

TIM e *Cosmopolis*: narrativas utópicas e distópicas no e sobre o tempo presente

Resumo

As visões do futuro que preenchem e caracterizam o cotidiano estão presentes nas narrativas e imagens da cultura da mídia e do audiovisual, as quais consolidaram-se como fonte documental para análises sobre a construção e a configuração do tempo presente. Este artigo pretende fazer um exercício de reflexão nesse sentido, partindo de duas produções: a propaganda de TV da operadora TIM (2012) e o filme *Cosmópolis* (2012). A proposta é comparar ambas as fontes audiovisuais a partir de suas visões utópicas e distópicas do futuro. Tais visões permitem observar as diferentes possibilidades de construção de sentidos e perspectivas da categoria 'presente'.

Palavras-chave: Tempo Presente. Audiovisual. Utopia. Distopia. TIM/Cosmopolis.

Para citar este artigo:

ISOLAN, Flaviano Bugatti. *TIM* e *Cosmopolis*: narrativas utópicas e distópicas no e sobre o tempo presente. *Tempo e Argumento*, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 170 - 200, abr./jun. 2018.

DOI: 10.5965/2175180310242018170

<http://dx.doi.org/10.5965/2175180310242018170>

Flaviano Bugatti Isolan

Doutor em História Contemporânea pela Technische Universität Berlin. Professor da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Rio de Janeiro – RJ – BRASIL
flavianoisolan@hotmail.com

TIM and Cosmopolis: utopian and dystopian narratives *in* and *about* the present time

Abstract

The visions of the future that fill and characterize daily life are present in the narratives and images of the media and audiovisual culture, which has consolidated itself as a documentary source for analyzes about the construction and configuration of the present time. The present article aims to make an exercise of reflection in this sense, starting from two media productions: the TV advertisement of the mobile operator TIM (2012) and the US-movie Cosmopolis (2012). The proposal is to establish a comparison of these two audiovisual sources from their utopian and dystopian visions of the future, which allow us to observe the different possibilities with which the 'present' constructs its senses and perspectives.

Keywords: Present Time. Audiovisual. Utopia. Dystopia. TIM/Cosmopolis.

O debate sobre a noção de “tempo presente” ainda se coloca de forma bastante aberta e controversa. O significado do ‘Tempo’ como agente central da disciplina e do fazer histórico; o processo de surgimento de um novo regime de historicidade ao longo do século XVIII e sua crise dois séculos depois; a própria viabilidade da noção de “tempo presente” como chave para estudos e pesquisas históricas; as discussões acerca do recorte temporal na contemporaneidade e a reflexão sobre suas fontes e objetos – todos esses elementos são temas que fundamentam praticamente todas as discussões historiográficas sobre o tempo presente e seus alcances.

Não é o objetivo aqui retomar o histórico das discussões sobre a abordagem ou sobre a noção de tempo presente em diferentes momentos da historiografia, até a criação na França, em 1978, do Instituto de História do Tempo Presente, que consolidou o conceito e o campo de pesquisa sobre o qual hoje nos debruçamos. O importante é salientar que a noção de tempo presente integra a construção e a crise daquilo que François Hartog chamou de “regime de historicidade” (HARTOG, 2014), ou seja, um discurso que se instala lentamente em uma sociedade, que age na longa duração e que traduz o modo como ela trata e dá significado ao passado, ao mesmo tempo que a situa no devir histórico. José Carlos Reis, ligando sua afirmação com Reinhart Koselleck, afirma que “um regime de historicidade (...) é uma articulação, em um presente, entre o ‘campo de experiência’ e um ‘horizonte de expectativa’, é a consciência histórica e de si deste presente, é do que ele se lembra e o que ele espera” (REIS, 2012, p. 46). Segundo Koselleck, a Revolução Francesa é o símbolo da inauguração do tempo contemporâneo, que se confunde com a noção de Modernidade, e que projeta um novo horizonte de expectativas, que se expande para muito além do campo de experiência do presente. A História aconteceria no caminho para esse futuro de expectativas.

Nesse raciocínio, pode-se falar – em termos de uma filosofia da História – de um longo(íssimo) século XIX, cujo regime de historicidade adentra o século XX e vai ter na Guerra Fria “o último horizonte de expectativas dos tempos modernos” (ARANTES, 2014, p. 91). O ano de 1989 – símbolo do fim da Guerra Fria – encerraria o ciclo de historicidade iniciado em 1789. O século XX, que com suas experiências de revoluções e de utopias invocava o futuro, chegaria ao seu final a partir de uma grande queda que representaria, também, um novo corte no regime de historicidade: nesse sentido, o futuro entra em crise, torna-se imprevisível e descontrolável, e não é mais o elemento dominante do devir histórico. A crise da noção de futuro faz com que sejam repensadas as articulações entre passado, presente e futuro (HARTOG, 2014). Frente à imprevisibilidade do futuro e à incapacidade das tradições de traçarem uma perspectiva do porvir, quem passa a dominar o tempo histórico é um presente cada vez mais onipresente. O ‘presentismo’ corresponde a esse novo tempo do mundo, no qual o espaço de experiência se confunde com o horizonte das expectativas, ou, nas palavras de Paulo Arantes (2014), vivencia-se a experiência da História numa era de “expectativas decrescentes”.

Um novo regime de historicidade permite o questionamento do historiador sobre suas relações com o tempo e sobre os alcances e limites desse regime. Aqui cabem, também, as reflexões sobre o tempo presente – que não é sinônimo de presentismo, pois como este se refere a um regime de historicidade, aquele traduz um campo de abordagem historiográfica. A noção de tempo presente dialoga, portanto, com o contexto atual da noção de história contemporânea e seus alcances na longa duração e na construção de perspectivas do devir histórico. Como mencionado, o tempo presente entra nesse debate a partir da discussão da viabilidade de seu conceito como chave explicativa para uma operação histórica, da discussão de seu recorte temporal e, também, a partir dos objetos, fontes ou vestígios sobre os quais se propõe a escrever sua narrativa histórica. O que propomos aqui é expor esse debate parcialmente e apresentar uma reflexão sobre o tempo presente como um campo singular do fazer historiográfico, cuja narrativa remete não apenas ao passado, mas também ao *futuro* incorporado no presente. Inserido num tempo de encurtamento de expectativas, muitas vezes o tempo presente é construído/narrado por fontes imagéticas, como TV e cinema, a partir de visões de um futuro que tentam apresentar perspectivas para os impasses do atual presente sem expectativas. Essas perspectivas podem apresentar visões utópicas e distópicas, mas ambas se reportam às possibilidades abertas - ou desejadas - pelo presente e sua construção histórica. Essa análise será baseada em duas produções do ano de 2012: a propaganda *Trem Azul*, da operadora TIM, e o filme *Cosmopolis*.

Tempo presente, história e narrativa

Uma das primeiras premissas que envolvem o debate sobre a noção de tempo presente é o entendimento de que toda história é uma história do tempo presente, no sentido de que quem constrói a narrativa histórica traz as marcas de sua época. Isto é, o tempo presente é inerente ao discurso historiográfico. A narrativa histórica do tempo presente carrega, todavia, o debate sobre seus próprios critérios de periodização. Nesse debate, conforme aponta François Dosse (DOSSE, 2012), a própria definição de história do tempo presente é colocada em questão, seja pela ideia de substituí-la pela noção de

história imediata, seja por ser considerada um pseudoconceito, uma vez que nada mais seria do que a história em si – já que toda história partiria, essencialmente, do presente.

História do tempo presente, história imediata ou história do passado recente são, portanto, conceitos que remetem aos limites, muitas vezes fluidos, da dimensão temporal a que o pesquisador sobre o presente se propõe. Elas mostram que a própria noção de tempo presente e seus alcances são historicamente construídos.

As pesquisas do Instituto de História do Tempo Presente, criado em Paris em 1978, referiam-se a um passado próximo, ainda vivo e atuante, cujo marco temporal era a II Guerra Mundial e suas consequências. A linha temática de pesquisa do Instituto se orientava para o recente passado francês da República de Vichy, mas acabou transpondo fronteiras e contribuindo para os estudos sobre a relação História-Memória (por exemplo, do próprio Holocausto, da Guerra Civil Espanhola e, mais recentemente, das ditaduras sul-americanas), bem como sobre reflexões acerca da responsabilidade e do sentido de se fazer justiça ao se (re)escrever o passado e a história. A noção de memória (individual ou de uma sociedade) não constitui apenas um campo ou objeto de pesquisa do tempo presente, mas também serve como fundamento de sua própria definição. Para Eric Hobsbawm, por exemplo, o tempo presente seria a história do nosso próprio tempo, ou seja, o tempo presente se confundiria com o tempo de vida do próprio historiador (HOBBSAWM, 1998). Sem aprofundar a relação história/memória ao nível do individual, Abdón Mateos afirma que

[...] os critérios de periodização da História do presente têm partido habitualmente de acontecimentos nodais, de fatos fundadores ligados a uma grande convulsão política (uma guerra, uma revolução) que afeta de maneira decisiva uma determinada história nacional (MATEOS *apud* BORSANI, 2010, p. 88).

Por muito tempo, a Segunda Guerra Mundial foi considerada o marco temporal inicial do tempo presente, mas, como afirma Dosse, a ideia de ser essa a matriz do tempo presente seria hoje obsoleta (DOSSE, 2012, p. 16). Se retomarmos às reflexões acerca do novo regime de historicidade, o ano simbólico de 1989 representaria não apenas o fim de um período histórico como também o início de uma nova ordem, cujas transformações e reflexos se estenderiam até hoje. Seria então 1989 o marco inicial do tempo presente?

Pelo exposto acima, a resposta é afirmativa. Essa pergunta, todavia, remete-nos a outras questões sobre a noção do tempo presente: quais os critérios para se estabelecer e fundamentar esse começo? É possível estabelecer uma diferença entre história do tempo presente, história imediata e história do passado recente? Em última análise, quais são os limites cronológicos do tempo presente? O ponto comum que perpassa as respostas a essas questões entre os historiadores – sem soluções fechadas – é a noção de que a história do tempo presente analisa uma história ainda inconclusa, pertence a uma temporalidade que não terminou. Ou seja, por ser ‘história’, está ou deve estar na inserção do presente e da longa duração. Na própria longa duração que delimitaria o limite cronológico do tempo presente, abrem-se possibilidades de análises a partir de diferentes extensões temporais, isto é, qual a extensão dessa longa duração ou a partir de quando o “sentido do fato que daria origem” (DOSSE, 2012, p. 20) a uma análise do tempo presente deve ser buscado, também são temas que se colocam em uma investigação sobre o tempo presente. Por exemplo, o 11 de setembro de 2001, a crise de 2008 ou a situação nacional do Brasil após as manifestações de 2013 podem ser consideradas diferentes chaves de análise, todas do ‘tempo presente’ e todas com amplitude para além do ‘tempo do ocorrido’ (ou do fato), o que permite uma análise histórica. É importante ressaltar, na esteira das reflexões de Hartog, que elas não corresponderiam a uma atualização do recorte temporal do que pode ser considerado ‘tempo presente’, pois mesmo que representem pontos de inflexão e transformações históricas, estariam todas dentro do mesmo regime de historicidade começado em 1989.

Nessa discussão, alguns autores colocam a necessidade de se definir ou delinear, com mais precisão, o campo de abrangência da história do tempo presente, diferenciando-a, por exemplo, de uma história imediata ou de uma história do passado recente. Autores como René Rémond, François Dosse e Michel Lagny estabelecem uma diferença entre uma história do tempo presente e uma história imediata, cujo critério estaria baseado na dimensão temporal: a história do tempo presente localizaria-se na inserção do presente e da longa duração, colocando, nas palavras de Dosse, o problema de saber como o presente é construído no tempo, diferenciando-se assim da história imediata, porque “impõe um dever de mediação” (DOSSE, 2012, p. 6). Já a história

imediatamente estaria vinculada ao ‘agora já’, cujas análises se valeriam do suporte cotidiano, simultâneo, variado ou mesmo fragmentado das mídias. Maria Eugenia Borsani (2010) propõe essa discussão, a partir da distinção entre uma história do tempo presente e uma história do passado recente. A primeira, seguindo premissas já apontadas aqui, estaria inscrita na trama temporal ainda inconclusa, mas que encontra pistas no passado para suas explicações, além de estar voltada a episódios sem distância temporal entre o fato e o historiador. Uma história do passado recente, por sua vez, teria sua dimensão temporal não no presente, mas no passado *mesmo*, ou seja, remeter-se-ia a um recorte temporal com um começo e um fim identificáveis em termos cronológicos (BORSANI, 2010, p. 88-89).

Esse debate ajuda a delinear ou mesmo visualizar as possibilidades de abordagens históricas no âmbito do tempo presente. Devemos ter sempre em mente, porém, que essas ‘histórias’ não correspondem a noções fechadas e compartimentadas, nem em termos temporais, nem no que diz respeito aos objetos de análise. Por serem análises históricas, todas requerem uma inserção na longa duração, e sua amplitude depende das fontes e dos objetivos do estudo proposto. Pode-se escrever, por exemplo, a história da Primavera Árabe, em 2011, como uma história do passado recente, ou seja, como um acontecimento em um período que teve início e final, buscando suas origens e causas num passado mais ou menos longínquo; ou podemos concebê-la como origem de uma série de desdobramentos atuais no Oriente Médio, e nas suas relações com o ocidente. Aí estaríamos situando-a numa noção de tempo presente. Da mesma forma, podemos fazer uma análise sobre o simbólico ano de 1989 ‘por ele mesmo’, ou seja, um passado recente que teve suas tramas e seu ciclo histórico encerrados num recorte temporal preciso; ou concebê-lo como o marco inicial e grande origem da instauração do tempo atual, suas crises e desdobramentos políticos e filosóficos. A própria dimensão temporal do tempo presente pode ser observada da perspectiva de uma ‘longa duração’: as grandes transformações ocorridas em 1989, tanto em termos políticos (Guerra Fria e crise do bloco socialista), como econômicos (crise do capitalismo fordista, neoliberalismo), bem como no âmbito do pensamento e das ideologias (“pós-modernidade”, “fim da história”), são frutos de um processo, cujo início pode ser remontado à década de 1970.

O que queremos destacar é que, ao fim e ao cabo, é o próprio historiador/pesquisador que determina a abordagem histórica (do tempo presente, do passado recente, ou imediata) que será feita – e não o acontecimento, o período histórico ou o evento em si. É o historiador/pesquisador que situa seu objeto de análise na dimensão temporal, de acordo com os objetivos pretendidos. Cabe ao historiador do presente observar os acontecimentos, os vestígios, as notícias, as narrativas e imagens, os incidentes fragmentados do dia a dia ou do tempo de ‘agora’ e tecer os fios da trama para reconstruir uma narrativa na qual o presente (menos ou mais imediato) seja explicado por meio de uma perspectiva histórica integrada numa maior ou menor longa duração. Enfim, a narrativa do tempo presente, como toda narrativa histórica, não se baseia, necessariamente, no encadeamento dos fatos numa lógica de causa/consequência, mas na possibilidade de construir uma configuração temporal que explique, de forma suficiente, o significado dos acontecimentos e dos vestígios do presente numa perspectiva histórica.

Baseados nessas colocações, reafirmamos a singularidade da noção da história do tempo presente e as diversas perspectivas e possibilidades de se escrever história nesse âmbito. Dosse (2012), baseado nos estudos de Pierre Nora realizados na década de 1970, afirma que a singularidade dessa história “reside na contemporaneidade do não-contemporâneo, na espessura do ‘espaço de experiência’ e no presente do passado incorporado” (DOSSE, 2012, p. 6). Essas noções de tempo presente remetem ao que foi mais ou menos abordado até aqui, e apontam para uma questão norteadora deste artigo: a narrativa do tempo presente, ao estabelecer como característica a contemporaneidade do não-contemporâneo ou a presença do passado incorporado, acaba muitas vezes negligenciando um outro elemento de seu anacronismo: o futuro.

Tempo presente, futuro-presente e o audiovisual

Ao discorrer sobre as possibilidades de escrever história do tempo presente, geralmente o que mais se invoca nessa forma de história é sua relação com a categoria de passado. As definições do conceito de tempo presente destinam a ele não o significado

de 'mais próximo'. Ao contrário, ampliam-no, atribuindo a ele o que é do passado e, também, o que a nós é contemporâneo. Isto é, abre-se ao historiador a possibilidade de colocar indagações do presente em relação ao passado, mesmo que elas não tenham relação com o estudado ou aludido tempo histórico passado. Essa relação passado/presente entra na esfera do “elogio ao anacronismo”, de Nicole Lourax (1992), que afirma que “o anacronismo se impõe, pois o presente é o mais eficaz dos motores do impulso de compreender” (LOURAX, 1992, p. 58). Em outras palavras, o tempo presente é o tempo do anacronismo, por definição, não somente em relação ao passado.

A temporalidade contemporânea, como mencionado, caracteriza-se pela crise da noção de futuro e pelo encurtamento do horizonte de expectativas. Nas palavras de Hartog, “o presente tornou-se o horizonte. Sem futuro e sem passado, ele produz diariamente o passado e o futuro de que sempre precisa, um dia após o outro, e valoriza o imediato” (HARTOG, 2014, p. 148). Esse 'presentismo do presente', em relação ao passado, estabelece diálogos com a preservação da memória e com a busca por identidades. Ao mesmo tempo que, em relação ao futuro, constrói suas representações, previsões e prognósticos. Mesmo sendo construído a partir de sua relação com o passado, o tempo presente já se apresenta repleto de futuro.

Se o historiador constrói o conhecimento histórico interrogando e colocando questões ao passado a partir do presente, uma história do tempo presente permite fazer o mesmo em relação ao futuro, ou melhor, em relação às visões de futuro que o presente expõe. Tais visões estão nas narrativas e imagens que preenchem o cotidiano da cultura da mídia e do audiovisual, consolidados como fonte documental para historiadores nas últimas décadas, e que são fundamentais na construção e configuração do tempo presente.

O audiovisual sob a forma de cinema tornou-se fonte documental para os historiadores no mesmo período em que, nos anos 1970, desenvolveu-se o conceito de história do tempo presente (LAGNY, 2012, p. 23). Se, além do cinema, considerarmos também a TV, a internet e as redes sociais (ou seja, a mídia de forma geral), podemos afirmar que o audiovisual se constitui na narrativa substancial do tempo presente. Produções de cinema e de TV, assim como a internet, tornam-se fonte documental para a

pesquisa histórica do tempo presente, uma vez que são vestígios que auxiliam na compreensão dos comportamentos, das identidades, das ideologias, das visões de futuro e das concepções de tempo e do devir de uma sociedade ou de um momento histórico (KORNIS, 2008, p. 14). As imagens e produções audiovisuais são, portanto, parte da construção cultural da realidade e carregam significados que podem ser interpretados, desvendados e permitem, por exemplo, acessar representações de um inconsciente coletivo e seus significados, bem como alguns elementos da consciência histórica do momento.

Dosse (2012) afirma que a história do tempo presente deve ser guiada por uma pesquisa, no sentido de não ser mais um *telos* ou sentido preestabelecido, mas um sentido que emerge do fato que lhe dá origem (DOSSE, 2012, p. 20). Também, sobre a importância e a centralidade do fato na história do tempo presente, Hartog afirma que:

a economia midiática do presente não cessa de produzir e de utilizar o acontecimento, porém com uma particularidade: o presente, no momento mesmo em que se faz, deseja olhar-se como já histórico, como já passado. Volta-se de algum modo sobre si próprio para antecipar o olhar que será dirigido para ele [...] como se quisesse se fazer passado antes mesmo de ter acontecido como presente (HARTOG, 2014, p. 149-150).

Ao partir do raciocínio dos autores, podemos ir além do ‘fato’ – no sentido de ‘acontecimento’ ou ‘evento’ – e considerar que a história do tempo presente pode emergir de vestígios ou representações que refletem visões de futuro no presente. A partir das duas produções (cinema e TV) aqui abordadas, é possível analisarmos as noções e perspectivas de futuro contidas no presente e refletir sobre alguns aspectos do tempo presente, mesmo que tais produções não pertençam mais ao ‘agora’ ou à história imediata, uma vez que são de 2012 – segundo Lagny, “o audiovisual atribui uma sobrevida indeterminada à história imediata” (LAGNY, 2012, p. 27). Seja como for, o relato audiovisual, histórico ou ‘futurista’, fornece um testemunho tanto do presente no qual é realizado, quanto daquele que tenta evocar, colocando-nos deliberadamente numa temporalidade já desdobrada. Essa seria uma das formas de “falar sempre no presente” (LAGNY, 2012, p. 32).

Conforme mencionado, o presente artigo pretende fazer um exercício de reflexão nesse sentido, partindo de duas representações: a propaganda de TV *Trem Azul*, da operadora TIM (2012) e o filme *Cosmopolis* (2012). Entendemos que a narrativa (texto e imagem) de ambas as produções, mesmo trazendo imagens do futuro, permite análises para o entendimento sobre as representações do tempo presente. A proposta é estabelecer uma comparação dessas duas fontes audiovisuais a partir das suas visões utópicas e distópicas de futuro, visões essas que permitem observar as diferentes possibilidades pelas quais a categoria do ‘presente’ constrói sentidos e perspectivas.

Utopia e distopia no tempo presente: TIM e *Cosmopolis*

Reinhart Koselleck, ao analisar a noção de progresso como elemento chave da ideia de história a partir de meados do século XVIII, afirma que, desde aquela época, a aceleração do tempo deixou de ser uma categoria escatológica e tornou-se uma tarefa do planejamento temporal. O horizonte do devir histórico tornou-se algo a ser conquistado. Segundo o autor, “o ser humano [...] permanece dependente da visão do futuro para poder existir. Para ser capaz de agir, precisa incluir em seus planos a impossibilidade empírica de experimentar o futuro” (KOSELLECK, 2006, p.191). Ao longo dos tempos, sociedades e pensadores produziram visões de futuro ou utopias – muitas inclusive voltadas ao passado – mas é a partir da segunda metade do século XVIII que a dimensão temporal do futuro irrompe como meio da utopia, ou seja, é incorporado à filosofia da história – o que o autor chamaria de “temporalização da utopia” (KOSELLECK, 2006, p. 122). O futuro torna-se, portanto, objeto da história, ou mesmo sua razão de ser, e desde então ele está na cena cotidiana da vida, servindo de espelho para as preocupações do presente. Criações ou visões de lugares ou mundos futuros, as discussões sobre a crise do sistema e suas (im)possíveis alternativas, a própria noção de “fim da história”, servem, por exemplo, de fundamentos para perspectivas utópicas e distópicas que expõem os desejos e os medos do nosso presente.

A utopia – referência simultânea a ‘lugar bom’/‘nenhum lugar’, ou mais comumente a ‘não lugar’ – pode ser definida como a concepção de uma sociedade ideal,

em suas várias esferas (social, política, religiosa, econômica). Analisada no contexto de seu surgimento, a utopia corresponde aos desejos e às esperanças coletivas de seu tempo. Segundo Carlos Eduardo Berriel,

[...] as utopias, partindo de elementos reais, constroem virtualmente todas as histórias possíveis, todos os cenários que a história não realizou. (...) isso quer dizer que toda utopia, mesmo falando de um futuro fictício, está na verdade referindo-se aos problemas da época em que foi escrita (BERRIEL apud BIANCHETI e THIESEN, 2014, p. 10-11).

Ainda partindo das reflexões de Berriel, podemos resumir a aplicação do termo utopia ao longo da história contemporânea: é vista de forma pejorativa e criticada pela direita e pela esquerda desde o século XIX, tanto pelo lado da burguesia e da escola liberal, quanto na disputa entre as diferentes correntes do socialismo anterior a 1848; após as revoluções de 1848, torna-se uma injúria aplicada ao socialismo e ao comunismo, sendo vítima tanto de ataques por parte do pensamento liberal e burguês, como do ‘socialismo científico’; no século XX, com o socialismo real, a utopia foi removida para o plano da irrelevância, mas a partir de 1989, volta a ser estudada como elemento de crítica à experiência ‘real’ do socialismo, bem como à nova (des)ordem capitalista e suas noções de fim da história ou de pós-modernidade (BERRIEL apud BIANCHETI e THIESEN, 2014).

Por outro lado, as trágicas experiências do século XX – que mostraram que civilização e barbárie são dois elementos indissociáveis do processo histórico – colocaram no enredo das ficções futuristas a antítese da utopia, ou seja, mundos de distopia (referência a ‘lugar infeliz’ ou ‘lugar ruim’), representando cenários pós apocalípticos ou de conflitos apocalípticos iminentes, assim como mundos nos quais o controle e o pesadelo social dominariam o indivíduo e seu ambiente.

O mundo pós 1989, considerado aqui o marco temporal do tempo presente, é palco de uma série de transformações concretas e do pensamento, pelo menos no ocidente. Os vários “fins” que grande parte do pensamento ocidental atribui ao ano de 1989 (“fim” do socialismo, da Guerra Fria, do século XX, da História) promoveram releituras, revisões e debates sobre a história e sobre o entrelaçamento passado-presente-futuro. Esses “fins”, junto com as noções que dão significado ao tempo presente (aceleração do tempo histórico, presentismo, encurtamento do horizonte de

expectativas), serviram de fundamento para consolidar as características da chamada pós-modernidade e do pós-modernismo: crítica às metanarrativas, negação da totalização (em vez disso, a micropolítica), negação da teleologia, dilatação do presente, natureza fragmentada e heterogênea da identidade social, desreferencialização do real (a subjetividade e o discurso constituem o “real”). Tais características seriam o corolário ideológico, cultural e político do capitalismo mundializado ou globalizado, pautado pela flexibilização das relações capital-trabalho e por uma sociedade informatizada e midiática. Não é objetivo deste artigo entrar no debate do conceito de pós-modernidade ou pós-modernismo, mas seguindo alguns autores que se debruçaram criticamente sobre o conceito, seu significado e representações, bem como sobre o declínio atual de seu debate (HARVEY, 1989; JAMESON, 1991¹; BAUMAN, 1998, 2001; STAM, 2003; HUYSEN, 2014), reafirmamos o entendimento de que o pós-moderno não significa algo “após”, que de alguma maneira aponte um rompimento ou uma superação da modernidade. Acreditamos na continuidade histórica da ordem capitalista, ainda assentada em seus fundamentos sociais e econômicos (relação capital-trabalho, mais valia e fetiche da mercadoria) e ideológicos (indústria cultural e seus mecanismos de dominação ideológica).² Intrinsecamente a toda essa discussão acerca do conceito e significado de

¹ Ano correspondente ao da primeira publicação do livro Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio (Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke University Press. 1991).

² Para Fredric Jameson (2002), o pós-modernismo, além de assumir certas características que podem ser identificadas nas representações, discursos e produções culturais, constituindo o dominante ideológico e cultural do capitalismo tardio, seria também “uma realidade genuinamente histórica” representada, por exemplo, pelos espaços pós-modernos presentes na paisagem. Para David Harvey (1989), a virada para o pós-modernismo não refletiria, contudo, nenhuma transformação fundamental na condição social sob o capitalismo em sua totalidade, mas principalmente uma mudança na “estrutura do sentimento” e nas representações culturais, ou seja, um tipo particular de uma crise que enfatiza o lado fragmentário e o eterno presente. Em um exercício de autocrítica, Andreas Huyssen (2014) aponta para o declínio do debate sobre o “pós-modernismo” e o retorno dos discursos sobre modernidade e modernismo. Segundo o autor, o pós-modernismo, ao invés de uma possibilidade de reescrever aspectos fundamentais das vanguardas europeias do começo do século XX, acabou significando uma tentativa norte-americana, na sua fase de hegemonia mundial no período final do século XX, de reivindicar a liderança cultural. Nesse mesmo sentido de apontar os limites do conceito, Robert Stam (2003), ao analisar a “política e a poética” do pós-modernismo na teoria contemporânea do cinema, afirma que este não é um acontecimento, mas um discurso, uma matriz conceitual “distendida” até um ponto de ruptura. Para o autor, a teoria contemporânea do cinema (e podemos estender para a cultura visual como um todo) deve *confrontar* os fenômenos abarcados pelo “polissêmico e escorregadio” termo “pós-modernismo”, um termo que implicaria a ubiquidade global da cultura de mercado, um novo estágio do capitalismo no qual a cultura e a informação se transformam em setores estratégicos de luta.

(“pós”)modernidade ou, por exemplo, de modernidade líquida (BAUMAN, 2001), está a discussão sobre o tempo presente e suas representações, por exemplo, nas produções midiáticas que trazem visões do futuro.

Esse tempo acelerado e presentista é, ao mesmo tempo, representado e construído pela cultura midiática do presente, que produz (não exclusivamente) visões de um futuro cada vez mais próximo temporalmente, ou cujos pontos de contato com o presente podem ser empiricamente identificados de forma mais fácil, confundindo ou aproximando cada vez a tecnologia de um tempo futurista com o tempo de hoje. Assim, além de *TIM* e *Cosmopolis*, podemos citar o exemplo da série *Black Mirror*, cujos episódios apresentam diferentes tramas em um futuro indeterminado porém de alguma forma próximo, e com tecnologias mais desenvolvidas. A experiência que vivenciamos com o mundo midiático e digital retroalimenta nossa imaginação e perspectiva sobre um futuro cada vez mais próximo, cuja representação torna-se cada vez menos estranha ao presente.

A partir de duas representações sobre o futuro e das noções de utopia e distopia, a ideia agora é analisar algumas questões que se colocam sobre a noção de tempo presente.

As ficções apresentam o futuro de modo muito diversificado, mas pode-se dizer que a modernidade carrega consigo dois elementos que impulsionam e dão significado à ideia de devir histórico moderno e de futuro: velocidade e tecnologia. Seja qual for o cenário futurista apresentado, supremacia tecnológica e conquista pela velocidade são fatores dominantes, que acabam configurando o mundo do trabalho, a representatividade e participação política, a (des)construção de identidades, o papel das massas, os mecanismos de inclusão e exclusão, a noção de democracia e liberdade, etc. As produções de *TIM* e *Cosmopolis* podem ser analisadas a partir dessa ótica, e cada uma, ao projetar horizontes e expectativas em relação a um futuro fictício, revela diagnósticos do próprio presente. Em ambas as produções, o cenário que traduz o mundo futuro é o da grande cidade/metrópole, onde ocorrem os choques do devir histórico da modernidade e onde se configura a representação tanto do tempo presente, como do futuro.

A propaganda *Trem Azul*, da TIM (2012), apresenta a imagem-ícone de uma metrópole futurista: a visão panorâmica e a mobilidade pelas alturas, um conglomerado de edifícios (cercado pela mata e com a presença do verde), a onipresença da tecnologia e a percepção do ambiente superpovoado. Um trem azul em trilhos suspensos (acompanhado da música homônima de Lô Borges) cruza o verde da floresta da Tijuca e chega à cidade do Rio de Janeiro; há passageiros sorrindo e conectados aos celulares; a perspectiva da paisagem da cidade – que agora pode ser qualquer cidade ou metrópole – se dá pelo alto dos edifícios; num primeiro plano, o único prédio identificado é o de uma universidade; o trem para na Estação Universidade, na qual desce um jovem. Próxima cena: o trem para na altura dos últimos andares de um edifício e o jovem desembarca direto na porta de um escritório, ingressando no mundo do trabalho; ambientes *high tech*, transparentes, limpos, assépticos. Das vidraças do escritório que está no alto de um edifício, é possível enxergar os passageiros do trem e vice-versa; os trilhos do trem estão, agora, sobre a rua de um bairro residencial, arborizado, e para em frente a uma casa na qual ensaia uma banda de garagem; os integrantes da banda entram no trem, que cruza a cidade pelo alto e circunda um estádio; ele para em uma das entradas do estádio, que serve de *backstage*. A banda desembarca, vai em direção ao palco e vê, de frente, a multidão vibrante que lota o espaço. O trem cruza a cidade e passageiros se conectam e interagem por meio de *laptops* e celulares. Três jovens mulheres de etnias diferentes sorriem. O trem retorna para o meio do verde, fora do perímetro urbano, desacelerado: “Tim ajuda você a chegar onde deseja”; “por isso ela não para: para você se comunicar mais e realizar seus sonhos”; “você sem fronteiras”.

TIM é a representação de um futuro utópico, de um mundo representado pela compressão do espaço-tempo, no qual as expectativas (positivas) devem se confundir com o agora, empurrando para adiante a linha do futuro e idealizando um eterno presente. O tempo presente configura-se como um permanente futuro presente, ou uma espécie de tempo sem tempo, estável e imutável - em contraposição à realidade instável e caótica. Em TIM aparece, portanto, uma das características do gênero utópico: a *u-cronia*, ou a ausência de tempo. Em outros termos, a utopia aparece com algo já estabelecido, imutável, fora da história e de suas transformações (BERRIEL, 2014, p. 14).

Uma perspectiva que pode ser agregada a essa discussão é oferecida por Tom Gunning que, ao analisar a relação entre cinema e modernidade, considera essa última como uma “cultura de choques e fluxos” (GUNNING, 2006). Para diversos autores – desde Karl Marx até Jules Deleuze e Felix Guattari – a modernidade seria essencialmente constituída pela interação de “forças caóticas e de dissolução” e de “forças de organização sistemática”. Segundo Gunning, esse processo poderia ser visualizado como uma interação entre os choques explosivos de modernidade, como força motriz, e a transformação desses choques em um movimento regular e consistente, ou seja, “a transformação de choque em fluxo” – ou, como metáfora, a explosão de um motor à gasolina: após a explosão, vem o movimento constante, mas com possibilidades de novos choques. A “cultura do choque” pode até ser absorvida por um “fluxo de tecnologia sem atrito e ordem racional”, mas ainda persistiria nela a possibilidade de um novo choque no sistema. Essa interação entre racionalidade e surpresa definiria, então, a dinâmica da modernidade (GUNNING, 2006, p. 310). Na utopia do tempo presente de TIM, as noções de presente e futuro se confundem numa modernidade que representa a idealização dos postulados do ‘fim da história’, ou seja, sem choques ou conflitos; apenas o mesmo fluxo contínuo de uma lógica capitalista idealizada.

A utopia de TIM corresponde às concepções ideológicas do capitalismo atual, ou seja, a universalização do que seria um mundo neoliberal globalizado, pautado no desenvolvimento tecnológico, evocado como estágio final de toda a história mundial. Aquilo que encontra algum respaldo real no estágio técnico-industrial de alguns países ou setores econômicos mais desenvolvidos seria o telos histórico ideal do mundo globalizado. Um mundo ideal no qual capital e trabalho, tecnologia e individualidade, formam uma saudável sociedade global – numa cidade global – sem as contradições da ordem do capital. TIM apresenta um mundo utópico de uma urbe pacífica, *clean*, e que possibilita a todos (pelo menos a todos ali representados) a integração com a tecnologia, instrumento fundamental para a realização dos desejos. Nas imagens utópicas do futuro-presente de TIM, a modernização não acontece às expensas da natureza; o universo urbano é o da energia limpa e o verde está presente. As ruas, arborizadas, constituem os espaços públicos, e os espaços privados não são claustrofóbicos: são transparentes,

comunicativos e servem como lugares de encontro. O trem azul, por exemplo, não é apenas um meio de transporte. O mundo *high tech* dos *laptops* e celulares de cada um não produz a frieza ou a indiferença social, nem faz das pessoas seres individualistas. O tempo presente de TIM tem por fundamento a conectividade: partir do universo conectado de cada um, a rede constrói um grande coletivo. TIM mostra que o poder da dominação do capitalismo atual advém, em grande parte, da sua lógica cultural e ideológica, uma vez que o tempo presente e a sociedade contemporânea são construídos e caracterizados pela tecnologia, que é hipnótica e fascinante não tanto em si mesma, mas porque oferece uma forma de representar nosso entendimento de uma rede de poder e de controle que é difícil de ser compreendida ou imaginada (JAMESON, 2002, p. 64). Na utopia de TIM, a sociedade do consumo, do acesso à tecnologia e do fetichismo da mercadoria, oculta a crise estrutural do sistema e as contradições da relação capital/trabalho.

A utopia de TIM apresenta um mundo sem contradição de classes, no qual não existe trabalho braçal. Vemos a representação utópica do ‘fim do trabalho’, que preconiza a ideologia do capitalismo hegemônico da sociedade informatizada. Na pirâmide social do mundo representado por TIM, ficamos com a perspectiva das alturas, da conquista do espaço por meio da construção de arranha-céus e da mobilidade e acesso que o trem azul proporciona. Esse ambiente aéreo, agora dominado e controlado, é o ambiente *high tech* do trabalho especializado. Em TIM, não há subterrâneos e o trabalho braçal que fabricaria e sustentaria as máquinas do mundo (edifícios, trens e outros aparelhos) não aparece. No ideal de futuro presente da TIM, os trabalhadores braçais ou as ‘massas’ simplesmente não existem. Na era da flexibilização do capital e das relações trabalhistas, a utopia de TIM preconiza um mundo no qual tecnologia e velocidade levam ao ideal de ‘fim da história’, que sequer representa a luta de classes ou o papel histórico do trabalho e das massas.

No mundo TIM não há convívio com o arcaico. Não há ruínas. O próprio passado desapareceu com o sentido do passado. Os espaços, as construções e tudo mais, são renovados, atualizados e trazidos para o mesmo tempo de um futuro-presente. O que existe do passado é transformado em simulacro ou pastiche – o trem azul, por exemplo, é

embalado musicalmente pelo “mesmo” trem azul do Clube da Esquina. As imagens de TIM representam, portanto, um ideal de tempo presente que seria uma estação final das expectativas utópicas da aceleração do tempo histórico, as quais desembocariam no fluxo de uma modernidade estabelecida e a-histórica.

Mas o tempo presente também se espelha por meio de imagens e visões que expõem as contradições do sistema.

Cosmopolis é um filme de 2012 (direção de David Cronenberg), adaptado do livro homônimo do escritor norte americano Don DeLillo, publicado em 2003. Escrito ainda sob o trauma de 11 de setembro de 2001, o romance abordava um cenário que vivenciava a possibilidade de colapso do sistema econômico. Depois das experiências da guerra ao terror, da crise de 2008 e seus desdobramentos, e da própria primavera árabe, a produção do filme quase uma década depois permite nova leitura do romance. O filme, portanto, pode ser visto como um espelho do tempo presente, mesmo que se tenha passado meia década de sua produção. Um espelho que reflete a antítese da utopia presente-futurista de TIM.

Cosmopolis retrata um dia na vida de Eric Packer, um jovem milionário de 28 anos, expert em finanças, presidente da Packer Capital, e que construiu sua riqueza no mundo financeiro de Manhattan. Certo dia, Packer resolve cortar o cabelo numa barbearia do outro lado da cidade. Assim como em TIM, o filme se passa numa espécie de presente futurista, no qual o mundo da grande metrópole é um reflexo do poder do mercado financeiro, das grandes corporações e da tecnologia. O percurso de Packer até o barbeiro mostra uma metrópole movimentada, com protestos nas ruas, caos e violência. O presidente dos EUA está na cidade e há ameaças contra ele. Há ameaças contra o próprio Packer, pois pessoas como ele são identificadas como as ‘donas’ do sistema e, portanto, culpadas pela situação de crise e de caos. A cidade e seus arranha-céus é claustrofóbica, assim como as ruas fechadas e interditadas pela multidão. A limusine de Packer – rodeada e protegida pelos seus seguranças a pé – é seu *habitat*, o símbolo de sua diferenciação social, bem como da sua fortaleza individual e tecnológica (com sistema informacional, computadorizada, à prova de som e provavelmente tiro). *Cosmopolis* é uma grande alegoria da crise do capitalismo e de seu colapso sistêmico. Mesmo com todo

desenvolvimento tecnológico, *Cosmopolis* apresenta um futuro desenhado pelas contradições do capitalismo em sentido mais selvagem, tanto a partir dos conflitos e ameaças da realidade concreta, como da constituição psíquica das personagens ali representados.

TIM é uma produção na qual as imagens são o fundamento da narrativa. *Cosmopolis* apresenta uma interessante motagem de imagens, onde os closes e os ambientes fechados não nos fazem esquecer do peso e da presença constante da grande cidade conectada a outros centros do planeta, nem de um mundo superpovoado, no qual boa parte das pessoas pertence à maioria sobrevivente ou alijada do sistema, e que protesta nas ruas. É nos vários diálogos e nas falas dos personagens que está a força da narrativa de *Cosmopolis*. O percurso da limusine de Packer pelas ruas, ou seja, o enredo do filme, pode ser dividido em 16 cenas (ou cenários). Em cada uma delas, Packer se encontra com diferentes personagens, e nos diálogos se delinea a narrativa distópica de um futuro-presente.

Packer é um executivo do mundo das corporações e finanças, no qual a informação é o grande bem. Nessa posição, tem um plano de investimentos globais que exige fazer baixar o valor do yuan (moeda chinesa). Ao mesmo tempo, devido à desvalorização do dinheiro e aos grandes setores descapitalizados da sociedade, há a ameaça (como indica a citação de Zbigniew Herbert, poeta polonês, no início do filme) de que ratos se tornem a moeda corrente. Nesse jogo de investimentos e (des)valorização de moedas, e ao longo do percurso pela cidade, Packer tem encontros, na limusine, com vários agentes que trabalham para ele, como é o caso de um ex colega, especialista em segurança de software, um jovem analista de sistemas, uma agente de investimentos (com quem tem uma relação sexual dentro da limusine), uma espécie de assessora política (com quem analisa a conjuntura e os discursos dos políticos) e uma assessora “chefe de teoria” (mistura de filósofa e terapeuta). Todas essas pessoas o auxiliam nas decisões e análises de investimento. Além disso, Packer encontra sua noiva em alguns ambientes externos. Ele ainda não teve relações sexuais com ela. Além desses encontros, mantém conversas com seu guarda-costas sobre a segurança, realiza uma consulta médica dentro do carro, faz sexo com a mulher do guarda costas num hotel, conversa

com um amigo negro que lhe dá a notícia da morte de um jovem *rapper* também negro que ele conhecia, sofre um atentado realizado por um ativista que atira uma torta no seu rosto, para em frente a uma quadra de basquete, quando lhe é confirmado que há alguém o perseguindo, mata seu guarda-costas; chega finalmente ao barbeiro, de onde sai a pé com uma arma e mais tarde, na rua, recebe um tiro em sua direção; por fim, no que seria a última cena do filme, vai na direção de onde saiu o tiro, entra em um prédio e encontra em um apartamento seu pretenseu algoz, Benno Levin (mas cujo nome verdadeiro é Richard Sheets), um ex empregado seu que se encontra em situação de desespero, um ‘invisível’ ou inútil para o sistema, que na iminência de matar Packer, acaba lhe fazendo um apelo: “queria que você me salvasse”. O filme acaba com essa pergunta em aberto, sem resposta, deixando uma interrogação no ar se seria possível esse salvamento se concretizar.

Até a cena final, o que se vê ao longo do dia no qual o enredo do filme é desenrolado, são as certezas de Packer sendo corroídas gradativamente. Seus planos de investimento sucumbem frente a uma crise global que se afigura. Ele não consegue uma real aproximação com sua noiva e passa a se angustiar após o diagnóstico de que tem uma assimetria na próstata. Além disso, ele desobedece constantemente às recomendações de não sair da limusine. Até a cena final, o que vemos, portanto, é a decadência existencial de Packer. Decadência essa já vivenciada por Sheets.

Packer e Sheets representam os antípodas da trama, o encontro do sistema com sua vítima. O primeiro é o jovem de 28 anos, já envelhecido e ameaçado; é o sistema em colapso. O segundo é a personificação da tragédia que o sistema imputa à grande maioria, um fracassado e marginalizado. Na identificação dos heróis e das vítimas da modernidade, proposta por Zygmunt Bauman, o primeiro seria um arrivista e o segundo um pária (BAUMAN, 1998, p. 91). Mas até chegar ao clímax, o trajeto de Packer e seus personagens constroem uma grande alegoria do que seria o tempo presente em sua configuração global mais trágica: a lógica do sistema conduz a um grande colapso, não apenas financeiro, mas da própria condição de existência, tanto social como individual.

Ao contrário do utopismo de TIM, *Cosmopolis* coloca o presentismo do tempo presente na berlinda: seu devir não é eterno, nem imutável. O tempo futuro-presente de

Cosmopolis não aponta para a construção de um mundo e de um devir harmônico, no qual tecnologia e integração social se complementam. O porvir do tempo presente em *Cosmopolis* é distópico. O sistema e suas operações são voláteis. Ou se sobrevive dentro dessa lógica, ou se é empurrado para a beira do abismo e suas profundezas. *Cosmopolis* indica que o encurtamento do horizonte de expectativa traz uma visão apocalíptica de futuro, ou de um futuro-presente. O colapso, ou os constantes colapsos (financeiro, civilizatório, do indivíduo em sua constituição psico-social), que latejam em *Cosmopolis* mostram que o tempo presente também é marcado e construído por visões distópicas, que incluem o fator da mudança histórica, em contraposição ao caráter imutável do utopismo presentista de TIM. Uma mudança histórica que aponta o rumo da decadência, sem conseguir recuperar um horizonte positivo de expectativas. Ao retomar a noção da cultura de choque contínuo que caracterizaria a modernidade, *Cosmopolis* pode ser considerado uma representação do tempo presente pós-acontecimentos de 11 de setembro de 2001 e de 2008, cujas consequências transfiguraram a concepção de choque numa noção de catástrofe materializada no próprio real e no cotidiano.

A catástrofe latente no tempo presente representado em *Cosmopolis* simboliza que a aceleração do tempo histórico chegou ao limite. A agente de investimentos de Packer, ao conversar sobre o fato de ser mais velha (41 anos), admite que a vida, ou pelo menos aquela vida, para ela é “muito contemporânea”. *Cosmopolis* adverte que o tempo presente acaba não apontando para o infinito, mas para um ponto de saturação e transbordamento. Essa é a grande crítica do filme ao presentismo do atual regime de historicidade: a aceleração do tempo (acentuada pela lógica do capital e da tecnologia) faz com que o futuro se torne insistente. E, como afirma a “chefe de teoria” de Packer, “por isso algo irá acontecer, para corrigir a aceleração do tempo”. A realidade concreta do tempo presente não é a da utopia presentista (como representada em TIM e, muitas vezes, associada ou denominada de “pós-moderna”), mas do colapso iminente. Em *Cosmopolis*, as cenas e alegorias dos ratos dominando as ruas e o próprio mercado são a representação maior do colapso. O presente é o permanente tempo intermediário que destrói o passado, ao mesmo tempo em que faz o futuro. Esse tempo intermediário é o tempo do choque, da crise da qual o sistema se renova ou se vê diante de um colapso

maior que pode, finalmente, destruí-lo. Ainda baseado no diálogo entre Packer e sua chefe de teoria, é o tempo no qual o lema do anarquismo se tornou o mesmo que o do capitalismo: “o impulso é a destruição criativa”. Mesmo frente a colapsos, o sistema mostra os limites das forças opositoras: ambos assistem do lado de fora da limusine um manifestante ateando fogo ao próprio corpo. No raciocínio de sua assessora, o tempo já passou, e esse tipo de iniciativa “não é mais original, é uma apropriação”. Logo, não teria mais poder de abalar ou falar algo ao sistema.

A alegoria de um mundo dominado e controlado pela tecnologia e suas consequências também é a marca do grande cenário de *Cosmopolis*. Se, em TIM, a modernidade é conduzida por uma tecnologia limpa, integradora, civilizatória e mesmo libertadora, em *Cosmopolis* o desenvolvimento tecnológico espelha o desenvolvimento capitalista e todas as suas facetas, tais como a exploração do trabalho, a exclusão, a formação de um grande submundo urbano, as formas de dominação e de controle. O desenvolvimento do capitalismo está atrelado às transformações tecnológicas as quais, por sua vez, geram impactos no comportamento, nos desejos e nas disposições psíquicas – diagnósticos que correspondem tanto à “perda de sensibilidade”, apontada por Bauman e Donskis (BAUMAN; DONSKIS, 2014), como à “cultura da empresa e a nova subjetividade” (introjeção e adaptação subjetiva dos indivíduos e sua reação em cadeia à lógica empresarial do sistema), que caracterizariam o neosujeito neoliberal, como apontam Dardot e Laval (DARDOT; LAVAL, 2016). O grande tempo presente que está por vir é essa cosmópole, o imperante *locus* universal da modernidade (urbanizado < metropolizado < cosmopolizado), controlado por aqueles que dominam as tecnologias. É na limusine de Packer que se encontra a maior alegoria do papel da tecnologia. O veículo é a fortaleza do protagonista, o símbolo do seu status e de sua individualidade (segundo Packer, o que importa, no fim, é a proteção e o mundo de cada um), ao contrário da ideia da tecnologia coletiva, representada pelo do trem azul de TIM.

O mundo de *Cosmopolis* é a presentificação da agonia do capitalismo. O colapso já é presente e se manifesta no ambiente, no comportamento e na vida dos personagens. O colapso e as respostas elaboradas sobre ele caracterizaram o tempo presente. Num mundo de enclausuramento tecnológico, a Cosmópolis é desumanizada e os personagens

são naturalizados em seus comportamentos: o que move Packer não são relações afetivas, mas o dinheiro, o consumo e o sexo (ou meramente o ato sexual); algumas vezes, seus assessores são até conscientes de suas condições de escravos do sistema, mas não conseguem escapar (seu guarda-costas é robotizado, na condição de garantir a segurança de quem o contrata). A tecnologia e o dinheiro permitem tudo, subjugando a própria política, que não consegue mais estabelecer as regras para o pacto social. *Cosmopolis* é a visão trágica do que seria o devir histórico do livre capitalismo, ou, de acordo com Bauman, visualiza-se o “vácuo moral criado por uma tecnologia que sobrepunha a política” (BAUMAN, 2014, p. 13). A crise da política é a crise do poder político, que não é mais identificado. O poder, agora, é representado por todos aqueles que pertencem ao topo do sistema: quando Packer é atingido pela torta, o manifestante cita algumas vítimas de seu currículo de militante e ativista (Fidel, um sultão, Michael Jordan e, agora, o próprio Packer) e afirma que sua missão contra o sistema é sabotar os ricos.

Se na utopia de TIM todos são carregados para um futuro presente que homogeneiza os indivíduos numa grande identidade globalizada, em *Cosmopolis* as identidades são (des)construídas de acordo com sua relação com o sistema: ou se faz parte de sua máquina ou torna-se um pária. Além disso, *Cosmopolis* representa um sistema que desintegra as identidades, fazendo-as sucumbir a sua lógica. O mercado dominado pelo capital financeiro consolida a vitória do consumo e da indústria cultural no cotidiano. A progressiva desterritorialização significa, para as elites, a intensificação do seu domínio; para as massas é desenraizamento, privação de identidade, exclusão (REIS, 2012, p. 79). Para quem sobrevive entre as elites e as massas excluídas, identidade transforma-se em sinônimo de “existência reificada” (BAUMAN, 1998, p. 99), que tende cada vez mais a um mundo de tribos e tribalismos. Nesse sentido, há outros exemplos no filme: num clube, jovens dançam sob os efeitos da última droga, chamada de “novo”, que teria o poder de fazer a dor sumir; a identidade territorial é naturalizada/reificada, condicionando o comportamento: como adverte um barbeiro, naquela parte da cidade deve-se andar sempre armado; a identidade social e cultural também é naturalizada/reificada: em conversa na limusine, o amigo negro informa a Packer sobre a

morte do rapper devido a causas naturais (problemas no coração), algo decepcionante para um indivíduo da comunidade negra, cuja morte honrada deveria ser, por exemplo, com um tiro. Quem destoa do tempo presente vivido, encontra, no máximo, brechas e espaços individuais de sobrevivência. A noiva de Packer vive praticamente isolada em seu mundo idealizado de amor romântico. O amigo que lhe dá a notícia sobre a morte do rapper, diz ser um *retrô negro*, logo, sem chance de sobreviver no sistema sem a intermediação com a indústria cultural que fornecia suporte. No tempo presente de *Cosmopolis*, o anacronismo tem vida efêmera ou não tem lugar.

Cosmopolis apresenta o sintoma de crise estrutural do sistema. Ao comparar as duas produções, há um elemento essencial dessas visões utópicas e distópicas do tempo presente: a representação das massas. Em TIM, vemos um mundo no qual as massas nem sequer são representadas. Não há multidão, alijada ou integrada, no mundo da TIM. A utopia da modernidade, ali representada, significa ausência das massas. Elas não combinam com o mundo asséptico do futuro; são antissistêmicas; sua simples presença ou representação é a antítese da utopia da modernidade presentista. As massas são a contramão; são os escombros do tempo histórico. Logo, não podem ocupar espaço na utopia do tempo presente. Sua ausência, porém, demonstra um sintoma de mal estar: a repressão daquilo que é considerado uma ameaça. *Cosmopolis*, ao contrário, apresenta a constante ameaça das massas alijadas pelo sistema. Mesmo quando não estão representadas na cena, percebe-se sua onipresença. Num extremo, temos Packer como a representação do ‘último homem’ do sistema, seu produto mais acabado; no outro, as massas anônimas, ameaçadoras, vinculadas à epidemia de ratos.

Ao contrário de TIM, que constrói um presente harmônico e a-histórico, a modernidade de *Cosmopolis* é caracterizada pelo choque. A visão do futuro presente de *Cosmopolis* é uma representação do sistema chegando ao limite. O apelo de Sheets na cena final (“queria que você me salvasse”) pode ser traduzido pelas perguntas: ainda é possível ao sistema reverter sua lógica e forjar um novo devir? É possível ao sistema salvar alguém? O sistema pode ser salvo?. A última cena do filme é a representação desse embate, o encontro dos dois extremos: Packer (o topo do sistema) e Sheets (um dos anônimos das massas). Sheets havia trabalhado para Packer como analista monetário e

acabou sendo demitido por não conseguir mais acompanhar as atualizações do mercado e seus cálculos financeiros. Tornou-se um ‘inútil’, vítima de síndromes e medos. Mas é com Sheets que Packer vai colocar para fora suas fraquezas após um dia “cheio de coisas e pessoas”, como ele mesmo afirma. O encontro de Packer e Sheets é o encontro de dois mundos contemporâneos que não se misturavam e tendiam a separar-se cada vez mais. Packer chega a esse momento, vivenciando fracassos após a notícia de sua próstata assimétrica e da valorização do yuan – o que ele não conseguia entender e que havia prejudicado seus investimentos. O sentimento de autodestruição o faz dar um tiro na própria mão. Sheets vê a brecha para seus lamentos, e chega ao extremo do que seria sua redenção: aponta uma arma para atirar em Packer, mas não consegue. Ao final, o que Sheets consegue é fazer seu apelo a Packer: “queria que você me salvasse”. O filme acaba sem resposta. *Cosmopolis* lembra, em parte, o final de *Metropolis* (de Fritz Lang, 1926), quando, após a tragédia que inundaria a cidade ter sido evitada, a união dos trabalhadores com o dono da fábrica que controla a cidade é intermediada pelo coração (representado no filme pela figura de Maria), simbolizando a proximidade entre capital e trabalho. *Cosmopolis* deixa em aberto a possibilidade dessa intermediação, ou em outras palavras, se o sistema ainda teria possibilidade de sair de sua crise estrutural e, de alguma forma, (re)humanizar-se e incluir pelo menos em parte a grande massa de párias. Essa seria a única brecha para uma “utopia” em *Cosmopolis*.

Em TIM, temos a imagem de um utópico eterno presente. *Cosmopolis*, mesmo deixando a resposta (ainda que ilusória) em aberto, aponta um tempo não imutável, mas sujeito ao grande conflito que o sistema do capital produz. A utopia de TIM é um mundo dominado pelo fetichismo da mercadoria, no qual o trabalho (braçal), a produção, as massas e a realidade foram ocultados por uma grande máscara cultural (a própria globalização, em seu viés essencialmente ideológico). Na utopia de TIM, a tolerância da diferença é representada por uma cultura que se pretende universal e solidária, que traz (quase) todos e tudo para um tempo futuro-presente, homogeneizado e pastichado. *Cosmopolis* apresenta um mundo do dinheiro, do consumismo e do fetiche, mas também uma realidade cujas consequências não são mascaradas. O filme representa o outro lado desse devir do capitalismo: a lógica de um sistema que gera uma civilização que recusa a

solidariedade. Já TIM representa um tempo futuro-presente a-histórico, no qual o sistema proporcionaria uma harmonia entre tecnologia/capital/trabalho/indivíduos. Em *Cosmopolis*, o processo que levaria a um tempo futuro-presente não tem a ver com ganhos, mas com perdas (conflitos/caos/desigualdades/choque), ou seja, a história ainda acontecendo.

Considerações finais

*O momento decisivo do desenvolvimento humano é perpétuo.
Em torno, movimentam-se os espíritos revolucionários, os
quais, em verdade, buscam inutilmente de antemão tudo
explicar, pois nada definitivo ainda aconteceu.
(Franz Kafka. Aphorismen)*

A partir do mosaico de fontes e narrativas que compõem o presente, é possível escrever uma história do tempo presente cuja narrativa própria não deve esquecer que, antes de tudo, é história. Isto é, os acontecimentos, as fontes, os fragmentos ou vestígios devem ser colocados numa perspectiva de processo histórico - ou de longa duração - e analisados com pertinência teórica. Cabe ao historiador e a pesquisadores em geral selecionar os eventos e fontes, mesmo que muitas vezes pareçam fragmentados, e construir uma narrativa analítica, crítica e processual que situe e analise do tempo presente e de suas particularidades.

Muitas narrativas, textos e discursos que constroem o tempo presente remetem-se ao futuro, e esse é o ponto comum entre as duas produções abordadas. Em geral, as discussões sobre o tempo presente referem-se a quanto do passado está contido no presente e, nesse sentido, os estudos da memória são os maiores exemplos. Da mesma forma que é do ponto de vista do presente que se representa o passado, o mesmo vale para o futuro. Assim, podemos afirmar que uma chave de estudo sobre o tempo presente é analisar como o futuro é representado no presente.

A propaganda da TIM e o filme *Cosmopolis* são produções do ano de 2012, mas ainda hoje suas imagens/narrativas servem de fonte para a análise do que consideramos como o atual tempo presente, ou seja, o mundo da hegemonia capitalista pós-1989. Aspectos esses que dizem respeito tanto à noção, à construção e ao significado do tempo presente como tempo histórico, quanto a eventos, a acontecimentos, a debates e a prognósticos ocorridos nos últimos anos, e que podem ser relacionados com o conteúdo de ambas as produções. A perspectiva escolhida para esta análise foram as diferentes visões de futuro que tanto TIM como *Cosmopolis* apresentam, ou em outras palavras, as utopias e distopias que também caracterizam algumas narrativas – no caso, audiovisuais – do tempo presente.

Tanto TIM como *Cosmopolis* representam a aceleração do tempo histórico, cujo resultado é um tempo de presente dominante e expandido – mesmo que em ambos, transportado para um tempo futuro. Constrói-se ou vive-se a representação de um futuro que está por vir. Ao fazer referência ao aforisma de Franz Kafka, o tempo presente também se caracteriza por estabelecer relações com o futuro, por aventar explicações de antemão para o que ainda não aconteceu. Assim, constrói suas visões utópicas e distópicas a respeito do devir histórico e do sistema sob ele engendrado.

TIM é uma representação cabal do que seria a ideologia do atual sistema capitalista (tardio, pós-fordista, neoliberal, globalizado). O progresso (tecnologia + velocidade), ou a aceleração do tempo histórico, teria como resultado um mundo de um capitalismo *high tech*, harmônico, sem conflitos ou exclusões, no qual as noções de fim da história e eterno presente encontrariam metáforas e alegorias. *Cosmopolis* apresenta o outro lado desse progresso, incapaz de projetar um mundo de equilíbrio e harmonia. Os vetores do progresso não escondem as mazelas do sistema, que acaba sendo uma ameaça ao equilíbrio social, econômico e psíquico. *Cosmopolis* escancara as angústias e medos do tempo presente. A utopia de TIM apresenta um tempo histórico que não flui, no qual os desejos são realizados. *Cosmopolis* apresenta o ponto culminante de um colapso prestes a acontecer, um tempo de desejos mórbidos.

As duas produções representam o domínio do capital. Pensar o tempo presente é pensar no avanço do capital sobre o trabalho, no avanço do poder financeiro sobre o

poder político. Tanto em TIM como em *Cosmopolis*, vislumbra-se a crise do poder político, que já não é mais a instância decisória, mas é subordinado aos ditames dos verdadeiros donos do sistema (mercado, mídia, grandes corporações).

O grande ator desse embate político é o diferencial entre essas representações utópicas e distópicas, ou seja, os aliados do sistema que perfazem as massas do tempo presente. Na utopia de TIM, não existe trabalho braçal. Vemos a representação utópica do “fim do trabalho” que preconiza a ideologia do capitalismo hegemônico da sociedade informatizada. A imagem do sistema é unilateral. Não há submundo, não haveria o antípoda ao capital no tempo presente. Só o fluxo de uma modernidade estabelecida e a-histórica. Em *Cosmopolis*, as massas são a ameaça concreta e visível. Elas indicam o colapso, deixam subentendido o momento de crise do devir histórico, e indicam que alguma transformação aconteceria ou deveria acontecer. O avanço do capital sobre o trabalho, a perda de poder político de sindicatos e movimentos trabalhistas, a própria fragmentação das massas (mesmo com o retorno de sua presença nas ruas mundo afora) são marcas do momento atual de flexibilização das relações capital/trabalho, da volatilização do capital e do predomínio do capital financeiro sobre os mercados. O tempo presente tem dificuldade para representar as massas em sua totalidade. Um dos desafios da história do tempo presente é tentar analisar o atual, o que ainda está acontecendo ou se transformando. Talvez seja mais fácil, portanto, descrever e representar as massas em termos de utopias (não-representação) ou distopias (grandes multidões anárquicas ou niilistas).

O tempo presente é construído por imagens e narrativas que apontam visões diferentes de futuro ou de futuro-presente. A crise estrutural – do trabalho, do valor, do dinheiro e da própria globalização - que o sistema capitalista vivencia não impede que o tempo presente (re)produza representações e narrativas que corroborem a ideologia do sistema com noções de um tempo presentista e a-histórico. Essa mesma crise estrutural é o cenário para visões distópicas, que apresentam o tempo presente como o tempo de grande colapso, engendrado pela própria lógica do sistema. Como indicado em *Cosmopolis*, o espectro que assombra o tempo presente é o do próprio capitalismo. Escrever uma história do tempo presente a partir de suas representações utópicas e

distópicas permite situá-lo no contexto da crise estrutural do capitalismo e, assim, analisar ou desconstruir suas construções narrativas e ideológicas, que se propõem acrílicas e a-históricas.

Referências

ARANTES, Paulo. **O novo tempo do mundo: e outros estudos sobre a era da emergência**. São Paulo: Boitempo, 2014.

BAUMAN, Zygmunt; DONSKINS, Leonidas. **Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014

BAUMAN, Zygmunt. **O mal-estar da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BERRIEL, Carlos E. O. Prefácio. In: BIANCHETTI, Lúcio; THIESEN, Juarez da S. (Orgs.). **Utopias e distopias na modernidade: educadores em diálogos com T. Morus, F. Bacon, J. Bentham, A. Huxley e G. Orwell**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2014. p. 9-20.

BIANCHETTI, Lúcio; THIESEN, Juarez da S. O lugar das utopias e distopias no debate social e pedagógico na atualidade. In: BIANCHETTI, Lúcio; THIESEN, Juarez da S. (Orgs.). **Utopias e distopias na modernidade: educadores em diálogos com T. Morus, F. Bacon, J. Bentham, A. Huxley e G. Orwell**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2014. p. 21-42.

BORSANI, Maria E. La evanescencia del presente: emergencia de la periodización em el escenario argentino posdictadura. In: BRESCIANO, Juan A. (Org.). **El tiempo presente como campo historiográfico: ensaios teóricos y estudios de casos**. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2010. p. 83-92.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal**. São Paulo: Boitempo, 2016.

DOSSE, François. História do tempo presente e historiografia. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 5-22, jan./jun., 2012.

GUNNING, Tom. Modernity and Cinema: a culture of shocks and flows. In: Murray Pomerance (Org.). **Cinema and modernity**. New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press, 2005, p. 297-315.

HARVEY, David. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1998 (1989).

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

HOBBSBAWM, Eric. **Sobre História**. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

HUYSSSEN, Andreas. **Cultura do passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória**. Rio de Janeiro: Contraponto: Museu de Arte do RJ, 2014.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 2002.

KORNIS, Mônica. **Cinema, televisão, história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto: Editora PUC-Rio, 2006.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo: estudos sobre história**. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014.

LAGNY, Michèle. Imagens audiovisuais e história do tempo presente. **Revista Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 4, n. 1, p. 23-44, jan./jun., 2012.

LOURAX, Nicole. Elogio ao anacronismo. In: NOVAES, Adauto (Orgs.). **Tempo e História**. São Paulo: Cia das Letras, 1992

REIS, José Carlos. **Teoria & história: tempo histórico, história do pensamento histórico ocidental e pensamento brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas: Papyrus, 2003.

TIM e Cosmopolis: narrativas utópicas e distópicas no e sobre o tempo presente
Flaviano Bugatti Isolan

Recebido em 13/12/2017
Aprovado em 15/04/2018

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em História - PPGH
Revista Tempo e Argumento
Volume 10 - Número 24 - Ano 2018
tempoeargumento@gmail.com