

Tempo e escatologia na representação urbana futurística de *Blade Runner* (1982)

Luiz Aloysio Mattos Rangel*

Resumo: O presente trabalho, fundamentando-se em estudos recorrentes de minha dissertação de mestrado, em andamento, procura percorrer uma representação urbana futurística no cinema de ficção científica, utilizando para esta análise o filme *Blade Runner* (1982), dirigido por Ridley Scott e inspirado no livro *Do androids dream of electric sheep?*, de 1968, do escritor norte-americano Philip K. Dick. Pautando-se pela confluência de temporalidades que coabitam um dado contexto e articulando esta característica das cidades na contemporaneidade ao fenômeno de aceleração da realidade, como atualização da concepção milenar do tempo escatológico, este trabalho dedica-se a apresentar ao leitor uma visão panorâmica de alguns aspectos característicos desta vida “que corre sobre a lâmina.”

Palavras-chave: Cidade. Escatologia. Ficção-Científica. Tempo.

Abstract: This work, based on previous research for post-graduation purposes, brings to discussion a piece of an urban futuristic representation, extracted from the movie *Blade Runner* (1982), directed by Ridley Scott and inspired in the Philip K. Dick's novel *Do androids dream of electric sheep?*, 1968. Attempting for the confluence of the many temporalities gather in a certain context and articulating this contemporary urban characteristic to the time accelerating phenomenon as an actualization for the eschatological time conception, this article introduces a panoramic vision of a few aspects of this life that “runs over the blade”

Key-words: City. Eschatology. Science-Fiction. Time.

Blade Runner – O caçador de andróides é um filme de ficção científica que tem como um de seus temas centrais a finitude da vida, metaforizada através de personagens conhecidos como *replicantes*, simulacros de homens criados com prazos de expiração propositalmente reduzidos de apenas quatro anos de duração. Inconformados com sua condição cerceada de vida, estes andróides rebelam-se contra a sociedade que os desenvolveu, desejando expandir seus tempos de existência. Embora a película situe logo de início o tempo e o espaço em que a narrativa transcorre, esta análise, por opção deliberada de seu autor, procura indicar aos

poucos as pistas à sua devida contextualização, revelando-as gradualmente a partir de uma passagem específica do filme, que é descrita a seguir.

Num dia como outro qualquer, em que a multidão se acotovela pelas estreitas ruas de uma importante cidade norte-americana, Rick Deckard, nosso personagem central, lê o seu jornal sem se incomodar com o barulho da movimentação e, sobretudo, do murmurinho das pessoas tentando entender ou fazerem-se entendidas nos diversos idiomas e dialetos nascidos das misturas entre as diversas línguas através das quais as conversações são travadas naquele ambiente. Para sua leitura, compensa a falta de clareza aproveitando-se da iluminação artificial provida pelos tubos de luz neon coloridos, que adornam a vitrine às suas costas. O neon não tem por finalidade a iluminação das ruas. Trata-se de um controverso artifício para se tentar atrair a atenção dos passantes a tal vitrine, destacando-a em relação às demais, embora todas se utilizem do mesmo recurso, tendo comprometida a sua eficácia.

Além das luzes coloridas que incidem sobre sua retina e quebram a escuridão com mensagens em variadas formas de desenhos e palavras, notícias também chegam aos seus ouvidos pelos auto-falantes de engenhosos *balões-outdoors*, com telas que projetam imagens em movimento de anúncios publicitários, acompanhadas de uma locução incessante que divide as atenções de Deckard em acompanhar e filtrar toda a informação que lhe chega de maneira não seletiva, ou seja, fora de seu controle, impactando todos os seus sentidos. Sobreviver a isso requer, sem dúvida, uma grande capacidade de concentração ou de total abstração.¹

Esta cena, em que a personagem principal é apresentada ao espectador, carrega em si um conjunto de elementos indicativos de um período da história bastante conturbado, materializado gradualmente na forma de uma realidade anti-utópica que veio tomando o lugar da original utopia americana através, segundo o historiador Robert Darnton (2004, p. 122), de uma ideologia de busca da felicidade baseada no consumo, que estes indivíduos buscaram no curso de sua história realizar. Nos anos sessenta uma tragédia iminente era anunciada por ativistas antibélicos atormentados pelo perigo de uma guerra nuclear, enquanto em meados dos anos 2000, o perigo se faz mais presente na escassez de recursos naturais e nos desequilíbrios que apontam para uma catástrofe ecológica. Em 1982, ano de lançamento da

¹ Como explica Georg Simmel (1967, p. 16) acerca da “vida mental” nas grandes metrópoles em desenvolvimento desde o início dos séculos XIX e XX, trata-se de um estilo de vida que obriga o corpo a desenvolver mecanismos de defesa e auto-preservação, pois a percepção sensorial é explorada à exaustão, dado o seu intenso trabalho de amortização do excesso de informações que exigem o máximo esforço dos cinco sentidos. Esta reação à modernidade nos leva, segundo Simmel, ao aumento constante da demanda por novos e cada vez mais intensos estímulos, ocasionando a adoção de uma atitude que denominou *blasé*, uma não-reação gradativa a estes estímulos causada pelo estiramento nervoso.

película que nos serve de fonte, as catástrofes nuclear e ecológica apresentam-se ambas como sintomas de uma crise que põe à prova os paradigmas iluministas e todo um ideal controverso de paz e felicidade, contribuindo enfaticamente para a constituição de um imaginário coletivo próprio deste contexto, que vê um fim de sua história sempre se aproximando, mas sem data para ocorrer.

A possibilidade de atualização da concepção escatológica de tempo, aqui sugerida, refere-se ao fenômeno contemporâneo de aceleração da realidade, resultante de um efeito de compressão espaço-temporal assinalado pela transição de um espaço-tempo industrial a uma dimensão de espaço-tempo tecnológico, responsável por desencadear uma percepção de tempo acelerado nos indivíduos submetidos ao cotidiano das grandes metrópoles, representadas nesta ficção como ambientes futurísticos, pós-nucleares, pós-apocalípticos, que metaforizam uma vivência pautada por formas particulares de organização, racionalização e controle do tempo.

O estudo desta percepção de tempo acelerado, ou de aceleração da realidade, pode indicar uma noção de finitude do tempo, justificando a intensidade, variedade e velocidade das experiências geradas e demandadas nesse contexto. Assim, uma das leituras autorizadas pela produção apresenta-nos a atualização, por meio de uma tradução representativa da realidade em linguagem ficcional, de uma temporalidade associada às tecnologias, como um dos fatores que transformam o meio em que o indivíduo está inserido e que permitem esta percepção diferenciada de suas vivências na duração. Mas antes, cabe localizar a emergência e sobrevivência da temporalidade escatológica no curso da história.

Forjada no âmbito de um paradigma religioso, centrado no cristianismo, a escatologia em sua forma original determina o andamento da história rumo ao que seria o fim dos tempos.² A igreja medieval, por meio de dogmas, reforçou a interpretação desta concepção de tempo em seu sentido vulgarizado, sugerindo um fim trágico do mundo através do fogo, fome e pestes, os principais males que acometiam o homem medieval, como meio de induzi-lo a um esforço de purificação da alma para libertação dos pecados que lhes rendiam as tais punições, garantindo sua salvação eterna.

Atualizando esta concepção de tempo finito à contemporaneidade e traduzindo uma suposta “obsessão pelo último momento que todos querem experimentar” (KAMPER;

² Em *Memória e História*, o historiador Jacques Le Goff (2006, p. 323) apresenta a definição do termo “escatologia”, a partir de um olhar voltado ao ocidente medieval, como a “doutrina dos fins últimos, isto é, o corpo de crenças relativas ao destino final do homem e o universo. Tem origem no grego, geralmente empregado no plural, tá escháta, as últimas coisas.” A teologia cristã emprega o termo no singular, escháton, o “acontecimento final”, para designar o Dia do Juízo Final professado no Apocalipse cristão.

WULF, 1989, p. 2)³, é possível conceber uma forma de experiência de fim do mundo que a humanidade, segundo Christoph Wulf (1989, p. 49), em seu ensaio versando sobre o tema do fim do mundo, intitulado *The temporality and world-views and self-image*, pôde em inúmeras ocasiões testemunhar, não pela destruição deste, mas por um processo contínuo de sobreposição do antigo pelo novo – algo que o capitalismo e sua demanda por novidades intensificou em escala exponencial –, caracterizando um movimento dos homens na duração em sentido progressista advinda de um estado de insatisfação permanente e ânsia por renovação, culminando numa idéia de fim do mundo imaginária – em que modificam-se os aspectos sócio-culturais de um determinado contexto –, contra a idéia de uma destruição física do planeta.

A idéia de um tempo que caminha em direção ao seu fim fundamenta-se, de acordo com o que propôs Wulf (1989, p. 49), no pressuposto de que o indivíduo concebe sua realidade a partir da imagem que possui de si mesmo, logo, consciente de sua própria finitude, conceberá uma realidade de espaço e tempo igualmente finitos, sendo o fim do mundo e o fim de si mesmo idéias indissociáveis. O tempo, segundo ele, é uma espécie de elo mediador entre o homem e o mundo. Quando ele altera suas visões de mundo e de si, altera conseqüentemente a sua percepção do tempo, adequando-o aos paradigmas de seu contexto. Algo também constatado por Norbert Elias (1998, p. 22) em seu *Sobre o tempo*, quando lembra que as civilizações antigas não possuíam “a mesma necessidade de medir o tempo que os Estados da era moderna, para não falar das sociedades industrializadas de hoje”. Nestas sociedades altamente industrializadas, o indivíduo é capaz de precisar os acontecimentos de sua própria vida em detrimento do *continuun* social que o circunscreve (ELIAS, 1998, p. 40), tendo assim uma temporalidade própria que caminha paralelamente, mas sempre reportando-se a uma temporalidade coletiva.

Ao mesmo tempo em que a vida deste indivíduo da modernidade está organizada no âmbito social segundo um calendário que marca uma contagem de tempo coletivamente compartilhada, ele se utiliza deste mesmo recurso para organizar suas próprias programações e metas de vida. Com isso, torna-se capaz de estabelecer uma cronologia própria e entender o seu caminhar na duração como um curso individual, corroborando com a idéia de que o fim de sua vida é para ele o próprio fim dos tempos.

Voltando à narrativa, podemos supor que a visão do personagem em questão deve encontrar grande dificuldade em focar a atenção em pontos fixos específicos dada a

³ Tradução nossa.

quantidade de elementos e sua velocidade de movimentação ao seu redor. Sua audição capta diversas faixas de sons simultâneos, seja pelo ruído das vozes tentando se comunicar, os auto-falantes despejando informações desinteressantes, sirenes e motores dos veículos que transitam entre o chão e os ares, e ao paladar que se perde em misturas de sabores tão exóticos quanto as fisionomias e vestimentas daquelas pessoas sempre apressadas, apáticas, protegidas pelo anonimato que a vivência em meio às multidões propicia, ou desprotegidas por esse mesmo anonimato que as torna insignificantes e descartáveis.

Uma necessidade de diferenciação destacada da diversidade de tipos sociais estilizados pelo filme pode refletir um desejo destes sujeitos em ter uma existência própria, autêntica e autônoma, desvinculada das programações sociais às quais estão submetidos, mas talvez estas programações sejam ainda anteriores a este desejo, prevendo-o e antecipando-o. Segue-se a premissa de que não importa se o indivíduo desfruta, de fato, de uma condição ideal de liberdade, desde que tenha a sensação de vivenciá-la. Assim, uma liberdade falseada pode ser tão ou mais atraente e segura do que uma liberdade que implique no compromisso de se ser responsável por sua própria realidade, ou por sua própria condução no tempo, sem nenhuma intervenção institucional ou mesmo divina. Sabiamente, o mesmo meio que desapropria o indivíduo de sua individualidade, também lhe fornece a plataforma para toda a gama de experimentações estéticas e sensoriais que ele possa buscar, satisfazendo-o, conformando-o e aprisionando-o nesta condição com tamanha competência que este indivíduo, além de reproduzi-la, passa a defendê-la.

Admitindo que a paisagem “tem história” (MENESES, 2002, p. 29-64), sua relação com o homem, tanto como um produto resultante de sua ação, quanto como um espaço de influência sobre o comportamento coletivo, deve ser lida como um documento fundamental à compreensão da mentalidade daqueles que ali habitam, pois o ser humano não vive de forma desvinculada de seu meio.

Contra o risco de esgotamento das possibilidades oferecidas por esta plataforma, a cidade exige velocidade e inventividade como condição à sobrevivência, e possui a heterogeneidade como elemento de uniformização destas diferenças⁴, de forma que o esforço despendido para esta busca de identidade, realizada de fora para dentro, se auto-anula. Um

⁴ David Harvey, que insere *Blade Runner* num quadro estético e narratológico pós-moderno, afirma que a pós-modernidade se constitui nas diferenças, privilegiando, em oposição ao progresso linear e ao planejamento de ordens sociais racionais e ideais do modernismo, a “heterogeneidade e a diferença como forças libertadoras na redefinição do discurso cultural [...] fragmentação, indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais e totalizantes”. (HARVEY, 1998, p.19).

“bombardeio de estímulos”⁵, ou o que o filósofo Jean Baudrillard (1986, p. 13), particularmente sensibilizado com o contexto norte-americano no início dos anos oitenta, entendeu como “a luxúria dos sentidos contra os desertos da insignificância”, aqui extrapolados, revelam paraísos artificiais, simulacros alternativos e preferenciais à vida pós-moderna contra a assertividade e a invariabilidade de uma modernidade que prega a ordem e o pleno controle baseados na racionalização do tempo e do espaço, e cujos instrumentos/símbolos de dominação são o cronômetro e a propriedade privada.

Não raro, o anonimato involuntário provido por este sistema, que aprisiona o indivíduo suprimindo-lhe com uma falsa sensação de liberdade, mostra-se bem-vindo para quem de fato tem algo a esconder. Deckard transita seguro e confortável em seu casaco escuro, que o protege da chuva e camufla-o no cinza das ruas, opaco o bastante para absorver as cores dos neons e mantê-lo despercebido. Síntese do “homem contra a cidade”⁶, vive à margem, solitário, tentando passar despercebido para não se sentir cúmplice deste meio que reconhece estar corrompido e irremediável. Infelizmente ou felizmente, para ele, não é possível deixar de perceber os excessos do mundo ao seu redor da mesma forma como este mundo parece não notá-lo. Contudo, a leitura do jornal segue atenta e ininterrupta. Ninguém parece se dar conta de que, preocupados demais em multiplicar seu cardápio de experiências, negligenciaram um fator limitante primordial à sua consecução, o tempo.

Ele terá um longo dia pela frente. Ou seria noite? Na verdade, não se pode saber se é dia ou noite, pois a escuridão paira constante, destacando ainda mais as já chamativas vitrines cujo papel principal de reforçar a iluminação das ruas é, então, revelado, ficando como secundária a sua função de ferramenta publicitária. Os raios do sol não atingem a superfície terrestre, predomina um “ar matinal derramando-se com partículas radioativas, e com o sol cinzento e enevoadado” (DICK, 1985, p. 12). Olhar para cima é ter a visão de arranha-céus que se curvam à distância e cujos topos se encontram no limite em que a vista alcança.

Apesar da altura dos edifícios, ele não está em Nova York, cidade que se reconhece, ou se reconhecia, de longe por seu *skyline* vertical, mas em uma cidade que era, pelo menos até os anos oitenta, de um século XX que ainda sonhava com carros voadores, “enamorada de

⁵ Este bombardeio de estímulos se expressa no caos urbano, na velocidade dos transportes, nos sinais luminosos ou na propaganda em outdoors, o som de sirenes, buzinas, campainhas, alarmes e o som ensurdecedor da multidão eufórica pelas ruas, a paisagem vertical e acinzentada de concreto e metal e até a mistura de idiomas, fragrâncias e sabores que vem de todos os cantos do mundo para compor um imenso e confuso caldo cultural.

⁶ A chuva e a noite nos filmes *noir* – gênero cinematográfico que *Blade Runner* utiliza assumidamente como referência para sua composição estética de cenários e personagens –, podem ser interpretadas como metáforas de um “mundo dissoluto”, que a personagem central, o detetive, quer atravessar sem se deixar contaminar. A capa de chuva o resguarda do contato com este mundo. (PEIXOTO, 1987, p. 15).

sua horizontalidade sem limites” (BAUDRILLARD, 1986, p. 46). Se este lugar é realmente o que se diz (no texto de introdução do filme, que apressa-se em situar o tempo e o espaço da narrativa, posicionando o espectador na trama) que ele é, muita coisa mudou e em muito pouco tempo. A despeito das ruas estreitas pelas quais a personagem transita, a cidade fora um dia cortada por avenidas largas e espaçadas combinadas a uma arquitetura predominantemente rasteira. Um sobrevôo sobre esta cidade, desvendando suas camadas de cima para baixo, como o faria um arqueólogo dali a mil anos, negaria a prerrogativa da destruição criativa, através da qual David Harvey (1998) enxerga o processo do desenvolvimento arquitetônico urbano contemporâneo, segundo o qual não se pode criar o novo sem que o antigo lhe ceda seu lugar, substituindo-o por uma sobreposição criativa (ou alternativa), de restos de um cenário já decadente, para revelar inicialmente o topo de edifícios modernos, acinzentados pelo metal que os constitui, mas que refletem os raios do sol que lá do alto retornam para o céu sem jamais tocar as camadas mais próximas à superfície, lugar no qual bicicletas dividem as ruas com pedestres, habitantes dos edifícios antigos, também acinzentados, porém não pelo metal que aonde há é avermelhado pela ferrugem, mas pelo concreto e a pintura desbotada, resistentes o bastante para suportar as camadas de edificações posteriormente crescidas, embora deteriorados pelo tempo entre outros fatores desencadeados pela ação humana.

Enquanto representação ficcional, a obra traz uma composição estética, aparentemente difusa e desordenada, do estereótipo das metrópoles contemporâneas. Constatase no filme algo já notado por Fredric Jameson (1996, p. 46) sobre como a arquitetura pós-moderna “canibaliza todos os estilos arquitetônicos do passado e os combina em ensembles (conjuntos) exageradamente estimulantes”.

Um exemplo deste processo de sobreposição de estilos arquitetônicos é o edifício *Bradbury*, que surge mais adiante na narrativa. Construído em 1893, sobrevive ainda conservando os traços que um dia lhe renderam sua imponência de um tempo em que se sobressaía naquela paisagem, agora trágica e decadente, como mais um sintoma do descompasso de uma sociedade tecnologicamente avançada, mas socialmente deficiente. Aí, neste submundo, de ruas cobertas de lixo, vivem aqueles menos favorecidos pelos prodígios tecnológicos de que desfrutaram os que vivem nas alturas, no topo das pirâmides, de cujas janelas avistam-se carros voadores, ou além, nas colônias espaciais, como aquelas que gerações inteiras compreendidas em todo um século de civilização imaginaram.

O idioma inglês não é mais tão ouvido ou falado quanto o japonês e o chinês, assim como quase toda a comunicação visual, entre propagandas e as pichações nas ruas contém ideogramas orientais.⁷ Com as notícias em dia, nosso personagem, Rick Deckard, um policial não fardado, na verdade, um *blade runner*, caçador de recompensas a serviço da polícia, dirige-se a uma banca do outro lado da rua para uma refeição. Não se vêem ao redor os sujeitos brancos, anglo-saxões e protestantes que deveriam, a princípio, ser a parcela social ali (pre)dominante. A julgar pela aparência e o idioma proferido pelo atendente, o cardápio não lhe deixa muitas escolhas, sendo ainda racionada a quantidade de itens que se pode consumir. Mesmo insistindo, ele só recebe metade da porção que julga necessária para satisfazer sua fome.

Por tradição, como costumava ser comum entre os que exerciam sua profissão, ele poderia estar comendo *donuts* mergulhados numa xícara de café, ambos símbolos tão elementares ao estereótipo do policial, tipicamente norte-americano, quase sempre acima do peso, ao invés daquilo que, então, degustava com o auxílio de *hashis*, os palitos de madeira com os quais os orientais manuseiam seus alimentos. Mas ele sequer viveu estes anos dourados, guardados em livros de história, em que os policiais eram amigos de sua comunidade e, mais do que isso, eram heróis e modelos de civilidade sempre em defesa da lei, da moral e dos bons costumes.

Assim como seus colegas de profissão, também disfarçados em meio à multidão, ele não parece interessado em defender outra coisa, senão seus próprios interesses. Missão cumprida é igual a dinheiro no bolso e sejam quais forem os seus objetivos, é com o dinheiro ganho por seus serviços que ele poderá realizá-los.⁸ Preso ao pragmatismo desta lógica que rege sua vida, os dizeres “Vamos América, colocar nossos homens no espaço”, largamente proferidos pelos *balões-outdoors*, tentando em vão desapropriar os habitantes de seu senso de individualismo e uni-los em um novo sentido de coletividade, não lhe fazem nenhum sentido. Vai-nos ficando cada vez mais clara a idéia de que aquela América, com todos os clichês que

⁷ A influência da cultura oriental é uma característica marcante nas obras do autor Philip K. Dick, inspirador do filme *Blade Runner*, podendo ser observada em outras de suas obras como: *O Homem do Castelo Alto* (1962), que conta uma versão da história em que a Alemanha Nazista de Hitler teria vencido a Segunda Guerra Mundial juntamente ao Japão, responsável pela conquista da costa oeste americana a partir de uma importante vitória na batalha de Pearl Harbour no Haváí. As habilidades japonesas nas áreas de robótica e informática também são características que sempre fascinaram o ocidente. Outro autor, Willian Gibson, grande expoente do gênero *cyberpunk*, também inunda suas obras com inúmeras referências, sobretudo, à cultura japonesa, como em *Neuromancer* (1984) e *Idoru* (1996).

⁸ Na versão literária, Dick esclarece que o que Deckard mais deseja é obter um animal de verdade, raro naquele contexto e, por isso, muito mais valioso do que os artificiais, “fraudes elétricas”, que estão ao alcance (dos bolsos) de quase todos. Para que possa adquirir as espécies mais valorizadas ele conta, além de seu ordenado mensal, com uma bonificação de mil dólares concedida por cada replicante retirado. (DICK, 1985, p. 17).

a tornam reconhecível, guarda poucos elementos daquilo que um dia fora um complexo sistema cultural dominante em todo o ocidente, e também de notável influência sobre o oriente. Definitivamente, não é ali que ele poderá se encontrar com um passado nostálgico que sequer foi seu, e do qual, mesmo assim, sente falta.

Embora todas as referências tentem nos deslocar para qualquer outro lugar, ele está, como foi dito, em uma importante cidade norte-americana, que um dia fora um dos principais ícones e pólos difusores dessa ideologia, o *american way of life*, e não em algum país do continente asiático, tampouco num bairro oriental. Não fossem os dados apresentados no início do filme, que localizam e datam a narrativa, negaríamos cada signo ali presente que procura nos conduzir de um continente a outro de uma forma pouco clara e nada condizente às referências que possuímos para uma identificação precisa daquele contexto.

Para que o espectador possa se transportar ao cenário proposto, não bastaria apenas um deslocamento geográfico, aliás, tal deslocamento não é sequer bem-vindo, já que, a despeito de notáveis transformações naquele cenário, não é a mudança do espaço que está colocada em questão. Resta-nos tentar o deslocamento através do tempo. Então, aquele cenário poderia ser um possível futuro, imaginário, porém factível dentro das infinitas possibilidades guardadas e protegidas pelo ilimitado universo de possibilidades que os autores de ficção, vez por outra, costumam visitar. Trata-se de um futuro esboçado a partir de aspectos constatáveis naquele tempo presente que o projetou. Agora sabemos, finalmente, que aqueles símbolos podem corresponder a uma certa realidade, se entregarmos-nos ao exercício de uma projeção desta realidade, valendo-nos da mesma liberdade da qual estes autores desfrutaram para criar seus universos imaginários fantásticos, neste caso, um futuro a partir da extrapolação de um presente. Assim, o local e a data apresentados no início do filme estão justificados e passam, autorizados pela licença artística de que são frutos, a fazer algum sentido. Aquela América, a dos incontáveis clichês perpetuados e massificados pelo cinema, está dissolvida em poeira (radioativa), e desta mesma poeira uma nova cultura vem se constituindo, adequada à nova situação que se apresenta.

Contudo, aquela América não se perdeu por completo, pois está em sua essência a vocação de falsear a realidade através do “entrelaçamento de simulacros da vida diária (que) reúne no mesmo espaço e no mesmo tempo diferentes mundos (de mercadorias)” (HARVEY, 1998, p. 271). Mais do que plasticidade para se moldar indefinidamente, ela deve ser alicerçada sobre uma plataforma vazia de sentido, um deserto pleno do nada, para que não haja uma base capaz de determinar seu curso de desenvolvimento. Por isso, a realidade do

filme não está tão distante da realidade propriamente dita, pois a sociedade que o produziu aprecia a liberdade da qual se vale para sua auto-reinvenção. Tenta sempre fugir da obviedade para não se sentir fadada a um curso pré-estabelecido, que traga a sensação de total ausência de autonomia sobre o sentido de sua própria história.

Mesmo que a imprevisibilidade seja atormentadora, por inviabilizar o estabelecimento do controle, um destino certo pode se mostrar igualmente indesejável, e como a realidade presente já se mostra hostil o bastante, a solução está em realidades alternativas criadas para satisfazer, ainda que de maneira ilusória, as experiências que se deseja vivenciar. Para resolver está intrincada equação, chegamos a uma América que

[...] não é nem um sonho nem uma realidade, é uma hiper-realidade [...] porque é uma utopia que desde o começo foi vivida como realizada. Tudo aqui é real, pragmático, e tudo nos deixa sonhadores [...] a América é uma grande ficção. (BAUDRILLARD, 1986, p. 26).

Esta grande ficção é imperceptível aos seus habitantes/personagens, que optaram pela existência inconsciente neste simulacro, do qual também são autores, que entorpece os sentidos misturando, inclusive, o próprio sentido do tempo histórico. Assim, propõe-se a vida de sonho como única ou melhor opção, afastando-o de uma realidade objetiva. Como máximo expoente e sintetizando este contexto, os Estados Unidos apresentam-nos com sua hiper-realidade uma dimensão que se sobrepõe à realidade e ao sonho, determinando que o autêntico é aquilo que se vive no cinema e o que se exalta na televisão, em propagandas disfarçadas de programas de entretenimento, englobando também os noticiários dentro da mesma lógica, responsável pela manutenção/perpetuação da sociedade do espetáculo e do consumo, sobretudo, de imagens.

Para Susan Sontag (1981) “a realidade sempre foi interpretada através do registro fornecido pelas imagens”. A autora atualiza a observação feita por Feuerbach, ainda em 1843, de que esta nossa era “prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” (FEUERBACH apud SONTAG, 1981, p. 147), antecipando o que viria a ser o culto a imagem na modernidade em sua forma mais latente, um meio de preservar e proteger o indivíduo contra a lassidão e o marasmo de uma rotina repetitiva e enfadonha.

Quando John Lukács (2005) questiona a legitimidade de uma era da informação⁹, o faz consciente de que a maior parte desta informação é inútil, e para tal constatação é necessário que o observador esteja posicionado fora deste turbilhão informacional para enxergá-lo de cima, em toda a sua completude, sem ser por ele dragado. Seu excesso se faz necessário para a manutenção desta sociedade de consumo/espetáculo¹⁰ marcada pela volatilidade e efemeridade de modas, resultante da compressão do tempo-espaço que denota sua superficialidade e instantaneidade, desprovida de sentido duradouro para a satisfação, unicamente, do presente imediato.

Este é o tempo presente imerso num estado do vir-a-ser, em que “o presente já contém o futuro” (BARBROOK, 2009, p. 37). Na era da informação, o futuro apresenta-se como um ideal a ser alcançado e o esforço em atingi-lo determina a forma de se viver do presente conduzida pelo referido estado do vir-a-ser. A cidade, na verdade, não é o que é, mas um suporte para a representação daquilo que se quer que ela venha a ser. E por assumir-se como uma falsificação do real, ela precisa ser super-exposta, através de seus excessos, para tornar o falso convincente e satisfatório.

Como implicação imediata a estes excessos surgem confusões temporais que desorientam o indivíduo, carente de um mapeamento cognitivo, tornando praticamente impossível a ele, situar-se no que deveria ser a sua cronologia. A seguinte observação de Baudrillard (1986, p. 87) exemplifica este cruzamento artificial de temporalidades:

[...] quando Paul Getty reúne em Malibu (Califórnia) numa vila pompeiana à beira do Pacífico, Rembrandt, impressionistas e estatuária grega, ele está dentro da lógica americana, na pura lógica barroca da Disneylândia, ele é original, é um golpe magnífico de cinismo, de simplismo, de kitsch e de bom humor involuntário – algo de espantoso pelo *non-sense*, pelo absurdo.

Esta cidade norte-americana em que a narrativa transcorre é Los Angeles, no Estado da Califórnia, expoente da costa oeste americana, também conhecida como a Costa Dourada, a *Goldem Coast*, pelo clima quente e suas praias convidativas. Mas o ano é 2019 e o sol deixara a algumas décadas de brilhar sobre aquela paisagem praiana que se perdeu em sombras. Hoje, com a pouca luminosidade que lhe resta, a cidade luta para não se apagar

⁹ Amparado em Tocqueville: “O incrível acesso às informações, também no fim da Era Moderna, obscurece o fato de que, simultaneamente, grande parte dessas informações é inútil [...]. O fantástico desenvolvimento das comunicações, permite que quase todos vejam ou falem num instante com pessoas do outro lado do mundo, enquanto as comunicações verdadeiras, no sentido das pessoas falarem e ouvirem umas às outras [...] tornam-se cada vez mais raras.” (TOCQUEVILLE apud LUKACS, 2005, p. 38-41).

¹⁰ Entendendo-se aqui que a sociedade do espetáculo é consequência natural de uma sociedade de consumo, pois a espetacularização da realidade surge como artifício de auto-promoção de uma sociedade que consome-se a si mesma como produto, ou como afirma Jameson (1996, p. 14): “a própria cultura se tornou um produto [...]. O pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias em processo.”

completamente. O referido conflito nuclear tão temido nos anos da Guerra Fria teria acontecido no ano de 1992¹¹, mudando em definitivo a paisagem e o cotidiano nas cidades que, de alguma forma, sobreviveram ao desastre. A julgar pela movimentação frenética do ir e vir das pessoas, podemos supor que seja de manhã, horário compatível ao expediente regular de trabalho. Sem a referência solar, a percepção de tempo torna-se notavelmente diferenciada.

Um “falso-dia-eletrônico”, para utilizar uma expressão cunhada por Paul Virilio (2005, p. 10) em sua obra *O espaço crítico* – expressão utilizada pelo autor em substituição ao dia solar da astronomia que orientava, no passado, as sociedades em todas as suas dinâmicas, até que a luz elétrica, na forma de lâmpadas ou de televisores viesse subverter a ordem estabelecida pela natureza às diversas rotinas diárias – transcorre alheio ao tempo real, sem tomar conhecimento da passagem do sol, que despercebidamente vai marcando as horas do dia e os fusos horários que já não tem a sua razão de ser, sendo meras convenções formais úteis, talvez, à cálculos astronômicos, e não muito mais do que isso, passam distantes de uma possível aplicação ao cotidiano. Os primeiros experimentos de sincronização de relógios via satélite, realizados a partir de 1960 com o intuito de unificar e organizar o espaço a partir de uma transmissão instantânea do tempo, desenvolveram-se possibilitando um sincronismo planetário (ATTALI, 2004, p. 257-258). Países em lados opostos do globo terrestre podem, com isso, confluir suas rotinas, dormir e acordar simultaneamente, pois o tempo não é mais determinado nem determinante à maneira como o era antigamente.

A versão literária de Dick (1985, p. 20) narra uma passagem em que uma das personagens, J.R. Isidore, que não possui relógio, “dependia da televisão para sinais horários”, situação possivelmente compartilhada por muitos em condições semelhantes à sua. Mais do que situá-los no tempo, a “janela catódica”¹² substituía as janelas comuns, responsáveis pela entrada de luz no interior das casas. Sem o “eterno retorno da luz e da noite” (VIRILIO, 2005, p. 65), o tempo contínuo da história deixa de ser o tempo do cotidiano, que insere-se entre o sono e o despertar, para criar as interrupções que organizam o ritmo de produtividade e que estruturam o tempo vivido. O ritmo da cidade, suas dinâmicas sociais e fluxos de atividades e produção eram, até então, determinados pela divisão organizacional do tempo através de um calendário. Este recurso determinava datas específicas

¹¹ O filme não data precisamente o suposto conflito nuclear, no entanto, o livro localiza-o no ano de 1992.

¹² A expressão “*janela catódica*” é uma referência à televisão que passa a trazer a iluminação para dentro dos lares. Esta iluminação pode ser entendida em seu duplo sentido, de prover luz e também conhecimento ao propiciar um contato com o mundo exterior, conectando o indivíduo remotamente à espaços que estão além do alcance de sua visão. Ademais, a televisão também opera a dilatação do tempo ao quebrar as restrições determinadas pela iluminação solar. (VIRILIO, 2005, p. 13).

para determinadas atividades e um cronograma diário definido em horários que estabeleçam os fluxos de trabalho, lazer, culto religioso, estudo, ócio, refeições, descanso e demais cuidados com o corpo; e também do espaço, por uma divisão setorial e fragmentada em ruas, bairros, espaços públicos das instituições e espaços privados das residências. O transcorrer do tempo passa agora a ser medido pelo puro fluxo de informações que trafegam em alta velocidade, ignorando as limitações espaço-temporais que, no passado, tornavam distantes um local de outro.¹³

Mais do que a velocidade dos transportes, são as tecnologias de comunicação que perpassam a dimensão do espaço cruzando-o sem tomar conhecimento das distâncias que o (de)limitam, tornando possível enxergar a distância (espaço) como sendo histórica (espaço no tempo). Neste contexto em que as tecnologias de comunicação, sobressaindo-se às de locomoção, transportando o indivíduo virtualmente para onde quer que sua presença seja requerida sem que haja, necessariamente, o deslocamento de seu corpo físico, a própria distância que já fora um fator limitante ao conhecimento tornou-se inexistente, pois pode-se ver, sentir e experimentar remotamente, ou seja, sem a presença física no espaço da experiência. Isso altera por completo a percepção do tempo, tornando-o acelerado pela profusão de possibilidades que passam a se concentrar à disposição do indivíduo, gerando, em contrapartida, a incômoda sensação de que se está perdendo uma infinidade de outras experiências (das quais está ciente de que estão ocorrendo, mesmo que não seja possível identificar e especificar todas elas) que não se é possível vivenciar. Esta sensação de perda impulsiona-o em direção a uma tentativa de vivência plena impossível, não importando quantos anos se tenha disponível para o cumprimento desta proposição, pois nunca será o bastante para que se possa abarcá-la em sua totalidade.¹⁴

Quando se fala em aceleração do tempo, não se está aqui referindo a um tempo que passa mais rápido. Os segundos do cronômetro continuam tendo a mesma duração, assim como os movimentos de translação e rotação da Terra permanecem inalterados. O que se mostra alterado é a percepção para o indivíduo de que o tempo passa a transcorrer mais rapidamente. David Harvey (1998, p. 219-224), que em sua obra *Condição pós-moderna* reforça a idéia deste encurtamento do tempo associada ao encurtamento das distâncias.

¹³ Um princípio de equivalência, emprestado da Física e exposto por Attali (2004, p. 237), sugere que as coordenadas de tempo podem transformar-se em coordenadas espaciais e vice-versa.

¹⁴ Para Alvin Toffler, autor de *O choque do futuro*, a velocidade (e quantidade) com que as mudanças ocorrem nas sociedades modernas é responsável por um mal-estar social ocasionado pela dificuldade, ou impossibilidade das pessoas manterem-se atualizadas: “Tanto os médicos quanto os homens de negócio queixam-se de que não podem acompanhar os últimos acontecimentos do progresso nos seus respectivos campos de atividades.” (TOFFLER, 1972, p. 12).

Também entende que numa era da informação mais do que as tecnologias aplicadas aos meios de transporte, são as tecnologias aplicadas à comunicação, sobretudo as teletecnologias, as grandes responsáveis pela diminuição do(s) espaço(s). Este fenômeno, denominado de compressão espaço-temporal, permite que o mundo seja enxergado como totalidade apreensível. Paul Virilio (2005, p. 13) reafirma que a velocidade que encurta distâncias “também abole a noção de dimensão física”, pois de um ponto qualquer do globo se avista qualquer outro ponto do globo instantaneamente e, mais do que ver, é possível participar e interagir, ver e ser visto em diversos espaços ao mesmo tempo.

Uma ótica geométrica seria restrita ao alcance do olho, enquanto que a nova ótica eletrônica é capaz de desdobrar o alcance, não apenas da visão como dos demais sentidos, pelo tempo e pelo espaço. Em outras palavras, o que se quer demonstrar é que: percorrer uma distância implica em um determinado gasto de tempo para fazê-lo; quanto maior a velocidade, menor será o tempo gasto para completar o percurso e, acelerando a velocidade ao ponto de uma deslocação instantânea, elimina-se o tempo e a distância, pois não foi necessário o gasto de tempo, tampouco foi preciso percorrer a distância para se chegar ao ponto almejado, já se está lá sem o deslocamento ou, ao menos, sem um deslocamento que se mostre razoavelmente perceptível para o indivíduo.

Contudo, as possibilidades advindas desta experiência de onipresença são limitadas mais pela capacidade do indivíduo em vivenciá-las do que pelas tecnologias de que ele dispõe. O tempo mostra-se insuficiente para dar conta de todas as experiências que estão agora ao seu alcance, demandando um esforço de seleção, segundo prioridades daquilo que se necessita ou se deseja experimentar.

Virilio (2005, p. 105) vai além, introduzindo o conceito de “poluição dromosférica”, que sintetiza a forma da percepção temporal na pós-modernidade como algo sobre o qual não se é possível mais ter referências precisas. A “poluição dromosférica” é um fenômeno ocasionado pela quantidade excessiva de informação que perpassa a mesma faixa de tempo e espaço, bombardeando o indivíduo a um grau de densidade e velocidade que sua capacidade de absorção e processamento não é suficiente para acompanhar. As implicações diretas deste excesso de informação são uma desorientação espaço-temporal que pode associar-se a já citada atitude *blasé*, de Simmel, e ao exemplo de Baudrillard, da vila pompeana em plena Califórnia, ou ao fim de semana medieval em hotéis temáticos, com promessas de resgatar sensações próprias de um tempo específico não vivenciado pelo indivíduo/cliente, sugerido por Harvey (1998) como elementos catalisadores desta desorientação. Tudo parece retornar ao

indivíduo como percepção de aceleração da realidade, imergindo-o numa espécie de rotina repetitiva, que se resume na busca incessante por estímulos cada vez mais fortes.

Por outro lado, Robert Darnton (2004, p. 122) destaca também como tendência contraditória ao sistema de consumo e ao ideal de liberdade/libertinagem que fundamenta o *american way of life* a um estilo de vida baseado numa espécie de ascetismo, forçado pela escassez de recursos e impulsionado pela recente, e não menos lucrativa, indústria do envelhecimento, que configura um “novo culto do eu” baseado nos cuidados com o corpo e na privação de prazeres por meio de dietas e exercícios diários e outros métodos de combate ao estilo de vida degradante imposto pela cidade, como mais uma tentativa de vencer o tempo finito de vida, prorrogando-o.

Neste contexto em que o espaço torna-se potencialmente finito, o tempo, indissociável do espaço e seguindo a mesma lógica, também torna-se potencialmente finito – não importando aqui se sua duração pode ou não ser precisamente calculada –, atualizando assim a concepção do tempo escatológico, aquele que caminha em direção a um fim, para uma nova forma de percepção temporal, então laicizada, para atender aos novos paradigmas que a conceberam reconhecendo, senão a finitude do tempo, ao menos, a finitude da duração da vida como condição à uma particular percepção do tempo adotada pelos indivíduos da contemporaneidade.

Referências

Bibliografia

- ATTALI, Jacques. *Historias del tiempo*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- BARBROOK, Richard. *Futuros imaginários: das máquinas pensantes à aldeia global*. São Paulo: Peirópolis, 2009.
- BAUDRILLARD, Jean. *América*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington, um guia não convencional para o século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1998.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- KAMPER, Dietmar; WULF, Christoph (Orgs.). *Looking back on the end of the world*. Nova Iorque: Semiotext(e) Foreign Agents Series, 1989.
- LE GOFF, Jacques. *Memória e História*. Campinas: Unicamp, 2006.

www.pucsp.br/revistacordis

LUKÁCS, John. *O fim de uma era*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *A paisagem como fato cultural*. In: YÁZIGI, Eduardo (Org.). *Turismo e paisagem*. São Paulo: Contexto, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SIMMEL, Jorg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

TOFFLER, Alvin. *O choque do futuro*. Rio de Janeiro: Arte Nova, 1972.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Edições 4, 2005.

WULF, Christoph. The temporality and world-views and self-images. In: KAMPER, Dietmar;

WULF, Christoph (Orgs.). *Looking back on the end of the world*. Nova Iorque: Semiotext(e) Foreign Agents Series, 1989.

Fontes

DICK, Philip K. *Blade Runner – Perigo Iminente (Sonham os andróides com carneiros elétricos?)*. Mira-Sintra: Publicações Europa-America, 1985.

_____. *Do androids dream of electric sheep?* New York: Del Rey Books, 1996.

SCOTT, Ridley. *Blade Runner*. Los Angeles: Warner Bros. Inc., 1982.

* Luiz Aloysio Mattos Rangel possui graduação em História pela PUC-SP (2007). É mestrando em História Social pela PUC-SP (bolsista CNPq). Desenvolve pesquisa sobre temporalidades e representações urbanas na produção cinematográfica, com foco nas relações entre humanidades e tecnologias e fenômenos da contemporaneidade. E-mail: <luiz.aloysio@yahoo.com.br>.