



Mr. Sandman, Bring me a Time Machine: Temporalidade, Contingência e Gênero em Back to the Future e Donnie Darko

Mr. Sandman, Bring me a Time Machine: Temporality, Contingency and Genre in Back to the Future and Donnie Darko



Erick Felinto¹

¹Autor de, dentre outros trabalhos, *A Imagem Espectral: Comunicação, Cinema e Fantasmagoria Tecnológica* (Ateliê Editorial, 2008), *Avatar: o Futuro do Cinema e a Ecologia das Imagens Digitais* (com Ivana Bentes: Sulina, 2010) e *O Explorador de Abismos: Vilém Flusser e o Pós-Humanismo* (com Lúcia Santaella: Paulus, 2012). Atualmente é pesquisador do CNPq e Professor Associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Pesquisa realizada com apoio do CNPq. E-mail: erickfelinto@gmail.com.

No momento em que escrevo estas linhas, restam apenas poucos dias para a chegada de Marty McFly no futuro – um futuro que é, contudo, o nosso presente. Como os fãs mais fervorosos da trilogia de Robert Zemeckis certamente sabem, na continuação do primeiro filme o professor Emmet Brown convence Marty a viajar para o dia 21 de outubro de 2015, de modo a salvar sua prole de um destino trágico. O desfecho da história é o presumível final feliz, com a restauração da temporalidade linear e o reestabelecimento de um futuro radioso. No centro dessas peripécias está um dispositivo – ao mesmo tempo tecnológico e narrativo – que permite moldar e reformar aquilo que em princípio seria inalterável: o curso do tempo. Todavia, como todos os tipos de dispositivos narrativos altamente tipificados, o tema da viagem no tempo caracteriza-se, paradoxalmente, por sua quase invisibilidade. De fato, como um dos temas mais tradicionais e persistentes da ficção científica, a viagem no tempo tornou-se uma convenção tão marcante que hoje temos dificuldade de enxergá-la fora do repertório de recursos narrativos que servem simplesmente para marcar o pertencimento da obra a um gênero específico. Desse modo, o fato de que tenha se tornado particularmente popular nos últimos anos poderia passar inteiramente despercebido, não fosse a questão da temporalidade um dos problemas culturais centrais de nossa época. É precisamente no momento em que se multiplicam os discursos sobre o fim da história, sobre o esgotamento do que parecia ser o inacabável fluxo de transformações da temporalidade, que o tempo veio se tornar um problema central. Se os discursos sobre o “presenteísmo” característico da cultura contemporânea fazem algum sentido, o fator responsável pelo crescente interesse pelas histórias de viagem no tempo pode ser, de fato, essa mescla de frustração e fascínio com o nosso eterno presente.

Desse modo, não seria difícil concordar com o argumento de Vivian Sobchack de que Marty McFly, o protagonista de *Back to the Future*, retorna ao passado apenas para não perder de vista seu verdadeiro objetivo central: *o presente*. Ao apresentar-nos um passado altamente estilizado e despido de quaisquer significantes históricos relevantes, *Back to the Future* pode ser entendido como sintoma do colapso pós-moderno do “sentido de tempo e história” (SOBCHACK, apud YILMAZ, p. 390). É essa, provavelmente, a dimensão em que dois filmes tão diferentes como *Back to the Future* (1985) e *Donnie Darko* (2001) se aproximam. Em ambos, a viagem no tempo não é um acontecimento historicamente transformador ou de impacto social. Viajar no tempo, aqui, significa uma experiência altamente individualizada, ligada às odisséias pessoais de dois sujeitos para os quais a linearidade temporal tornou-se

um problema². Isso, evidentemente, sem falar em outros elementos secundários que talvez, inclusive, permitam falar em *Donnie Darko* como uma clara homenagem ao clássico de Robert Zemeckis (por exemplo, as referências explícitas de Donnie a *Back to the Future*, o drama adolescente, a crítica irônica a presidentes norte-americanos dos anos 1980 etc.).

Naturalmente, exercícios comparativos entre os dois filmes já foram realizados com competência. Por exemplo, em “Boys to Men and Back Again: The Historian and the Time Traveler”, ensaio integrante da coletânea *Screening Generation X* (2010), Cristina Lee lê as duas obras como expressão de uma vontade de potência masculina, que almeja nada menos que o controle do passado, do presente e do futuro (2010, p. 114). *Back to the Future* se inseriria, dessa forma, em uma tradição recente de filmes adolescentes (como *Bill and Ted’s Excellent Adventure*, 1989, ou *Terminator*, 1984) nos quais se encena uma espécie de rito de passagem. Os protagonistas dessas diferentes odisséias – sejam elas cômicas, dramáticas ou aventurescas –, asseveram a competência masculina em grau superlativo: os jovens homens garantem a estabilidade do universo, ao mesmo tempo que “demonstram as fronteiras duramente policiadas da identidade de gênero ao atualizar as rupturas e rigores da masculinidade dominante” (LEE, 2010, p. 115). Nesse sentido, *Donnie Darko* se afastaria decisivamente de *Back to the Future* por seus pendores críticos em relação aos modelos tradicionais de masculinidade (como, por exemplo, o relaxado pai de Donnie ou o corrupto guru de autoajuda Jim Cunningham), ao mesmo tempo em que os poderes do protagonista não lhe facultam salvar a si mesmo de um destino trágico.

Não é difícil concordar com a leitura inteligente de Lee, solidamente ancorada em pressupostos feministas e culturalistas. Todavia, o que me interessa particularmente nos dois filmes é uma possibilidade interpretativa que se assenta menos na jornada mítica dos heróis do que em certas percepções das distintas formas de temporalidade (fílmicas e históricas) presentes nos dois filmes. Em outras palavras, quero centrar minha análise no próprio dispositivo narrativo da viagem do tempo, naquele elemento que, precisamente, torna-se quase que invisível de tão naturalizado que foi pelo gênero. A hipótese que se pretende apresentar aqui é que, na passagem de *Back to the Future* a *Donnie Darko*, desenha-se a transição de uma concepção de

²É verdade que a dissolução do “universo tangente” significa, em *Donnie Darko*, a salvação do mundo, e várias leituras do filme já destacaram o simbolismo messiânico ligado ao protagonista. Todavia, durante todo o tempo o mundo permanece completamente ignorante desse fato, o que permitiria interpretar os desdobramentos da narrativa como tendo relevância pragmática para apenas um personagem: o próprio Donnie. Além disso, a linha temporal e o retorno ao passado se limitam a uns poucos dias, durante os quais os acontecimentos centrais dizem respeito a alguns indivíduos numa pequena cidade norte-americana, descartando, assim, qualquer impacto histórico notável no processo de manipulação temporal.

temporalidade linear, afirmativa e essencialmente otimista para outra caracterizada por uma contingência sombria e perturbadora. Essa hipótese será substanciada, por referência a um conjunto específico de autores e conceitos, nas páginas que se seguem, mas pode-se adiantar que o problema da contingência vem adquirindo papel central em diversas reflexões sobre o atual panorama cultural. Não somente o tempo aparece como algo progressivamente caótico e instável, mas o futuro se materializa frequentemente, na ficção científica recente, como um retorno ao passado (Cf. PEIXOTO, 1988). O que antes parecia, na perspectiva moderna, como um futuro sempre aberto e promissor, agora se manifestaria como uma dimensão vazia, instável e assustadora. Para autores como Bliss Cua Lim, por exemplo, o cinema fantástico – uma categoria na qual se poderia incluir muitos filmes de ficção científica – apresenta uma propensão a uma espécie de “crítica temporal, uma tendência a revelar que o tempo homogêneo traduz temporalidades disparatadas, não-coincidentes [...], pois a persistência do sobrenatural frequentemente insinua os limites da cronologia desencantada” (2009, p. 12). E não pode passar despercebido a nenhum observador atento o interesse que a filosofia e a teoria cultural hoje devotam à temática do caos e da instabilidade temporal. Essas reflexões atravessam o pensamento de autores lidos com crescente interesse, como Eugene Thacker (2010)³, Reza Negarestani (2008) e Nick Land (2011). Acredito que *Back to the Future* e *Donnie Darko* encenam com nitidez esses dois distintos paradigmas temporais. Em outras palavras, enquanto que o primeiro filme apresenta, dentro de tradicionais parâmetros hollywoodianos, uma visão do tempo como “espaço” homogêneo para a manutenção do *status quo* por meio da remoção da contingência, o segundo é atravessado pela percepção de uma temporalidade amorfa, instável e imprevisível, na qual a intervenção do sujeito (o viajante do tempo) de modo algum garante um resultado satisfatório e harmônico. Dessa forma, importa, antes de tudo, lembrar aquilo que poderia parecer óbvio: *Back to the Future* é um filme dos anos 1980 que retorna ao mais idílico dos passados da cultura norte-americana, os anos 1950, enquanto que *Donnie Darko* é um filme dos anos 2000 que volta nostalgicamente aos mesmos anos 1980, quando possivelmente já teria tido início o processo de desilusão com a perspectiva de um futuro glorioso para o império norte-americano.

³Vale assinalar que a obra paradigmática de Thacker, *In the Dust of this Planet*, foi uma das inspirações centrais para Nic Pizzolatto na elaboração do roteiro da primeira temporada de *True Detective* (2014), série na qual as temáticas do caos e da insignificância humana diante do cosmos são questões centrais.

Time Travel: Fluxos Temporais no Cinema e a Sensação Histórica da Temporalidade

Ainda que obscurecido pela estereotipia, o *tropo* da viagem temporal deveria estar continuamente em nossos radares teóricos pelo simples fato de figurar uma dimensão essencial da experiência cinematográfica: a temporalidade. Como mostra Mary Ann Doane em *The Emergence of Cinematic Time*, as tecnologias da imagem não apenas criaram a possibilidade de um registro permanente do tempo fugaz, senão que ajudaram a moldar a concepção moderna da temporalidade. O tempo moderno, que se caracterizou por uma inexorável linearidade, foi sendo progressivamente “reificado, estandardizado, estabilizado e racionalizado” com o auxílio da fotografia e do cinema (2002, p. 5). Essa racionalização do tempo, necessária ao bom funcionamento do sistema econômico capitalista e da produtividade industrial, materializou-se de forma mais clara nos processos de padronização empreendidos entre o final do século XIX e o começo do século XX. Segundo Markus Krajewski, tais processos foram fruto de uma série de projetos globais (como a distribuição do orbe terrestre em 24 zonas temporais) cuja finalidade era *totalizar o mundo*, ou seja, administrá-lo racionalmente de forma que *não lhe sobrasse resto (Rest) algum* – uma ideia sintetizada no quase intraduzível título da sua obra: *Restlosigkeit: Weltprojekte um 1900 (Integralidade: Projetos Mundiais por volta de 1900)*. Os criadores desses projetos, figuras pouco conhecidas do público como Wilhelm Ostwald ou Walther Rathenau, encontravam-se em um

peculiar limbo, operando no entrelugar epistemológico (*epistemologischen Dazwischen*) de uma ordenação incerta e do saber canonizado. Suas posições marcavam claramente a passagem entre exigências críticas e um futuro ainda não decidido e a ser modelado. Sua missão auto-atribuída consistia em afirmar o impensável de modo a tornar realizável o impossível (2006, p. 19).

Desse modo, os fazedores de projetos modernos atuavam no domínio da especulação, entre um presente já conhecido (e estruturado pela ciência) e um futuro de natureza inteiramente especulativa. Podemos pressupor que sua função era, acima de tudo, domar a contingência e o particular. Afinal, como assinala ainda Doane, a racionalização moderna visava reduzir ou simplesmente negar a contingência. Todavia, paradoxalmente, essas mesmas tecnologias que atuaram como coadjuvantes na racionalização do tempo, promoveram igualmente estruturas de contingência dedicadas a tornar “tolerável uma racionalização incessante (...) O tempo se tornou heterogêneo e imprevisível, alimentando a possibilidade de novidade perpétua e di-

está plenamente operante na contemporaneidade (2002, p. 29). Em ambos os momentos, as tecnologias da imagem continuariam se estruturando numa tensão entre o desejo de instantaneidade e o impulso arquivístico. Entretanto, se não é difícil aceitar que as forças racionalização e da indeterminação prosseguem hoje em seu embate, talvez se deva considerar a possibilidade de uma ruptura temporal mais acentuada entre modernidade e pós-modernidade. De fato, como mencionado anteriormente, a tese que pretendo sustentar aqui é a de um significativo incremento da contingência no contexto contemporâneo, e a tal ponto que parece tornar-se progressivamente mais difícil submetê-la ao controle dos processos de racionalização. Apesar da relativamente pequena distância temporal que separa *Back to the Future* (1985) e *Donnie Darko* (2001), parece-me que é possível ler os filmes como expressões da percepção, cada vez mais acentuada, de uma mudança nos *cronotopos* – um termo utilizado por Hans Ulrich Gumbrecht – que definiram os períodos moderno e pós-moderno.

A Cronotopia Contemporânea: Vitória da Contingência

Gumbrecht situa-se, com efeito, entre os autores que mais detidamente vêm examinado a transição temporal entre esses momentos, em especial as transformações que sucederam o período do pós-guerra. Ele aponta uma série de fatores que teriam alterado significativamente o panorama da temporalidade contemporânea. Por exemplo, o crescente ceticismo quanto às capacidades cognitivas do sujeito poderia ser encarado como um sintoma do fracasso das seguidas tentativas de domar a contingência. Paradoxalmente, sugere Gumbrecht, “quanto mais exitosamente a humanidade controlava o planeta, menos parecia confiar no conhecimento que tornou tal controle possível” (2013, p. 155). Esse ceticismo é, por vezes, tão radical que parece ter levado a uma desvalorização do pensar na tradição da lógica e uma valorização da ideia de permitir que o fenômenos se mostrem por si mesmos.

Por outro lado, a fato de não conseguirmos mais, como antes, deixar nenhum passado para trás (no sentido da superação, da caminhada constante em direção à mudança e ao progresso), implicaria em uma espécie de “poliperspectivismo” – em outras palavras, em aumento de contingência. Nesse sentido, o problema do perspectivismo e da contingência aparece como “energia epistemológica decisiva por trás da formação da imagem de mundo (*Weltbild*) histórica” (2014, p. 9)⁵. Não somente já não seria mais possível deixar para trás o passado, mas também não con-

⁵Gumbrecht, H. U. “Allgegenwärtig und gehoben ob unsere Gegenwart das Schöne Absorbiert”, texto inédito apresentado por ocasião da série de conferências da Bayerische Akademie der schönen Künste em 2014. Texto cedido pelo autor. Agradeço a Sepp a gentileza de ceder-me esse trabalho inédito.

seguiríamos mais enxergar o futuro como campo aberto de possibilidades. É nosso presente que está, porém, carregado de passados (em boa parte devido às tecnologias eletrônicas); é um presente cheio de simultaneidade e contingência. “Quase tudo parece possível nesse amplo presente, entre as estreitas periferias do impossível e do necessário” (2014, p. 11). Para Gumbrecht, portanto, o campo da contingência converte-se agora em um *universo de contingência*, pois mesmo o que antes parecia necessário ou inevitável se manifesta agora como mera possibilidade. Inclusive aquilo que era da ordem do absolutamente incontornável – como, por exemplo, a mortalidade humana – já aparenta ser tecnologicamente evitável. Essa experiência não é necessariamente positiva, crê Gumbrecht, pois dela resultam possivelmente diversas síndromes contemporâneas, como o crescimento da depressão. Todas teriam origem no anseio por uma instância mais sólida na qual pudéssemos nos firmar. O problema é que, no universo da contingência, tudo que é sólido se desmancha impiedosamente no ar.

Nesse sentido, não seria sintomático, portanto, que um dos novos filósofos mais populares de nossos dias tome como problemas centrais de sua obra os temas da temporalidade e da contingência? Ao criar um verdadeiro tremor no mundo intelectual com a tradução norte-americana de *Après la Finitude* (2006), o francês Quentin Meillassoux (na época com menos de 40 anos de idade) ajudou a inaugurar aquilo que se apresentou, então, como um novo movimento filosófico: o chamado “Realismo Especulativo”. Eixo fundamental do movimento é a tentativa de superar o que foi definido como o “correlacionismo” característico de toda filosofia pós-kantiana. Em outras palavras, depois de Kant a filosofia se viu aprisionada na correlação entre mente e mundo, de modo que não seria possível explorar nenhum desses dois polos independentemente do outro. Como se sabe, para Kant, nosso conhecimento do mundo é sempre filtrado por nossos sentidos e nossas estruturas mentais, de modo que nunca poderemos ter acesso direto à “coisa em si” (ou seja, o mundo despido da presença humana). O Realismo Especulativo busca, de vários modos, desfazer o viés antropocêntrico dominante no pensamento ocidental, por meio de uma desconstrução do humano que busca devotar sua atenção aos outros seres e coisas que povoam o cosmos, numa espécie de radical democracia ontológica. No centro da visão cosmológica de Meillassoux, figura de ponta do movimento, encontra-se a ideia daquilo que ele denominou como “hiper-caos”, ou seja, uma visão do universo ancorada em uma contingência total. Para Meillassoux, nada no universo é absolutamente necessário, nem mesmo as leis da física. O único absoluto, paradoxalmente, seria a contingência. Ao tentar ultrapassar os limites e o agnosticismo típico de boa parte da

filosofia pós-kantiana, Meillassoux nos oferece, assim, “uma metafísica maravilhosamente bizarra da contingência absoluta na qual qualquer coisa pode acontecer sem razão e sem aviso” (HARMAN, 2011, p. 24). Segundo Meillassoux, o princípio filosófico que deve guiar nossa reflexão sobre o mundo não pode se embasar em nenhuma ordem determinante a priori, seja Deus, seja o sujeito, sejam as próprias leis da física. Essa ideia é claramente delineada já na ainda impublished tese de doutorado de Meillassoux, *L’inexistence divine*, classificada por Graham Harman como talvez “a mais famosa obra atual da filosofia continental que ninguém leu” (HARMAN, p. 90).

Em *L’inexistence divine*, o filósofo elabora uma cosmologia na qual não somente a contingência é elemento central, senão que também radicalmente definida pela mudança e pela instabilidade. Se a racionalidade é costumeiramente identificada como compromisso com a constância das leis naturais, então inevitavelmente iremos nos defrontar com o problema do novo. Como pensar o inaudito, o inesperado, a novidade (por exemplo, a vida) quando a racionalidade opera a partir das categorias da ordenação, da lei e da previsibilidade? A verdadeira novidade é aquilo que emerge *ex-nihilo*, sem nenhuma potencialidade ou aviso prévio que a anteceda. Em seu universo hiper-caótico, no qual nada é determinado e todas as possibilidades estão abertas, podemos talvez asseverar que não existe um deus, mas quem garante que ele não poderá vir a existir? Esse “*dieu à venir*” é uma das figuras mais curiosas da especulação de Meillassoux, que em muitos momentos se aproxima de uma forma de literatura fantástica (como, aliás, teria apreciado o argentino Jorge Luis Borges). Para Meillassoux, todos os símbolos que nossa cultura elegeu como guias – por exemplo, o *símbolo histórico* – padeceram do mesmo mal: foram fundados em uma metafísica. Só na ausência do fundamento pode vicejar um pensamento que almeja inclusive ultrapassar as fronteiras do humano. Várias outras noções curiosas de Meillassoux poderiam ser usadas como instrumentos para reflexão sobre nossa situação corrente e nosso tratamento da temporalidade (por exemplo, as ideias da “ancestralidade” e do “arque-fóssil”), todavia, já estamos nos distanciando por demasia do foco das propostas originais deste artigo. O que importa fazer agora é perceber como a temporalidade e o problema da contingência são efetivamente encenados nos dois filmes que nos propomos analisar.

Marty e Donnie: do Tempo Linear ao Tempo Caótico

A construção do passado em *Back to the Future* segue as convenções fílmicas hollywoodianas mais tradicionais, que localizam nos anos 1950 (e preferivelmen-

te em uma pequena cidadezinha interiorana) o paraíso perdido do sonho americano. De fato, a estereotipia no momento do retorno de Marty é cadenciada pela canção de Pat Ballard, *Mr. Sandman*. A partir desse acompanhamento, que evoca uma ambiência de sonho e tranquilidade (“mr. Sandmann, bring me a dream...”), somos apresentados à agradável cidade californiana de Hill Valley. Tudo parece perfeito demais para ser real: o lugar é limpo, radiante, em uma integração harmoniosa entre natureza e intervenção humana. As diversas referências ao período, mesmo para aqueles que não o viveram, tentam convencer-nos de que a vida então era mais simples e autêntica. Se a América perdeu seu rumo, basta um rápido olhar ao passado para encontrar as necessárias medidas corretivas. Como explica Elizabeth McCarthy, esse anseio pelo passado faz parte da agenda neoconservadora característica do período reaganista, pontuada por valores como a monogamia, a heterossexualidade e a simplicidade (2010, p. 149). Nesse sentido, o quase incesto de Marty com sua mãe insere no filme um elemento perturbador, um dado de contingência capaz de ameaçar o futuro e deslegitimar *Back to the Future* como um ‘filme de família’. A cena do beijo no carro seria, assim, insuportavelmente chocante se não fosse a mágica intervenção de Lorraine, que a faz abortar o gesto com a intuição de que algo está errado. Lorraine representa, efetivamente, uma presença perturbadora, dado seu comportamento sexual predatório, que, porém, será mais tarde eficientemente “corrigido” para uma saudável monogamia no futuro aperfeiçoado engendrado por Marty.

Mesmo deslocado no tempo, Marty move-se pelo mundo temporal de seus pais com naturalidade. Entretanto, é sua chegada no passado que perturba a linearidade temporal e exige, do protagonista, uma série de medidas acrobáticas para recolocar o tempo em seus eixos. Interessa, aqui, notar o contraste visual entre os interiores domésticos dos anos 1950 e 1980. Enquanto que a época de Marty nos apresenta apartamentos frios, desordenados, escuros e inóspitos, as moradas da antiga Hill Valley são acolhedoras, bem iluminadas, aconchegantes. Essa sensação de conforto será complementada pelo luxo e o louvor às benesses do capitalismo quando Marty volta à sua casa na década de 1980, agora num presente reformulado e melhorado: “uma área de jantar arejada e bem iluminada (dotada de um sofá branco de alto custo e mesa de tampo de vidro) substitui a sala húmida e atulhada original; comida saudável substitui a comida de conveniência (...)” (MCCARTHY, 2010, p. 146). Na construção de sua atmosfera visual, *Back to the Future* é um típico filme hollywoodiano dos anos 1980, com montagem e planos convencionais, uma paleta de cores alegre e luminosa (como deve caber em uma comédia adolescente) e certa artificialidade cênica que apresenta as marcas do imaginário hollywoodiano sobre as pequenas

idades norte-americanas. Tudo ali foi pensado para engendrar uma ambiência de familiaridade no espectador, por mais artificiais que sejam as construções visuais e narrativas. Por contraste, em *Donnie Darko* “o uso de referências icônicas dos anos 1980, da moda à música, é empregado [...] para tornar aquele período histórico estranho e perturbador, em vez de encorajar na audiência sentimentos de pertencimento e familiaridade” (LEE, 2010, p. 125).

Em termos sonoros, a estruturação de *Back to the Future* é um pouco mais interessante. Ainda que ofereça ao espectador elementos e deixas estereotípicos, que lhe permitem identificar os ambientes temporais/espaciais com facilidade, apresenta algumas escolhas e recursos que introduzem inovação na *mise en scène* – por exemplo, a ausência de acompanhamento musical na abertura do filme, que é pontuada apenas pelo som cadenciado dos vários relógios da casa do professor Brown. O primeiro tema musical de Alan Silvestri (com quem Zemeckis trabalhou diversas vezes) a aparecer no filme se manifesta precisamente quando a viagem no tempo é realizada ou evocada. É um tema “efervescente, cintilante, consistindo de duas tríades arpejadas separadas por semitom” e com um sabor octatônico: “uma escala octatônica apresenta tons e semitons: sua sonoridade singular tem sido a base de inúmeras partituras de filmes de ficção científica como *O Dia em que a Terra Parou*”. (GENGARO, 2010, p. 116). Segundo Gengar, a inventividade da trilha de Silvestri está no fato de que consegue espelhar a fragmentação causada pela viagem no tempo, ao mesmo tempo que, no final da história, consiste na cola que liga os elementos do presente reparado (2010, p. 121).

A inserção de *Back to the Future* no gênero da ficção científica (em variante cômica) é garantida, naturalmente, pelo dispositivo da viagem no tempo e pela tradicional figura do cientista excêntrico, o professor Emmett “Doc” Brown. Como sói acontecer, o professor Brown é o portador daqueles segredos arcanos da ciência que ninguém quer se dar efetivamente ao trabalho de conhecer, mas que são vitais ao desenrolar da trama. Apesar da centralidade de seu papel, Doc Brown não é, evidentemente, um homem de ação (o que cabe, claro, a Marty). Sua função se resume a passar a maior parte do tempo explicando ao protagonista os mistérios da viagem no tempo e os segredos de seu intrigante “capacitor de fluxo”. Sua única invenção funcional é uma máquina do tempo, mas também, poderíamos dizer, *um mecanismo de produção (e, paradoxalmente, também, de correção) de contingência*. De fato, pode-se argumentar que toda a estrutura narrativa de *Back to the Future* é resumível numa odisséia do controle e gerenciamento das contingências. Se o futuro aparece como lugar de possibilidades infinitas, ele é uma folha em branco para Marty, graças a seu

com os tradicionais elementos idílicos do imaginário norte-americano. Entretanto, Kelly privilegia os espaços fechados e os instantes crepusculares. O fato de que em diversos momentos Donnie apareça dormindo, hipnotizado ou em estado de semi-vigília, associado à trilha etérea e à suavidade de certos movimentos de câmera, gera uma atmosfera onírica que perpassa todo o filme. Sua reconstrução temporal, cheia de referências visuais, musicais e literárias ao período, garantem ao espectador certas ancoragens simbólicas, ao mesmo tempo, porém, perturbadas pelo caráter onírico da encenação.

A viagem no tempo, em *Donnie Darko*, é de caráter bastante limitado, já que ele retorna à sua própria época, viajando apenas alguns dias no passado, de modo a evitar a “contingência” que deu origem ao universo tangente. E, realmente, tanto *Back to the Future* como *Donnie Darko* podem ser encarados como narrativas a respeito do tempo, sua imprevisibilidade e o gerenciamento de imponderáveis temporais. Todavia, a forma como os filmes encaram a temporalidade, assim como os resultados da tentativa de controlar a contingência, são bastante diversos. Se Donnie tem êxito, por exemplo, em evitar o fim do mundo e o desfecho trágico que aguardava sua namorada Gretchen, ele de modo algum se enquadra na forma de representação do herói adolescente que é tão bem preenchido pelo Marty de *Back to the Future*. Em lugar do seguro e bem ajustado Marty, confiante na possibilidade de um futuro luminoso e da conquista do *american dream*, temos um jovem diagnosticado como esquizofrênico e atormentado por visões de uma estranha figura em fantasia de coelho. Além disso, o final vitorioso é fortemente relativizado pela morte do próprio protagonista, que deve sucumbir como preço a pagar pela correção da contingência temporal (o surgimento do universo tangente). Bastante diferente do modo narrativo típico do filme hollywoodiano, onde todas as pontas soltas são costuradas no final da história, em *Donnie Darko* a complexa trama deixa em aberto vários mistérios cuja solução pode ser apenas presumida pelo espectador. Desse modo, há muitos poucos pontos fixos e elementos lógicos nos quais o intérprete pode se segurar para controlar os vazios e instabilidades produzidos pela *mise en scène*. Mesmo o uso da música como indicativo da localização histórica da narrativa nos anos 1980 “ocorre como parte de um esforço para tornar a era dos anos 80 estranha e instável para o espectador” (WALTERS, 2012, p. 196).

No final do filme, quando os problemas do fluxo temporal parecem ter sido corrigidos pelo sacrifício de Donnie, assistimos à bela sequência de imagens em close dos personagens centrais (acompanhada belamente pela canção *Mad World*, de Gary Jules) em gestos e atitudes que parecem indicar que alguma memória ou traço do

universo tangente e suas contingências sobrevivem no curso de tempo corrigido. O mistério que envolve a problemática da viagem no tempo – encarnado pelo intrigante tratado de Roberta Sparrow, *The Philosophy of Time Travel*⁶ – é de natureza ambígua, ao mesmo tempo científico e místico. Desse modo, não é casual o fato de que Sparrow tenha sido uma freira em sua juventude. Nesse interstício entre a ciência e o sobrenatural, um traço estrutural da própria narrativa, a viagem no tempo adquire uma dimensão imponderável, inexplicável, nunca completamente totalizável pela razão. Em *Back to the Future*, porém, ainda que o *mumbo jumbo* sobre o “capacitor de fluxo” não faça sentido algum para nós, a viagem no tempo seria explicável inteiramente pelo viés científico. Efetivamente, as diferenças entre os dois filmes são dramaticamente destacadas por James Walters:

Enquanto o filme de Zemeckis propõe uma oposição binária entre bem e mal que se resolve de forma não problemática, Kelly projeta um mundo no qual a imaginação e a liberdade de expressão são restringidas pelas limitações mentais de outros, e onde se afirmam vitórias que não podem ser nem merecidas nem justificadas (2012, p. 201).

Desse modo, mesmo após a viagem no tempo e a dissolução do universo tangente, *Donnie Darko* continua se apresentando ao espectador como um universo misterioso, assombrado pela contingência e pela imprevisibilidade. O interessante uso que Kelly faz de diferentes mídias para complementar a narrativa fílmica (DVD, website), já analisado extensivamente por vários autores (Cf. FELINTO, 2005, BOOTH, 2008, BECK, 2004), pontencializa ainda mais essa abertura de uma narrativa que nunca se totaliza ou alcança local de repouso. *Back to the Future* e *Donnie Darko* figuram, portanto, não somente duas maneiras diversas de encarar a contingência – como espaço de instabilidade a ser controlado ou como abertura ao novo e à diferença –, senão que também nos permitem enxergar, no tradicional tropo da viagem temporal, diferentes modos de pensar a temporalidade da experiência cinematográfica. De um lado temos um tempo “especializado”, como mais uma fronteira a ser conquistada pelas potências da racionalização e do controle (não é casual o fato de o último filme da série *Back to the Future* retornar ao velho Oeste americano). Do outro temos um tempo fraturado, múltiplo, perturbador; enfim, um tempo que escapa às domesticações da linearidade. Nesse sentido, o DeLorean de Marty, como ícone do consumo e desejo materialista, representa mais que adequadamente a tem-

⁶Trata-se do livro que o professor Monitoff oferece a Donnie quando eles conversam sobre a possibilidade da viagem no tempo. Extratos do livro podem ser lidos nos extras do DVD ou no website do filme (hoje preservado em <<http://archive.hi-res.net/donniedarko/>>). Acesso 10/10/2015.

poralidade gerenciada e produtiva do capitalismo avançado, na qual a contingência deve ser controlada a todo custo. Por outro lado, a turbina de avião destrocado que atinge Donnie e funciona como “metal craft of any kind” para desencadear a viagem no tempo é símbolo coerente para uma noção do tempo como força intotalizável, imprevisível e, muitas vezes, destrutiva. Se *Donnie Darko* é, de fato, uma espécie de versão sombria e sofisticada de *Back to the Future*, então, uma forma de ler esses filmes é como sintoma da progressiva crise que atinge nossa cultura. Crise da temporalidade radiosa e otimista da modernidade, que assiste impotente ao triunfo da contingência e do imprevisível. E se o mundo parece se despedaçar inexoravelmente diante de nós, por que não aproveitar os confortos da sala de cinema e assistir ao apocalipse em uma aconchegante poltrona no escuro?

Referências bibliográficas

BECK, J. C. “The concept of narrative: an analysis of *Requiem for a Dream(.com)* and *Donnie Darko(.com)*”. *Convergence: the international journal of research into new media technologies*, Bedfordshire, vol. 10, n. 3, 2004.

BOOTH, P. “Intermediality in film and internet: Donnie Darko and issues of narrative substantiality”. *Journal of Narrative Theory*, Michigan, vol. 38, n. 3, outono 2008.

CUALIM, B. *Translating time: cinema, the fantastic, and temporal critique*. Durham: Duke University Press, 2009.

DOANE, M. A. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

ERNST, W. *Chronopoetik: Zeitwesen und Zeitgaben technischer Medien*. Berlin: Kadmos, 2012.

FELINTO, E. “Donnie Darko: imagem, tecnologias digitais e multimediação em um filme entre o underground e o massivo”. *Contracampo*, Niterói, n. 23, abr-jul. 2015.

FLUSSER, V. *Gesten: Versuch einer Phänomenologie*. Düsseldorf: Bollmann, 1993.

_____. *Medienkultur*. Frankfurt am Main: Fischer, 1999.

_____. *Kommunikologie*. Frankfurt am Main: Fischer, 2007.

GUMBRECHT, H. U. *Stimmungen lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*. München: Carl Hanser, 2011.

_____. *After 1945: latency as origin of the present*. Stanford: Stanford University Press, 2013.

_____. “Allgegenwärtig und gehoben – ob unsere Gegenwart das Schöne absorbiert”, comunicação na *Bayerische Akademie der Schönen Künste* (documento eletrônico inédito cedido pelo autor), 2014.

GENGARO, C. L. “Music in flux: musical transformation and time travel in *Back to the Future*”. In: NI FHLAINN, S. (org.). *The worlds of Back to the Future: critical essays on the films*. McFarland Publishers, 2010.

HARMAN, G. *Quentin Meillassoux: philosophy in the making*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

KING, G. *Donnie Darko*. London: Wallflower Press, 2007.

KRAJEWSKI, M. *Restlosigkeit: Weltprojekte um 1900*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006.

LAND, N. *Fanged noumena (collected writings, 1987-2007)*. Falmouth: Urbanomic, 2011.

LANGFORD, B. *Film genre: Hollywood and beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

LEE, C. *Screening generation X: the politics and popular memory of youth in contemporary cinema*. Surrey: Ashgate, 2010.

MCCARTHY, E. “Back to the Fifties! Fixing the Future”. In: Ni Fhlainn, S. (org.). *The worlds of Back to the Future: critical essays on the films*. McFarland Publishers, 2010.

NEGARESTANI, R. *Cyclonopedia – complicity with anonymous materials*. Melbourne: Re.Press, 2008.

NI FHLAINN, S. (org.). *The worlds of Back to the Future: critical essays on the films*. McFarland Publishers, 2010.

PEIXOTO, N. B. “O futuro do passado: a pós-modernidade na ficção científica”. In: OLALQUIAGA, M.C (org.). *Pós-Modernidade*. Campinas: Unicamp, 1988.

SHAIL, A. & STOATE, R. *Back to the Future*. London: BFI Film Classic, 2010.

THACKER, E. *In the dust of this planet – horror of philosophy vol. 1*. Winchester: Zero Books, 2011.

WALTERS, J. “When people run in circles: structures of time and memory in *Donnie Darko*”. In: Lee, C. (ed.). *Violating time: history, memory, and nostalgia in cinema*. New York: Continuum, 2012.

YILMAZ, A. “The popularity of time travel in contemporary media: being Erica and time travel as individualised consumer choice”. *Science Fiction Film and Television*, Liverpool, vol. 6, n. 3, outono, 2013.

