 1992, P. 357). Trata-se do reconhecimento de possíveis perspectivas distintas diante da temporalidade como objeto de estudo. Defender a continuidade temporal impreterivelmente poderia, até mesmo, dar margem à perpetuação de "o poder, uma armadilha de longa duração" (1992, P. 358), onde uma perspectiva diferente poderia ser silenciada pela opressão do discurso já legitimado.

Mas, de fato, enquanto para Fernand Braudel a "história é uma orquestração" (BRAUDEL, 1992, P. 357) – ou seja, um ajuste de partes que parecem incompatíveis – onde pensar historicamente significa "apresentar, explicar em seu conjunto" (1992, p. 372), a história sob a perspectiva da temporalidade descontínua é um criação de desenlace, de abertura dos objetos: enquanto a primeira explica delimitando, a segunda problematiza ampliando.

Como pensar a fictícia temporalidade descontínua vivida pelos personagens que viajavam no tempo na história de *Dvpf*, se nela não verifica-se a duração como pressuposto?

1.3 – Os viajantes e o tempo descontínuo

Na Filosofia, a concepção de tempo foi pensada de maneira peculiar por Gaston Bachelard: refletindo sobre *A intuição do instante*[51] e *A dialética da duração*[52] o estudioso chegou à tese que defende a "descontinuidade essencial do Tempo" (BACHELARD, 1999, P. 20). Bachelard confrontou a ideia de "realidade temporal instantânea" – "a menor estrutura de tempo possível em história" – do historiador Gaston Roupnel (BACHELARD, 2007, P. 7) com a ideia de "tempo da duração contínua" do filósofo Henri Bergson (2007, P. 34-35).

Os estudos de Bergson afirmavam a verdade temporal na duração, pois – defendia ele – "a vida pode receber ilustrações instantâneas, mas é a duração que explica verdadeiramente a vida" (BACHELARD, 2007, P. 22). Bergson acreditava no tempo da duração como um "tempo único" que se constituiria em "blocos uniformes", possuidor de uma "continuidade fundamental" que desconsiderava a "diversidade temporal dos fenômenos", defendida por Albert Einstein (BACHELARD, 1999).

Em contrapartida, quando o filósofo Bachelard debruçou-se sobre a concepção de tempo, a teoria da relatividade einsteiniana foi tomada como perspectiva a ser utilizada com força de validade. A teoria demostrada por Einstein que provou a "relatividade do lapso de tempo para sistemas de movimento" precisava ser tomada como uma "lição científica irrecusável" (2007, P. 34). Para Bachelard, com a perspectiva que Einstein deu à concepção de tempo, a dogmática ideia de duração havia sido transcendida cientificamente:

> Despertamos de nossos sonhos dogmáticos pela crítica einsteiniana da duração objetiva. Bem depressa nos pareceu evidente que essa crítica destruiu o absoluto daquilo que dura, ao mesmo tempo em que conservava, como veremos, o absoluto daquilo que é – vale dizer, o absoluto do instante. O que o pensamento de Einstein chama de relatividade é o *lapso* do tempo, é o "comprimento" do tempo. Esse comprimento se revela relativo a seu método e medição. Diz-se que, fazendo uma viagem de ida e volta ao espaço a uma velocidade alta o bastante, reencontraríamos a Terra envelhecida alguns

[51] Ver BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante.*

[52] Ver BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração.*

> séculos, ao passo que teríamos marcado apenas algumas horas no relógio que levamos na viagem (BACHELARD, 2007, P. 33,34).

Nessa discussão, Bachelard explorava o legado acadêmico de Roupnel – poeta, psicólogo e historiador (2007, P. 13) – estudando os seus apontamentos de modo a não resumi-lo, mas desenvolvê-lo: para o filósofo não se tratava de explicar, mas de explicitar, pois "uma intuição não se prova, se vivencia. E se vivencia multiplicando-se ou mesmo modificando-se as condições de uso" (2007, P. 14). O filósofo relatou que tratou de aplicar "deformações" à tese de Roupnel, no intuito de "medir sua verdadeira força" (2007, P. 14). Bachelard concluiu que "é no presente, e só do presente, que temos consciência" e, nesse sentido, percebeu que "se meu ser só toma consciência de si mesmo no instante presente, como não ver que o instante presente é o único domínio no qual se vivencia a realidade?" (2007, P. 18). A realidade, portanto, seria a expressão da vivência que um indivíduo teria no instante presente.

Deste modo, Bachelard se afastou da concepção de temporalidade em duração defendida por Bergson: afinal, muito distante de Bachelard, este último definia que o instante seria "nada mais que um corte artificial que ajuda o pensamento esquemático do geômetra", já que o "presente é um mero nada que não consegue sequer separar realmente o passado e o futuro" (BACHELARD, 2007, P. 21). Ou seja, enquanto uma perspectiva entende que o instante presente é a realidade, essa outra defende que tanto o instante quanto o presente não apresentam expressão que possa, de fato, representar o que seria a realidade.

Bachelard demonstrou que é possível pensar a ideia de temporalidade sob uma perspectiva sem continuidade "se considerássemos a construção real do tempo a partir dos instantes, em vez da divisão do tempo, sempre factícia, a partir da duração" (BACHELARD, 2007, P. 46). De fato, sob a luz das ideias de Einstein e Roupnel, Bachelard comprovou que o *instante* é o "caráter verdadeiramente específico do tempo" (2007, P. 27). O filósofo resume que

> [...] a duração só se aglomera de modo artificial, numa atmosfera de convenções e definições prévias, e de que sai unidade bem somente da generalidade e da preguiça do nosso exame. Ao contrário, o instante revela-se suscetível de precisão e objetividade; sentimos nele a marca da fixidez e do absoluto (BACHELARD, 2007, P. 35).

Bachelard, contrapõe-se a ideia de "vida ordinária" de Braudel ao explicitar que "a vida é o descontínuo dos atos" (2007, P. 27) e, deste modo, toma a contradição humana como

pressuposto para perspectivar a temporalidade. Michel Foucault apontou essa particularidade epistemológica no pensamento de Bachelard:

> O que me surpreende em relação a Bachelard é que, de certo modo, ele joga contra sua própria cultura. Na educação tradicional, e também na cultura que recebemos, há um certo número de valores estabelecidos, coisas que devem ser lidas e outras que não devem, obras estimáveis e outras negligenciadas, há as grandes personalidades e as pessoas comuns, há uma "bi-hierarquia". Você sabe: toda palavra celestial e seus tronos, domínios, anjos e arcanjos, tudo isso bem hierarquizado, e papéis precisamente definidos. E Bachelard sabe como se manter longe desse conjunto de valores, ele sabe como se manter longe disso lendo e confrontando tudo.
> Ele me faz lembrar de habilidosos jogadores de xadrez que conseguem transformar os peões nas melhores peças. Bachelard não hesita em opor-se. De Descartes aos filósofos menores ou imperfeitos ou estudiosos excêntricos do século XVIII, ele não hesita em colocar juntos, numa mesma análise, os poetas mais importantes e os menos expressivos. Fazendo isso, ele não pretende reconstituir, caso você goste da grande cultura universal/global, aquilo que pertence ao Ocidente, à Europa, ou à França: não se trata de sempre mostrar a mesma grande mente, grande cérebro, que vive e pulula em todo lugar; ao contrário, parece-me que ele tenta emboscar sua própria cultura e seus interstícios, desvios, fenômenos menores, suas dissonâncias[53].

Deste modo, pensar sob a perspectiva da temporalidade descontínua implica pensar a história dos indivíduos em suas dissonâncias.

Observando a fictícia história de *Dvpf*, vemos que os personagens sempre verificavam no painel de controle da máquina do tempo que a data em que se encontravam naquele instante correspondia ao presente: caso avançassem ou retrocedessem numericamente nas datas, sempre estavam vivendo seu presente, nunca seu passado ou futuro. Ou seja, viviam uma fictícia história em que "o mundo é o *sempre presente* e, de modo radical, o instante"[54] (BACHELARD, 2007, P. 9). A temporalidade expressa pelos que se deslocavam através da máquina do tempo era "encerrada no instante", no presente que cada indivíduo vivenciava no espaço em que estava (BACHELARD, 2007, P. 17). Assim sendo,

> Eis, porém, o que merece agora ser observado: *o instante, estabelecido com bastante precisão, permanece, na doutrina de Einstein, um absoluto*. Para conferir-lhe esse valor de absoluto, basta considerar o instante em seu estado

[53] Depoimento gravado de Michael Foucault sobre Bachelard em 1972, disponível em http://www.youtube.com/watch?v=am6TghIrYEc, acessado em 02/04/2013. Tradução de Wanessa Ferreira.

[54] Por isso Bachelard trata o passado como um fantasma e o futuro como ilusão (2007, P. 18).

> sintético, como um ponto do espaço-tempo. Noutras palavras, é preciso tomar o ser como uma síntese apoiada simultaneamente no espaço e no tempo. Ele é o ponto de encontro do lugar e do presente: *hic et nunc*, não aqui e amanhã nem ali e hoje. [...] Eis que o verbo *ser* recebe enfim sua potência de absoluto (BACHELARD, 2007, P. 34-35).

Os viajantes no tempo ocupavam espacialmente a cidade de Hill Valley sob a ordem do *hic et nunc:* tratava-se de particulares encontros do tempo e do espaço em que as "sutis singularidades" de um instante eram vividas no "sempre presente" (BACHELARD, 2007). Em qualquer data, eles estavam em "um ponto do espaço-tempo" em que seus *seres* viviam instantes nunca antes vividos e sem possibilidade de repetição: seus instantes presentes – além de não apresentarem continuidade com o último tempo deixado ou com o tempo que escolhessem como destino – eram sempre, e para sempre, singulares/inéditos.

Nessa peculiar perspectiva temporal explicitada pela ficção, a realidade de um viajante estava sempre em condição de novidade: depois do "rompimento do espaço-tempo-contínuo"[55], toda história vivida pelo viajante em *Dvpf* era uma história de um tempo/instante inédito, até mesmo se a data em que estava já tivesse sido presenciada outras vezes.

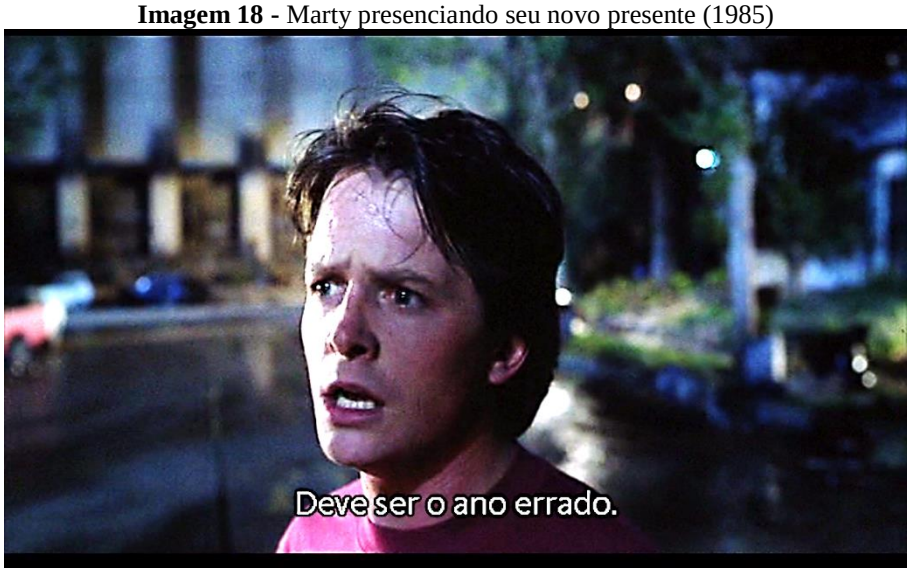
Vemos a singularidade do instante inédito em *Dvpf*, por exemplo, no momento da trama em que Marty McFly vai de 2015 para 1985 e não consegue encontrar similaridade com a última vez que esteve naquela mesma data[56]. O presente 1985 – onde o viajante estava – não era uma repetição dos outros 1985 visitados, nem a continuação do seu último tempo deixado: Marty vivia um instante inédito.

Na ficção, aquele 1985 foi uma novidade para Marty: o personagem caminhou pelo bairro onde viveu com sua família antes de viajar no tempo pela primeira vez e não conseguiu encontrar uma continuidade que explicasse aquela realidade: como poderia estar tudo tão diferente naquela data que acreditava lhe ser familiar? Ele não percebeu que, apesar de estar em uma data onde já estivera outras vezes, a realidade naquele instante/presente da história era inédita. Por isso, concluiu precipitadamente que estava na data errada.

[55] Fala do personagem Emmett Brow. Filme *De volta para o futuro III.* Capítulo 3.

[56] Filme *De volta para o futuro II*. Ver quadro 5.

Imagem 18 - Marty presenciando seu novo presente (1985)



Fonte: Filme *De volta para o futuro II* - Capítulo 9

Marty caminhava por Hill Valley sem encontrar uma correspondência entre aquilo que observava e os outros anos de 1985 antes visitados.

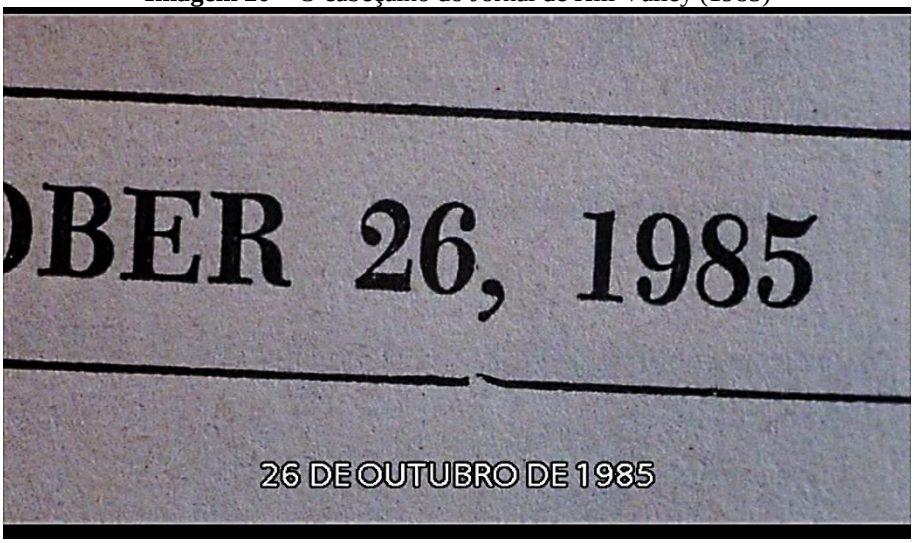
Em outro momento daquela mesma trama, o viajante entrou pela janela da casa onde viveu, acreditando que ali estava o seu quarto. Contudo, deparou-se com uma garota que gritava assustada com sua presença no ambiente: "o que você está fazendo no meu quarto?" – questionou Marty. Depois de muito barulho, o viajante foi atacado por um homem com um taco de beisebol: ocorria que naquele inédito 1985 a propriedade não era mais de sua família e agora Marty era tido como um invasor. Na cena a seguir, o viajante se desvencilhou dos ataques e discutiu aquela nova realidade com o atual dono daquele que, em outro instante, foi seu espaço.

Imagem 19 – Marty discutindo com o dono da casa que foi de sua família (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro II.* Capítulo 9

Foi em um documento histórico que o viajante encontrou a confirmação de que aquele tempo presente – apesar de não corresponder às suas memórias daquela data – era um instante inédito que ocorria em 1985.

Imagem 20 – O cabeçalho do Jornal de Hill Valley (1985)



Fonte: Filme *De volta para o futuro II* - Capítulo 9

Assim, o jornal de Hill Valley, outra vez, localizou temporalmente a realidade do viajante: no exemplar encontrado na varanda de uma casa, Marty leu que, com toda a sua singularidade, aquele instante estava mesmo sendo vivido em 1985.

Na história de *Dvpf* as datas eram apenas números e nomenclaturas, pois o que fazia daquele tempo uma distinta realidade eram os instantes vividos naquele espaço pelo viajante. Não importava se a data se repetisse ou se aquele tempo de destino estivesse sendo vivenciado pela primeira vez: a realidade particular de um viajante no tempo era sempre uma novidade instantânea/efêmera.

Em outro momento, Marty foi surpreendido pelo inspetor Strikeland – o dono daquele exemplar de jornal que o viajante folheou – apontando uma arma em sua direção pelo fato de não tê-lo reconhecido, acreditando que tratava-se de um ladrão: "então você é o safado que anda roubando os meus jornais"[57] – acusou o inspetor. "Eu só quero saber o que está acontecendo aqui!"[58] – defendeu-se o viajante.

[57] Fala do personagem Strikeland. Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 09.

[58] Fala do personagem Marty. Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 09.

Nesse instante da história, o garoto tentou não só salvar sua vida, mas também compreender a realidade do tempo em que estava:

> - Sr. Strikeland. Sou eu, Marty.
> - Quem?
> - Marty McFly. Não me reconhece da escola?
> - Eu nunca vi você antes, seu desleixado!
> - Tem razão, eu sou desleixado. O Sr. me puniu semana passada.
> - Semana passada? A escola pegou fogo há seis anos. Você tem três segundos para sair daqui inteiro! [59]

Nesta discussão, o viajante pôde perceber que o inspetor não o reconheceu porque aquele 1985 não apresentava a realidade que ele presumia encontrar: o fato de seu bairro estar irreconhecível, de sua família não viver na mesma casa e da escola de Hill Valley estar desativada, eram provas concretas dessa contingência.

Dr. Brown explicou à Marty o que estava acontecendo naquele cenário: na história fictícia, o personagem Biff Tannen– o vilão da trama – viajou no tempo sem que o cientista e o garoto soubessem e criou uma ruptura na linha "espaço-tempo-contínuo". Isso acontecia toda vez que a máquina do tempo gerava o deslocamento temporal, contudo, como não estavam juntos na viagem feita por Biff, a dupla estava surpresa com a ruptura. Foi preciso compreender que aquele peculiar 26 de outubro de 1985 em Hill Valley era inédito. Na cena adiante Dr. Brown explicou que "o continuo do tempo foi rompido",

Imagem 21 - Diálogo entre Marty e Brown sobre o inédito presente (1985)

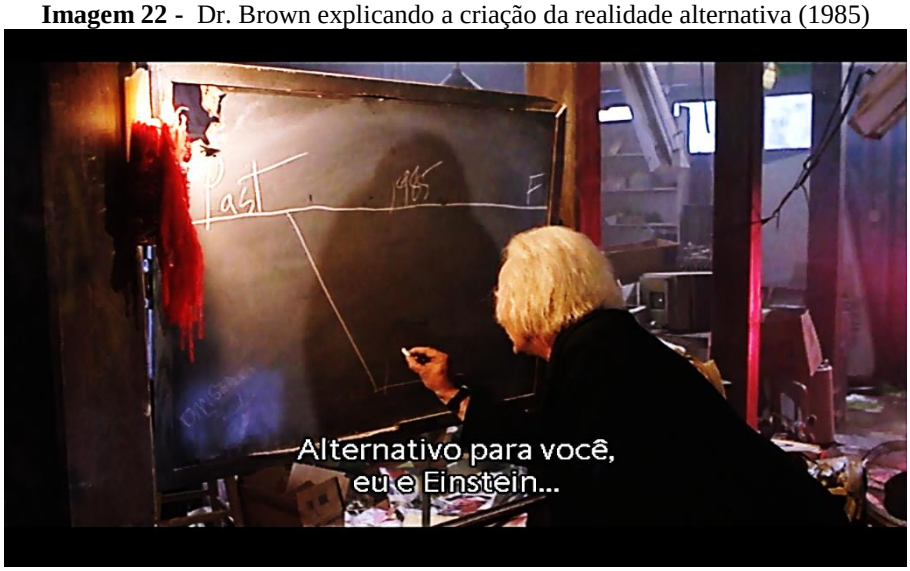
Fonte: Filme *De volta para o futuro II* – Capítulo 9

[59] Diálogo entre os personagens Marty McFly e Strikeland. Filme *De volta para o futuro II.* Capítulo 09.

Brown estava tentando explicar que a realidade daquele instante presente – daquele 1985 em Hill Valley – era a manifestação da ruptura da linha do espaço-tempo-contínuo feita com a máquina do tempo, não por eles – como nas demais ocasiões – mas pelo personagem Biff. Essa ruptura nada mais era que a descontinuidade temporal que as viagens no tempo geravam quando deslocavam os indivíduos de um presente para outro.

Dr. Brown utilizou um quadro negro para desenhar uma explicação para aquela discussão. Na cena abaixo ele riscou uma linha reta que sinalizava o espaço-tempo-contínuo: um vetor crescente que evoluía do passado, passando por 1985 como representante do presente e chegando até o futuro. Era esta linha contínua que a viagem no tempo de Biff rompeu. Isto é, quando Biff viajou e viveu instantes em uma data numericamente menor que a que estavam agora, rompeu com a continuidade/duração/linearidade fazendo de cada instante posterior um presente alternativo para aqueles que viajaram até aquele novo presente, aquele novo 1985.

Imagem 22 - Dr. Brown explicando a criação da realidade alternativa (1985)



Fonte: Filme *De volta para o futuro II* – Capítulo 9

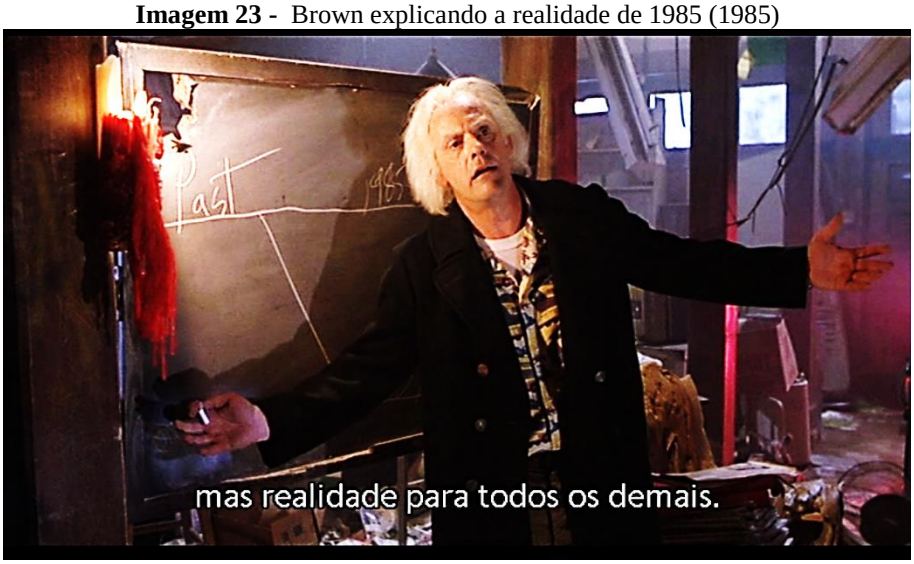
De fato, cada nova viagem levava os viajantes a viverem um particular desvio/ruptura na linearidade/continuidade/duração do tempo. Os desvios eram descontinuidades que criavam uma realidade de presentes/instantes alternativos. Isto é, quando Biff viajou no tempo aconteceu o que sempre acontecia quando se acionava o capacitor de fluxo na história de *Dvpf*: "a linha do tempo desviou-se para essa tangente criando um 1985 alternativo"[60] – esclareceu Brown.

[60] Fala do personagem Emmett Brown. Filme *De volta para o futuro II.* Capítulo 09.

Desde a primeira vez que a viagem no tempo aconteceu em *Dvpf*, qualquer data era uma realidade alternativa.

Em outra cena, Brown esclarece que para quem vinha de 2015 esperando encontrar a fictícia cidade de Hill Valley com uma realidade sem as rupturas da viagem no tempo realizada por Biff, aquele 1985 era visivelmente/claramente alternativo, e realidade para quem ali estava.

Imagem 23 - Brown explicando a realidade de 1985 (1985)

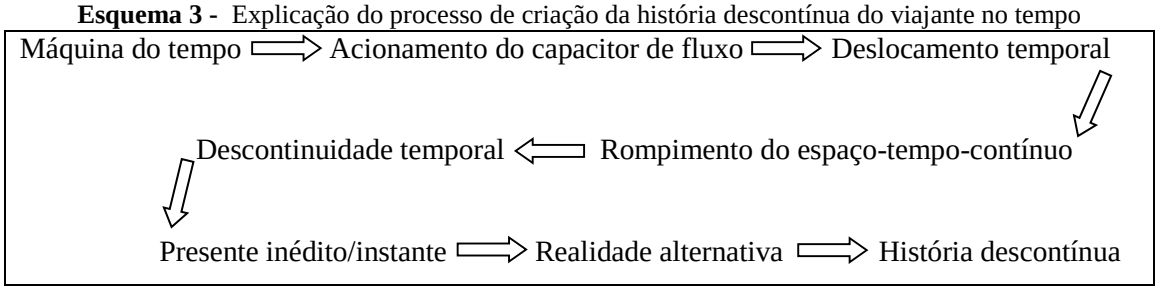


Fonte: Filme *De volta para o futuro II* – Capítulo 9

Não importava como estava Hill Valley quando a máquina do tempo chegava de viagem, os instantes que o viajante vivia naquele encontro do tempo com o espaço sempre faziam daquela realidade da história de *Dvpf* uma realidade alternativa.

Nesta ficção fílmica a novidade essencial dos instantes fazia com que a realidade demostrasse uma história descontínua, criada com presentes sempre inéditos/alternativos, como explicitado no esquema que adiante:

Esquema 3 - Explicação do processo de criação da história descontínua do viajante no tempo



Fonte: Filmes *De volta para o futuro I*, *II* e *III*

Na trama de *Dvpf*, a realidade alternativa da história descontínua estava sempre verificável nos documentos históricos manuseados pelos viajantes. Qualquer material desse tipo

poderia se transformar instantaneamente, deixando de demostrar um determinado fato histórico para explicitar outro distinto. Isso acontecia com grande frequência na ficção, como com a foto de família que Marty levou consigo quando viajou de 1985 para 1955 que pode ser vista na seguinte cena:

Imagem 24 – Os personagens desaparecendo da fotografia tirada em 1985 (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 15

De fato, na fotografia de Marty, os personagens podiam desaparecer ou ganhar forma a cada inédito instante da história descontínua. Tudo poderia ser diferente no presente que o viajante estivesse vivendo, em sua realidade alternativa, até mesmo os documentos históricos trazidos de outras datas.

Os jornais de Hill Valley, outro documento histórico, também se transformavam na contingência da história descontínua da ficção. Quando Dr. Brown resolveu buscar Marty e sua namorada Jennifer em 1985 para levá-los com ele até 2015, o motivo estava impresso no periódico da seguinte cena:

I

Imagem 25 – Jornal de Hill Valley noticiando a prisão de Marty McFly Jr. (2015)

Fonte: Filme *De volta para o futuro II* – Capítulo 6

Contava a notícia que "Marty McFly Jr. foi julgado e condenado a 15 anos na prisão estadual". Na trama, o filho de Marty envolveu-se em um roubo em parceria com Griff Tannen – neto do personagem Biff – e foi capturado pela polícia.

Contudo, bastou Marty viver alguns instantes naquele seu novo presente – 2015 – para que a manchete do jornal fosse – agora – outro acontecimento. Tratava-se de uma realidade alternativa que, em contrapartida, anulava a anterior. Griff quebrou os vidros da fachada da prefeitura de Hill Valley ao perseguir Marty, que no momento se passava por seu filho, Marty Jr. Nesta ocasião, Marty havia declarado que não participaria do roubo, o que provocou uma briga entre ele e Griff, resultando no incidente que virou notícia na cena abaixo:

Imagem 26 – Manchete do jornal de Hill Valley depois do incidente (2015)

Fonte: Filme *De volta para o futuro II* – Capítulo 6

Essa contingência dos documentos históricos – gerada com o instante inédito vivido por Marty – foi explicada pelo cientista Brown: "com este incidente, agora Griff vai preso. Seu filho não irá mais com ele, e o roubo jamais acontecerá. Então a história, a história do futuro foi alterada e esta é a prova"[61]. Os documentos históricos em *Dvpf*, portanto, eram demonstrações das contingências daquela trama, pois sua efemeridade só atestava a eterna condição de início dos instantes vividos por um viajante no tempo.

André Voigt (2009, P. 152) explicou que, na teoria de Bachelard, essa "condição de início" demostra "aquilo que sempre se diferencia ao se repetir", assim como observamos na singularidade da realidade alternativa: a cada instante uma realidade diferente.

Em outro momento da trama, Marty decidiu viajar para 1885 depois de ver o seguinte documento histórico:

Imagem 27 – Dr. Brown posando ao lado do relógio (1885)

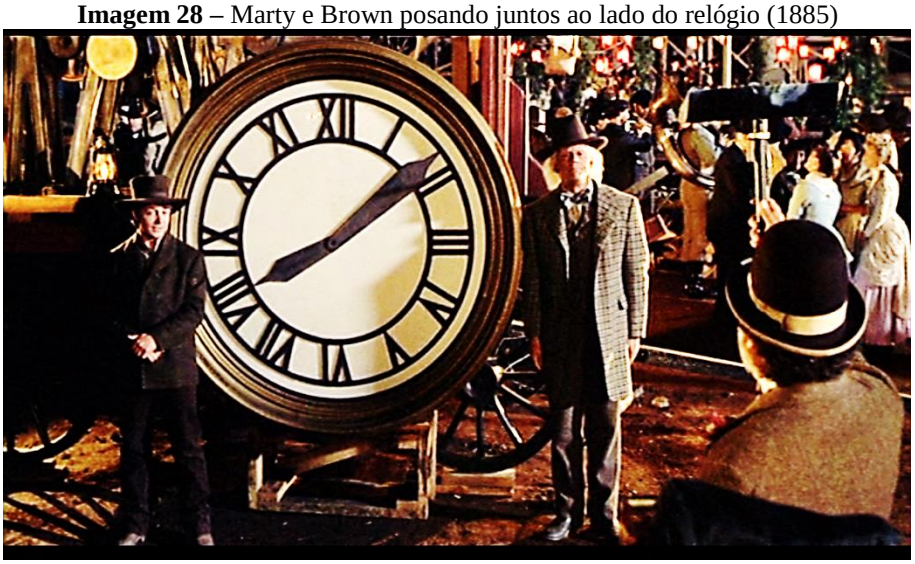
Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 4

Na fotografia que aparece nesta cena, Dr. Brown havia posado ao lado do relógio que seria instalado no topo da igreja, na praça central, que em 1885 estava sendo construída. Na ocasião, o dirigente de Hill Valley oferecia uma festa por tê-lo adquirido e Brown registrou sua presença naquele espaço em uma imagem fotográfica.

[61] Fala do personagem Emmett Brown. Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 6.

Contudo, Marty viajou para 1885 no intuito de salvar a vida do cientista e, então, participou dos festejos comemorativos, inclusive no momento da captura da imagem, como se vê nesta outra cena do filme:

Imagem 28 – Marty e Brown posando juntos ao lado do relógio (1885)



Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 11

Marty deixou aquela data viajando novamente no tempo e em seu novo presente – 1985 – averiguou a contingência do documento: na cena, Dr. Brown viajou de 1885 até aquela data levando uma cópia da captura daquele instante como recordação para o amigo Marty:

Imagem 29 – A fotografia de Marty e Brown ao lado do relógio (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 19

Nesse momento de *Dvpf*, a fotografia da dupla demonstrava, novamente, que os documentos eram efêmeros e só atestavam a descontinuidade daquela história. Afinal, viajar no tempo é, por essência, a descontinuidade temporal, a ruptura. Procurar a duração e a continuidade na viagem no tempo seria desconsiderar a própria viagem no tempo.

Capítulo II

O anacronismo histórico dos viajantes na trama artística de *De volta para o futuro*

Na trilogia *De volta para o futuro, Dvpf,* os personagens viajantes utilizavam a máquina do tempo para deslocar-se temporalmente, experimentando de maneira instantânea a descontinuidade temporal dentro do espaço/cenário da fictícia cidade de Hill Valley.

Ser viajante, segundo Michel Onfray (2009, P. 14), implica em uma especial relação com o tempo, o espaço e o agir do indivíduo:

> Viajar supõe, portanto, recusar o emprego do tempo laborioso da civilização em proveito do lazer inventivo e alegre. A arte da viagem induz uma ética lúdica, uma declaração de guerra ao espaço quadriculado e à cronometragem da existência. A cidade obriga ao sedentarismo através de uma abscissa espacial e de uma ordenada temporal: estar sempre num determinado lugar num momento preciso. Assim o indivíduo é controlado e facilmente identificado por uma autoridade. Já o nômade recusa essa lógica que permite transformar o tempo em dinheiro, e a energia singular, único bem de que dispõe, em moeda sonante e legal.

Em suas viagens os tripulantes da máquina do tempo experimentavam contingencialmente diferentes cenários/ambientes: todas as cenas da trilogia se passam na cidade de Hill Valley, contudo no desenrolar desta história os viajantes viviam variadas fotografias fílmicas desses espaços, fotografias que compõem a película em si.

A fotografia fílmica, também chamada de cinematografia, é a captura das imagens por meio de uma câmera de cinema. Luz, contraste, enquadramento, profundidade e movimento

são alguns dos elementos que fazem uma determinada fotografia fílmica mostrar a história dos personagens nos cenários escolhidos ao longo da trama. Ao pensarmos em fotografia fílmica da trilogia, trata-se, portanto, da história cinematográfica de *Dvpf*: com seus peculiares elementos audiovisuais, distingue-se da literatura ou da pintura, convergindo com elas, por fim, no que confere ao campo das Artes.

Na fotografia fílmica de *Dvpf,* percebe-se que aqueles personagens que se deslocavam instantaneamente no tempo não se assemelhavam ao contexto sociocultural local da época retratada artisticamente: ser um viajante era não ser contemporâneo em qualquer cena da trama. O que Hill Valley colocava como plano épico da história, o viajante, livremente, não representava.

Eram nesses movimentos pelos espaços da ficção que os acontecimentos descontínuos da trama ocorriam. Tomando a descontinuidade temporal como pressuposto, o instante como sua realidade, e a não existência da duração – como se apresentou a temporalidade específica do viajante no primeiro capítulo desta tese – Bachelard (2008) escreve sobre a poética do espaço, fazendo uma relação entre espaço e tempo:

> Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não registra duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver durações abolidas. Só podemos pensa-las, pensa-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura (P. 28).

Nessa relação do espaço com o tempo sem duração – de particulares decisões no instante, em qualquer espaço que seja[62] – as ações dos personagens que viajavam no tempo pelos plurais espaços da fotografia fílmica aconteciam de modo a fazer das cenas uma trama, uma história: a história dos viajantes em Hill Valley. Entretanto, o que historicamente seriam os personagens que viajavam no tempo pelos variados espaços da fotografia fílmica de *Dvpf*?

[62] O conceito de tempo enquanto esferas conectadas é rompido e passa-se a realizar a *intuição do instante,* onde o tempo não se esgota em continuidade, movimento e criação, mas é também destruição, repouso, preguiça e reconquista. É no instante que temos a tradução de nossas experiências. Nesse sentido, só é possível analisar temporalmente uma ação se pensarmos no descontínuo, em frases separadas, pautadas em instantes de singularidades. Em relação às ações humanas não se trata de "manipulação de sólidos no espaço", mas de "pulverização das decisões dentro do tempo" (BACHELARD, 2008, P. 25, 26).

Personagens de época que representavam um tempo? Seres anacrônicos, livre das crenças, vivendo a temporalidade descontínua do instante?

2.1- As diferentes Hill Valleys

Após deslocar temporalmente os personagens em *Dvpf*, a máquina criada pelo Dr. Emmett Brown oferecia a eles outra possibilidade: moverem-se no espaço. Segundo Robert Zemeckis, roteirista desta trilogia fílmica, essa foi uma das preocupações ao escolher um automóvel para instalar o capacitor de fluxo na ficção: ao viajarem para outros tempos os personagens poderiam se locomover pelo espaço/cenário com a própria máquina do tempo[63].

Nos instantes vividos pelos viajantes ao longo das três obras de *Dvpf*, presenciou-se plurais cenários da cidade de Hill Valley, expressos nas películas pela fotografia. Dois cenários são recorrentes em todas as obras que compõem a trilogia: a região central da cidade fictícia e o local de residência da família McFly, conforme demonstro no quadro a seguir:

Quadro 6– Cenários mais recorrentes na trilogia *De volta para o futuro*

Data/local	Residência Brown	Centro de Hill Valley	Escola municipal	Residência McFly	Bar
1985	X	X	X	X	
1955	X	X	X	X	X
2015		X		X	X
1885	X	X		X	X

Fonte: Filme *De volta para o futuro I, II* e *III*

Tanto no centro da cidade, quanto na residência dos McFly, vê-se a cidade de Hill Valley de formas variadas. Em 1985, Marty morava com seus pais e irmãos no Condomínio Lyon: lugar de casas pequenas, com ruas limpas, iluminadas e pouco movimentadas, por onde o garoto costumava locomover-se com seu s*kate* nos pés e *walkman* nos ouvidos.

[63] Filme *De volta para o futuro I*. Extras. Capítulo 31.

Imagem 30 – Marty entrando de *skate* no Condomínio Lyon (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 4

Na casa onde vivia a família McFly naquele 1985, ocupava-se o tempo com dois aparelhos televisores, lareira, telefone sem fio, geladeira, cervejas light e refrigerantes *diet*.

A placa oficial de boas-vindas aos visitantes que passavam pela cidade de Hill Valley, naquele 1985,[64] estava localizada em frente à seu ponto central: o prédio da prefeitura municipal, onde no alto de sua torre estava instalado um grande relógio que não funcionava porque um raio o havia atingido em 1955. Em frente à prefeitura estava a praça central que, asfaltada, funcionava como estacionamento de veículos:

Imagem 31- Região central da cidade de Hill Valley (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 2

[64] Filme *De volta para o futuro I.*

No entorno da praça existia academia de ginástica, joalheria, oficina mecânica, igreja, banco, lanchonete, loja de conteúdo erótico e igreja. Carros, caminhões, caminhonetes, motocicletas, bicicletas e *skates* dividiam as ruas do cenário, ao passo que personagens caminhavam vestindo *jeans* e tecidos sintéticos[65].

Quando Marty veio da viagem que fez a 1955 e vivenciou outra vez a data de 1985[66] sua casa no Condomínio Lyon estava diferente: a decoração era composta por objetos de luxo – como lustres, sofás e jogos de mesa –, equipamentos eletrônicos – como forno micro-ondas – e uma valiosa pick-up na garagem.

Na outra ocasião em que esteve em 1985[67], Marty encontrou Hill Valley com uma fotografia distinta: a cidade estava dominada pelo vilão Biff Tannen, que ocupava o prédio da prefeitura com o cassino "Paraíso do prazer" e seu museu particular.

Imagem 32 – O centro de Hill Valley sob o domínio de Biff Tannen (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro II* – Capítulo 9

Nas ruas, o cenário estava em escuridão e a praça central era ocupada por cães a revirem lixos, mendigos, prostitutas, motociclistas e militares com tanque de guerra[68]. Nas imediações

[65] Filme *De volta para o futuro I.*

[66] Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 19.

[67] Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 9.

[68] Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 9.

havia usina de reciclagem de lixo tóxico e várias casas noturnas. Os personagens usavam tecidos escuros e assessórios em couro e metal.

Tannen era ali considerado o "cidadão número um de Hill Valley e maior herói popular vivo americano. O primeiro e único. Um dos homens mais ricos e poderosos da América"[69].

O Condomínio Lyon, onde ficava a casa da família McFly, estava depredado naquele 1985. Dentro dele haviam muitos carros batidos, quebrados, incendiados e abandonados – inclusive viaturas policiais:

Imagem 33 – Marty correndo no condomínio onde pesava que sua família vivia (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 9

As janelas das casas estavam protegidas com fortes grades e as portas e portões com grandes cadeados. As ruas exibiam postes sem luz e lixo por toda parte.

Quando esteve em Hill Valley em 1955[70], Marty viu o edifício da prefeitura com o relógio funcionando perfeitamente no alto de sua torre. Em frente à instituição, a praça central estava bem diferente da que o viajante viu em qualquer dos 1985: um espaço limpo, arborizado e com um grande gramado.

[69] Fala do apresentador do *Museu Biff Tannen*. Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 9.

[70] Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 7.

Imagem 34 – Marty caminhando na praça em frente à prefeitura de Hill Valley (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 7

Neste momento da trama, havia um artista retratando em tela o ambiente, crianças brincando e pessoas transitando pela praça. Automóveis, bicicletas e carros de som também compunham o cenário. Os homens usavam, em sua maioria, chapéu e gravata e as mulheres, sempre, saia de comprimento abaixo do joelho.

Na Hill Valley deste 1955[71] Marty avistou em torno da praça central uma casa de shows com ar-condicionado, agência de turismo, loja de discos, posto de gasolina e lanchonete com telefone público. Em outra ocasião nesta mesma data[72] foi possível ver oficina de carros, hotel, barbearia, escritório de advocacia e loja de roupas de festa.

Naquela data o Condomínio Lyon estava começando a ser loteado. Nele não existia qualquer edificação, somente máquinas a prepararem a terra para a construção da rua principal:

[71] Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 7.

[72] Filme *De volta para o futuro II.* Capítulo 13 e 14.

Imagem 35 – Marty em frente às primeiras obras no espaço do Condomínio Lyon (1955)

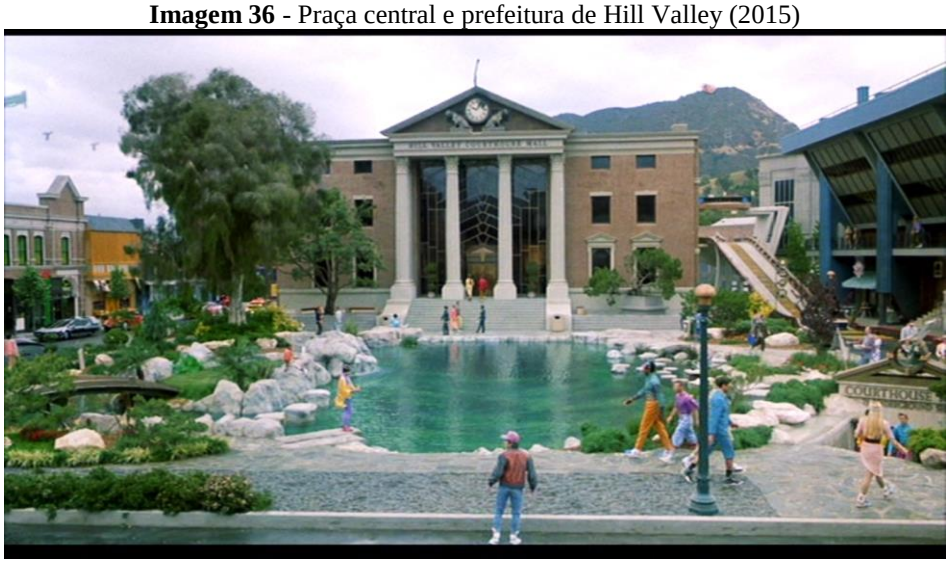
Fonte: Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 7

Um *outdoor* de vendas em frente àquele espaço dizia, em meio a luzes e bandeirolas: "More na casa do futuro, hoje!"[73]. Já nos instantes em que esteve naquela cidade em 2015[74], Marty viu que o relógio na torre da prefeitura não funcionava. Na praça central existia uma pista de pouso – para os carros voadores – que seguia até um estacionamento subterrâneo. No centro da praça havia um pequeno lago onde algumas pessoas pescavam. Nas imediações do lugar via-se cinema – que anunciava o filme *Tubarão 15* –, loja de antiguidades, posto de gasolina, floricultura e *shoppings*.

[73] Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 7.

[74] Filme *De volta para o futuro II.* Capítulo 3.

Imagem 36 - Praça central e prefeitura de Hill Valley (2015)



Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 3

Carros voadores, motocicletas, bicicletas e *skates* flutuantes movimentavam as ruas e o céu da cidade. Roupas e calçados multicoloridos, auto ajustáveis e auto secantes compunham o vestuário local.

Neste 2015 a casa onde Marty McFly morava com sua esposa e o casal de filhos ficava em outro bairro, no "*Hilldale*"[75]. Em suas ruas escuras transitavam taxis voadores e passeavam cachorros com coleiras-robô – que funcionavam como uma espécie de guia eletrônico.

As portas de sua casa abriam mediante reconhecimento de impressão digital. Na cozinha daquele 2015 os alimentos industrializados aumentavam de tamanho em aparelhos "Hidratadores", acionados por comando de voz. Na cena em que a família de Marty recebe a visita dos avós, hidrata-se uma pizza para o jantar:

[75] Filme *De volta para o futuro II.* Capítulo 7.

Imagem 37 - Loraine McFly acionando o "Hidratador" de alimentos (2015)

Fonte: Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 7

Na trama, a pizza entra na máquina do tamanho da palma da mão de Loraine e, após passar pelo nível quatro do "Hidratador", sai com o tamanho de seis pedaços grandes.

Naquele mesma cozinha o filho de Marty se servia de frutas dando comando de voz para o espaço orgânico eletrônico suspenso, o "Garden Center": "Eu quero uma fruta! Fruta por favor!" – disse o garoto para que a máquina se aproximasse:

Imagem 38 – Marty McFly Jr. se servindo com frutas do "Garden Center" (2015)

Fonte: Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 7

Na sala o aparelho televisor podia exibir seis canais ao mesmo tempo, além de realizar teleconferências e exibir mensagens enviadas por terceiros interligando-se à aparelhos de fax.

Os filhos de Marty utilizavam óculos especiais, através dos quais podiam assistir televisão, ouvir música e atender ao telefone simultaneamente[76].

Na trama de *Dvpf*, a cidade de Hill Valley surgiu a partir do pequeno povoado que se instalou às margens de uma estação ferroviária, em fins do século XIX. Quando viajou para 1885[77], Marty pôde ver a prefeitura de Hill Valley começando a ser construída. Aguardava-se a conclusão da obra para que o relógio fosse instalado em sua torre.

Imagem 39 - Hill Valley no século XIX (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 6

Ao caminhar por aquela pequena cidade, o viajante Marty tomou conhecimento de que havia posto de troca de cavalos, casa de banho, barbearia, açougue, agente funerário, fornecedor de esterco, mercearias, delegacia, bar, casa de ferragem e escola. Pedestres, cavalos e carroças movimentavam as ruas de terra do lugar. Nos arredores costumava-se topar com índios e ursos[78].

Dentre os colonizadores da cidade estava a família de irlandeses McFly, com seu primeiro herdeiro nascido nos Estados Unidos da América: William McFly, bisavô do personagem Marty[79].

[76] Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 8.

[77] Filme *De volta para o futuro III.* Capítulo 6.

[78] Filme *De volta para o futuro III.*

[79] Filme *De volta para o futuro III.* Capítulo 6.

A casa dos McFly naquele 1885 era rusticamente construída com madeira e barro e iluminada por lamparinas. Durante o jantar – composto de carne, pães e espigas de milho cozido – o garoto viajante aceitou a água que a senhora Maggie McFly lhe oferecera para beber, mas impressionou-se com a cor amarronzada que o líquido exibia:

Imagem 40 – Marty observando a cor da água (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 6

Na trama de *Dvpf III*, Marty chegou em 1885 trajado com a roupa que Dr. Brown havia escolhido para deslocá-lo temporalmente: calça na cor vinho, camisa rosa com recorte de tecido azul na região do colo e ombros, onde franjas se misturavam a desenhos de esferas atômicas e a um lenço xadrez amarrado no pescoço.

As botas que o cientista havia comprado, vermelhas, foram levadas àquele tempo, mesmo sendo pequenas para os pés do viajante. Marty preferiu substituí-las por um par de tênis de couro e abandonou-as quando fugiu de um urso em seus primeiros instantes naquele 1885. Nesta cena[80], o viajante correu em fuga para não ser apanhado pelo animal que o perseguia, escorregou morro a baixo, bateu com a cabeça na cerca da propriedade dos McFly e desmaiou.

Quando já recuperado, o viajante se dirigiu até a região central de Hill Valley na tentativa de encontrar onde vivia Dr. Brown: o cientista havia sido atingido por um raio quando

[80] Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 5.

estava com a máquina do tempo ligada em 1955[81] e esse fato embaralhou os circuitos de tempo, ativou o capacitor de fluxo e levou Brown até sua "época histórica favorita, o Velho Oeste"[82].

Para Jacques Rancière (2011A, P.25-27), a ideia de *época* faz referência a permanência, a um "tempo coagulado", "não um acontecimento e depois um outro, mas uma totalidade significante": ou seja, "as épocas marcam regimes de verdade específicos", "cada uma definida como lei de imanência de seus fenômenos". Ao longo da trama de *Dvpf*, a ideia de época aparece assim denominada nos instantes em que os personagens se referem ao Velho Oeste[83]. Nesta trilogia artística é a fotografia fílmica – com seus cenários, iluminações, atores e figurantes – que vai expressar visualmente uma possível particularidade épica dentre as várias Hill Valleys apresentadas.

2.2 – Épocas e viajantes no tempo em *De volta para o futuro*

Em seus primeiros instantes no centro de Hill Valley daquela época expressa pela fotografia fílmica de 1885, o viajante – ou "visitante"[84] – Marty vivenciou a seguinte cena: assustado com a velocidade e violência com que uma carroça se aproximava, saltou para fora de seu trajeto, enfiando-se em uma grande poça de esterco fresco. Neste momento, aparentemente desorientado, decidiu entrar no bar da cidade, o "Taverna Palace"[85]. A existência do viajante naquela contemporaneidade – no Velho Oeste – logo seria estranhada: o personagem deslocado no tempo descontínuo estava agora em um espaço que, apesar de ser a cidade onde sempre viveu, não lhe era um cenário familiar.

A cautela de Marty na iminência de sua adentrada ao bar naquela época pode ser sentida na maneira com que procurou e utilizou uma brecha para avistar o interior do estabelecimento.

[81] Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 17.

[82] Fala de Emmett Brown. Filme *De volta para o futuro II.* Capítulo 8.

[83] O termo época aparecem na trama nos seguintes momentos: *De volta para o futuro I*, capítulo 6; *De volta para o futuro III*, capítulos 3 e 4.

[84] Fala de Maggie McFly. Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 6.

[85] Fala de Buford Tannen. Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 12.

Imagem 41 - Marty observando o interior do bar em Hill Valley (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 6

Marty ficou ali, fitando, por alguns instantes, até finalmente decidir empurrar a porta do *saloon* e, de fato, participar daquele cenário. Uma vez lá dentro, o garoto passou a desviar os olhares dos personagens que ali eram próprios daquele tempo em Hill Valley: dos personagens consoantes à época, dos que vamos denominar *personagens de época*, os representantes de 1985 – ou qualquer outra época – na película.

Para Roger Chartier (2002, P.27), *representações* são "configurações sociais e conceptuais próprias de um tempo ou de um espaço". Neste momento da trama fictícia de *Dvpf,* tratava-se de representações daquele 1885 - da Hill Valley que os personagens entendiam como o Velho Oeste, ou, como disse Marty, o "faroeste"[86].

Chartier (2002, P. 65) diz aos historiadores que desde a história intelectual já é preciso perceber que qualquer objeto está relacionado com épocas e práticas datadas, nas quais estão fixas: o historiador, argumenta ele,

> [...] deve estabelecer como centrais as descontinuidades que fazem com que se designem, se admiram e se avaliem, sob formas diferentes ou contraditórias, consoante as épocas, os saberes e os actos. É ai que se encontra o seu próprio objecto, a saber; 'relacionar os objectos pretensamente naturais com as práticas datadas e raras que os objectivam e explicar essas práticas, não a partir de um motor único, mas a partir de todas as práticas afins sobre as quais se encontram fixadas'.

[86] Fala de Marty McFly. Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 6.

A representação da época onde estão fixados os personagens do Velho Oeste em *Dvpf* pode ser compreendida como a própria realidade dos personagens representantes. O sociólogo Pierre Bourdieu (2007, P.107) atrela a ideia de representação à de realidade, que por sua vez, é fundamentada na crença. Para ele, "uma 'realidade' que, sendo em primeiro lugar, *representação*, depende tão profundamente do conhecimento e do reconhecimento. Nesse sentido, para compreender uma realidade seria preciso ater-se sobre "o jogo em que se produz esta representação e a crença que a fundamenta" (BOURDIEU, 2007, P.121). Ou seja, na trama de *Dvpf* a realidade da época favorita de Brown, na qual Marty e ele estavam enquanto viajantes no tempo – o Velho Oeste –, seria uma representação fundamentada na crença dos representantes. Bourdieu (2007, P. 14, 15) esclarece ainda que em uma realidade/representação tem-se uma relação de crença que passa pela obediência ao que ele chama de *poder simbólico*:

> O poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos "sistemas simbólicos" em forma de uma "illocutionary force" mas que se define numa relação determinada – e por meio desta – entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do tempo em que se produz e se reproduz a *crença.* O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras.

Para Rancière (2011A, P. 38), essa relação da crença com o tempo na História significa que "em suma, em qualquer época, não se pode ser senão crente, isto é, contemporâneo de seu tempo". Nessa perspectiva historiográfica – que utiliza o axioma da representação para a construção das narrativas sobre o passado – "é preciso que os sujeitos históricos 'se assemelhem' ao seu tempo, isto é, com o princípio de sua copresença" (RANCIÈRE, 2011A, P. 36). Isso significa que "a forma de tempo é idêntica à forma de crença", pois pertencer a um tempo seria pertencer a uma crença ao passo que crer na crença passa a ser a própria existência do ser (RANCIÈRE, 2011A, P. 33-34).

Na época do Velho Oeste em *Dvpf*, destarte, a realidade das representações estaria alicerçada na crença que o poder simbólico "*reconhecido*" construiria. Esta "visão de mundo" é a mantenedora da coesão daquele grupo: dos personagens que representavam a época do

Velho Oeste na ficção, os personagens de época. Foi o que explicou Sandra Pesavento: as representações são "formas integradoras da vida social, construídas pelos homens para manter a coesão do grupo" que "formam como que uma realidade paralela à existência dos indivíduos, mas fazem os homens viverem por elas e nelas" (PESAVENTO, 2008, P. 39).

As realidades dos representantes do Velho Oeste estariam carregadas de sentidos ocultos construídos social e historicamente. Do mesmo modo, estaria nessas representações o sentido que este grupo daria ao mundo:

> As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que os homens percebam a realidade e pautem sua existência. São matrizes geradoras de condutas e práticas sociais, dotadas de força integradora e coesiva, bem como explicativa do real. Indivíduos e grupos dão sentido ao mundo por meio das representações que constroem sobre a realidade.
> [...] As representações são também portadoras do simbólico, ou seja, dizem mais do que aquilo que mostram ou enunciam, carregam sentidos ocultos, que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo e se apresentam como naturais, dispensando reflexão. [...] a representação tem a capacidade de se substituir à realidade que representa, construindo um mundo paralelo de sinais no qual as pessoas vivem (PESAVENTO, 2008, P. 39 - 41).

Sob essa perspectiva de história, a vida social; as práticas; a realidade e o mundo seriam representações representantes do simbólico crido naquela época. Pesavento (2008, P. 41) explica que "decorre daí a assertiva de Pierre Bourdieu, ao definir o real como um campo de forças para definir o que é real", onde "aquele que tem o poder simbólico de dizer e fazer crer sobre o mundo tem o controle da vida social e expressa a supremacia conquistada em uma relação histórica de forças". Em outras palavras, a existência dos seres estaria atrelada à representação do poder simbólico daquele determinado tempo, daquela determinada crença épica.

Explica Rancière (2011A, P. 36) que, pensando a história a partir de representações, teríamos

> [...] seres definidos não pelo acaso das sucessões [...] mas pela contemporaneidade com o 'seu tempo', seres que carregam o seu tempo em seus corpos, em todos os seus modos de ser e de fazer, e que o carregam na alma, sob o nome de crença.

Desta forma, a partir da análise dos indícios das sociedades - que foram expressas nas representações dos seres na história - o ofício do historiador se basearia na construção de uma

narrativa que representasse as representações de uma determinada época, buscando a maior aproximação com a verdade daquele tempo: uma representação verossímil. Ou seja, "a história cultural se torna, assim, uma representação que resgata representações, que se incube de construir uma representação sobre o já representado" (PESAVENTO, 2008, P. 43).

Essa representação sobre a representação – como se configura a narrativa verossímil – atrela os seres à ignorância e à coerção social como verdade, conforme nos esclarece Rancière (2011A P. 39):

> Por um lado, ela resgata o tempo, o torna o mais parecido possível com a eternidade. Ela fixa os seres que participam da condição temporal na identidade da crença/semelhança. E, neste sentido, ela garante a primeira vez a verdade da história. Mas ela o faz uma segunda vez dando à ciência como objeto específico o seu outro, o ser feito de tempo, isto é, de crença, isto é de ignorância. A 'semelhança' temporal regula tanto a ciência do cientista, quanto a ignorância do ignorante. Dessa forma ela vincula o caráter coercitivo da verdade a uma coerção social.

Essa coerção social está na ideia de Bourdieu (2007, P. 284) de "*condições sociais de possibilidade*". Ele explica que:

> As categorias de percepção do mundo social são, no essencial, produto da incorporação das estruturas objectivas do espaço social. Em consequência, levam os agentes a tomarem o mundo social tal como ele é, a aceitarem-no como natural, mais do que a rebelarem-se contra ele, a oporem-lhe possíveis diferentes, e até mesmo antagonistas (BOURDIEU, 2007, P.141).

Observando os viajantes no tempo percebe-se que esses personagens não estavam atrelados às épocas por onde passavam. Na fotografia fílmica de *Dvpf*, em que possíveis épocas eram artisticamente retratadas nas cenas, esses personagens destoavam, não se assemelhando àquele tempo e nem incorporando as crenças épicas como sua realidade. Tratava-se, nesse sentido de personagens que não podem ser entendidos como personagens de época, pois não eram representantes de qualquer fotografia que estivessem presentes ao longo da trama artística.

Em *Dvpf,* portanto, o que era ser um viajante no tempo dentro da fotografia de Hill Valley, se não se tratava de um representante, um personagem de época?

2.2 - O anacronismo dos viajantes no tempo

Em uma das mesas daquele bar de cor sépia e pouca iluminação em que estava no Velho Oeste de *Dvpf III*, o diálogo entre três homens que jogavam cartas e mascavam fumo destacou-se em meio aos burburinhos. Nele enfatizava-se a falta de consonância do viajante com a época que aquele momento da fotografia fílmica criava: “Olhe e veja o que entrou pela porta!” – comentou o primeiro. “Eu não sabia que o circo estava na cidade!” – ironizou o outro. Por fim, observando as peculiaridades de Marty naquele cenário, concluíram equivocadamente que:

Imagem 42 - Clientes do bar observando o viajante no tempo (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 6

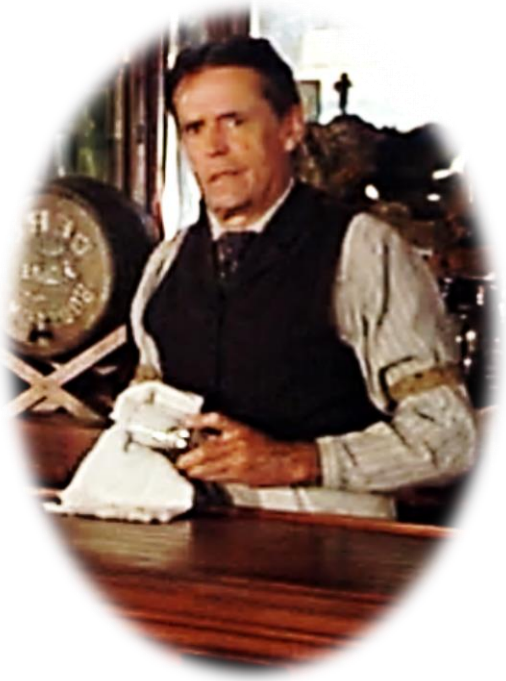
Naquele instante, o garoto estava experimentando um cenário que lhe era inédito: uma tarde de sol dentro de um bar de Hill Valley em 1885. Nesta cena o viajante, por sua vez, direcionava seus olhares aos detalhes, às particularidades daquele espaço da ficção:

Imagem 43 - Marty vivenciando o interior do bar no Velho Oeste (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* -Capítulo 6

O rangido da porta, a arquitetura do lugar, as prostitutas exibindo seus corpos e cigarros no segundo andar, o brilho do lustre e o barulho de seus passos no assoalho eram alguns dos instantes de sensações particulares e inéditas vivenciadas pelo garoto na cena. Foi ali que o viajante no tempo buscou informações sobre o paradeiro de Emmett Brown. O balconista do estabelecimento foi quem primeiro interagiu com o garoto. Ele firmava os olhos na imagem que via, demonstrando desacreditar na existência de Marty naquela contemporaneidade:

Imagem 44 - Detalhe de cena: a expressão do balconista ao ver o viajante Marty se aproximar (1885)



Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 6

Ao se aproximar do balcão, o viajante no tempo foi abordado pelo atendente: “O que você quer, forasteiro?”[87] – perguntou ele. De onde teria saído esse personagem que experimentava a temporalidade descontínua? O que poderia ele desejar naquele cenário?

O pedido do viajante causou estranheza no cenário: “Eu quero... água gelada” – disse Marty. Os clientes do bar manifestaram-se com risadas e comentários de espanto. Era um pedido que fugia do contemporâneo. Ali não se bebia água, nem se tinha qualquer aparelho que a refrigerasse.

Imagem 45 - Clientes do bar desacreditando no pedido do viajante no tempo (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 6

Então, o balconista respondeu prontamente a Marty que “Se quer água, molhe a cabeça no cocho dos cavalos lá fora! Aqui só servimos uísque”[88]: tratava-se de um líquido que, de tão forte, expelia fumaça branca, similar a um experimento químico corrosivo. O viajante não ousou experimentá-lo, deixando a dose de lado para perguntar ao *barman* se ele tinha informações sobre Dr. Brown, que trabalhava como ferreiro naquele 1885.

Nesse momento da trama, o vilão da ficção entrou em cena: o bisavô de Biff Tannen, Buford Tannen, mais conhecido naquela Hill Valley como Cachorro Louco. Marty percebeu que a chegada do vilão foi recebida com um movimento diferente entre os demais naquele ambiente, como se estivessem se precavendo das atitudes que ele poderia tomar.

[87] Fala do *barman*. Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 6.

[88] Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 6.

Depois de ter seu chapéu zombado por Cachorro Louco, Marty respondeu falsamente a ele que seu nome era "Eastwood! Clint Eastwood!"[89]. A resposta foi suficiente para que os capangas que escoltavam o vilão gargalhassem com estranheza. Ninguém ali jamais tinha ouvido o nome do galã estadunidense, personagem principal no filme *Por um punhado de dólares:* uma clássica produção com cenário do Velho Oeste.

Então, o diálogo entre a turma de Tannen e o viajante no tempo se desenrolou[90]:

> TANNEN - Que nome idiota é esse?
> CAPANGA 1 – É, ele é o menor da ninhada!
> CAPANGA 2 – Olhem esses dentes branquinhos! Eu só vi dentes branquinhos assim em uma loja!

Nessa cena, percebe-se que a particular história do viajante estava em uma temporalidade própria, com imaginação e ação próprias, em que sua individualidade materializava-se como um corpo estranho dentro daquela fotografia épica. Ele era, como explicou Rancière, um elemento anacrônico, pois aparece na trama

> [...] como um elemento visualmente incompatível com os outros: uma cor que não combina com as outras, uma peça que não foi talhada no mesmo material. Lembremos que "anacrônico" é o que não pertence ou *não convém* ao tempo em que é situado. E onde o não pertencimento é indemonstrável, isto é, onde se trata de saber o que estava ou não dentro de uma cabeça, invoca-se a não conveniência. A demonstração do "anacrônico" se opera, portanto, segundo uma lógica poética bem constituída, a do verossímil e do inverossímil. [...] a descrença tem o estatuto do detalhe que não combina. Ela seria como um traje de cortesão empoado vestindo um rude medieval (RANCIÈRE, 2011A, P. 42).

A maneira de andar, falar, gesticular ou vestir-se do anacrônico viajante no tempo não se encaixava na época em que estava, dentro da cinematografia: era sempre um elemento que não combinava com a fotografia do filme, com o contexto histórico daquela época.

Vemos essa desarmonia do viajante com o tempo histórico-social e coletivo da época em Hill Valley de 1885, onde os capangas de Tannen observavam o viajante no tempo apontando seus desacordos com aquele contexto:

Imagem 46 – Um dos capangas do Cachorro Louco apontando para o tênis do viajante (1885)

[89] Fala de Marty McFly. Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 7.

[90] Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 7.

Fonte – Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 7

Marty calçava um par de tênis, e não de botas como todos que naquele contexto. Era a própria ideia, a ação imaginada de Marty que destoava do contexto. Foi o que alertou Dr. Brown em 1955: "não pode usar sapatos futurísticos em 1885! Não devia usá-los nem em 1955!"[91]. Seu tataravô, Seamus McFly não conseguia supor como o personagem Marty pôde imaginar apresentar-se daquele modo naquele cenário: "Não sou de me meter nos assuntos pessoais de um homem... mas exatamente como você chegou aqui sem cavalo, botas ou um chapéu?" – desconfiava ele[92]. A esposa de Seamus chegou até mesmo a questionar a hospedagem do viajante em sua casa: "Não está amaldiçoando esta casa hospedando-o assim? Ele é um rapaz estranho!"[93] – discutia ela.

A estranheza que os viajantes no tempo causavam era frequentemente manifestada diante da incompatibilidade das vestimentas com a época. Não era só com a "camisa de um chinês morto"[94] que Marty destoava, pois na fotografia de Hill Valley em 1955 seu colete não se encaixava com o que imaginava-se ser o figurino naquela época:

[91] Fala de Emmett Brown. Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 5.

[92] Fala de Seamus McFly. Filme *De volta para o futuro III.* Capítulo 6.

[93] Fala de Maggie McFly. Filme *De volta para o futuro III.* Capítulo 6.

[94] Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 6.

Imagem 47 – Marty entrando na lanchonete em frente à prefeitura (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Vendo essa imagem de Marty, o atendente da lanchonete procurou espicular: "Ô garoto, o que foi? Você pulou de um navio? Porque esse salva-vidas?"[95] – perguntou. Marty nem se quer atreveu-se a explicar sua realidade particular e anacrônica de um viajante.

Já na casa de sua mãe, Loraine, foi sua avó quem o questionou: "Marty, a quanto tempo você está em terra? Eu percebi que é marinheiro. Por isso usa um salva-vidas!" – disse. "Guarda costeira!" – respondeu falsamente o garoto, deixando Loraine visivelmente ainda mais apaixonada por ele.

Em 1985, Marty também foi questionado pela anacrônica ideia de se vestir. Dessa vez foi Biff Tannen quem manifestou estranheza: Tannen estava lustrando o carro e assustou-se com o garoto ao levantar para ver quem estava chegando. "Eu não te reconheci com esta roupa!"[96] – explicou ele. Marty não se importou com a situação, uma vez que estava mais preocupado em ver como estava sua casa e em buscar Jennifer, sua namorada, para acampar no lago.

Contudo, Biff não se conformava com a liberdade do viajante no tempo, e, intrigado, perguntou ao garoto se ele havia virado caubói.

[95] Fala do atendente da lanchonete. Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 7.

[96] Fala de Biff Tannen. Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 17.

Imagem 48 – Biff Tannen questionando a roupa de Marty (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 17

Outra vez o garoto não comentou sobre sua particular realidade, sobre o fato de não combinar com a época.

Voltando àquela cena do bar no Velho Oeste, o vilão se divertia com as gozações sobre o viajante: em que realidade viveria um sujeito tão livre da época? Então, enchiam-no de perguntas: "O que essa escrita significa?" – intrigavam-se olhando os tênis de Marty. "Nike? Isso é língua indígena?"[97] – especulavam os representantes daquela época.

Visivelmente, Marty não era um representante daquela fotografia, da época retratada, justamente por isso, agiu com a liberdade de um viajante no tempo diante dos personagens a sua frente, inclusive o grandalhão: "Tannen? É o Cachorro Louco Tannen?"[98] – perguntou a ele ao vilão. O viajante demostrava sua liberdade imoral naquela época: Friedrich Nietzsche (2004, p. 25) explicou que ser livre é ser imoral, pois

> [...] quanto menos a vida é determinada pelos costumes, menor é o cerco da moralidade. O homem livre é imoral, porque em todas as coisas *quer* depender de si mesmo e não de uma tradição estabelecida: em todos os estados primitivos da humanidade, "mal" é sinônimo de "individual", "livre", "inabitual", "imprevisto", "imprevisível".

[97] Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 7.

[98] Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 7.

Diante da liberdade imoral[99] das palavras que o viajante trocou com o vilão, os frequentadores do bar fugiram com passos largos: temia-se uma reação violenta pelo fato de Marty ousar chamar Tannen por seu apelido proibido. "Cachorro Louco? Eu odeio esse nome! Eu odeio, ouviu? Ninguém me chama de Cachorro Louco! Principalmente um sujeitinho baixinho e idiota como você!"[100] – reagiu prontamente o vilão.

Iniciou-se, então, uma situação particular entre o imoral e anacrônico viajante no tempo e Tannen: Cachorro Louco sacou sua arma, apontou para os pés de Marty e atirou várias vezes ordenando que o garoto dançasse: "Dance! Você dança melhor que isso!" – gritava ele. Nesta cena o viajante deslocado no tempo descontínuo movimentou-se de maneira impossível[101], impensada naquela época. Rancière (2011A, P. 45-46) explica a relação do possível com o tempo tecendo uma pertinente crítica à poética da verossimilhança. Segundo ele:

> Uma poética da verossimilhança opera nesses quadros vivos que nos mostram a impossibilidade de que um pensamento se aloje num cenário que não lhe convém. [...] O tempo, princípio da copresença dos fenômenos aos quais ele está presente, torna-se a forma mesma da possibilidade desses fenômenos. Existir é pertencer ou "convir" a um tempo. [...] É convir com um princípio filosófico de razão suficiente identificado, em última instância, ao velho argumento do possível e do impossível em torno do qual ela afirmou seu império. [...] 'Como poderia ele não?' – é a forma filosofada do argumento retórico, transformado em argumento ontológico, no qual a ciência historiadora, disfarçada de boa metodologia, aprisiona ultimamente a verdade e a submete a um tempo identificado ao possível. Por sua vez, o tempo se faz condição de pertencimento ou de conveniência a essa eternidade. No fim da linha, a eternidade do verdadeiro se vê reconduzida à disposição do argumento retórico que, para pronunciar um existência, só precisa alegar a impossibilidade dessa existência. Sob a aparência de liberar a ciência da "verdade" dos juízes, ela é entregue, em última instância, à verossimilhança dos advogados.

Para os crentes, verossimilhantes, Marty mostrou seu particular emprego do tempo, longe do "nó do tempo com o possível" (RANCIÈRE, 2011A, P. 47), dançando:

[99] Em seu livro *Aurora*, Nietzsche explicou que quando falamos em "moralidade" trata-se da "obediência aos costumes" que, por sua vez, nada mais são que "a maneira tradicional de agir e avaliar" (2004, P. 17).

[100] Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 7.

[101] Que não combina com a realidade.

Imagem 49 - Marty dançando *moonwalk* (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 7

Marty dançou arrastando os pés para trás, porém em um movimento com sentido de se caminhar para frente. Nesse movimento de corpo dava-se a sensação de ilusionismo, pois ao mesmo tempo em que o personagem parecia estar caminhando para frente, estava andando para trás naquele cenário. Esse passo de dança, o *moonwalk,* foi criado artisticamente por Michael Jackson e apresentado publicamente pela primeira vez em 1983. O viajante no tempo explorou esse movimento com destreza e colocou a reação de Tannen e seus capangas diante daquela *performance* em visível descrença:

Imagem 50 - O vilão e seus amigos observando o viajante no tempo dançar (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 7

Os personagens representantes daquele 1885 nunca haviam visto aquela dança, aquele específico movimento corporal. Ficava exposto nos personagens de época desta cena que Marty

era um indivíduo que não se encaixava na fotografia de Hill Valley daquela contemporaneidade: os olhos que o seguiam não encontravam similaridade ou correspondência com o contexto em que se encontravam. Tratava-se de um caso de desacordo com época, de anacronismo. Foi assim que Tannen teve o punho amolecido e sua arma perdera a firmeza da mira, escorrendo lentamente entre seus dedos.

Em outro momento da trama Marty também colocou os representantes da fotografia épica em descrença diante de seu anacronismo. Foi no baile "Encantamento no Fundo do Mar"[102] em 1955 que o garoto decidiu tocar uma música "para realmente sacudir o pedaço!"[103]. Paralisados diante do livre viajante no tempo, os personagens de época não conseguiam mais se mover como faziam antes daquela música. Ficaram, assim, parados, boquiabertos, sem encontrar uma referência épica para representarem movimentando seus corpos pela pista:

Imagem 51 – Convidados do baile "Encantamento no fundo do mar" observando Marty tocar guitarra (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 16

Isso porque, diante dos convidados, o viajante tocou a canção *Johnny B. Goode*[104]. Marty usou a guitarra de maneira livre e imoral para aquela fotografia, em 1955, demostrando aos pares seu não entrelaçamento com a época: o viajante guitarrista não representava um

[102] No filme este é o lugar onde os futuros pais de Marty se beijariam pela primeira vez dando origem à um relacionamento. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 15.

[103] Fala de Marty McFly. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 16.

[104] "Johnny B. Goode" é uma canção de rock escrita em 1955 por Chuck Berry e foi lançada em 31 de março de 1958.

desvio ou uma crise àquele tempo, mas sim o não atrelamento de seu papel histórico àquela época, pois fazia um uso particular do tempo para criar suas próprias manifestações.

Imagem 52 – Marty McFly tocando *Johnny B. Goode* na guitarra (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* - Capítulo 16

Naquele instante da trama, o som do viajante no tempo não era compreendido pelos pares: aos poucos o público parou de dançar e a banda de acompanhar. O inspetor Strikeland, com sua autoridade - que pretendia garantir a ordem e a moralidade da crença daquele tempo de representação, o tempo dos personagens de época - não conseguiu se quer deixar os ouvidos livres para observar a poética de Marty, que preferiu, então, entregar a guitarra e abandonar o baile.

Em 1885, naquela cena no bar do Velho Oeste, o viajante dançarino também desejava abandonar o lugar para, no caso, livrar-se do perigo de morte: aproveitando a reação de descrença de Tannen e seus capangas, ele pulou sobre uma taboa solta no assoalho do bar – de modo a fazê-la servir como alavanca – atirando no vilão um vaso cheio de cuspe dos que por ali passaram mascando fumo.

Os instantes que o personagem Marty vivenciou nesta cena mostraram a contingência[105] da trama de *Dvpf*: para o viajante o vilão não era mais tido indivíduo ameaçador, mas sim uma figura nojenta. A surpresa do não previsto provocou uma espécie de paralisia nos clientes, entretanto, para Marty, tratava-se de um caso de asco:

[105] Caráter do que ocorre de maneira eventual, circunstancial, sem necessidade, pois poderia ter acontecido de maneira diferente ou simplesmente não ter se efetuado.

Imagem 53 – Marty com nojo do Cachorro Louco (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 7

Banhado naquela sujeira, Cachorro Louco se mostrou disposto a matar, atirando seguidas vezes na direção de Marty que, assustado com a possibilidade de ser atingido por algum dos disparos, caminhou para trás afastando-se da arma. Caído sobre mesas e cadeiras, a situação do garoto era a questão central naquele cenário: "É melhor correr, rapaz!" – gritou um cliente. "Peguem-no!" – mandava o vilão[106].

A peculiaridade da história que Marty vivia naquele instante estava sendo exposta: o viajante sentia aquele momento, de maneira particular, com os olhos bem abertos, atingindo a profundidade de todo o primeiro plano da câmera:

[106] Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 7.

Imagem 54 – Detalhe de cena: o olhar de Marty diante do perigo de morte (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 7

Como o personagem deslocado temporalmente sobreviveria nesse cenário? Aproveitando a casualidade, a contingência da trama, a sorte da falta de balas na arma do grandalhão sujo, Marty foge pulando em cima do balcão, pendurando-se no lustre do bar e saltando sobre a cabeça de seus perseguidores: um sobressalto na representação daquela época.

Os sobressaltos estão presentes na crítica que Rancière faz ao sentido e aos resultados do tempo continuo e do após na compreensão da história:

> O tempo relatado, como aquele da perda, ainda é aquele da continuidade, da arqueologia, do patrimônio. Isso faz sentido e dá resultados. Isto quer dizer também que ele volta a reunir: referir-se à época, ou epocal, é reunir em um mesmo destino a manifestação daqueles que pensam a altura do depois e a massa indistinta que se supõe que habita as ruínas sem sabê-lo, que se definem por essa mesma suposição e oferece à corporação, neste sentido, a missão de pensar por si mesma o que ela verifica inclusive em seu silêncio.
> Sabemos que a tranquilidade desta dupla relação não existe sem alguns sobressaltos. De vez em quando a atualidade evidencia que os nove décimos da humanidade, ou pouco mais, sofrem daquilo que a época já superou há muito tempo: as histórias arcaicas da fome, da fé e do povo (RANCIÈRE, 2010B, P. 67).

Ao invés de reunir-se, de dar sentido à continuidade da época retratada na fotografia fílmica da trama, de ser um personagem de época, o viajante se desatrela à representação na descontinuidade do instante: movendo seu corpo sem representar a época dos que o assistiam – ao dançar ou fugir, por exemplo – Marty criava outras percepções acerca da realidade, tal como faz uma obra de arte: não se trata de um efeito sobre seu contexto, pois "não é uma obra que vai produzir um efeito. O que se produz é uma modificação da vida perceptiva, através da qual as pessoas podem ver outras realidades" (RANCIÈRE, 2010A, P. 32).

Apesar de conseguir fugir dos tiros de Tannen e deixar para trás o bar, mostra a trama artística que Marty foi perseguido e laçado como um animal fugitivo:

Imagem 55 – Instante em que Marty é laçado por Buford Tannen (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 7

Como uma exposição punitiva àquele que não se encaixou na fotografia da época, o viajante estava sendo julgado por sua peculiaridade: arrastado pelas ruas de terra como um exemplo, Marty era um personagem indesejado. O viajante segurava na corda para tentar manter-se vivo. Abrir os olhos naquela situação era, para ele, deixar que a terra invadisse sua paisagem. Manter-se em equilíbrio diante da dor era apenas assegurar que sua particular história naquela trama não se encerrasse ali, diante dos que lhe diziam o que falar, como movimentar-se, vestir-se, pensar, imaginar ou viver. O viajante no tempo viu-se, de fato, movido pela trama. A trama que em nenhum momento, e por mais que se esforçasse, esteve sob seu domínio. Nesta obra artística, os sons, as cores e as formas é que viajavam o viajante. Era a cor da terra e a luz do sol que mostrava onde ele estava naquela fotografia:

Imagem 56 – Marty sendo arrastado pelas ruas de Hill Valley (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 7

Para Cachorro Louco, tratava-se de um problema que deveria ser resolvido: "Temos um novo tribunal! Já está na hora de um enforcamento" [107] – anunciava o vilão aos berros nas ruas de terra de Hill Valley daquele 1885.

Nesta cena da tentativa de enforcamento, Cachorro Louco julgou Marty McFly, optando por seu descarte: o viajante movimentava-se, vestia-se, falava e pensava em desacordo com a época onde estava. Como explicou Rancière (2011A, P. 35), na perspectiva de quem é representante da crença, a descrença de um anacrônico é vista como uma fantasia, uma falta de consciência histórica: "sua descrença foi apenas a fantasia individual de uma cabeça quente. Não foi uma descrença de seu tempo, em seu tempo. Ela não teve consciência histórica", se afirmaria.

Dr. Brown previa que essa falta de encaixe com a fotografia da época, o pecado do anacronismo, poderia trazer graves problemas ao viajantes se eles fossem percebidos em qualquer data como tais: "O que vamos dizer? Que somos viajantes no tempo? Vão nos prender!"[108] – alertou ele em outra ocasião, em 2015.

Um viajante no tempo era um personagem que não serviria à uma narrativa que utilizasse representações para construir uma história. O historiador Peter Burke (1992, P. 23,24) acredita que a Nova História tem seu valor justamente por "mostrar que o comportamento ou os valores" são representações de sujeitos "em uma determinada cultura" do passado. Marty é

[107] Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 8.

[108] Fala do personagem Emmett Brown. Filme *De volta para o futuro II.* Capítulo 6.

um indivíduo que espana as determinações culturais naquele 1885. Não era uma representação, mas um anacrônico. Nesse sentido:

> Compreendemos agora o que está em jogo na proscrição do anacronismo: esse nó entre tempo e crença que garante o resgate do tempo, logo, a 'verdade' do discurso historiador. E compreenderemos melhor o caráter irremissível do 'pecado do anacronismo' (RANCIÈRE, 2011A, P. 37).

Esse descarte do anacrônico é exposto em outros momentos da trama. Ao se deslocar pela primeira vez no tempo, para 1955, por exemplo, Marty topou com um celeiro e entrou com o *DeLorean* parede a dentro. Naquele espaço, como contou o Dr. Brown em 1985, "o velho Peabody era dono de tudo". [109] Acordado pelo estrondo, velho e sua família saíram de casa com um lampião em mãos para procurar o causador do barulho. Abriram a porta e viram aquilo que não reconheciam: "O que é isto? O que é isto, papai? Parece um avião... sem asas!" [110] - disseram.

Segundo Sandra Pesavento (2008, P. 41), "a força da representação se dá pela sua capacidade de mobilização e de produzir reconhecimento e legitimidade social". Entretanto, como pensar um indivíduo/personagem que não estava mobilizado, não estava reconhecido ou em legitimidade com o contexto social em qualquer data que se encontrasse?

Foi o filho de Peabody quem primeiro conseguiu imaginar uma resposta para o caso: "Não é avião! Veja!"[111] – disse ele esticando o braço para que todos pudessem ver seu gibi de ficção científica:

[109] Fala de Emmett Brown. Filme *De volta pra o futuro I*. Capítulo 3.

[110] Fala da família Peabody. Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 7.

[111] Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 7.

Imagem 57 – Nave espacial na capa do gibi (1855)

Fonte: Filme *De volta para o futuro II* – Capítulo 7

Para os personagens de época daquele 1955, a capa do impresso trazia uma explicação, um sentido para a imagem diante de seus olhos: um objeto metálico, repleto de luzes e que soltava fumaça quente. Eles nunca haviam visto algo semelhante. A capa da revista colocou a máquina do tempo em relação direta com o extraterrestre: essa era a explicação daquilo que não cabia na época.

Naquele celeiro, em meio a vacas e capins, o viajante demorava-se para conseguir abrir a porta da máquina de viajar no tempo. Ao sair do *DeLorean*, Marty tentou estabelecer contato com as pessoas, acenando cordialmente:

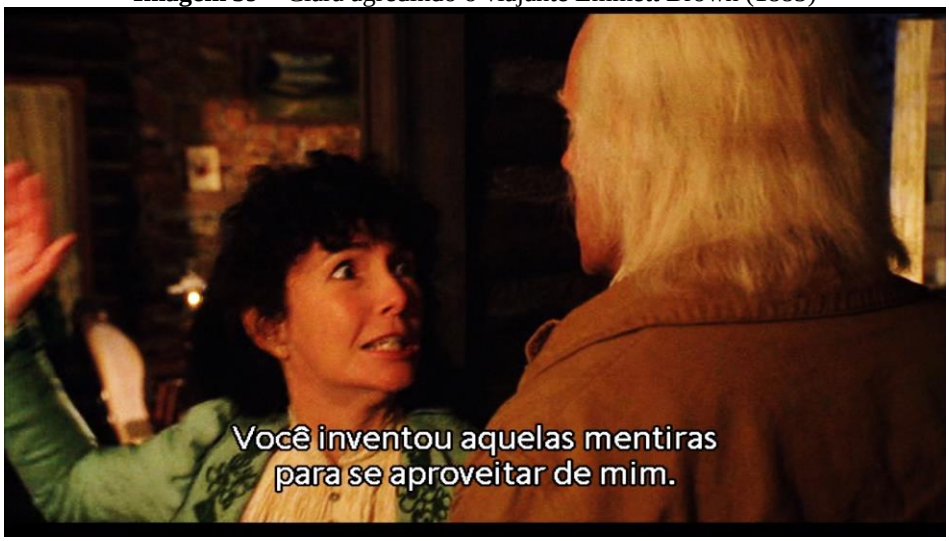
Imagem 58 – Marty no celeiro dos Peabody vestindo roupa de proteção contra radiação (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Na cena, nenhuma chance de esclarecimento daquela situação foi possível de ser esboçada, pois Marty não conseguiu proferir uma palavra se quer: os moradores se puseram a gritar desacreditando no que viam. Para eles tratava-se de um "mutante desgraçado", um "safado espacial"[112].

Emmett Brown também foi agredido por não corresponder à época na qual estava como viajante. Ao tentar relatar que deslocava-se no tempo com uma máquina e que partiria do Velho Oeste para 1985 sem levar consigo a sua amada, Clara Clayton, levou dela um tapa na cara como resposta. Para Clara, aquela realidade – a possibilidade de deslocar-se no tempo vivendo o instante nos espaços, sem representar épocas – era impossível, "um absurdo", "um insulto degradante"[113] utilizado para tirar proveito da situação, já que o cientista sabia que ela era amante das ficções científicas de Júlio Verne:

Imagem 59 – Clara agredindo o viajante Emmett Brown (1885)



Fonte: Filme *De volta para o futuro III* - Capítulo 13

Em 1955, a família Peabody, sem compreender aquela figura que não se encaixava no cenário da época, também se manifestou diante do anacrônico. Fechavam os olhos para não ver o viajante. Uns gritavam. Outros arregalavam os olhos ou até mesmo trancavam a boca em silêncio diante do susto:

[112] Fala do velho Peabody. Filme *De volta para o futuro I*. Capitulo 7.

[113] Fala de Clara Clayton. Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 13.

Imagem 60 – As sensações dos moradores diante do viajante no tempo (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Nesta cena, os habitantes de 1955 em *Dvpf I* demonstravam estar em uma época cuja realidade social o indivíduo anacrônico não estava atrelado, não representava.

Pesavento (2003, P. 39) explicou que a relação dos profissionais da História Cultural com a época é essencial, pois estes trabalham

> [...] interessados em resgatar as sensibilidades de uma época, os valores, razões e sentimentos que moviam as sociabilidades e davam o clima de um momento dado no passado, ou em ver como os homens representavam a si próprios e ao mundo.

Contudo, um viajante no tempo não era um indivíduo em representação com uma época: o clima dos momentos vividos por ele em qualquer de suas viagens não tinha relação de verossimilhança com a época em que estava. Isso significa que ser viajante não era viver o mundo como representação, mas como um indivíduo não crente em uma trama contingente. Nesse sentido, ser um personagem viajante no tempo era não estar atrelado aos dois conjuntos de dispositivos que Chartier (1995, P. 7) prescreve para compreensão de uma determinada cultura popular:

> Os mecanismos da dominação simbólica, cujo objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto.

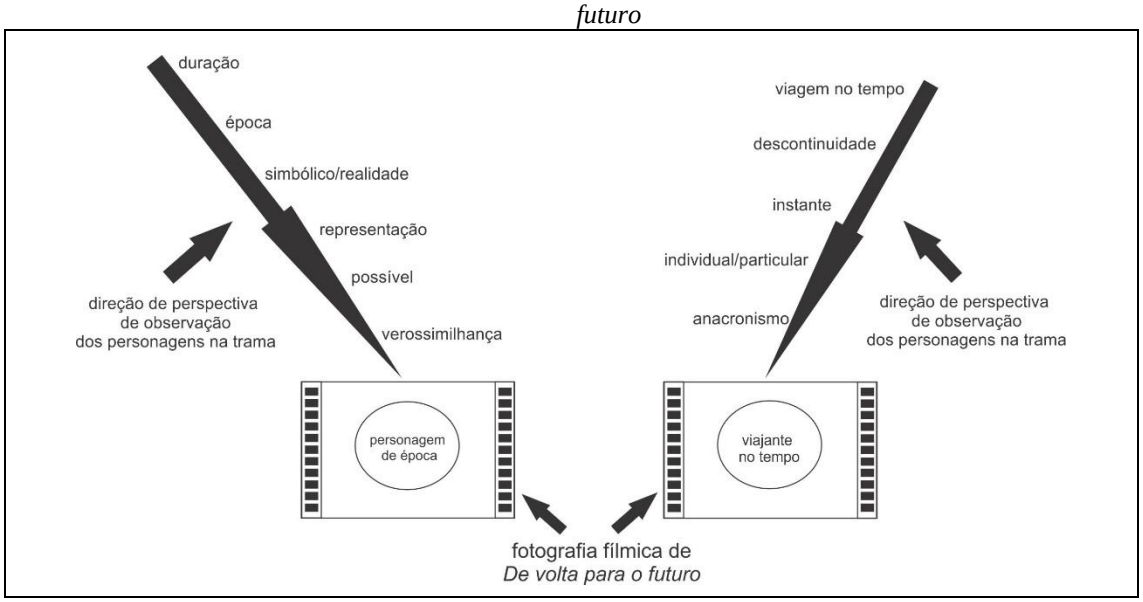
Um viajante no tempo não obedecia às lógicas específicas impostas por aquela sociedade, nem à dominação do simbólico das épocas. Seu tempo era o instante, particular e sem duração. Por isso, diante do anacrônico, o proprietário daquele celeiro em 1955 tratou de resolver o caso com uma grande espingarda: aquele indivíduo, mesmo já tendo sacando a roupa de proteção contra a radiação, era uma peça sem encaixe na época e que estava agora, da mesma forma que em qualquer outra que estivesse. Na cena, o garoto dono do gibi aponta para o viajante desejando seu descarte, sua morte, seu desaparecimento naquele fotografia:

Imagem 61 – A família Peabody tentando matar o viajante no tempo (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Entretanto, não seria Marty McFly, por suposto, um representante da cultura de 1985, data de onde partiu em sua primeira viagem no tempo? A resposta para essa pergunta é a própria invalidação da questão: afirmar as ações de Marty na trama como resultantes de uma época seria desconsiderar sua temporalidade descontínua que o caracteriza como um viajante no tempo. Isso porque a história do viajante só pode ser pensada enquanto singularidade, enquanto instantes individuais. Ele vivenciava a descontinuidade, seu tempo era o instante, seu encontro do tempo-espaço era individual. Em contrapartida, as épocas implicam em coletividade, em um comum social. Ou seja, por um lado, os personagens de época seguem uma perspectiva de observação pautada na duração, no simbólico e no possível, de modo a compreender os seres como representante em verossimilhança. Por outro, os viajantes no tempo são personagens anacrônicos, que possuem uma realidade particular de ações no instante, em uma história sem continuidade ou duração. O esquema a baixo demonstra a distinção entre as duas perspectivas:

Esquema 4 – As diferentes perspectivas de observação dos personagens na trama artística de *De volta para o futuro*



Fonte: Filmes *De volta para o futuro I, II* e *III*

Mesmo em 1985, data de onde partira com a máquina do tempo pela primeira vez, os viajantes no tempo não representavam a época. Na ocasião em que Marty vai de 1885 para aquela data e percorre a linha do trem com o *DeLorean*, os motoristas que por ali passavam esticavam o pescoço para fora das janelas ou até mesmo desciam dos carros para melhor observar aquilo que não representava a época daquela fotografia: o livre e anacrônico viajante no tempo.

Imagem 62 – Motoristas observando Marty e a máquina do tempo (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 17

Em *Dvpf*, desde que Marty abriu sua história para a viagem no tempo, era o medo de ser tido como covarde que questionava a contingência da trama artística: o viajante percebia, de fato, que a trama não estava sob seu controle nos instantes em que a palavra covardia colocava à prova sua contingente história. Era nessas ocasiões[114] que, ao invés de Marty assegurar uma continuidade – dominar a trama, coloca-la em regra de causa e consequência –, sua própria/individual história – aquela feita de instantes particulares no espaço – era explicitada.

Seamus McFly alertou Marty, repreendendo-o no momento em que o garoto encasquetou-se[115] com o fato de Buford Tannen tê-lo chamado de covarde. Na cena, Marty atingiu o revólver de Tannen com um prato de torta no exato momento em que ele disparava contra Emmett Brown. Tannen enfureceu-se com a atitude do garoto: "Você !?" – desacreditou ele. "Calma ai, idiota!" – respondeu o viajante. Tannen enfureceu-se ainda mais: "Palavras fortes, baixinho! É forte para apoiá-las com mais que só com um prato de torta?" – enticou o vilão. E Marty tentou finalizar o acaso: "Deixe meus amigos em paz!" – disse ele virando as costas e caminhando para fora do cenário. Contudo, Tannen questionou o fato de Marty agir em liberdade deixando a trama seguir: "O que foi rapaz? Se acovardou?" E, diante do silêncio do viajante, completou o vilão:

Imagem 63 – Tannen chamando Marty de covarde (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 12

[114] As ocasiões em que a questão da covardia de Marty é exposta se encontram em: *De volta para o futuro II*, capítulos 5,8 e 16*; De volta para o futuro III*, capítulos 11, 12, 15 e 19.

[115] Persuadir(-se), instigar(-se)

Nessa ocasião, o medo de ser covarde, de não ter capacidade de dominar a trama implicava na falsa ideia de não ter vontade de agir. E lá ia o viajante outra vez, desafiando a contingência da trama, tentando reorganizar a continuidade da narrativa. Foi então que Seamus McFly dialogou sobre o assunto com o viajante: não adiantava o garoto tentar ser uma representação, dar continuidade na trama. "Você o dominou! Você poderia ter desistido e ninguém lhe condenaria! Teriam sido palavras em vão de um farsante! Mas você se deixou provocar... a fazer o jogo dele, do jeito dele e com as regras dele!"[116] – criticou.

Conforme Marty e Tannen combinaram, o encontro para o duelo aconteceu, então, na manhã da segunda-feira. Foi ali que o viajante – como toda vez que desafiava a contingência da trama – viu-se traído pela própria trama. A ideia de que partiria com a máquina do tempo sem enfrentar o gatilho de Tannen não virou acontecimento: Emmett teve um chilique por beber uma única dose de uísque e o viajante viu-se obrigado a, de fato, enfrentar o vilão.

Mesmo tentando fugir pelas portas dos fundos do bar, o garoto teve que ir para rua cumprir o duelo combinado, caso contrário Tannen mataria Emmett em seu lugar. Foi então que mais uma vez a contingência do filme trouxe o ocasional para a fotografia: Marty topou com uma tampa de um fogão à lenha e amarrou-a no peito, como um colete à prova de balas:

Imagem 64 – Marty com a tampa de fogão amarrada no peito (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 15

[116] Fala de Seamus McFly. Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 12.

Assim, o tiro que levou do vilão não lhe causou qualquer dano e o viajante no tempo fez-se passar por morto, desarmando e surrando seu inimigo, causando outra ruptura na trama, destruindo a história.

Observa-se que não há relações entre ações e consequências na trama artística de *Dvpf*, pois os personagens são agidos pela contingência das situações e são nelas que seus instantes são vividos. Isto é, esse descontrole das ações destrói a história a todo momento, fazendo-a uma trama artística contingente, contraditória, e não uma representação das épocas na fotografia fílmica.

Pensando historicamente, o que fazer com uma obra artística cuja trama contingente não representa uma época? Como é possível, dentro do campo da história, pensar um diálogo entre cinema e História, se esse material audiovisual não serve como documento para construir uma narrativa verossímil? Como observar um filme cuja temporalidade, trama e personagens não nos dão elementos para representar? É possível que esse tipo de desacordo com a época, o anacronismo, sirva para pensarmos historicamente?

Rancière (2011A, P. 37) explica que a ideia de anacronismo é anti-historica, pois é preciso ver sobre um outro ângulo os acontecimentos: sem reproduzir a legitimação da representação sobre a representação, que condiciona as realidades ao possível e os seres representação de uma época. Para ele,

> O conceito de 'anacronismo' é anti-histórico porque ele oculta as condições mesmas de toda historicidade. Há história a medida que os homens não se 'assemelham' ao seu tempo, à medida que eles agem em ruptura com o 'seu' tempo, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares impondo-lhes fazer do seu tempo este ou aquele 'emprego'.

Entretanto, para Bourdieu (2007, P. 256), em se tratando de arte os que acreditam no simbólico devem afirmar que desde sua criação ela está situada necessariamente na representação, como objeto de crença:

> A construção social de um campo de produção autónomo, quer dizer, de um universo social capaz de definir e de impor os princípios específicos de percepção e de apreciação do mundo natural e social e das representações literárias ou artísticas desse mundo caminha a par da construção de um modo de percepção propriamente estético que situa o princípio da "criação" artística na representação e não na coisa representada e que nunca se afirma tão plenamente como na sua capacidade de construir esteticamente os objetos baixos ou vulgares do mundo moderno. A história social da génese deste mundo social, tão particular, no qual se produzem e se reproduzem estas ditas

> ‘realidades’ que se sustêm uma à outra na existência – a obra de arte como objeto de crença e o discurso crítico sobre a obra de arte –.

Já para Rancière (2011A, P. 31), é exatamente nesse limite da crença, do possível que a acusação de anacronismo acontece, e que podemos criticar:

> É precisamente aí onde termina o domínio do verificável, que começa a se exercer a imputação de anacronismo. A imputação de anacronismo não é a alegação de que uma coisa não existiu numa determinada data, é a alegação de que ela não *pôde existir* nesta data.

De fato, é preciso perceber que *De volta para o futuro* é uma obra artística e que, portanto está livre da necessidade de enquadramento com as épocas. Afinal, como pensar historicamente uma arte inverossímil? Como pensar nossa trilogia fílmica considerando as rupturas que ela nos demonstra sem descartá-la por anacronismo?

Capítulo III

Os paradoxos em *De volta para o futuro*

A década de 1980 nos EUA foi a época em que a trilogia *De volta para o futuro* foi escrita, produzida e exibida. Para os autores, trata-se de "um tipo de comédia"[117], mas também "aventura, ficção científica, uma história de amor no tempo"[118]. Para o ator protagonista, Michael J. Fox, "é um filme de comédia e ação, aventura e de época. Musical" [119].

Foram necessários quase dois anos para que o roteiro do primeiro filme ficasse pronto. Segundo seus criadores, a ideia da trama surgiu quando encontraram um livro de formatura em que o pai de Bob Gale aparecia como representante de turma. Foi aí que surgiu uma intriga: "se eu tivesse estudado com meu pai, teria sido amigo dele?"[120] Criou-se a partir de então, juntamente com Bob Zemeckis, o roteiro, a ideia de "um filme com a viagem no tempo"[121], em que um garoto conheceria pessoalmente seus pais quando eles ainda teriam 17 anos.

[117] Bônus. Comentário de Bob Zemeckis e Bob Gale. Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 14.

[118] Bônus. Making Of. Filme *De volta para o futuro I*.

[119] Bônus. Making Of. Filme *De volta para o futuro I*.

[120] Bônus. Comentário de Bob Zemeckis e Bob Gale. Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 1.

[121] Bônus. Comentário de Bob Zemeckis e Bob Gale. Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 1.

O roteiro foi apresentado à vários estúdios e recebeu uma série de cartas de recusas: "As vezes mais de uma por estúdio. Às vezes eles enviavam duas vezes rejeitando *De volta para o futuro* como ideia de filme"[122]. No total, foram 46 respostas negativas: alguns estúdios o achavam demasiadamente conservador, enquanto outros o julgavam absurdamente imoral[123].

Em 1983, a Universal Studio fechou contrato com os roteiristas Bob Gale e Bob Zemeckis, sendo que este último seria também o diretor da película. Contam eles que a providência emergencial após a assinatura do contrato foi convidar o primeiro acreditador daquela história para produzir o filme: Steven Spielberg.

Em 1985, *Dvpf I* foi lançados nos cinemas dos EUA, superando as expectativas de público, bilheteria e críticas dos autores. As outras duas produções da trilogia estrearam em 1989 e 1990.

Alguns historiadores acreditam que uma expressão artística é sempre contemporânea a sua criação. Isto quer dizer que, por mais que um filme busque retratar ficcionalmente épocas do passado ou futuro, o que se observa é a representação da época em que o roteiro, a "ideia de filme"[124], foi criado. Deste modo, analisando uma produção artística poderíamos perceber a história da época de sua criação, a conjuntura na qual estava localizada quando se originou.

Alcides Freire Ramos (2012) analisa o cinema, mais especificamente o chamado Cinema Novo no Brasil, destacando essa possibilidade de observar a conjuntura de sua criação. Em suas palavras: "Estudar essas obras é, sem dúvida, uma oportunidade de jogar luz sobre uma conjuntura em que o impacto da contracultura foi muito significativo e não levou, necessariamente, à despolitização das artes" (RAMOS, 2012, P. 23). Nesse sentido, Ramos faz da representação e da alegoria o caráter fundamental dos materiais cinematográficos por ele estudados: "Fundamentalmente, trata-se de uma *representação alegórica do subdesenvolvimento brasileiro que, ao mesmo tempo, dialoga com a contracultura*" (RAMOS, 2012, P. 21). O autor esmiúça essa representação alegórica no Cinema Novo da seguinte forma:

> Portanto, alguns dos filmes que fazem parte da chamada 'estética do lixo', como vimos acima, podem ser considerados como alegorias do Brasil. Eles foram capazes, cada um a seu modo, de propor uma visão abrangente e complexa daquele período, ultrapassando em muito as paisagens paulistas e

[122] Bônus. Comentário de Bob Zemeckis e Bob Gale. Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 1.

[123] Bônus. Comentário de Bob Zemeckis e Bob Gale. Filme *De volta para o futuro I*.

[124] Bônus. Comentário de Bob Zemeckis e Bob Gale. Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 1.

> cariocas que lhes deram origem, dialogando com outras realidades brasileiras, igualmente impactadas, a um só tempo, pela modernização conservadora, pela ação da censura federal, pela crise das propostas da esquerda armada, pelo crescimento da indústria cultural e, fundamentalmente, pela contracultura (RAMOS, 2012, P. 26).

É nessa perspectiva que a arte – inclusive a cinematográfica – apresentaria valor para o historiador: na representação que esse documento nos proporcionaria averiguar enquanto uma alegoria da conjuntura/época histórica, sobretudo a de sua criação. Foi nesse sentido que Robert Rosentone (2010, P. 20) esclareceu que os filmes servem ao historiador para "entender o que o cinema acrescenta à nossa compreensão do passado". Acredita-se que o valor do cinema estaria na possibilidade de, com a película, observar as representações do passado onde foi criado – nas marcas de historicidade da obra – e assim, alargar as possibilidades de compreender esse tempo histórico que se passou.

Nas análises de Pesavento (2003, P. 36), as "marcas de historicidade permite uma hipotética verificação ou controle dos resultados da narrativa, recuperando a realidade do passado". Ou seja, a expressão artística é vista enquanto um produto do tempo histórico, da época, da conjuntura em que se localizava sua autoria: a expressão lúdica de uma verdade fixada em um determinado tempo, que, por sua vez, é tomado como realidade. Ou, nas palavras da autora, "as imagens estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e o do produtor, tendo como referente a realidade" (PESAVENTO, 2008, P. 86).

Marcos Napolitano (2011, P. 144) resumiu essa questão da ligação entre o filme e a verdade conforme o tempo declarando que:

> [...] o cinema de ficção tem sido uma das principais linguagens artísticas de representação do passado. Através dos chamados "filmes históricos", episódios e personagens reais da história são encenados em roteiros ficcionais, muitas vezes verossímeis ao pretender ser a reconstituição mais fiel possível do passado. Partimos da premissa que, independentemente do grau de fidelidade aos eventos passados, o filme histórico é sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários que vão além das intenções de autoria, traduzindo valores e problemas coetâneos à sua produção.

O cinema seria, portanto, um objeto a ser analisado como coetâneo à época em que foi criado. Marc Ferro (1976. P. 6) deixa claro o cerne da questão quando confessa que, nos estudos feitos por historiadores, "o filme é abordado não como uma obra de arte, porém como um produto, uma imagem-objeto, cujas significações não são somente cinematográficas. Ela vale

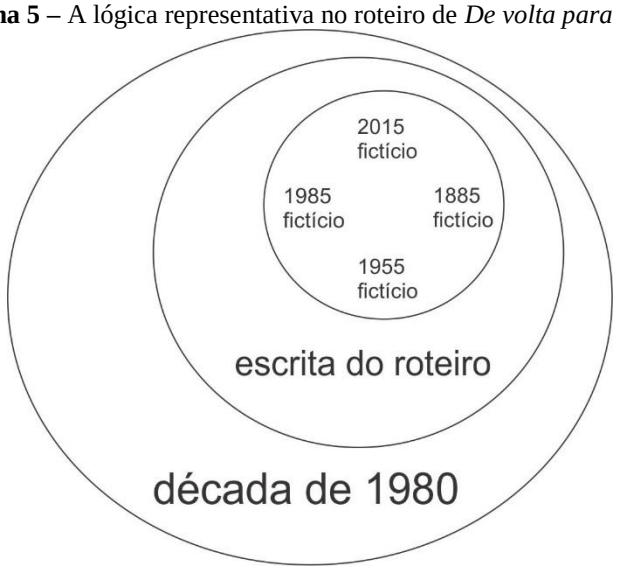
por aquilo que testemunha". Deste modo, apesar de ser arte, um filme sempre é o resultado do autor, em sua historicidade testemunhada, ou, como esclarece Rosenstone (2010, P. 43), "em relação ao entendimento histórico da época em que foram realizados".

Mesmo em suas metáforas e símbolos o historiador deveria ver "o cinema como um meio produtor de discursos que produzem efeitos sobre o social", apontou Miriam Rossini (2007, P. 22). Para o historiador que segue esse interpretação, o efeito da arte chegaria até quem a observa como um resultado da representação da época, da causa da criação do produto artístico. Mesmo que esse efeito tomasse outras facetas depois de recebido, quando em contato com a época em que o espectador está.

Deste modo, tanto a época da criação do roteiro quanto a época que o espectador observaria na atuação dos personagens ao longo da trama, estaria historicamente fixada na década de 1980, pois esse foi o tempo de sua criação. Toda a equipe que constrói uma película – inclusive os atores – estaria diretamente subordinada ao roteiro, à ideia que originou o filme, que por sua vez seria, conscientemente ou não, uma representação da época onde estavam localizados seus criadores: na trilogia *Dvpf*, a década de 1980 estadunidense, onde Bob Gale e Bob Zemeckis viviam enquanto representantes daquela sociedade.

Isto significa que por mais que a trama de *Dvpf* mostre atores encenando personagens em datas distintas e até distantes – 1955, 2015 e 1885 – o que se vê é o efeito da representação da década de 1980, quando Bob Gale e Robert Zemeckis elaboram o roteiro da ficção. O esquema adiante demonstra essa lógica:

Esquema 5 – A lógica representativa no roteiro de *De volta para o futuro*

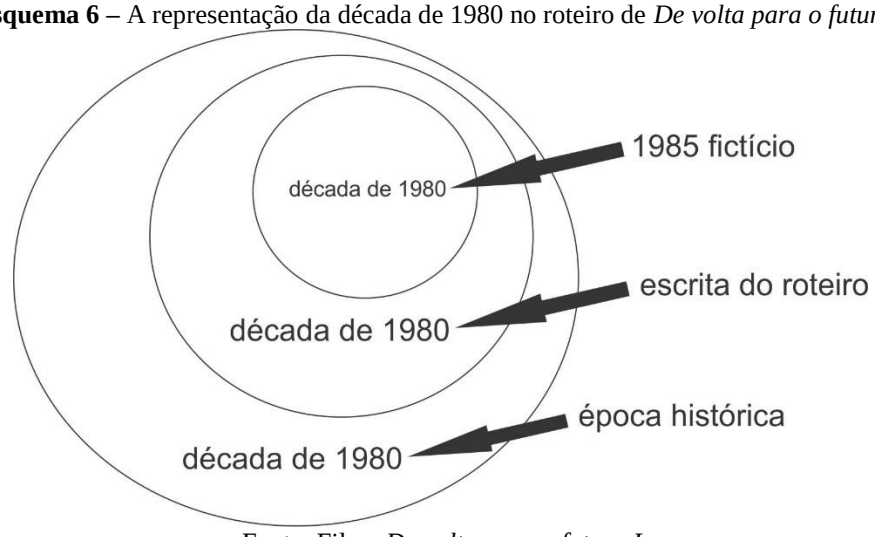


Fonte: Filmes *De volta para o futuro I*, *II* e *III*

Neste esquema, entende-se que, nas encenações de *Dvpf*, qualquer data ficcional retratada está contida na escrita do roteiro que, por sua vez, está contida na década de 1980. Em outras palavras, as datas ficcionais são representações da escrita do roteiro que, por sua vez, é uma representação da década de 1980. Esse regime representativo implica em perceber a história de um filme sempre como uma história contemporânea à época de sua criação. Desta forma, qualquer ficção, inclusive as ficções científicas, seria uma fonte para melhor compreendermos a época histórica da qual pertenciam seus criadores.

Em *Dvpf*, nas ocasiões em que o roteiro retrata o ano de 1985, a época retratada e a época da criação coincidem: tanto o ano retratado, quanto a contemporaneidade do roteiro, estão localizados na década de 1980. Essa constatação pode ser observada no seguinte esquema:

Esquema 6 – A representação da década de 1980 no roteiro de *De volta para o futuro I*



Fonte: Filme *De volta para o futuro I*

Nesse esquema, percebe-se que a sociedade retratada em Hill Valley no 1985 fictício – sendo uma representação da sociedade contemporânea a época histórica em que o roteiro foi escrito – seria uma representação alegórica da década de 1980.

Entretanto, outras épocas também estariam sendo representadas alegoricamente na trilogia. Elas seriam resultado do olhar do autor sobre a época retratada. Ou seja, a representação de 1980 sobre 1955, 2015 e 1885.

Tomando 1980 como a realidade histórica da autoria, todas as outras datas dela se diferenciariam por apresentarem especificidades: detalhes que contrastariam a época da criação da trilogia com as outras retratadas na trama.

Como, nas representações alegóricas em *Dvpf*, estaria encenada a época da autoria e as demais contrastantes? Em outras palavras, como o roteiro nos apresentaria a representação alegórica da década de 1980 e como ela se diferenciaria das demais?

3.1 – *De volta para o futuro* como representação da época de sua produção

Os EUA da década de 1980 possuía uma juventude pós-contracultura. Isso significava que as conquistas da Revolução Cultural já estavam popularizadas e os jovens tinham muito mais voz ativa profissional, econômica e comportamental do que seus pais haviam conquistado quando afastaram-se do período pós-guerra.

Os gritos de "paz e amor" que a juventude *Woodstock* fez ecoar no fim da década de 1960 estadunidense, agora eram substituídos pelas tensões da incerteza do futuro que a Guerra Fria provocava. Realidade ainda mais distinta daquela trégua vivida pelos jovens que viram a guerra ficar para trás, na década de 1950. *Dvpf* trata os anos 1950 como uma espécie de época de ouro, onde os objetos, as paisagens e as pessoas parecem reluzir: tudo está perfeitamente organizado, arrumado, enfeitado e limpo. Nas cenas desta época, os carros são extremamente lustrosos, as gramas muito bem aparadas, os trabalhadores extremamente eficientes, os figurantes elegantemente trajados, o relógio da torre pontualíssimo e até mesmo a cidade era considerada "um bom lugar para se morar".

Imagem 65 – Marty conhecendo o cenário de Hill Valley em 1955 (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Nos anos 1980 nos EUA, bastava ter um emprego – inclusive no ascendente terceiro setor – para estar muito próximo da sensação de segurança que o ocidente desfrutava com o crescimento do PIB mundial:

> O mais significativo, porém, com relação a esse período de pós-guerra, foi a excepcional expansão do setor de serviços, que em alguns países desenvolvidos, como os Estados Unidos, chegou a gerar mais de setenta por cento do Produto Interno Bruto (PIB). Considerado esse conjunto de condições favoráveis, o resultado foi que a economia internacional cresceu mais desde 1945 do que em qualquer outro período histórico anterior. De fato, o PIB mundial chegou a quadruplicar entre 1950 e 10980, saltando de cerca de 2 trilhões para mais de 8 trilhões de dólares (SEVCENKO, 2001, P. 26).

Já em 1980 a sensação era de insegurança e provisoriedade, pois outra guerra, muito mais catastrófica e sinistra, estava instalada internacionalmente:

> [...] a Guerra Fria congelara a situação internacional, e ao fazer isso estabilizara um estado de coisas essencialmente não fixo e provisório. (...) Essa sensação de desorientação e insegurança produziu fendas e rearrumações tectônicas na política dos países desenvolvidos, mesmo antes que o fim da Guerra Fria destruísse o equilíbrio internacional no qual se apoiava a estabilidade de várias democracias parlamentares ocidentais (HOBSBAWM, 1995, P. 249, 406).

Nos EUA, essa insegurança tensa era também uma manifestação sensível diante da realidade econômica que se desenhava pela combinação do novo estilo de vida praticado em

sociedade com as novas perspectivas de trabalho que os países desenvolvidos do ocidente viviam.

> A combinação de depressão com uma economia maciçamente projetada para expulsar mão-de-obra humana criou uma acerbada tensão que penetrou nas políticas das Décadas de Crise. Uma geração se acostumara ao pleno emprego ou à confiança em que o tipo de trabalho que alguém fazia certamente logo iria aparecer em algum lugar. Embora a depressão do início da década de 1980 houvesse trazido a insegurança de volta à vida dos trabalhadores nas indústrias manufatureiras, só no início da de 1990 os grandes setores de empregados de escritórios e profissionais liberais em países como a Grã Bretanha sentiram que nem seus empregos, nem seus futuros estavam seguros: quase metade de todas as pessoas nas partes mais prósperas do país achavam que poderiam perder os seus. Foram tempos em que era provável que as pessoas, com os antigos estilos de vida já solapados e mesmo desmoronando, perdessem suas referências (HOBSBAWM, 1995, P. 405).

O personagem Marty McFly era um adolescente que vivia a década de 1980 na fictícia Hill Valley tentando traçar o seu particular caminho na trama. Naquele tempo presente, costumava afirmar que a referência masculina de sua família, George, seu pai, não pretendia ser seguida. Bem pelo contrário, usando seu costumeiro *blue jeans* – seja na calça, jaqueta ou mochila – Marty era um jovem moderno que procurava ao máximo distanciar-se da postura do pai.

Quando o garoto começava a reclamar, assumindo uma postura medrosa ou insegura, como fez quando sua banda reprovou na seleção da escola onde estudava, logo se lembrava do pai e fazia questão de dizer que não gostava daquilo. Parecer-se com seu pai era sempre um sinal de que Marty não estava satisfeito com a situação que vivia.

I

Imagem 66 – Marty comparando-se com seu pai (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 3

Marty costumava lamentar as vezes que falava ou agia como George, sempre atribuindo à ele a ideia de fracassado, de alguém que não suporta as rejeições e conflitos.

Diferente de seu pai, que teria visto a TV começar a se popularizar nos lares em 1950, Marty tinha dois exemplares do equipamento em casa. Esse fato causou estranheza, um conflito entre as épocas: Marty foi tido como mentiroso quando estava sentado à mesa com a família de sua mãe em 1955 e relatou a popularidade do aparelho televisor em sua casa que, somente ele sabia, estava em 1985. Na ocasião, Loraine contava-lhe que seu pai havia comprado o equipamento naquele mesmo dia e que se tratava do primeiro exemplar que sua família estava desfrutando. Por isso todos estavam reunidos em torno da mesa para jantarem assistindo à programação. Quando Loraine perguntou à Marty se havia televisão em sua casa, a resposta pareceu-lhes inacreditável, ou, no mínimo, exagerada.

Imagem 67 – Marty contando sobre suas televisões (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 9

Como alguém poderia ter duas televisões naquela época? “Ele está brincando, ninguém tem duas televisões”[125] – disse a mãe de Loraine, encerrando o assunto e colocando os fatos de acordo com os anos 1950.

No fim do século XIX, em *Dvpf III*, o progresso da tecnologia, da ciência, é marcado pelos motores a vapor, que movimentavam máquinas precursoras da revolucionária geladeira e sobretudo, do trem: locomotiva que transportava carga e passageiros agilizando as transações econômicas, o acesso à produtos distantes, à rapidez da informação e o alargamento geográfico provocado pela criação de novas vilas ao longo das estradas de ferro.

[125] Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 9.

Imagem 68 – Trem cruzando a Hill Valley do Velho Oeste (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 15

Essa "Revolução Científico-Tecnológica" retratada na trama significou a passagem do século XIX para o XX: "o primeiro grande impulso para a transformação dos recursos produtivos", em que o padrão industrial prevaleceu e intensificou-se de modo a criar uma corrida pela sofisticação dos produtos, inclusive os bélicos utilizados nas duas guerras mundiais na primeira metade do século XX (SEVCENKO, 2001, P. 27).

Em 1985 o país de Marty já desenvolvia uma infinidade de produtos que caracterizariam o lugar como referência cultural popular ocidental da época: aquela que inspirava estilo de vida, ditando tendências e comportamentos sociais. Ele era um jovem habituado a consumir as grandes marcas – como *L&G*, *Panasonic* e *Texaco* – não só nos produtos com utilidade prática, mas nos sabores de sua dieta ou no fetiche visual de suas vestimentas – com as marcas *Pepsi* e *Nike* e *All Star*. Segundo Hobsbawn (1995, P. 320):

> [...] a espantosa rapidez da mudança tecnológica na verdade dava à juventude uma vantagem mensurável sobre grupos etários mais conservadores, ou pelo menos inadaptáveis. [...] o *blue jeans*, traje deliberadamente popular introduzido nas universidades americanas por estudantes que *não* queriam parecer com seus pais, terminou aparecendo, em dias de semana e feriados, ou mesmo, no caso de ocupações "criativas" e outras avançadinhas, no trabalho, embaixo de muita cabeça grisalha. [...] O *blue jeans* e o *rock* se tornaram marcas da juventude "moderna", das minorias destinadas a tornar-se maiorias, em todo o país onde eram oficialmente tolerados e em alguns onde não eram, como na URSS a partir da década de 1960. Letras de *rock* em inglês muitas vezes nem eram traduzidas. Isso refletia a esmagadora hegemonia cultural dos EUA na cultura popular e nos estilos de vida.

Marty era um praticante do *skate* que movimentava-se em velocidade pelo asfalto da cidade na companhia do seu *walkman*. Era através do toca-fitas portátil que as canções de *rock* serviam como trilha sonora de sua enérgica busca pelo sucesso em meio a revolução tecnológica da qual participava. Na trama, na década de 1950 essa linguagem musical ainda não havia despontado, sendo apresentada por ele durante um baile realizado pela escola onde seus pais estudavam[126]. Tratava-se de um ritmo que implicava em outra maneira de se expressar, tanto com a rebeldia das letras cantadas nas canções, como com o movimento displicente dos corpos ao dançá-las.

Em *Dvpf,* o garoto amante do *rock* usufruía cotidianamente da tecnologia, da televisão, das altas potências sonoras e suas distorções, da filmagem com câmera portátil e das ligações telefônicas: da revolução tecnológica que espalhava-se globalmente em sua época.

> A economia mundial que enfrentava os problemas das décadas de 1970 e 1980 não era mais a da Era de Ouro, embora fosse, como vimos, o produto previsível daquela era. Seu sistema de produção fora transformado pela revolução tecnológica, globalizado ou "transnacionalizado" em uma extensão extraordinária e com consequências impressionantes (HOBSBAWM, 1995, P. 402).

Segundo o roteiro da ficção, em 2015 as consequências dessa revolução tecnológica pela qual a década de 1980 passava estaria à serviço da segurança e do bem-estar dos homens: um transito mais ágil e menos poluente com carros voadores movido à resíduos domésticos, equipamentos de teleconferências promovendo encontros internacionais, eletrodomésticos e eletroeletrônicos que permitiam aos usuários uma dieta rápida, prática e saudável, sem desconectar-se com o mundo cibernético[127].

A Hill Valley da década de 1980 era um espaço praticamente sem negros ao alcance das câmeras. Em raros momentos da trama eles fazem parte das filmagens[128]. A não ser pelo prefeito Goldie Wilson que ascendeu de faxineiro de lanchonete em 1955 à político em 1985. "Eu vou ser o prefeito! Eu vou ser o homem mais poderoso de Hill Valley e eu vou limpar esta

[126] Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 16.

[127] Filme *De volta para o futuro III*.

[128] Apenas três negros aparecem no cenário da praça central de Hill Valley em 1985. Nos outros cenários, não existem negros entre a equipe de atores ou figurantes.

cidade!" – prometeu ele diante de Marty na lanchonete onde trabalhava em 1955[129]. Em 1985, Wilson era candidato à reeleição.

Imagem 69 – Carro de propaganda eleitoral do candidato Goldie Wilson (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 3

"Honestidade, decência e integridade"[130] eram os lemas utilizados em sua segunda campanha à prefeito de Hill Valley. Esse discurso moral manifestaria a vontade dos guetos estadunidenses de deixarem o posto de "subclasse" nos EUA:

> Nos países ricos, começavam a constituir ou reconstruir uma "subclasse" cada vez mais separada e segregada, cujos problemas eram *de facto* encarados como insolúveis, mas secundários, pois eles formavam apenas uma minoria permanente. A sociedade de gueto da população negra natural dos EUA tornaram-se o exemplo didático desse submundo social. [...] Os setores pobres da população negra urbana nativa nos EUA, ou seja, a maioria dos negros americanos, tornaram-se o exemplo típico dessa "subclasse", um corpo de cidadãos praticamente fora da sociedade oficial, não fazendo parte real dela, nem – no caso de muitos de seus homens jovens – do mercado de trabalho. Na verdade, muitos jovens, sobretudo os homens, praticamente se consideravam uma sociedade proscrita, uma anti-sociedade (HOBSBAWM, 1995, P. 405, 334).

Em *Dvpf*, Marty era um garoto branco de classe média que andava pelas ruas do centro da cidade vivendo o desejo de consumir. Ao longo da trama, ter uma *pick-up 4x4 Toyota* era seu sonho.

[129] Fala Goldie Wilson. Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 8.

[130] Filme *De volta para o Futuro I*. Capítulo 2.

Imagem 70 – A *pick-up* dos sonhos de Marty (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 3

Com ela, o jovem acreditava poder superar os demais na concorrência pela popularidade em Hill Valley. Na cultura da imagem e do consumo típicos da década de 1980 dos EUA, as ações de concorrência entre os indivíduos eram mediadas pela tecnologia da Revolução Microeletrônica e digital:

> Juntemos agora esses três fenômenos fundamentais: a ascensão da cultura da imagem e do consumo, a desregulamentação dos mercados e a retração do Estado, com a progressiva desmontagem de seus mecanismos de distribuição e apoio social, promovidos pela era Reagan (1981-89) e Thatcher (1979-90) – e, por trás disso tudo, como seu elemento propulsor, a Revolução Microeletrônica e digital. O resultado é uma situação na qual as imagens são mais importantes do que os conteúdos, em que as pessoas são estimuladas a concorrer agressivamente umas com as outras, em detrimento de disposições de colaboração ou sentimentos de solidariedade, e na qual as relações ou comunicações mediadas pelos recursos tecnológicos predominam sobre os contatos diretos e o calor humano. É um mundo sem dúvida vistoso, mas não bonito; intenso, mas não agradável; potencializado por novas energias e recursos, mas cada vez mais carente de laços afetivos e de coesão social (SEVCENKO, 2001, P. 88-89).

Naquela época, as mulheres não só podiam consumir produtos de vestuário, cosméticos e artigos fonográficos com muito mais luxo que suas mães quando jovens, mas também ter uma relação de cuidado com o corpo fora de casa. Com exercício de ginástica e musculação, expunham-se publicamente usando malhas esportivas que detalhavam suas curvas em tecidos sintéticos de cores fluorescente.

Em Hill Valley, Marty parecia admirar as mulheres que praticavam a ginástica da transpiração, aeróbica, cumprimentando-as mesmo que à distância:

Imagem 71 – Marty acenando para as mulheres da academia de ginástica (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 2

Ocupando a metade das vagas na universidades (HOBSBAWN, 1995, P. 305), as estadunidenses da década de 1980 possuíam liberdade sexual, faziam uso habitual dos contraceptivos e casavam-se com a possibilidade de encerrarem burocraticamente a relação utilizando o direito legal do divórcio.

Essas são algumas das possíveis representações da época da criação do roteiro que estariam alegorizadas na trilogia *Dvpf*. Poderíamos continuar a buscá-las ou aprofundá-las para com elas pensarmos historicamente esta arte cinematográfica, uma vez que o seu roteiro – a ideia do filme – seria uma representação do período histórico no qual foi criado, escrito como um texto.

Michel Foucault (2009, P. 268) entende a questão da autoria de uma forma peculiar: para este historiador, aquele que cria não torna-se a explicação da obra, o ser que dá sentido ao produto. Foucault afirma que o autor desaparece ao criar: "Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de uma espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer". Desta forma, é possível pensar que o autor desaparece enquanto sua criação torna-se um espaço novo: no caso do cinema, um espaço de imagens em movimento.

Entretanto, para os que acreditam no roteiro como representação, a historicidade do roteiro da trilogia poderia ser alcançada, tocando a relação do seu autor com a época histórica

onde ele estava localizado quando o escreveu. Nesse sentido, o roteiro de uma arte cinematográfica, inclusive de *Dvpf*, seria visto historicamente como um discurso: um texto cabível de explicação e datação, ajustado a sua época histórica de criação.

Esse discurso fílmico construído pelo autor do roteiro em uma determinada época é o que se transformaria na película propriamente dita. Esta, por sua vez, teria seu sentido construído dialeticamente no contato com o espectador. Isto é, o filme ganharia sentido na relação dialética existente entre a criação e a recepção, entre a película e o leitor. Nesta troca, as intenções do autor chegariam até o receptor que daria sentido ao filme a partir da sua localização histórica, de seu contexto sociocultural. Ou seja, a representação estaria tanto na criação da obra, quanto no sentido gerido pelo receptor.

Desta forma, o historiador avaliaria a criação do produto artístico como a escrita de um discurso próprio de uma época, e seu sentido como a dialética gerida pelo receptor no momento de sua leitura: um jogo de representações. A singularidade de cada filme estaria no modo específico como com eles poderíamos perceber essas representações.

Se seguíssemos essa lógica representativa e nos aprofundássemos no filme tomando essas assertivas como pressuposto, descartaríamos todas as peculiaridades de ordem artística/estética de *Dvpf*, atentando-nos apenas a reconstruir historicamente as representações que a obra poderia nos fornecer. Como qualquer outro documento, artístico ou não, nos forneceria.

Fazendo tal opção de observação da arte, o historiador aborda o produto cinematográfico como um objeto histórico a ser desvendado, compreendido e explicado. Se assim fosse, não nos atentaríamos ao tema, à trama, às ações dos personagens e aos detalhes de cena que fazem do objeto fílmico uma expressão artística. A não ser quando esses elementos possam ser acreditados como representações.

No caso de *Dvpf* – como demonstramos nos capítulos 1 e 2 – o tema, a trama, as ações dos personagens e os detalhes de cena não são vistos neste trabalho como indícios de representações.

Esta arte fílmica tem o efêmero como pauta. Seu tema é a realidade do paradoxo de tempo, da sequência de acasos. A ficção é arrolada pela existência de uma máquina do tempo que leva os personagens para qualquer data desejada. Ao viajarem eles quebram definitivamente com o a relação espaço-tempo-contínuo, com a relação causa-consequência da história. Isto significa que a história vivida particularmente pelos viajantes não está atrelada a continuidade do tempo, à ligação da realidade histórica à uma época, à duração. Trata-se da

história da viagem no tempo, do embaralhamento das datas, da descontinuidade como pressuposto, do instante irreplicável e inédito como realidade temporal.

A trama de *Dvpf* é peculiar por ser contingente. Nela, a realidade histórica dos viajantes, em qualquer data, não está fixada em um contexto sociocultural, não tem um cenário fixo, e pode estar completamente distinta a qualquer novo instante vivido pelos personagens. Da mesma forma, não existe uma sequência histórica fixada na continuidade: por exemplo, datas numericamente superiores aparecem como correspondentes ao passado dos viajantes, ou datas inferiores correspondentes ao futuro. Até mesmo os documentos históricos, como jornais e fotografias, perdem valor de verdade a qualquer novidade: com notícias mudando completamente ou pessoas desaparecendo da imagem, os documentos ganham caráter instantâneo e efêmero.

Os personagens desta ficção vivem anacronicamente o instante, sem representarem épocas, sem estarem vinculados a uma realidade sociocultural geografizada, um cenário histórico determinado. Da mesma forma, os viajantes no tempo não são representantes de qualquer ano, porque qualquer data não tem realidade fixa e pode estar diferente em um novo instante: a ano onde o filme se inicia, 1985, por exemplo, apresenta versões diferentes, com cenários, personagens e situações ímpares ao longo da trilogia. Deste modo, os viajantes tem ações em desacordo com o cenário no qual estão inseridos: são sempre sujeitos anacrônicos.

O quadro a baixo resume o conjunto de elementos que compõem a trilogia *Dvpf*:

Quadro 7 - Conjunto de elementos que compõem a trilogia

Tema	Trama	Temporalidade	Realidade	Personagens	Cenários
Paradoxo temporal	Contingente	Descontínua	Instante	Anacrônicos	Provisórios

Fonte: Filmes *De volta para o futuro II*, *II* e *III*

Consideramos importante este conjunto de elementos, pois é ele que compõe a especificidade da trilogia *Dvpf*, que a faz um produto artístico singular, um filme impar entre qualquer produção cinematográfica, inclusive entre as hollywoodianas da década de 1980. São por estes elementos que entendemos o valor de *Dvpf* e o tomamos como objeto de estudo. Não descartaríamos a arte do filme para buscar nele a representação. Trata-se, portanto de uma questão de perspectiva de observação da arte.

Atentar-nos-emos agora, então, ao próprio tema do filme, os paradoxos criados pela viagem no tempo, para observamos como, a partir deles, podemos pensar, então, a arte que aqui nos é objeto de reflexão histórica.

3.2 - Os paradoxos na trama de *De volta para o futuro*

Dvpf é uma trilogia sobre os paradoxos, sobre a aparente falta de nexo ou de lógica linear, sobre as contradições experimentas pelos personagens em suas viagens do tempo. Nas películas estes paradoxos são observados na possibilidade de desaparecimento dos personagens, nas realidades alternativas e na duplicidade de um mesmo personagem em um cenário.

O personagem principal, o viajante no tempo Marty McFly, teve a sua própria existência colocada na efemeridade pelo paradoxo de tempo. O garoto, em sua primeira viagem, conheceu seus pais no ano de 1955. Na ocasião, ficou muito assustado ao conhecer na lanchonete de Hill Valley seu pai, George, com 17 anos de idade. Permaneceu parado, boquiaberto ao ver que naquele tempo o vilão Biff já o oprimia. Depois disso, Marty seguiu George e descobriu que ele subia em árvores para espiar sua mãe trocar de roupa em frente à janela do quarto. Por um descuido, George desequilibrou-se e caiu da árvore coincidentemente no instante em que o avô de Marty chegava de carro em casa. Para que seu pai não fosse atropelado, o viajante no tempo empurrou-o para fora da rua sendo atropelado em seu lugar.

Entretanto, antes daquela viagem acontecer, a mãe do garoto contava que havia sido naquela situação – onde Marty agora tinha intervindo – que eles haviam se encontrado pela primeira vez. Loraine dizia aos filhos que George "parecia tão frágil, como um cachorrinho perdido" e que por isso "conquistou meu coração" [131]. Teria sido naquela ocasião que a paixão do casal arrolaria em um futuro relacionamento e na gravidez que daria vida à Marty. Mas, com sua viagem e intervenção naquela data, observou-se um paradoxo de tempo: se Marty não nascesse, não poderia estar ali, vivo.

Como Marty era o irmão mais novo de três, o cientista Brown concluiu que a existência de cada um dos irmão seria eliminada por ordem de nascença. Por isso, nos primeiros instantes depois de Marty interferir no encontro entre George e Loraine, essa eliminação já estava acontecendo com o seu irmão mais velho.

[131] Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 4.

Imagem 72 – Dr. Brown contatando o desaparecimento do irmão de Marty (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 10

Marty descobriu, então, que sua existência estava na impermanência da trama. Viajar no tempo implicava em viver os riscos deste paradoxo. Apesar de muito tentar, o viajante nunca conseguiu repetir a história que sua mãe contava sobre a origem da paixão por George. Na trama, Loraine nem se quer percebia que George existia. Ao invés disso, aparecia mais apaixonada por Marty a cada cena. Enquanto seus pais não se relacionassem o garoto viajante vivia mais de perto o risco de ter sua existência eliminada. A imagem dos irmãos, e depois a sua, desapareceriam gradualmente da fotografia que trazia de 1985. Para Marty, o mais desesperador era que, conforme sua imagem se apagava daquele papel, ele via seu corpo desaparecer diante dos próprios olhos:

Imagem 73 – A mão de Marty desaparecendo (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro II* – Capítulo 15

De fato, tratava-se do paradoxo que colocava em efemeridade a existência do personagem Marty: o viajante havia rompido a linha do espaço-tempo-contínuo de modo a alterar a história de seus pais e, com isto, a sua própria.

Quando Marty esteve em 1885, sabia que o paradoxo poderia acontecer novamente e temia começar a desaparecer outra vez[132]. Na trama, o viajante encontrou-se com seus antepassados e conheceu o primeiro bebê McFly nascido na América. Ele sabia que se algo acontecesse com aquela criança, a existência de seus pais e, consequentemente, a sua, desapareceriam na trama. Quando Marty se despediu de seu bisavô, fez questão de ressaltar a preocupação que tinha com o paradoxo:

Imagem 74 – Marty preocupado com o bebê McFly (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 15

Na verdade, esse personagem sabia que, apesar de seus esforços, poderia desaparecer a qualquer momento. Entretanto, a existência física de Marty foi assegurada até o final da trama. Na ocasião em que chegou a ver sua mão desaparecendo enquanto tocava guitarra em cima do palco, em 1955, o que o salvou foi o fato de que uma nova história entre seus pais aconteceu em meio a tantos acasos. Apesar disso, a configuração da história de sua família foi completamente remodelada. Isto por causa de outro paradoxo, aquele que cria realidades alternativas, novas tangentes na trama de *Dvpf*.

[132] Filme *De volta para o futuro III*.

Toda vez que algum personagem viajava no tempo, a história que se tinha antes da sua existência naquele cenário era rompida. Ou seja, bastava a presença do viajante para que uma nova realidade alternativa se desenrolasse instantaneamente a partir de então.

Em 1955, por exemplo, vemos a história do patriarca de sua família cambiar drasticamente: de oprimido, inseguro e medroso, o personagem George, com a presença do viajante Marty, passa para corajoso, galã e popular. Na trama, depois de ter nocauteado Biff no estacionamento do baile e com isso surpreender Loraine, George levou-a para dentro do salão de festas e juntos começaram a desfrutar do encontro. Entre uma música e outra, alguns colegas passavam admirando a nova história daquele personagem. Uns comentavam sobre sua valentia e outros insinuavam que sua popularidade deveria ser melhor explorada naquela escola. Afinal, agora George era um sujeito admirado em Hill Valley.

Imagem 75 – A popularidade de George McFly no baile Encantamento no fundo do mar (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 16

De fato, a realidade alternativa criada naquele 1955 desembocou em novos fatos, acasos e coincidências. Quando Marty, depois disso, visitou 1985, encontrou sua família bastante diferente de quando havia saído daquela data. Seu pai, agora um escritor de sucesso, era quem oprimia Biff fazendo-o encerar o carro repetidas vezes enquanto o supervisionava sob um tom sarcástico: "Biff é uma peça rara. Sempre tentando levar vantagem"[133] – dizia ele.

Quando esteve em 2015, o viajante no tempo também criou um realidade alternativa. Naquele momento da trama, a família McFly estava à beira de uma tragédia: os filhos de Marty

[133] Fala de George. Filme *De volta para o futuro I.* Capítulo 19.

seriam presos por roubo e tentativa de fuga. Contudo, com a presença do viajante, a história que se tinha foi rompida e o filho de Biff, Griff Tannen, é quem foi preso. Depois de uma batalha sobre skates voadores, Marty foi quem melhor se saiu da situação. Dr. Brown chegou no lugar instantes depois do fim daquele confronto e precisou olhar com seu binóculo digital o momento da prisão de Tannen para, de fato, acreditar na realidade alternativa que acontecia.

Imagem 76 – O momento da prisão de Griff Tannen vista pelo binóculo do Dr. Brown (2015)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 6

Com a nova realidade criada e os filhos de Marty em segurança, a dupla de viajantes decidem deixar 2015 e não retornam mais àquela data na trama de *Dvpf*.

Na viagem para 1885, o acidente que faria a professora Clara Clayton despencar em um desfiladeiro foi intervindo pelos viajantes Marty e Emmett. Os dois cavalgavam pelo lugar e ouviram gritos de alguém: tratava-se da manifestação de desespero pela perda de controle dos cavalos que puxavam a charrete onde Clara estava. Em meio à poeira do "Velho Oeste", a professora corria em disparada para o abismo e foi resgatada em uma manobra de pura sorte e ousadia do cientista.

Imagem 77 – Dr. Brown resgatando a professora Clara Clayton (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 10

Naquela ocasião, somente a charrete despencou. Clara ficou nos braços de Emmett, na emoção daquela realidade alternativa que ali criou-se.

No mapa de 1885 aquele desfiladeiro se chamava Shonash, mas, como lembraram os viajantes, em 1985 tinha o nome de Clayton[134]. Isto porque a história do acidente fatal que aconteceria com Clara teria batizado o lugar com seu sobrenome.

Entretanto, quando Marty viajou novamente para a data de 1985 – deslocando-se temporalmente e sumindo justamente em cima do desfiladeiro – encontrou uma placa onde o sobrenome que mentiu ser o seu em 1885 era, agora, o que dava nome ao lugar.

Imagem 78 – O desfiladeiro Eastwood (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 17

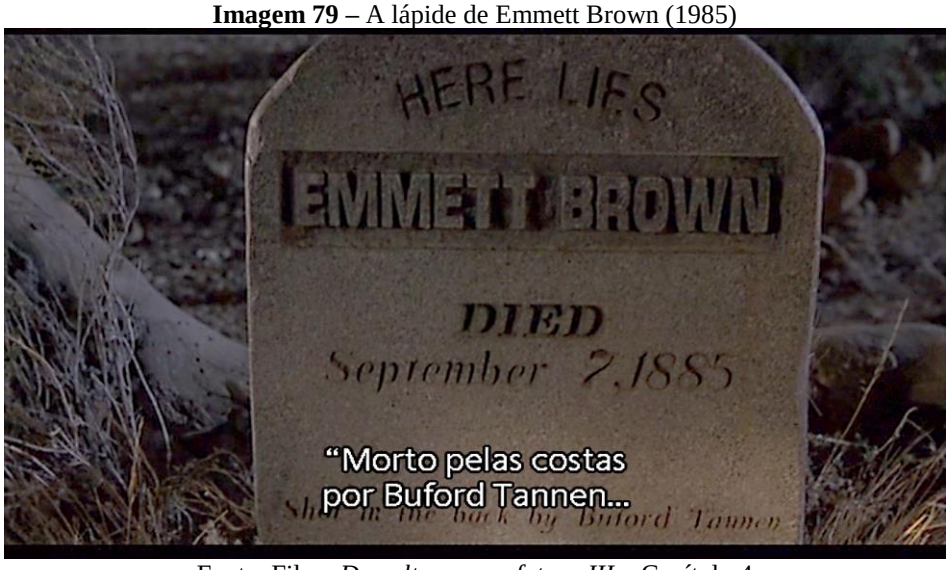
[134] Filme *De volta para o futuro III*. Capítulo 9.

Na trama, a ponte sobre o estreito, que no 1985 de onde o viajante partiu se chamava desfiladeiro Clayton, passa a se chamar Eastwood: afinal, na nova realidade alternativa era Marty – que se autodenominava Clint Eastwood em 1885 – quem desaparecera naquele lugar de Hill Valley, e não mais Clara Clayton.

Emmett já havia criado uma realidade alternativa antes de Marty chegar em 1885. O cientista se ocupava como ferreiro e foi contratado por Bufford Tannen para instalar ferraduras em seu cavalo. Na trama, uma das ferraduras teria se soltado e provocado a queda de Tannen. O vilão teve "uma garrafa de um bom uísque de Kentucky"[135] quebrada no acidente e, com raiva da situação, sacou de um revólver e atirou no animal matando-o.

Por causa desse incidente, Tannen exigia que Emmett lhe pagasse o valor de um cavalo novo. O cientista ferreiro se recusou alegando nunca ter recebido pelo serviço e, assim, foi jurado de morte e executado com tiros nas costas. Seu túmulo foi encontrado em uma das visitas a data de 1955, quando Marty e ele estavam nos limites de Hill Valley procurando o lugar onde estava enterrada a máquina do tempo.

Imagem 79 – A lápide de Emmett Brown (1985)



Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 4

Foi justamente o acaso de ter encontrado o túmulo de Emmet que fez Marty viajar para 1885, na tentativa de impedir que aquela morte acontecesse. De fato, com a chegada de Marty dias antes do assassinato, sucedeu uma ruptura na trama e a criação de uma nova realidade

[135] Fala do personagem Buford Tannen. Filme *De volta para o futuro* III. Capítulo 8

alternativa: ao invés de vermos a morte de Emmett, a trama se encaminha por novos acasos e nos mostra Tannen sendo preso pelo xerife da cidade.

Imagem 80 – A prisão de Bufford Tannen (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 15

Marty havia tirado um retrato da lápide de Emmett quando a encontrou em 1955. Contudo, depois dos inéditos momentos experimentados naquele 1885, a dupla de viajantes acompanhou a lápide de Emmett desaparecer por completo da fotografia[136], dando lugar a realidade alternativa que estava criada.

Em *Dvpf*, independente das datas para onde se viajasse com a máquina do tempo, a história que se tinha antes da chegada de qualquer viajante passa a não ser mais a mesma. As novas tangentes criadas na história como rupturas, que caracterizava a realidade alternativa, não era um erro dentro da lógica da viagem no tempo, mas sim o seu pressuposto.

A ideia de viajar no tempo pressupunha criar realidades alternativas. Isto poderia acontecer, inclusive, em datas onde os viajantes já tivessem visitado. O personagem Marty as vezes se sentia confuso com esta situação: "Incrível doutor! Parece que eu estive aqui ontem!" – disse ele, impressionado.[137] Era Emmett Brown quem confirmava a realidade: "Mas você esteve aqui ontem!" - esclarecia.

[136] Filme *De volta pra o futuro III*. Capítulo 15.

[137] Filme *De volta pra o futuro II*. Capítulo 13.

Nessas ocasiões, o personagem ocupava duplamente um cenário: o viajante da viagem já realizada e o viajante da nova viagem estariam vivendo a mesma data. Neste caso tratava-se de outro paradoxo, o da coexistência.

Na trilogia, a máquina do tempo permitia viajar para datas em que o viajante já esteve. Por isso, a trama nos mostra os personagens encontrando-se com eles mesmos. Entretanto, mesmo nessa duplicidade, cada versão deles agia de maneira particular e distinta. Era o que Emmett explicava para Marty: tratava-se de encontros com o "seu outro eu"[138].

Imagem 81 – Marty ao lado de seu "outro eu" (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro* II - Capítulo 15

Neste paradoxo vivido pelos viajantes no tempo, uma cena sempre poderia ser experimentada novamente, com novos ângulos, detalhes, personagens e emoções. Em outras palavras, na trama de *Dvpf*, qualquer cena poderia ser incalculáveis outras cenas, pois ela nunca seria definitiva, consensual: a qualquer nova realidade alternativa ela demonstraria outra experiência particular e inédita do viajante em Hill Valley.

Como quando Marty encontrou seu "outro eu" no baile "Encantamento no fundo do mar"[139]. Enquanto um Marty sentia a emoção de tocar no palco, o outro estava aflito, procurando um modo de neutralizar os capangas de Biff, que o perseguiam. Na cena, os vilões não sabiam da existência de dois Marty naquele cenário e até questionaram a duplicidade de

[138] Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 14.

[139] Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 15.

seu figurino: "Como ele muda de roupa tão rápido?"[140] – comentaram entre si. Sem compreender o paradoxo que acontecia, eles esperavam o Marty guitarrista encerrar sua apresentação para capturá-lo, acreditando que se tratava do outro, daquele que havia roubado a revista do bolso de Biff momentos antes.

Imagem 82 – Marty e seu "outro eu" no mesmo palco (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro II* – Capítulo 15

Na primeira versão da cena do palco – quando o "outro Marty" não estava presente – o ângulo de perspectiva da cena, os personagens que a compunham e suas ações eram outras. Agora, na nova cena, tratava-se da experiência de uma realidade alternativa/inédita, que poderia ser ainda outra, distinta de todas as vividas até então, se Marty inventasse de viajar para aquela data novamente.

Os roteiristas da trilogia contam que a gravação de qualquer cena, inclusive as das realidades alternativas, eram sentidas como inéditas pelos atores: "Michael J.Fox ficava louco porque nós conversávamos e eu dizia: 'quando fizemos essa cena antes...' E ele dizia: 'nunca fiz esta cena antes'"[141].

Aquele episódio de paradoxo no baile não foi a primeira vez que Marty encontrou seu "outro eu" na trama. Quando esteve em 1955 pela primeira vez, ele não conseguia se desligar do fato de que Dr. Brown havia sido metralhado instantes antes de deslocar-se temporalmente

[140] Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 15.

[141] Bônus. Comentário de Bob Zemeckis e Bob Gale. Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 11.

com o *Delorean*, no estacionamento do *shopping*, em 1985[142]. Por diversas vezes tentou avisar o cientista de 1955 que isso havia acontecido, para evitar aquela tragédia. Mas, ele se recusava a receber informações sobre o futuro. Por isso, no momento de programar na máquina do tempo o horário que chegaria em 1985, Marty teve a ideia de participar daquele episódio no *shopping* novamente, chegando antes que Brown fosse atingido, para impedir sua morte.

Entretanto, as intenções do viajante foram interceptadas pelo acaso: sem gasolina na máquina do tempo, Marty precisou ir até o local do crime correndo, demorando nove minutos. Por isso, ele chegou atrasado e viu sob outro ângulo a execução de seu amigo acontecer. Foi nessa ocasião que Marty e seu "outro eu" estiveram na mesma cena pela primeira vez na trilogia *Dvpf*.

Imagem 83 – A primeira vez que Marty dividiu a câmera com seu "outro eu" (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 18

Marty observou seu "outro eu" de longe, ofegante pela corrida que havia acabado de fazer. Ele estava impressionado com as ações que, em uma distância segura, espiava: os movimentos, os perigos, as emoções que havia passado na primeira vez que esteve ali, agora eram outros.

Na primeira oportunidade que se abriu, o viajante decidiu correr para ajudar o cientista, que permanecia caído no chão, alvejado pelos tiros dos líbios. Com pressa, tropeçou em suas próprias pernas e rolou morro a baixo. Ao recompor-se, teve sua atenção fisgada pelo instante em que a máquina do tempo deslocou-se temporalmente com seu "outro eu" a bordo.

[142] Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 6.

Imagem 84 – Marty vendo seu "outro eu" viajar no tempo (1985)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 18

O Marty de agora ficou paralisado, embasbacado com a cena, arregalando os olhos para acreditar, vivendo sua emoção naquela realidade alternativa, enquanto seu "outro eu" simplesmente desaparecia.

O cientista Emmett Brown também provou o paradoxo da coexistência. Seu caso aconteceu em 1955, enquanto Marty se ocupava tentando resgatar o almanaque de resultados esportivos dentro do carro de Biff. Brown andava de bicicleta pelas ruas do centro de Hill Valley, quando avistou a parafernália que seu "outro eu", o de 1955, havia construído para capturar a energia do raio que cairia na torre e, assim, acionar o capacitor de fluxo da máquina do tempo. Sorrateiramente ele se aproximou, e de repente foi chamado pelo seu "outro eu": "É, você de chapéu" – disse ele, confirmando a abordagem. Tudo o que o cientista de 1955 desejava era uma chave de fenda. Naquele momento, o novo Brown não resistiu a corrigir o erro de seu "outro eu": ofereceu-lhe a chave correta, surpreendendo o cientista de 1955.

Imagem 85 – Dr. Emmett Brown entregando uma chave de fenda para seu "outro eu" (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro II* - Capítulo 14

Enquanto uma versão do personagem estava tenso com a instalação daquela experiência, agindo sem desgrudar os olhos dos cabos e parafusos, a outra passeava pelo pela cena, temendo ser percebido, mas, divertindo-se com o fato de ver seu "outro eu" ali, em uma ciência que daria certo. "Talvez a gente se encontre uma outra vez no futuro" – disse o "outro eu" de 1955. "Ou no passado" – respondeu Brown[143].

De fato, cada Emmett Brown vivia a cena sob perspectivas distintas, e até mesmo opostas. Como em qualquer paradoxo da trama, haviam incalculáveis formas de se observar as experiências dos viajantes no tempo ao longo da ficção. Ou seja, as cenas de *Dvpf* não podem ser vistas de forma consensual, porque a própria trama as recria a cada instante.

Esta impermanência das cenas apresentadas por nosso objeto artístico não são erros de continuidade, mas sim sua própria realidade. É preciso compreender que esta pluralidade de perspectivas das cenas manifesta seu caráter artístico. A trilogia *Dvpf* é um produto artístico, uma ficção, uma expressão lúdica, um material poético.

As contradições demonstradas pelo conjunto de elementos que compõe a ficção não serão, neste estudo, ignoradas, pois esta é a essencial característica da arte quando a observamos e estudamos como experiência do dissenso.

[143] Filme *De volta para o futuro II*. Capítulo 15.

3.3 – O dissenso e os paradoxos em *De volta para o futuro*

Tomando a trilogia *Dvpf* como nossa arte a ser observada historicamente constatamos que o conjunto de elementos que a caracteriza faz deste produto uma expressão da contradição, da ruptura, da contingência: um filme sobre o paradoxo. Isto porque seu tema, trama, temporalidade, realidade, personagens e cenários nos mostram que cada cena da película é impermanente, podendo ser reexperimentada de incalculáveis formas.

Os paradoxos que dão corpo ao filme não cessam de demostrar que qualquer consenso sobre os momentos dos viajantes é contradita pelas variadas - e muitas vezes opostas - perspectivas que eles mesmos experimentam na ficção. Os roteiristas da trilogia observaram o público expectador constatando esta contradição característica da trama: "Tínhamos tantos finais diferentes neste filme, que as pessoas tentavam adivinhar o fim e sempre estavam erradas"[144].

Longe de procurar enquadrar ou ignorar seus elementos estéticos na busca pela representação alegórica, parece-nos mais coerente observá-la como arte, na riqueza de seus paradoxos: questão de posicionamento perspectivo.

Rancière (2010A, P. 126) explica que "É precisamente porque não há qualquer razão natural para a dominação que a convenção comanda, e comanda absolutamente". Quando seleciona-se um produto fílmico como objeto de estudo, a busca pela representação alegórica pode ser vista como convenção entre os historiadores, mas não como única perspectiva de observação da arte cabível de ser utilizada.

A impermanência das cenas de *Dvpf* demonstram como os paradoxos fazem da filme um espaço próprio, onde os personagens experienciam os instantes da trama sob várias perspectivas. Quanto mais viajavam no tempo, mais variadas e distintas perspectivas davam à cena. Observando a partir do Regime Estético da Arte, este dissenso não é um caso particular no universo das produções artísticas, mas sim o próprio domínio da arte.

Rancière (2012B, P. 64) explica que trata-se de uma perspectiva de observação em que vemos o "domínio da arte como domínio de uma forma de experiência própria". Isto significa que observa-se a arte como um produto cujo efeito não pode ser antecipado, calculado e, sobretudo, visto como representação. O autor e a época onde se encontrava no momento da produção desaparecem dando lugar ao produto, à arte, a um particular espaço.

[144] Bônus. Comentário de Bob Zemeckis e Bob Gale. Filme *De volta para o futuro I*. Capítulo 13.

Nesta perspectiva estética, a arte não se caracteriza como tal por ser uma representação alegórica que nos expressaria uma determinada realidade, mas por sensibilizar efeitos que abrem infinitas novas possibilidades de percepções acerca da realidade. Nas palavras de Rancière (2012B, P. 65): "A medida em que passa pela ruptura estética, esse efeito não se presta a nenhum cálculo determinável". Trata-se de ver a arte como experiências do dissenso.

Sob este olhr podemos observar historicamente o produto artístico não como uma fonte histórica de representações, mas como um produto estético de observações incalculáveis e até mesmo contraditórias: como sensibilizadora de incalculáveis novas realidades.

Notamos que, se por um lado é possível atrelar a importância de um filme às possibilidade de buscar o jogo das representações entre época, autor e receptor, por outro lado a questão estética da obra pode ser tomada como aquela que caracteriza uma arte fílmica como tal e a partir da qual o produto deve ser observado.

Considerando o caráter artístico da trilogia *Dvpf*, em seu quadro de elementos estéticos, observamos que trata-se de um produto ficcional. Nele, os viajantes no tempo vivem os impermanentes e contingentes instantes de paradoxo em diferentes versões da cidade de Hill Valley.

Entretanto, esta constatação não diminui ou restringe as possibilidades de a observarmos como objeto de estudo. Pelo contrário, Rancière (2012A, P. 20, 32) explica que a grandeza da arte cinematográfica "existe através de um jogo de desvios e impropriedades", em "episódios que põem em falso a coincidência das lógicas" , como observou no filme *Um corpo que cai*, de Alfred Hitchcock.

A arte cinematográfica *Dvpf* é um espaço onde os desvios e descontinuidades é que compõem o corpo do produto. A partir dessa assertiva é que vamos observar nosso objeto historicamente no próximo capítulo.

Capítulo IV

A experiência estética do tempo com a trilogia fílmica *De volta para o futuro*

Qual é o impacto de uma arte cinematográfica em quem a assiste? O que fazemos com os filmes? Como utilizamos o cinema? Segundo Michèle Lagny (2009), seria na relação entre um possível testemunho do passado e as imagens cinematográficas que o historiador encontraria nos filmes a condição de documento histórico. Ou seja, o cinema poderia ser visto como fonte de história pois o uso da ficção estaria ligado à busca pela certidão de nascimento do filme: os vestígios do passado que ele conservaria.

> De qualquer maneira, as publicações, os colóquios e as associações com a IAMHIST (International Association for Audiovisual Media in History), se multiplicam para afirmar a afinidade entre cinema e história e atestam, portanto, de uma causa assumida de um longo debate. No que concerne às afirmações de princípio, consideramos que, prestando testemunho sobre o passado do qual elas conservam os vestígios, as imagens cinematográficas ascendem com pleno direito ao estatuto de documentos históricos (LAGNY, 2009, P. 100).

No contato com o cinema, enquanto documento histórico, o espectador receberia as mensagens gravadas no ato da criação das películas e faria com elas novos usos, conforme a sua inserção no contexto histórico ao qual pertencesse. Para Lagny (2009, P. 105), "existe assim uma ideia dominante que concebe o cinema como muito capaz de fazer ver sobre o imaginário social sobre as coerências socioculturais, sobre as longas durações das representações".

Entretanto, não mergulharemos nessa discussão para explorar o uso dos filmes porque experimentaremos outra perspectiva de observação: a de um regime estético em que a arte não é criada, abordada, percebida e utilizada por possuir uma suposta certidão de nascimento que declare seu conteúdo ou materialidade como pertencente à uma origem ou que a temporalidade

desta origem estaria subordinada à tradição de uma época. Da mesma forma, este regime não compartilha da ideia de que uma expressão artística seja portadora de mensagens a serem recebidas, decodificadas ou transformadas pelo espectador. Mesmo que o artista ou o leitor acreditem nesse jogo dialético de sinais, não é isso, de fato, o que caracteriza a eficácia de uma prática artística: questão de perspectiva, de ponto de vista a utilizar. Segundo Rancière (2012B, P. 58), a "eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas de arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado".

Vamos experimentar utilizar o cinema pela perspectiva do *regime estético*, cujo modo de fazer, perceber, assimilar e dizer sobre a arte não está mais controlado pela *mímesis*. Isto significa que a arte, inclusive o cinema, – seja em sua criação, leitura ou tradução – não está subordinada àquilo que se poderia pensar, fazer e dizer em um determinado "contexto histórico", pois, como afirma Rancière (2011B, P. 100):

> A *mímesis* não é a semelhança entendida como a relação de uma cópia com um modelo. É uma maneira de fazer funcionar as semelhanças no seio de um conjunto de relações entre maneiras de fazer, modos da palavra, formas de visibilidade e protocolos de inteligibilidade.

Analisar uma obra de arte por meio de restrições ou constrangimentos que a submetem a categorias discursivas, cronológicas ou mesmo sociológicas, é inscrevê-la em um regime de percepção que a coloca tão somente como *fenômeno*, dentro de um conjunto de regras e de possibilidades que articulam uma prática artística a determinadas formas de visibilidade e de inteligibilidade, submetendo-a à superioridade da palavra dotada de sentido (*lógos*) sobre a sensibilidade.

É preciso perceber que as artes, nessa perspectiva estética – adotada a partir de autores como Kant e Schiller – concebem-na como produção mediante a *liberdade*, e não conforme o constrangimento representativo. Encontramos nos pensamentos de Friedrich Schiller (1995, P. 51, 52) a ideia de permitirmo-nos a perspectiva estética, educando-nos esteticamente e alterando os pressuposto de modo a não subjugar o homem à tradição: "Vive com teu século", disse o filósofo, "mas não sejas sua criatura; serve teus contemporâneos, mas naquilo que carecem, não no que louvam".

Para o historiador pode ser custoso elaborar um estudo com a arte se não buscar nela a representação. O pesquisador poderia encontrar dificuldades que anulariam o início do trabalho:

educados para procurar, analisar e avaliar a certidão de nascimento da expressão artística e sua repercussão, ao experimentarem o contato estético sem a segurança da conexão da arte com uma determinada época – seja em sua criação, leitura ou tradução – as atividades do pesquisador poderiam ficar paralisadas. A insegurança provocada pela incapacidade de prever a análise, de tê-la previamente circulada em uma conjuntura, pode enfraquecer a confiança na escrita. Afinal, se não vamos encontrar na arte uma certidão de nascimento, nem uma correspondência do leitor com um contexto, o que começar a narrar? Como utilizar o cinema?

Neste capítulo estamos experimentando a possibilidade de uso da expressão artística observando o desenvolvimento do estudo como quem observa a arqueologia de um saber, como um mestre que, mesmo ignorando o caminho ainda a ser trilhado, segue caminhando e descobrindo. Rancière (2010A, P. 52) explica sobre o que um mestre ignorante ensina a buscar:

> Quem busca, sempre encontra. Não necessariamente aquilo que buscava, menos ainda aquilo que *é preciso encontrar*. Mas encontra alguma coisa nova, a relacionar *à coisa* que já conhece. O essencial é essa contínua vigilância, essa atenção que jamais se relaxa sem que venha a se instalar a desrazão – em que excedem tanto aquele que sabe quanto o ignorante. O mestre é aquele que mantém o que busca em *seu* caminho, onde está sozinho a procurar e o faz incessantemente.

A margem para construirmos e observarmos o desenvolvimento desta pesquisa é o debate sobre a categoria de tempo: tema da trilogia *Dvpf* e dúvida/problemática explorada por nós no contato com esta arte. O objetivo é demonstrarmos por meio da linguagem escrita o uso dos filmes como objetos de pesquisa na perspectiva do regime estético.

Segundo Lagny (2009), existe um volume de produções cinematográficas que se diferenciariam, se singularizariam, porque pertenceriam à indústria do entretenimento, da rentabilidade comercial e do descompromisso assumido pela plateia: as produções hollywoodianas.

Nesse sentido, os historiadores teriam uma preferência por não tomar as ficções como objeto de estudo:

> Os historiadores têm efetivamente uma simpatia mais forte, ainda que num primeiro momento, pelo "cinema do real", como são chamados às vezes os documentários ou as atualidades, em detrimento da indústria do imaginário que é a ficção produzida para o prazer dos espectadores e o lucro dos produtores (LAGNY, 2009, P. 112).

A trilogia *Dvpf*, é composta por filmes em que ficção científica, aventura, suspense e romance se misturam. As fronteiras entre essas especificidades poéticas cinematográficas se esfumaçam. Entretanto, esta arte é nosso objeto de estudo não pelo desejo de encontrarmos nela delimitações, explicações e representações. No regime estético, não estão nesses elementos, nos consensos classificantes, o valor da experiência com arte, sua eficácia. De acordo com o regime estético:

> A eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar representações. Elas consistem sobretudo em disposições dos corpos, em recortes de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe (RANCIÈRE, 2012B, P. 55).

Apesar de a trilogia *Dvpf* ser um produto de entretenimento da indústria hollywoodiana, daquela "que reduziu os criadores cinematográficos ao papel de ilustradores de roteiros baseados, para fins de rentabilidade comercial, na padronização das intrigas e na identificação com os personagens" ela não se difere esteticamente de qualquer outra forma de arte (RANCIÈRE, 2013A, P. 9).

Rancière (2012B, P. 81) explica que não há distinções entre as expressões artísticas: seja a *performance*, o teatro ou o cinema, trata-se, em todos os casos, de práticas artísticas que mudam nossas percepções:

> Cinema, fotografia, vídeo, instalações e todas as formas de performance do corpo, da voz e dos sons contribuem para reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nosso afetos. Com isso, abrem passagens possíveis para novas formas de subjetivação política.

A experiência com a arte, o uso dos filmes, não está regulada por um conjunto de pressupostos que te ofereça uma introdução-guia, um modo que sirva de referência para direcionar sua atenção. Quem atravessa qualquer expressão artística, quem utiliza um filme, experimenta a liberdade de piscar as cores, de emendar as texturas ou de duvidar das sombras com autonomia em relação à quem, onde, em que data ou sob que intenção aquela arte se materializou.

4.1 - Os viajantes e a experiência estética do tempo

O tempo sendo viajado, experimentado, desfrutado, recriado, vivenciado em suas multiplicidades: foi assim para os humanos que possuíam um máquina do tempo em *Dvpf*. Cada movimento dos ponteiros do relógio, cada mudança nos números do painel digital marcava o mesmo que o aparelho estragado no alto da torre, que a maquinaria queimada pela queda do raio: o fato dos indivíduos estarem vivendo aquele instante naquele espaço.

Os marcadores do tempo, das horas, minutos e segundos, das épocas, das possibilidades e da tradição, não apontavam a direção, não norteavam as ações, não delimitavam as experiências: o tempo estava sendo viajado e cada instante poderia ser vivido infinitas vezes, porém, sempre de modo singular, único.

Em *Dvpf*, cada ser humano observava o movimento das nuvens a partir de sua perspectiva, do espaço onde se referia, da velocidade com que se movia, da sensibilidade com que presenciava o instante.

A teoria da relatividade de Einstein colocou em questão a categoria de tempo para a comunidade científica, problematizando a percepção e movimentação humana nos espaços. Gaston Bachelard dialogou com esta discussão teórica trazendo para o campo da filosofia a possibilidade de repensar a categoria de tempo, apontando o instante como a realidade temporal.

Entretanto, a literatura já havia adiantado todas essas questões quando ainda em 1895 Herbert George Wells (2010) publicou *A máquina do tempo*. Por mais que o viajante desta ficção fosse um cientista com reconhecido conhecimento, erudição e autoridade, suas previsões sobre os outros tempos não faziam sentindo quando as viagens se realizavam. O viajante de Wells estava sempre na imprevisibilidade da impermanência do tempo, na incalculável realidade do instante. Quando acreditou estar ambientado com a sociedade para onde viajou, em 802.701 da era cristã, viu-se na superfície de um todo muito maior, com profundezas, direções e movimentos inesperados. Aquele viajante descobriu um mundo subterrâneo repleto de seres incompreensíveis que lhe fizeram mergulhar na intensidade da velocidade da pressa, da titubeação da incerteza e da tremulação do medo.

Em *Dvpf*, o tempo experienciado pelos viajantes era, também, um tempo cheio de contradições e intensidades distintas. A vivência do tempo era pulsante, humana. Os relógios, os números, as épocas, as leis, as tradições não geravam a morte do tempo, o aborto do instante,

a submissão ou delimitação das atitudes dos viajantes. O tempo sendo viajado não era o tempo sendo matado, mas, sim, experienciado.

O que é matar o tempo? Matamos o tempo quando não o utilizamos da forma que a conjuntura sociocultural sugere que ele seja utilizado? Nos momentos que fazemos dele outra coisa que não um regulador das nossas atitudes cotidianas? Quando ao invés de seguirmos o ritmo que ele deveria nos normatizar damos-lhes outra velocidade? Parece-nos mais coerente a inversão dos pressupostos: se a categoria de tempo, na perspectiva que adotamos, é o instante, matar o tempo seria, ao contrário do que as perguntas sugeriram, subjugar as atitudes humanas ao ritmo das hierarquias sociais, das épocas e das tradições: matar o instante.

Outras possibilidades de assertivas podem ser apontadas: Matamos o tempo, o instante, quando o utilizamos do modo como nossa sociedade esperaria que utilizássemos. Quando ao invés de vivermos suas incalculáveis e contraditórias velocidades acreditamos e seguimos o ritmo tradicionalmente regulamentado, a continuidade, as representações de uma época. Matar o tempo seria viver outra realidade temporal que, desumanamente, não fosse a da sensibilidade do instante.

Em *Dvpf* aqueles que viajam no tempo, no instante, a princípio, poderiam ser vistos como humanos que utilizam a máquina do tempo para matarem o tempo: para passearem pelos cenários em contato com a realidade sociocultural de Hill Valley pelo puro entretenimento, em descompromisso com a comunidade na qual transitam. A presença dos viajantes poderia, a princípio, ser lida como inútil, como uma desonra à qualquer compromisso social: uma presença apenas dedicada a matar o tempo. Contudo, quando entendemos o tempo enquanto instante, matar o tempo seria tirar a vida do instante, desconsiderar o movimento contraditório de sua essencial descontinuidade, fazendo dele algo que as hierarquias da sociedade, em acordo com sua época, fariam sentir como "senso comum". Para Rancière (2012B, P. 99) as formas de "senso comum" são "dispositivos espaçotemporais", pois além de modos de percepção, são formas de convívio, de comunidade, de relação entre os indivíduos no tempo e no espaço:

> Um 'senso comum' é, acima de tudo, uma comunidade de dados sensíveis: coisas cuja visibilidade considera-se partilhável por todos, modos de percepção dessas coisas e significados também partilháveis que lhes são conferidos. E também a forma de convívio que liga indivíduos ou grupos com base nesse comunidade primeira de palavras e coisas.

Sem partilhar a assertiva de que o tempo seria uma categoria de continuidade, reguladora, que ligaria os humanos à representação ou à representações, o instante viajado por

aqueles personagens que desfrutam da máquina do tempo é vivido como arte, como *experiência estética*, como formas que "criam, assim, uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas" (RANCIÈRE, 2012B, P. 65). A experiência estética tem sua eficácia nas percepções sobre o mundo e nas suas relações com as capacidades e possibilidades.

Na primeira viagem no tempo feita por um humano em *Dvpf*, Marty chegou no cenário da cidade de Hill Valley em 1955, logo depois de uma chuva. As poças d'água ainda criavam uma sensação muito fresca do momento, mesmo ele não tendo vivenciado o gotejar daquelas nuvens.

Em suas primeiras experiências naquela Hill Valley, o garoto viajante foi espiando devagarinho o espaço, nutrindo sua curiosidade, saindo sorrateiramente por detrás do muro, ampliando seu campo de visão desde a esquina.

Imagem 86 – Marty espiando a cidade de Hill Valley (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Seus olhos percorreram lentamente o lugar. Às vezes forçava uma piscada mais longa, como que em um descanso para apreender as tantas novidades que tinha diante de si.

O viajante havia caminhado quilômetros sozinho pelas estradas, entre os campos das imediações, até ter esse primeiro contato com Hill Valley em 1955. Eram estradas solitárias, animadas pelo vento nas plantas e sentidas em monotonia pelo clarão das retas cansativas.

Imagem 87 – Marty caminhando na estrada rumo à Hill Valley (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Quando, enfim, chegou em Hill Valley, Marty despertou-se para o instante com o som dos carros espalhando a água da chuva pelo asfalto, com as nuvens e seus reflexos nas vidraças das lojas e dos carros e com os tão diversos modos de caminhar dos habitantes.

Imagem 88 – Marty conhecendo os detalhes da cidade (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Havia movimento de uma vida urbana naquele cenário: de fato, tratava-se de uma cidade e o viajante a desconhecia. Qualquer detalhe percebido lhe assegurava disso: cada cartaz, cada letreiro ou cada capa de disco exposto na vitrine como propaganda de última novidade. Com enquadramento de câmera em plano fechado, a visão do viajante ia explorando em múltiplas direções e velocidades os detalhes daquele espaço.

Marty caminhava para os lados, para frente e para trás. Algumas vezes em todos os sentidos simultaneamente, tropicando nas próprias pernas, embaralhando-se em múltiplas sensações. O enquadramento que a câmera dava ao personagem nos proporcionava acompanharmos o ângulo de sua perspectiva sem roubar-lhe a autonomia dos olhos, sem tomarmos como regra as direções de seu olhar.

Imagem 89 – O enquadramento de câmera e o ângulo de visão do viajante Marty (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Nesse enquadramento da câmera, a autonomia do olhar de Marty não se configurava como nossa, pois ao mesmo tempo em que Marty observa o que lhe interessava no cenário, nós, espectadores desta arte, também passeávamos por ele livremente.

O viajante e nós estamos emancipados de qualquer pré-direção, de qualquer manual ou representação que nos faça olharmos ou nos sensibilizarmos em sentindo instruído, em acordo com contextos ou hierarquias. Afinal, como nos explica Rancière (2012B, P. 19), a emancipação é a "reapropriação de uma relação do ser humano consigo mesmo" Explicando com maior profundidade, o autor argumenta que:

> A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta

> supostamente deve transmitir para transformá-la em outra imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (2012B, P. 17).

Assim como o do viajante em Hill Valley, nosso olhar examina a experiência, participa da trama, como um *espectador emancipado*. Essa emancipação, esclarece Rancière (2012B, P. 20), "é o poder que qualquer um tem de traduzir à sua maneira o que percebe, de relacionar isso com a aventura intelectual singular que o torna semelhante a qualquer outro, à medida que essa aventura não se assemelha a nenhuma outra".

Com *Dvpf* vemos o susto, a agonia, o medo e o desespero do viajante, como quem percebe com a intimidade do silêncio, com a autonomia da sua e da nossa sensibilidade. Ouvimos sua respiração, seus passos desajeitados nas pedras soltas da praça e o som do jornal sendo amassado pelo apertar aflito de suas mãos.

Para o viajante no tempo, aquele era um instante histórico: como era possível estar experimentando esse lugar desconhecido? Como Hill Valley poderia ter perdido seu caráter familiar? Como seria possível aquela nova configuração do espaço? Aquela experiência parecia ser um sonho – cogitava ele.

Imagem 90 – Marty acreditando estar sonhando (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Aos poucos, Marty foi percebendo que era um viajante no tempo. Ao acionar o capacitor de fluxo da máquina inventada pelo Dr. Emmett Brown, qualquer passageiro poderia se destinar à um novo cenário. Isto significava que e o espaço mudaria a cada viagem. Qualquer data que

se visitasse – como Marty estava fazendo naquele 1955 – um novo cenário de Hill Valley seria experimentado.

Apesar do lugar ter o mesmo nome de antes da viagem no tempo acontecer, aquela Hill Valley de 1955 era um espaço novo. Seja por causa do som das sinetas das bicicletas que passavam pelo viajante ou pelo preço quase inexpressivo do café na lanchonete da esquina, sua compreensão sobre o cenário era, a todo instante, recriada.

Imagem 91 – O preço da xícara de café (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 7

Em *Dvpf*, era a existência da máquina de viajar no tempo que viabilizava aos humanos experimentar um universo de novas possibilidades nas várias Hill Valleys. Para os viajantes, essas possibilidades não se resumiam em constatações de épocas históricas, mas em experiências sensíveis vivenciadas.

Essas experiências eram atravessadas por eles de modo a criar novas maneiras de ver, dizer e relacionar-se com o mundo: novas experiências estéticas na *partilha do sensível*. Rancière (2009, P. 15) explica que existe uma partilha dos modos de possibilidade, do que compete ou não ao indivíduos, das maneiras de fazer e sentir:

> Denomino partilha do sensível o sistema de evidências que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros toma parte nessa partilha.

Entretanto, a experiência estética rompe com a partilha do sensível, pois muda o "sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir" (RANCIÈRE, 2009, P. 16). Isto quer dizer que a experiência estética, assim como as práticas artísticas "intervém na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade" (RANCIÈRE, 2009, P. 17).

Em *Dvpf*, viajava-se no tempo porque vivia-se o tempo enquanto instante, enquanto experiência estética que abalava as razões da partilha do sensível, do senso comum, não porque se comprovava o contexto de uma época histórica. Desta forma, a categoria de tempo em *Dvpf* não se caracterizava como a duração que colocava em correspondência os momentos, as percepções e o contexto sociocultural. Viajar no tempo era experimentar novos universos de possibilidades dentro de qualquer espaço no qual aqueles que utilizavam a máquina se encontrassem.

"O doutor sabe dançar?" – se perguntou Marty ao flagrar Dr. Emmett Brown e Clara Clayton saltitarem harmonicamente, mostrando os dentes pela forma expansiva do sorriso e ganhando o centro do salão de baile em 1885.

Imagem 92 – Casal dançando (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 11

Marty parecia desconhecer a capacidade do seu amigo cientista de viver a música com o corpo. Talvez até mesmo o Dr. Brown ignorasse essa sua disposição. O viajante dançava e a história da Hill Valley de 1885, das filmagens com filtro sépia, estava sendo recriada no encontro da música, das lamparinas, das palmas e da paixão. Nesse plano-sequência, o mundo que a história nos abre é o dos momentos como microcosmos, das intensidades, das

sensibilidades: “cada momento é um microcosmo. Cada plano-sequência deve-se à hora do mundo, à hora em que o mundo se reflete em intensidades sentidas por corpos.” (RANCIÈRE, 2013B, P. 54).

As experiências vividas pelos viajantes em Hill Valley eram históricas não porque demonstravam a configuração de uma época, como registros de um contexto sociocultural averiguados, comprovados e seguidos fisicamente. Para o dançarino Emmett, estar ali, atravessando seu instante, criava uma nova história: a do cientista que podia amar, do Dr. Brown que transformava-se em simplesmente Emmett, que movia-se no galope sensível do calor e na direção indefinida do toque de mãos. Para Rancière (2013B, P. 52), perceber essas sensibilidades é perceber que os “acontecimentos que fazem um filme são momentos sensíveis”.

A perspectiva do regime estético nos esclarece que a riqueza do nosso contato com a arte cinematográfica, da nossa utilização do cinema, está na sensibilidade que nos faz viver a ficção como algo que transcende sua materialidade, sua condição de obra: para Rancière (2012A, P. 15), está na nossa capacidade de atravessá-la.

> Limita-se à arte é esquecer que a própria arte só existe como fronteira instável que precisa, para existir ser constantemente atravessada. [...] Limitar-se aos planos e procedimentos que compõem um filme é esquecer que o cinema é arte contanto que seja um mundo, que aqueles planos e efeitos que se esvaem no instante da projeção precisam ser prolongados, transformados pela lembrança e pela palavra que tornam o cinema um mundo compartilhado bem além da realidade material de suas projeções.

Essa transcendência da realidade material da arte cinematográfica acontece, porque “a escrita do movimento pela luz reduz a matéria ficcional à matéria sensível” (RANCIÈRE, 2013A, P. 8). Percebemos essa matéria sensível quando utilizamos os filmes como experiência estética, quando nos permitimos romper a partilha do sensível e inventamos novas esferas “espaçotemporais” que movimentam nossa percepção de mundo.

Ao atravessarmos a prática artística cinematográfica *Dvpf,* sentimos que os movimentos podem não ser contínuos. Os espaços podem ser estéticos. O tempo pode não ser horas, passado, presente e futuro. Os ângulos podem não ser representações. A contradição, a descontinuidade, a liberdade, as nuvens ou o medo podem fugir da regulamentação do estado, das leis, das autoridades e suas hierarquias, da erudição, de modo a inaugurar novas comunidades. Ou seja,

> A experiência estética define um potencial de humanidade partilhada que permite o desenvolvimento e lança fundamentos para uma forma de

> comunidade sensível que transcende a comunidade determinada pela lei e pelo poder estatal (RANCIÈRE, 2011C, P.).

Quem viajava no tempo em *Dvpf* – quem vivia o instante – era um espectador emancipado que experimentava o espaço em uma experiência estética, dando escalas, ritmos e possibilidades peculiares ao tempo.

O casal Emmett e Clara rodava pelo salão no sentido anti-horário e a câmera circulava o momento em sentindo horário, criando uma esfera particular naquele baile, desfocando os demais dançarinos da festa e esticando o momento em efeito de lentidão do prazer[145].

Imagem 93 – Emmett e Clara em um instante de lentidão (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 12

A experiência estética do tempo nem sempre era assim, tão prazerosa e lenta. Quando Emmett percebeu que estava apaixonado por Clara e que não havia como continuar vivendo com ela em 1885, nem tampouco levá-la com ele para 1985, sentiu a profundidade veloz e impalpável do vazio, da perda de um amor. Então, naquele instante o tempo era pesado, denso, absorvente. Era o escuro da madrugada, o agonizante uivo do lobo ou o incontrolável nevoeiro que ali tudo penetrava. Emmett resolveu que quando chegasse em 1985 destruiria a máquina que ele mesmo inventou: a viagem no tempo também trouxera demasiada dor – justificou à Marty sem lhe procurar os olhos, deixando o garoto sozinho a refletir o eco de seus medos.

[145] Filme *De volta para o futuro* III, capítulo 12.

Imagem 94 –Emmett Brown dividindo sua dor com Marty (1885)

Fonte: Filme *De volta para o futuro III* – Capítulo 13

Manoel de Barros (1997, P. 27), em seu *Livro sobre nada*, demonstrou poeticamente como as sensações dos indivíduos colocam o tempo em sensibilidade particular: "Meu avô ampliava a solidão" – contou ele. O modo como seu avô relacionava-se com as coisas, e os instantes que ele vivia com o que não tinha serventia, deixava-o impressionado, admirado: "Meu avô sabia o valor das coisas imprestáveis. Seria ele um autodidata?" – perguntou-se.

Utilizando a arte cinematográfica, não só vemos o que ela nos põe diante dos olhos, mas também vivemos com ela – atravessando-a – a criação de novos instantes, temos experiências estéticas, mudamos a partilha do sensível, mergulhamos em novas sensibilidades: "Ora, o cinema é uma arte do sensível e não só do visível" – explica Rancière (2013B, P. 12).

Aprofundando essa questão do atravessamento da arte, o autor esclareceu que as experiências estéticas "contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível, e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de 'senso comum', formas de um senso comum polêmico" (2012B, P. 74).

Quando polêmicos, as formas de visibilidade, os modos de percepção e o significado das coisas que formam comunidades sensíveis, são dissensões, são rearranjáveis, estão em debate, são criados e nutridos na controvérsia, na democracia e na política. Por isso, explica Rancière (2009, P. 59), "os enunciados políticos e literários fazem efeito no real. Definem modelos de palavras de ação, mas também de intensidade sensível".

O senso comum polêmico é o dissenso, é uma incalculável "reconfiguração sensível do comum" que os indivíduos criam em suas peculiares experiências estéticas ao atravessarem a prática artística cinematográfica enquanto espectadores emancipados (RANCIÈRE, 2009, P. 67).

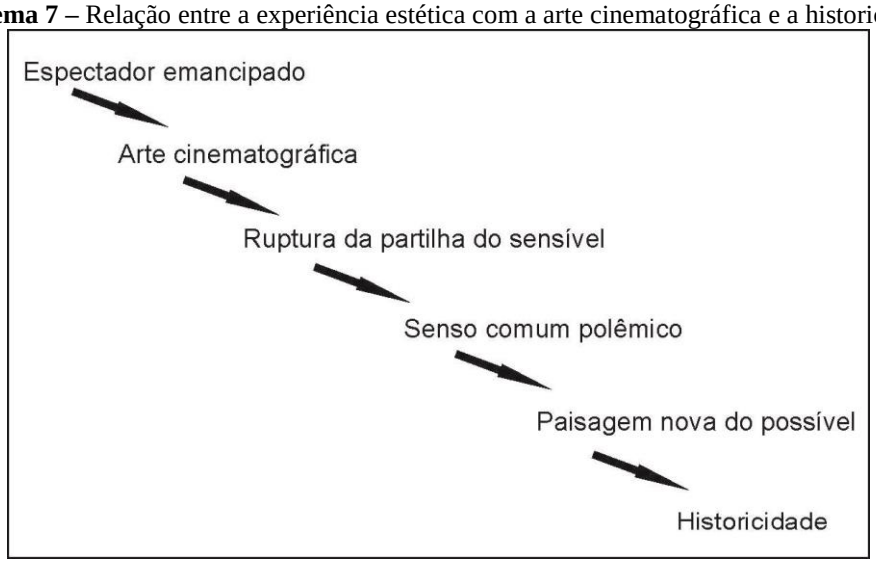
Isso porque, essas práticas do dissenso se manifestam em paisagens novas do possível, em novas capacidades e incapacidades de qualquer um. Ou seja, "reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades" (RANCIÈRE, 2012B, P. 48).

A historicidade de um filme não está na contemporaneidade da produção, reprodução ou leitura da arte: não está na ligação de um filme à uma determinada realidade social, à uma época em suas delimitações de capacidades, seu consenso, sua partilha do sensível.

No regime estético, o espectador – erudito, autoridade, cientista, ou não – não utiliza a arte cinematográfica para avaliar o quanto ela se liga à sociedade em sua contemporaneidade. A historicidade de um filme está nas inéditas capacidades que todos e qualquer um inauguram na experiência dissensual que é o atravessamento da arte. Trata-se de "formas dissensuais", de experiências "que põem em ação, com formas inéditas, as capacidades de representar, falar e agir que pertencem, a todos" (RANCIÈRE, 2012B, P. 75).

No esquema abaixo observa-se a condição histórica de um filme na relação entre o espectador, a arte e as novas capacidades, as paisagens novas do possível:

Esquema 7 – Relação entre a experiência estética com a arte cinematográfica e a historicidade



Neste esquema compreende-se que qualquer espectador emancipado, ao ter sua experiência estética com a arte cinematográfica, rompe com a partilha do sensível, criando um senso comum polêmico que muda a paisagem do possível. É nessa relação entre o espectador, a arte e as novas capacidades que vemos a condição histórica de um filme. Ou seja, a *historicidade* de um filme está nas *paisagens novas do possível* – inauguradas pelo *senso*

comum polêmico dos *espectadores emancipados* – criadas ao *romper com a partilha do sensível* na *experiência estética* com a *prática artística cinematográfica*.

No regime estético da arte, a historicidade de qualquer filme está na abertura de possibilidades, nas novas capacidades possíveis de qualquer espectador: na inauguração do instante.

Ao buscarmos a condição histórica que a trilogia fílmica *Dvpf* nos oferta enquanto objeto de estudo estético sobre a categoria de tempo, estamos preocupados em assimilar o que esta prática artística nos inaugura enquanto paisagem nova do possível. Isto é, o que, ao atravessarmos essa arte, observamos inaugurar nos nossos modos de visibilidade, dizibilidade e facticidade da categoria de tempo. Afinal, como elucida Rancière (2009, P. 17), "práticas artísticas são 'maneiras de fazer' que intervêm na distribuição geral das maneiras de ser e formas de visibilidade.

Em *Dvpf*, depois de balbuciar o que via, "o futuro", Marty caminhou em silêncio conduzindo um novo plano-sequência.

Imagem 95 – Marty experimentando o futuro (2015)

Fonte: Filme *De volta para o futuro* II – Capítulo 3

A curiosidade silenciosa do viajante foi se apropriando de novos elementos visuais enquanto ouvíamos o som de uma orquestra: ela ia adicionando instrumentos que se exibiam até manterem-se ao fundo, como uma memória recente, dando o mais alto volume à chegada do próximo.

Nesse plano-sequência, Marty permaneceu calado. Seu silêncio eram garras a tocar tudo aquilo que sua imaginação tentou muitas vezes adivinhar: a vida no futuro. Para Rancière

(2013B, P. 13), "o silêncio só tem poder sensível no cinema sonoro, graças à sua capacidade para dispersar a linguagem dos signos e fazer falar os rostos, não por via de expressões que significam sentimentos mas pelo tempo empregue a girar em torno de seu segredo". Foi nos tentáculos desse silêncio que o garoto viajante viveu o fim de tarde do futuro, que agora era seu tempo presente: contemplou o horizonte, os morros entre nuvens e os carros voadores que passeavam e pousavam a poucos metros de onde ele estava.

O relógio quebrado no pico da torre, não dizia à Marty os números, as horas ou as ordenações. Aqueles ponteiros parados mostravam ao viajante que tratava-se de Hill Valley, mas que os instantes que ele ali poderia viver não estavam submetidos à hierarquia das horas e das obrigações naquela sociedade. Seu tempo era, de fato, o instante vivido.

Imagem 96 – Marty observando a paisagem no futuro (2015)

Fonte: Filme *De volta para o futuro* II – Capítulo 3

Para Marty, aquele 2015 era experienciado como o mistério, como a incógnita sobre o que possivelmente teria acontecido com o desenrolar de sua existência, mas que ele, ainda um adolescente, não havia acompanhado.

No fim daquele plano-sequência, o tempo no futuro era uma tardezinha, um despedir-se da luz do sol que seu "outro eu", o Marty velho, poderia, sem viajar no tempo, estar vivendo indiferentemente com miopia do olho acostumado. Mas, enquanto um viajante, aquele escurecer era a incalculável expressão de um instante em movimento, do tempo daquele que vivia o verbo *ser* no espaço. Nas palavras de Gaston Bachelard (2007, P. 34, 35):

> É preciso tomar o ser como uma síntese apoiada simultaneamente no espaço e no tempo. Ele é o ponto de encontro do lugar e do presente. [...] desde que se concorde em soldar e fundir os dois advérbios, eis que o verbo *ser* recebe enfim sua potência de absoluto.

Na trilogia *Dvpf*, os viajantes experimentavam o verbo ser em várias datas, fazendo delas o seu presente. Ao deixá-las, elas tornavam-se passado, cabível de revisitações, de releituras em paradoxos da coexistência. Entretanto, como qualquer indivíduo, os viajantes eram também seres humanos com um tempo ainda por vir, com instantes ainda a realizarem-se: com futuro. Como podemos assimilar a categoria de tempo na condição de futuro em uma perspectiva estética?

4.2 - A experiência estética do futuro: voltar-se para o futuro

Na trama ficcional, aquele que utilizava a máquina do tempo, digitava no painel de controle a data de seu futuro escolhendo seu "tempo de destino". Em algumas ocasiões o futuro escolhido pelo viajante era o ano de 1955, em outras 1985, 2015 ou 1885.

O tempo de destino, o futuro, é aquele novo instante para o qual os humanos se direcionam. Trata-se de um tempo ainda não presenciado e, por isso, indefinido, desconhecido e indeterminado. Quando no presente, os instantes a serem vividos no futuro são possibilidades ainda não concretizadas, em aberto, a se ver.

Percebemos a existência do futuro quando uma possibilidade nova de experienciar um outro instante é assimilada por aquele que está vivendo o instante presente. Isto é, o futuro existe enquanto a assimilação de novas possibilidades: a percepção, no instante presente, de que existem instantes ainda, de fato, não ocorridos, mas capazes de acontecer. Dito com outros termos, o futuro é a antecipação estética de um instante que ainda não aconteceu.

Na perspectiva estética, o instante presente é uma experiência estética do tempo, em que qualquer um vive a categoria de tempo na liberdade de criar novas possibilidades, novos modos de dizibilidade, visibilidade e facticidade que não estão em correspondência, submetidos, ao contexto. Nesse sentido, a criação da antecipação do instante, a criação do futuro, se realiza em liberdade ao contexto, pois do mesmo modo que o instante futuro é uma experiência estética no instante presente, o instante presente é uma experiência estética no tempo. Quer dizer: a criação do futuro se dá na liberdade da experiência estética do presente e, por isso, em liberdade ao

contexto. Isso se traduz em transcender um instante que, enquanto realidade temporal, já é a emancipação dos contextos, não sua correspondência.

Deste modo, a criação do futuro se realiza no encavalar de duas temporalidades cujos pressupostos são a liberdade: o instante presente e a assimilação de novos possíveis instantes sobre/em cima do instante presente.

Ao invés de precipitadamente pensarmos que o futuro existe em correspondência com o contexto histórico do instante em que ele foi criado, sabemos que a experiência estética do tempo, tanto presente quanto futuro, está na autonomia que qualquer um tem de viver o instante. Ou seja, o futuro é criado pela autonomia humana no instante.

Assimilar o futuro é perceber a infinidade de possibilidades que qualquer um pode destinar-se. Desta forma, parece-nos que o futuro é muito mais uma questão de imaginação do que de correspondência, continuidade ou duração. Isso porque, compartilhamos da ideia de Bachelard (1990) quando ele conceitua a imaginação como uma ruptura com o tradicional, como uma quebra da imagem do senso comum, e não como uma criação correspondente ao cenário sociocultural de qualquer um.

A imaginação, ao contrário do que a etimologia da palavra define, é a faculdade de deformar imagens. Trata-se da ação imaginante, da faculdade de "libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens" (BACHELARD, 1990, P. 01). A imaginação, a assimilação de sensos comuns polêmicos, a criação de paisagens novas do possível, é a invenção de vidas novas, de novas perspectivas de mundo. Nas palavras de Bachelard (1990, P.18):

> A imaginação inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão. Verá se tiver 'visões'. Terá visões se se educar com devaneios antes de educar-se com experiências, se as experiências vierem depois como provas de seus devaneios.

As vidas novas inventadas pela imaginação, a experiência estética do futuro, é assimilada no instante presente quando a realidade alternativa toca os espectadores sensivelmente, sem que, de fato, o acontecimento tenha se concretizado ou que se tenha a garantia de que vão acontecer. Em *Dvpf*, Marty apavorou-se com o futuro na ocasião em que aquela a quem ele chamava de mãe tentou excitá-lo na surdina: em baixo da mesa do jantar, onde estava reunida toda a sua família, a mão de Loraine procurou a carne mais macia do joelho do viajante e impôs-se na firmeza do convite.

Imagem 97 – Loraine apertando o joelho de Marty (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 9

E daí que Loraine houvesse sido a mãe do rapaz em seu passado, em 1985? E daí que nos instantes deixados aquela mulher parecia assexuada, dedicando seu libido aos prazeres do álcool e nada mais? Marty imaginou aquela possibilidade de encontro, de formar um casal com Loraine. Nessa assimilação, talvez edipiana, estava o futuro. Eram nesses instantes de paisagens novas do possível que a experiência da antecipação estética do futuro existia, de fato.

Nem sempre a experiência estética do futuro tornava-se presente. Nem sempre um viajante voltava-se para um determinado futuro. A assimilação do destino não significava que o viajante iria seguir aquele caminho. Talvez, esta fosse sua própria anulação. A experiência estética do futuro está sob a posse do indivíduo, não é sua prisão.

Marty não voltou-se para aquele futuro, não aceitou o convite de passar uma noite a sós, dividindo o mesmo quarto que a garota, como ela havia sugerido naquela ocasião. Rejeitou, de modo imprevisível, toda uma tradição trágica e mimética que atribuiu a Édipo a impossibilidade de escolha diante dos oráculos.

Imagem 98 – Marty encerrando a cena (1955)

Fonte: Filme *De volta para o futuro I* – Capítulo 9

O corte na cena dos bastidores da mesa foi dado por um viajante que desejou estar fora daquele destino, desviar-se dele: era preciso ir em outra direção, voltar-se para outro futuro.

Da mesma forma que o futuro é a emancipação do e no presente, é também a emancipação do senso comum do e no futuro. Isto é: quando, e se, os instantes imaginados tornarem-se presente, o fato não estará subjugado ao passado, ao instante em que eram uma antecipação estética do futuro. Na perspectiva estética, construir outros destinos, outros futuros "é construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas e significados" (RANCIÈRE, 2012B, P. 99).

Isto quer dizer que, por mais que alguém invente uma antecipação estética do futuro, o que de fato acontecerá não estará circulado na partilha do sensível do instante em que foi inventado, antecipado: o futuro vai se realizar como modos de visibilidade, dizibilidade e facticidade criados por espectadores emancipados daquele novo instante em que estarão vivendo.

Assim, caso a antecipação estética do futuro se torne fato, teremos como pressuposto a emancipação, a experiência estética humana daquele novo instante naquele espaço e o tempo será incalculável, contingente, descontínuo e livre como qualquer experiência estética do tempo. Isto significa que quando a antecipação estética do futuro tornar-se fato, aquele instante em que ele foi antecipado, o presente que já teria se tornado passado, não garantiu sentidos ou efeitos. Qualquer ocasião que se tenha criado como futuro, se vier a realizar-se, não terá o passado como base, como garantia para a concretização daquele instante. Enquanto

espectadores emancipados, atravessamos o instante como qualquer um atravessa uma prática artística, como utilizamos esteticamente um filme: de modo a criar novas possibilidades, não de receber garantias, sentidos ou efeitos.

> As imagens da arte não fornecem armas de combate. Contribuem para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável e, por isso mesmo, uma paisagem nova do possível. Mas o fazem com a condição de não antecipar seu sentido e seu efeito (RANCIÈRE, 2012B, P. 100).

Como um espectador emancipado atravessa uma prática artística criando novos sensos comuns polêmicos, qualquer um atravessa seu instante presente criando novas paisagens do possível, novos futuros. Nesse sentido, qualquer um que vive o atravessamento da prática artística está criando uma singular experiência estética do futuro, pois está quebrando com a partilha do sensível e, ao mesmo tempo, antecipando, imaginando, voltando-se para novos instantes, para tempos de destino, abrindo novas possibilidades ético-políticas: afinal, "a questão política é, em primeiro lugar, a capacidade de corpos quaisquer se apoderarem de seu destino", explica Rancière (2012B, P. 78).

Considerações finais

Esta tese, apesar da obrigação de relacionar-se com o conceito de duração e de representação, foi uma demonstração de que existem plurais perspectivas de observação da categoria de tempo e da arte. E, ainda mais precisamente, de que o tempo e a arte podem ser experienciados esteticamente, inclusive quando se busca a condição histórica de um objeto fílmico, a historicidade do cinema.

Ao longo de toda a pesquisa foram três os pontos que pautaram nossas observações com a trilogia *De volta para o futuro*: a categoria de tempo, o fato de tratar-se de práticas artísticas cinematográficas e de a pesquisa estar vinculada ao campo da História.

A trilogia foi atravessada dezenas de vezes e em cada instante que isso acontecia era como se sentíssemos os filmes pela primeira vez. A princípio poderia nos parecer que o caráter sempre inédito das análises fosse uma questão de falha metodológica, já que ter autoridade sobre um filme talvez significasse garantir que as observações eram contextualmente comprováveis e, portanto, precisas e fixas. Ter a clareza de que atravessar práticas artísticas é viver experiências estéticas clareou o fato de que os instantes percebidos eram e seriam sempre experimentados enquanto tais e, portanto, seriam infinitamente únicos, contingentes e descontínuos como todo instante é.

Sentir um mesmo plano-sequência ou um enquadramento de câmera de infinitos modos, por exemplo, era apenas a confirmação de que, de fato, estávamos observando esteticamente a arte. Deste modo, experimentar esteticamente o caráter histórico dos filmes traduzia-se em sempre "chegar a cada instante pela primeira vez", como poetizou José Almada Negreiros.

Nossa problemática, a categoria de tempo na trilogia cinematográfica *Dvpf*, que poderia resumir-se em passado, presente e futuro; em representação da duração, em nó e desenlace da história, ganhou outra perspectiva quando estética: as formas de percebermos as sensibilidades

com que experimentávamos o tempo, com que vivíamos os instantes, foram oxigenadas e multiplicadas. Isso porque, observado esteticamente, o tempo foi percebido como os modos de vivência sensível e múltipla do instante: os medos, o tesão, a reta, a piscada, o frescor, a dor, a vontade, o silêncio, o corte, a aproximação e a paixão, foram exemplos de possibilidades de experiências estéticas do tempo compartilhadas ao longo da tese.

Nossas experiências estéticas do tempo foram sensibilizadas nos instantes em que atravessamos os filmes, como acontece com qualquer espectador emancipado, com qualquer um que entra em contato com o cinema. Trata-se de viver sensações que recriam e colocam como inéditas as cenas já assistidas; que imaginam novas futuras situações no instante em que estamos vivendo e que ao serem vividas nos arrancam de nós mesmos, colocando-nos como estranhos dos nossos "outros eu".

Afirmar que qualquer indivíduo que atravesse *Dvpf* pode fazer relações absolutamente diferentes das que demonstramos significa afirmar a capacidade de qualquer um. Essa possibilidade não invalida a tese. Pelo contrário: a singularidade de cada atravessamento confirma a experiência estética que qualquer espectador – seja ele um diretor de cinema, um historiador ou uma criança – é capaz de ter no contato com a arte. Trata-se, inclusive, da afirmação da capacidade de qualquer um ser diferente de si mesmo em outro instante, em outro tempo vivido.

Como nos esclarece Rancière (2012B, P. 25), os espectadores são intérpretes ativos que elaboram "sua própria tradução para apropriar-se da 'história' e fazer dela sua própria história. Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores". Qualquer espectador, enquanto narrador e tradutor, pode experimentar a capacidade emancipada que tivemos na experiência estética com *Dvpf*. Em outras palavras, a forma como narramos na tese a nossa capacidade emancipada de atravessamento estético da trilogia, isto é, como fizemos uma certa leitura e tradução dos filmes vistos, uma certa história com a história fictícia, atesta a capacidade de qualquer um fazer o mesmo: "a capacidade então exercida significa a afirmação e a ampliação da capacidade de qualquer um" (RANCIÈRE, 2012B, P. 64).

Essa indeterminação dos que são ou não, dos que traduzem ou não, dos que podem ou não é a própria "política estética": a democracia. Para Rancière (2009, P. 18), estamos falando de "um certo regime da política, um regime de indeterminação das identidades, de desligitimação das posições de palavra, de desregulação das partilhas do espaço e do tempo. Esse regime estético da política é propriamente a democracia".

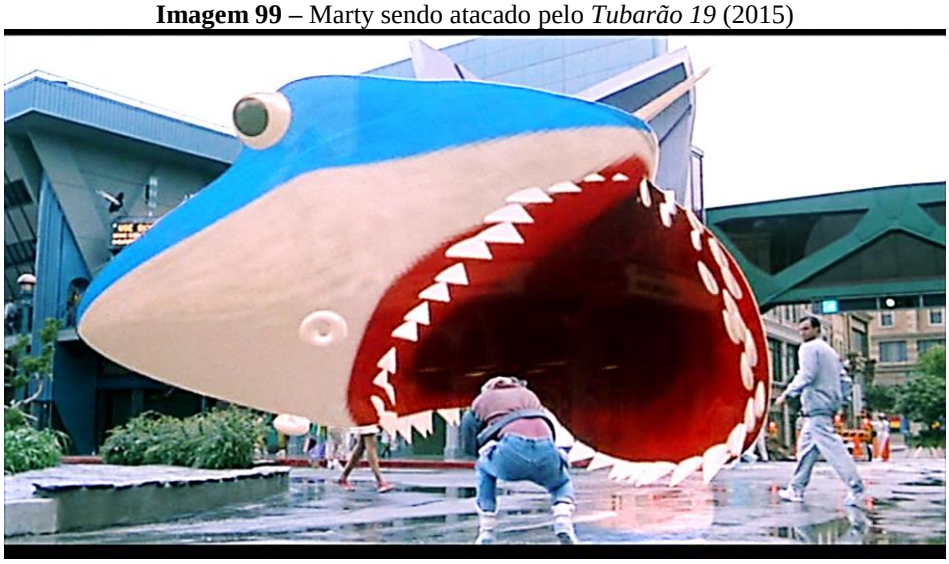
A linha do tempo da trilogia *Dvpf*, quando observada esteticamente, não estava riscada em começo meio e fim ou passado, presente e futuro, pois se estilhaçava a todo instante em quebras da partilha do sensível: em desenlaces das subjugações às épocas e aos contextos dos espectadores. Essa percepção livre transcende as convenções morais, os sensos comuns, e cria novos universos possíveis. Trata-se da capacidade emancipada que foi experienciada por nós durante a tese, enquanto espectadores da arte cinematográfica, mas que pode ser a capacidade de todos verem, dizerem e fazerem.

Permitir-nos observar os instantes vividos no contato com a trilogia *Dvpf*, foi um exercício de liberdade em que o caráter histórico do objeto não se configurou como fornecedor de vestígios representativos, mas de fulcro de experiências sensíveis para a problematização do tempo com a arte.

O campo da História deita suas bases na categoria de tempo e é fato que o diálogo com o campo da Arte possibilita uma perspectiva com pressupostos, análises e resultados particulares. Foi nesse sentido que ao invés de tentar somar informações sobre os filmes, optou-se por senti-los. Que encarou-se desenlaçar as percepções ao invés de amarrar a arte em uma possível origem. Que, ao invés de transformar-se em uma máquina de escrever, optou-se por ser humano.

Com o instante em que o viajante no tempo Marty McFly escapa da mordida do *Tubarão 19*, transformamos a boca em sorriso, o espectador ao lado em cúmplice, o olhar em justificativa, a escuridão da sala em segredo...

Imagem 99 – Marty sendo atacado pelo *Tubarão 19* (2015)



Fonte: Filme *De volta para o futuro II* - Capítulo 3

A historicidade dos filmes não encontra-se encerrada no desaparecimento do virtual *Tubarão 19*, no surgimento dos créditos finais, na mídia que deixa de rodar ou na caixa que se fecha guardando as três volumes da série. As sutilezas estéticas experienciadas são enunciados que criam uma "reconfiguração da experiência comum do sensível" (RANCIÈRE, 2012B, P. 61). Nas palavras de Rancière (2009, P. 60):

> Os enunciados não produzem corpos coletivos. Antes, porém, introduzem nos corpos coletivos imaginários, linhas de fratura de desincorporação. Desenham, assim, comunidades aleatórias que contribuem para a formação de coletivos de enunciação que repõem em questão a distribuição dos papéis, dos territórios e das linguagens – em resumo, desses sujeitos políticos que colocam em causa a partilha já dada do sensível.

As criações sensíveis humanas no tempo e no espaço que tivemos com *Dvpf* são, e podem vir a ser, *flashs* que colorem, que modificar novos instantes e novos atravessamentos.

Observar esteticamente o tempo e a arte com *Dvpf* foi um investimento na possibilidade de diálogo entre a História e a Arte que não se limita à mera aproximação entre os dois campos de conhecimento. Tratou-se do exercício de diluição das fronteiras criadas entre elas, inclusive, no âmbito do conhecimento científico: possibilidade incalculavelmente experimentável e incentivo para novos trabalhos.

Referências

Bibliografias

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração.* São Paulo: Ed. Ática, 1988.

_____. *O Ar e os Sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A intuição do instante.* Campinas: Versus Editora, 2007.

_____. *A poética do espaço.* São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BARROS, Manoel de. *Livro sobre o nada.* Rio de Janeiro: Ed. Record, 1997.

BARROS, José D'Assunção. Fernand Braudel e a geração dos Annales. In: *Revista Eletrônica História em Reflexão*. Vol. 6, n. 1, jan/jun 2012.

BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.

BRAUDEL, Fernand. *História e Ciências Sociais.* Lisboa: Editorial Presença, 1990.

_____. *Reflexões sobre a história.* São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1992.

BRIAN, Denis. *Einstein*: a ciência da vida. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

BURKE, Peter. Abertura: a nova história, seu passado e seu futuro. In: BURKE, Peter (org.). *A Escrita da história*: novas perspectivas. São Paulo: Ed. Unesp, 1992.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. In: *Rev. Estudos Históricos*. Vol. 8, n. 16, 1995.

EINSTEIN, Albert. *Como vejo o mundo.* Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1981.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: NORA, Pierre (org.). *História*: novos objetos. Rio de Janeiro: Ed. Francisco Alves, 1976.

FOUCAULT, Michel. Que é o autor. In: *Estética*: Literatura e Pintura, Musica e Cinema. Rio de Janeiro, Ed. Forense Universitária, 2009.

HOBSBAWM, Eric. *A era dos extremos*: o breve século XX: 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto; FEIGELSON, Kristian. *Cinematógrafo:* um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica da história e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton. In: CAPELATO, Maria Helena et al (orgs). *História e cinema*: dimensões históricas do audiovisual. São Paulo: Ed. USP, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Aurora*: reflexões sobre os preconceitos morais. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ONFRAY, Michel. *Teoria da viagem:* poética da geografia. Porto Alegre: L&PM, 2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. O mundo como texto: leituras da História e da Literatura. In: *Revista História e Educação.* Vol.7, n. 14, 2003.

_____. *História & História Cultural*. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RAMOS, Alcides Freire. Considerações em torno do Cinema Novo e do Cinema Marginal. In: RAMOS *et al* (orgs). *Circularidades políticas e culturais*: percursos investigativos. Ed. Ricitec, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível:* estética e política. São Paulo: Ed 34, 2009.

_____. *O mestre ignorante*: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2010A.

_____. Depois de quê? In: *Urdimento*: Revista de Estudos em Artes Cênicas. Vol. 1, n. 15, 2010B.

_____. *História, tempo e verdade.* São Paulo: Ed. Argos, 2011A.

_____. *O destino das imagens.* Lisboa: Orfeu Negro, 2011B.

_____. O que significa estética. In: *Revista Ymago*. 2011C. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2> Acesso em: 28 de out. 2014.

_____. *As distâncias do Cinema.* Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2012A.

_____. *O espectador Emancipado*. São Paulo: Ed. WMF Martins Fontes, 2012B.

_____. *A fábula cinematográfica.* Campinas: Ed. Papirus, 2013A.

_____. *Béla Tarr:* o tempo do depois. Lisboa: Ed. Orfeu Negro, 2013B.

ROSENSTONE, Robert. *A história nos filmes, os filmes na história.* São Paulo: Ed. Paz e terra, 2010.

ROSSINI, Miriam. O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. In: *Revista Famecos*. Porto Alegre, n. 34, dez. 2007.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI*: no loop da montanha russa. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

SHILLER, Friedrich. *A educação estética do Homem*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

VOIGT, André Fabiano. Imaginação e história: um diálogo com Gaston Bachelard. In: *Revista Anos 90*. Porto Alegre, v. 16, n. 30, p. 143-156, dez. 2009.

_____. Um debate sobre a descontinuidade temporal*:* Fernand Braudel, Gaston Bachelard, Gaston Roupnel e Georges Gurvitch. In: *Revista História da Historiografia.* v. 13, p. 188-203, 2013.

WELLS, Herbert George. *A máquina do tempo*. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2010.

Fontes

De volta para o futuro. Roteiro de Robert Zemeckis e Bob Gale. Direção de Robert Zemeckis. Produção de Steven Spielberg. Universal Studios. 115 min. Cor. 1985. DVD.

De volta para o futuro II. Roteiro de Robert Zemeckis e Bob Gale. Direção de Robert Zemeckis. Produção de Steven Spielberg. Universal Studios.108 min. Cor. 1989. DVD.

De volta para o futuro III. Roteiro de Robert Zemeckis e Bob Gale. Direção de Robert Zemeckis. Produção de Steven Spielberg. Universal Studios. 118 min. Cor. 1990. DVD.

Foucault on Bachelard Depoimento de Michel Foucalt ao canal INA. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=am6TghIrYEc>, acessado em 02/04/2013. Tradução de Wanessa Silva.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

Dourados, 19 de dezembro de 2014.

_____

Daniele Reiter Chedid