



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS
DO FUTURO EM 1968:
OS CASOS 2001 E PLANETA DOS MACACOS.**

André Luiz Fernandes Cunha

BRASÍLIA, 2008



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRÁFICAS
DO FUTURO EM 1968:
OS CASOS 2001 E PLANETA DOS MACACOS.**

André Luiz Fernandes Cunha

Dissertação
apresentada ao programa de
pós-graduação em História –
Área de concentração:
história cultural, Linha de
pesquisa: identidade,
tradições e processos – da
Universidade de Brasília
para obtenção do título de
Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. José Walter Nunes

BRASÍLIA, 2008

**REPRESENTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS
DO FUTURO EM 1968:
OS CASOS 2001 E PLANETA DOS MACACOS.**

Banca examinadora

Prof. Dr. José Walter Nunes
(Presidente)

Prof^a. Dr^a. Nancy Alessio Magalhães
(Membro)

Prof^a Dr^a. Alice Fátima Martins
(Membro)

Prof^a.Dr^a. Eleonora Zicari
(Suplente)

AGRADECIMENTOS

À Capes, pelo apoio financeiro a esta pesquisa;

Ao Prof. Dr. José Walter Nunes, orientador desta dissertação, educador dedicado e competente;

Aos professores doutores que aceitaram o convite para compor esta banca: Prof^a Dra. Nancy Alessio Magalhães e Prof^a Alice Fátima Martins;

Às professoras Dra. Eleonora Zicari e Dra. Tereza Negrão, com as quais aprendi os fundamentos da pesquisa histórica, nas disciplinas cursadas;

Ao professor Dr. José Otávio Nogueira, por ter me incentivado a pesquisar o tema desde a monografia final do curso de graduação;

À equipe da secretaria do PPGHIS – Programa de pós-graduação em História;

À toda a minha família, especialmente os meus pais, Nilson da Cunha Gonçalves e Dinah Fernandes Cunha, pela zelosa criação, o incentivo e o amor incondicional;

À Juliana Silveira, companheira e revisora;

À Vinícius Cunha Zandonai, meu filho, que me motiva a cada dia aprender mais e ser um ser humano melhor;

À Frederico Macedo, com o qual varei tantas noites conversando sobre as alegorias de 2001, o *ciberpunk*, a inteligência artificial, etc.

À todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para o resultado final da pesquisa, apresentando críticas e sugestões.

A todos que apreciam ficção
científica

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo analisar as representações de futuro contidas em dois filmes de ficção científica lançados no ano de 1968: 2001 – Uma Odisséia no Espaço e Planeta dos Macacos. Para isso, trabalho com alguns conceitos, tais como Horizonte de Expectativa, universo diegético, representação, entre outros.

Além de analisar cada um dos filmes no contexto cultural e sócio-político, em fins da década de 60, do século XX, buscando compreender significados e sentidos nos elementos que constituem a narrativa fílmica, esta pesquisa também se deteve sobre as formas de apropriação, ou seja, as formas como foram lidas, interpretadas na imprensa tais narrativas, particularmente a crítica carioca.

Se cada época representa o futuro de acordo com as suas próprias contradições, em 1968 essa projeção é, sobretudo, marcada pela ruptura: política, ideológica, existencial. Tanto em 2001 quanto em Planeta dos Macacos, o mundo está em transformação, refletindo o contexto da época.

Por fim, pretendo contribuir para os estudos culturais voltados para o cinema de ficção científica e dizer algo de relevante sobre as representações cinematográficas do futuro em 1968.

ABSTRACT

The following study pretends to analyze the representations of future within two science fiction movies released in the year of 1968: 2001 - A Space Odyssey, and Planet of the Apes. To do so, presents some concepts, such as Expectation Horizon, diegetic universe, representation, and others.

Beyond analyzing each of the films in the cultural and socio-politic context, in the late 60's, seeking to comprehend meanings and directions within the cinematic narrative, this research also lingers on the ways of appropriation; which means the ways that where seen, in the press, their release, particularly in Rio de Janeiro's criticism.

If each epoch represents the future in accordance with its own contradictions, in 1968 this projection is mainly marked by breakage: social, ideological, existential. In both 2001 and Planet of the Apes the world is changing, reflecting its own epoch context.

Finally, I pretend to contribute to the cultural studies related to the science fiction cinema and say something weighty about the representations of future at the movies in 1968.

SUMÁRIO

I – INTRODUÇÃO/ANTECEDENTES

- 1.1 – A máquina do tempo p. 09
1.2 – O relógio quebrado p. 11

II – PERCURSO METODOLÓGICO

- 2.1 – Formulando problemas gerais e específicos p. 14
2.2 – Cinema e experiência p. 18
2.3 – Diegese: o contexto envolto no discurso p. 21
2.4 – Contextualização: o mundo em transformação no final dos anos 60 p. 22
2.2 – Formas de apropriação: 2001 e Planeta dos Macacos
à luz da crítica carioca p. 26 p. 33

III – PLANETA DOS MACACOS: INSTABILIDADE POLÍTICA E CONFLITOS SOCIAIS PROJETADOS EM UM FUTURO PÓS-NUCLEAR

- 3.1 – O exercício deliberado do anacronismo p. 39
3.2 – “O que de humano tem um gorila?” p. 41
3.3 – Referências históricas, filosóficas e literárias p. 44
3.4 – Continuações e desdobramentos p. 59

IV – 2001: INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E COLONIZAÇÃO DO ESPAÇO NA “ALVORADA DO MILÊNIO”

- 4.1 – Descrição da história e apresentação dos personagens p. 64
4.2 – Hannah Arendt e uma pergunta pertinente p. 70
4.3 – Stanley Kubrick entre o mítico e o clássico p. 74
4.4 – Símbolos e alegorias p. 84

V – CONCLUSÃO

- 5.1 – Em busca do “homem de Heisemberg”: entre o microscópio e o telescópio p. 91

- Fontes - p. 98
Bibliografia - p. 99
Filmografia - p. 102
Anexos - p. 103

I – INTRODUÇÃO/ANTECEDENTES

1.1 A Máquina do tempo

Se tento puxar na memória o primeiro filme de ficção científica que realmente me fascinou, volto quase duas décadas no tempo e me vejo sentado no sofá da sala, vendo e revendo *De Volta Para o Futuro*¹, de 1984, o primeiro da trilogia. Assisti-o pela primeira vez na Sessão da Tarde, da Rede Globo, no ano de 1989, então com oito anos de idade. Não só assisti-o, como gravei naquela máquina que envolvia cabeçotes e fitas magnéticas, conhecida então como Vídeo K7. E depois o revi umas dezessete vezes. Foi, certamente, o filme que mais assisti em toda a minha vida. Sabia na época todos os diálogos de cor, todos os cortes, todas as reviravoltas no roteiro. Sabia que no final o herói conseguia voltar para o presente, mas mesmo assim me emocionava todas as vezes em que o raio tentava atingir seu carro, o que lhe forneceria a corrente elétrica necessária para a viagem no tempo.

Zemeckis sabe como maravilhar uma criança (e ganha milhões de dólares com isso!) É compreensível a minha ânsia por ver e rever a aventura temporal, minha necessidade de ser bombardeado repetidas vezes por aquele festival de luzes, cores e idéias. Afinal, eu era uma criança. Hoje, acredito que um bom filme, como a *Copa do Mundo de Futebol*, deva ser visto de quatro em quatro anos, assim não dá para gastar nem para esquecer. Um filme marcante lembra o impacto de um sonho recorrente. Nos acompanha para sempre, ainda que às vezes pareça estar desaparecendo. Mas ele permanece lá, latente, evocando sua materialidade em situações aleatórias. Quando, num lampejo, percebemos que já vimos isso em algum lugar, é possível esse tal lugar seja uma tela em movimento que prendeu nossa atenção anos atrás.

Quando HG Wells publicou, em 1895, seu romance *A Máquina do Tempo*² – e que virou filme, em 60, sob a direção de George Pal -, provavelmente sabia das qualidades literárias do tema da viagem temporal. Escritores de ficção científica costumam fazer uma idéia bem plausível do futuro. Mas certamente não poderia prever como o tema da viagem no tempo seria, ao longo do século XX, apropriado, utilizado e reinventado. É difícil fazer um inventário completo de todos os escritores e roteiristas

¹ ZEMECKIS, Robert. *De Volta para o futuro* (Back to The Future) EUA: 1985.

² WELLS, H. G. *A Máquina do Tempo*, SP: Ed. Francisco Alves, 1983.

que fizeram uso do tema. E é simples compreender o motivo dessa apropriação reiterada. Quando se viaja no tempo, o personagem passa a influir nos acontecimentos que poderão mudar toda a história do Universo. Dessa forma, se Homer Simpson inventa uma máquina do tempo no porão de sua casa, com uma torradeira velha, e é mandado de volta ao tempo dos dinossauros, basta que ele esmague uma borboleta para que toda a cadeia evolutiva sofra drásticas alterações. Só quando volta ao presente é que percebe as implicações dos seus atos. E cada vez que volta e tenta consertar o que fez, se complica ainda mais e se mete em realidades paralelas extravagantes e perturbadoras.

Em um romance de 1981, o célebre escritor de ficção científica, Isaac Asimov, declara, no prefácio: “Desde 1895 a viagem no tempo tem sido um valioso conceito para a Ficção Científica, porque claramente origina em potencial todo um novo grupo de confrontações, impossíveis na ficção ordinária que, por sua vez, pode dar origem a infinitas permutações de enredo. E também origina os infinitos paradoxos...”³

Bráulio Tavares, ao se deter nos temas recorrentes à ficção científica expõe os postulados da viagem no tempo: “Em todas as histórias desse tipo, a FC nos propõe a imagem de um universo onde: 1) tudo se relaciona, tudo está interligado, ainda que da maneira mais remota; 2) o presente é sempre o instante de opção entre inúmeros futuros possíveis, dos quais apenas um poderá ser tornado real. Um pequeno gesto nosso pode ter conseqüências imprevisíveis daqui a um ano ou um século, porque tudo está preso a uma infinita rede de conexões.”⁴

E é exatamente o que percebe Marty MacFly ao chegar ao passado, transtornar a ordem dos acontecimentos e se meter numa situação insólita, um verdadeiro paradoxo temporal: sua mãe, ao invés de apaixonar-se pelo seu pai, fica vidrada nele próprio – que ainda nem havia nascido! Sua existência fica comprometida. Marty vê a possibilidade de vir a nascer ficar cada vez mais remota. E constata isso porque numa fotografia que trouxe do futuro sua imagem vai desaparecendo aos poucos. Para se livrar de uma futura não-existência tem que manipular os acontecimentos e fazer com que seu pai de fato venha a conquistar sua mãe. O que não será fácil, visto que ele não é exatamente do tipo conquistador.

Creio que foi esse fato – a possibilidade de alguém anular a própria existência através de um ato aleatório na cadeia dos fatos e conseqüências - o que mais me fascinou. Desde então nunca mais fui o mesmo. Nem a indústria do cinema. Kafka,

³ ASIMOV, Isaac. *O Fim da Eternidade*. SP: Hemus Livaria Editora Limitada, 1981, p.7.

⁴ TAVARES, Bráulio. *O que é Ficção Científica?* SP: Ed. Brasiliense, 1986, p. 23.

quando escreveu *A Metamorfose*⁵, não poderia conceber que influenciaria um movimento literário sul americano como o Realismo Fantástico. Wells, ao bolar a idéia da viagem no tempo, estava mais preocupado em fazer uma espécie de libelo anti-autoritário, transpondo a luta de classes para uma distopia futurista – oprimidos e opressores, capitalistas e proletários, dicotomias recorrentes no século XIX inglês – do que em cotejar as possibilidades dramáticas do tema. Mas deixou um legado praticamente inesgotável. Tavares lembra que, antes dele, há registros de distopias temporais, mas sempre através de uma revelação mística, nunca por meio de um artefato científico: a máquina do tempo.

O próprio conceito, inclusive, é arbitrário e nada sutil: parece atribuir à máquina a qualidade de fabricar o tempo – a máquina de sorvete fabrica sorvete - quando o que ela faz é justamente sabotá-lo, perfurá-lo, distorcê-lo. E se me lembro algo da Teologia Cristã Medieval, das aulas do Professor Celso Fonseca, a capacidade de criar o tempo é um atributo exclusivo do criador, que jaz numa matriz temporal infinita e eterna. Dessa forma, se a máquina do tempo produzisse o tempo, o cientista que a criou seria, de fato, uma espécie de deus, já que seria capaz de estar em vários lugares e várias temporalidades. Mas, ainda assim, um deus limitado, já que estaria sujeito às conseqüências da inexorável cadeia dos acontecimentos.

1.2 O relógio quebrado

Estou, naturalmente, buscando os antecedentes, as motivações que me fizeram pesquisar e estudar antigos filmes de ficção científica e decupar suas representações de futuro. E se, nessa busca introspectiva, esbarro com proposições do tipo “o cientista seria uma espécie de deus” isso revela não só como me relaciono com a ciência – e, conseqüentemente, a ciência ficcionalizada – mas também minha inclinação metafísica a considerar o Criador, se é que existe, um matemático do caos. Só buscando na infância a origem dessa aparente contradição é que posso, de alguma forma, compreender tais antecedentes.

⁵ KAFKA, Franz. *A Metamorfose* SP: Cia das Letras, 1997.

Além do filme de Volta para o Futuro, é imperativo que eu evoque outro fato marcante desse período que, embora remoto, moldou minha personalidade: um relógio quebrado que eu tinha e através do qual conversava com um amigo imaginário, acessava diferentes realidades e obtinha informações que nenhum Google jamais será capaz de proporcionar. Devia ter, então, seis ou sete anos. E é até poético e um pouco melancólico imaginar que meu único artefato de ficção científica que de fato funcionava – porque, garanto, ele funcionava perfeitamente – era um relógio quebrado que eu levava para todos os lados no pulso esquerdo. Hoje, depois de ler muitos escritores de ficção científica, pergunto-me como aquele relógio funcionava. Quem era aquele amigo imaginário? Era de fato imaginário? Era, mesmo, meu amigo? Não seria um cientista? Não seria *eu* o cientista e ele a cobaia?

Um antigo filme de aventura dos anos 80 e um relógio quebrado: são esses os únicos cacos que posso colar para tentar refazer meu itinerário? Claro que não. Há muito mais. Há, por exemplo, o monólogo inicial de Charlton Heston em O Planeta dos Macacos⁶, de 1968. Ele está no futuro. Tudo o que conheceu se foi no ralo inexorável do tempo. Está completamente só, num planeta hostil, esperando a morte. Sua solidão absoluta e sua frieza – e até o seu sarcasmo – em relação ao fim me fascinavam.

E, mais do que isso: certa madrugada, ainda criança, vi dois filmes na seqüência, na Sessão Coruja: Os Pássaros⁷, de Hitchcock, e 2001, Uma Odisséia No Espaço⁸, de Kubrick. Nada me marcou tanto. Percebi, nessa madrugada, como o cinema pode transpor os limites do imaginário e se instalar no arcabouço mental de uma criança. Julgava que os pássaros poderiam sair de qualquer lugar. Que espreitavam atrás dos muros, sedentos para bicar e furar. E descobri, então, comprovando todas as minhas suspeitas anteriores, que o universo era colonizado pela raça humana. E que, em 2001, faríamos o contato derradeiro com inteligências extra-terrestres. Ainda moleque, nem suspeitava que um dia viria a pesquisar sobre o assunto e me debruçar sobre conceitos como Retro-Futurismo ou Horizonte de Expectativa.

Quando comecei a escrever sobre os antecedentes que me levaram a pesquisar e estudar antigos filmes de ficção científica, deixei correr livre o pensamento e fui pescando nas águas profundas da memória os fatos e as impressões que me motivaram. Lembrei imediatamente dos filmes De Volta para o Futuro, 2001, Planeta dos Macacos,

⁶ SCHAFFNER, Franklin J. *O Planeta dos Macacos* (Planet of Apes) EUA: 1968.

⁷ HITCHCOCK, Alfred. *Os Pássaros* (The Birds) EUA: 1963.

⁸ KUBRICK, Stanley. *2001: Uma Odisséia no Espaço* (2001: A Space Odyssey) EUA: 1968.

da viagem no tempo, do relógio quebrado... enfim... uma série de eventos marcantes que, de qualquer maneira, forjaram minha perspectiva.

Ao ingressar no curso de graduação em História na UnB, tudo ficou mais claro. Escrevi, no segundo semestre de 2004, a monografia de conclusão de curso *Formas de futuro: panorama histórico e o caso da ficção científica*, orientada pelo professor José Otávio Nogueira, texto que hoje releio de uma forma bastante crítica, mas que inevitavelmente faz parte da minha recente e ainda magra produção acadêmica. Lembro de um comentário particularmente irônico e construtivo da professora Teresa Negrão, que compunha a banca. Ela disse algo como: “A monografia não está tão ruim, mas muito ampla. Seu objeto escapa entre os dedos. Ficou algo como A História Universal de Deus, do Homem e de Todas as Coisas.” De fato, abarcar, numa monografia, não só as várias formas de futuro que perpassaram a história, como a escatologia cristã, as profecias e o conceito moderno de progresso mas, também, o caso da Ficção científica – toda ela, incluindo livros, filmes, quadrinhos, séries e desenhos - é uma tarefa muito difícil dada a abrangência do tema. Ao longo dos nossos encontros, o professor José Otávio sempre tentava me convencer a delimitar mais o objeto e agora compreendo o porquê da sua insistência.

Ao ser admitido no processo de seleção para o mestrado no programa de pós-graduação de história, passei a maturar a idéia. As matérias que cursei ao longo do curso enriqueceram meu arcabouço teórico. Com a ajuda do meu orientador, o professor José Walter Nunes, comecei a escrever e desenvolver o tema. Ao longo desses dois anos, foram muitas indas e vindas, muitas críticas e sugestões.

Na banca de Qualificação, também recebi muitas sugestões interessantes. Aos poucos, fui delimitando mais o tema e me atendo aos problemas gerais específicos que me propus a analisar, sem escorregar para digressões que não fossem relevantes. A dissertação foi aos poucos tomando forma. O resultado pode ser lido a seguir.

II – PERCURSO METODOLÓGICO

2.1 Formulando problemas gerais e específicos

Segundo Antônio Carlos Gil, toda pesquisa tem início com algum tipo de problema. Numa acepção corrente, identifica-se o conceito de “problema” com questão que dá margem a hesitação ou perplexidade, ou então como algo que provoca desequilíbrio ou constrangimento às pessoas. De fato nos acostumamos a empregar o termo quando nos encontramos diante de uma situação complicada. Na acepção científica, entretanto, problema é qualquer questão não resolvida e que é objeto de discussão, em qualquer área do conhecimento.⁹

Desta forma, formulo alguns problemas gerais que irão nortear a presente pesquisa: como os filmes *Planeta dos Macacos* e *2001* representavam o futuro no ano de 1968? Quais eram as projeções de futuro expressas nesses filmes? Como eles refletem o desenvolvimento tecnológico e as contradições sociais da época? Como ler esse “futuro do passado”? O objeto, portanto, é a representação do futuro, enquanto os filmes em questão constituem as fontes históricas.

Além disso, consoante com o que Chartier chama de “formas de recepção”, proponho problemas específicos: como esses filmes repercutiram na crítica cinematográfica brasileira, especificamente a carioca, na época em que foram lançados? O que se escreveu sobre eles, quais polêmicas levantaram? Segundo Chartier, “A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.”¹⁰ De modo que, através da imprensa, pergunto: como foi lido, culturalmente, o lançamento desses filmes?

Por que a escolha por jornais cariocas? Nesse caso, a razão deve-se ao fato de que acredito que o Rio de Janeiro era, no ano de 1968, um dos grandes pólos irradiadores de cultura para o país. Da mesma forma, era a porta de entrada e saída para muitos produtos culturais, o que lhe valia um ar cosmopolita e de vanguarda. Segundo Helena e Paes, “Do ponto de vista cultural, o que chama a atenção no período 1964-

⁹ GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. SP: Atlas, 1994.

¹⁰ CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

1968 é sem dúvida uma anomalia: o fato de o país viver uma ditadura de direita mantendo uma relativa hegemonia cultural da esquerda.”¹¹

Era a época do Cinema Novo. Glauber Rocha propunha um cinema “revolucionário na forma e no conteúdo.” Na música, alguns compositores vindos de uma vertente da bossa-nova, como Carlos Lyra, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Chico Buarque, exploravam as canções de protesto. O tropicalismo, que tivera início em 1967, no III Festival de MPB da TV Record, com Gilberto Gil e Caetano Veloso apresentando suas novas e ousadas canções, flertava com o experimentalismo, ao introduzir guitarras elétricas nas apresentações.

Descobrir o “futuro do passado”: segundo Certeau, a escrita da história se caracteriza como uma operação técnica. Nessa operação, além de separar, reunir e cotejar dados, o pesquisador deve fazer surgir as diferenças. Como? É aí que o “futuro do passado” expresso nesses filmes se revela. Procuo pelos contrastes, descubro o heterogêneo, torno pertinentes as diferenças, atribuo significados, exploro as coincidências imprevistas, as incoerências ou as ignorâncias. A ousadia formal de tal pesquisa se daria, portanto, no fato de ela se deter sobre representações de futuro em filmes lançados no passado (1968), ciente de que a diferença, como lembrou Certeau, é significativa.¹²

Para tal investigação, devo introduzir e esclarecer alguns conceitos importantes para o desenvolvimento da pesquisa. Como advertiu Umberto Eco, “De início, definem-se os termos usados, a menos que se trate de termos consagrados e indiscutíveis pela disciplina em causa.”¹³ A categoria temporal que me é cara, no presente estudo, é a Horizonte de Expectativa, cunhada por Koselleck, numa arguta avaliação sobre a semântica dos tempos históricos.¹⁴ O autor sustenta que, conquanto a temporalização e a aceleração da história sejam características prementes da modernidade, o futuro sempre foi concebido pelas gerações passadas, em diversas culturas, segundo uma miríade de apropriações.

Koselleck apresenta uma clara leitura semântica sobre os termos que aplica: experiência e expectativa são categorias formais e complementares, como guerra e paz, senhor e escravo, recordação e esperança. Se experiência, portanto, representa a soma

¹¹ HELENA, Maria e PAES, Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*, SP: Ática, 1997, p. 74.

¹² CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*, RJ: Ed. Forense Universitária, 2000.

¹³ ECO, Umberto. *Como se faz uma tese* SP: Perspectiva, 2000. p. 114.

¹⁴ KOSELLECK, Reinhart. *Futuro do Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. RJ: Ed. Puc, 1979.

das nossas sensações passadas, expectativa traduz o “ainda não.” E é sempre no inalcançável horizonte, linha por trás da qual se abre o futuro, um novo espaço de experiência, que lateja a expectativa. O autor defende que, na modernidade, o progresso desvincula a experiência da expectativa. Rompe-se a tensão entre ambas, cria-se uma assimetria, e é nesse limbo conceitual que pipocam as distopias, os futuros possíveis, os futuros temíveis e até mesmo os futuros delirantes da ficção científica. O mundo novo e acelerado forjado pela ciência permite a convivência de múltiplos estratos de tempo simultaneamente, como no caso do famoso “corte de um milhão de anos” de Kubrick.

Um osso de hominídeo arremessado para o alto é transformado, surpreendentemente, em uma nave espacial. O extremo passado e o extremo futuro, ambos igualmente distantes e incompreensíveis, férteis, prenes de significados.

Essa vertigem mental provocada por números muito grandes foi devidamente aproveitada por Danikem, que escrevia, na época, sobre civilizações perdidas, deuses astronautas e as relações misteriosas entre as dimensões das pirâmides e constantes físicas e matemáticas desconhecidas pelos egípcios. Sua teoria de que o homem era produto de engenharia genética vendeu mais de 60 milhões de livros em 20 línguas, sendo *Eram os Deuses Astronautas*¹⁵, de 1968, o carro-chefe. Outro “visionário” foi Isaac Asimov, que escrevia sobre impérios trinta ou quarenta mil anos no futuro.

A ficção científica segue, portanto, uma antiga tradição intelectual. Um dos elementos que viabiliza esse movimento, como pode-se depreender do raciocínio de Martins, é o desejo de desbravar e conquistar territórios desconhecidos.¹⁶ A visão prospectiva de Kubrick sobre o ano de 2001 reflete essa compulsão pelo futuro. Nessa direção, sustenta Martins, o futuro – ou futuros – projetados nos filmes de ficção científica integram a percepção de tempo no contexto histórico social contemporâneo, relacionados às inquietações e aos desejos que habitam o imaginário de homens e mulheres no que diz respeito às transformações, sempre em curso, do corpus social do qual fazem parte. Tratam das “indagações sobre o por-vir, o vir-a-ser, o devir da existência humana, sempre em construção, de acordo com o ponto de vista das sociedades que realizam esses filmes, suas visões de mundo, suas tensões e conflitos,

¹⁵ DANIKEN, Erich. *Eram os deuses astronautas?* SP: Melhoramentos, 1970.

¹⁶ MARTINS, Alice Fátima. *O cinema de Ficção Científica como expressão do imaginário social sobre o devir*. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor, 2003.

suas lutas de poder, suas ideologias, seu conhecimento produzido e em processo de produção, suas instituições, reais e imaginárias.”¹⁷

Ficção pressupõe liberdade criativa e autonomia da imaginação, enquanto por ciência se entende a observação calculada e criteriosa da ciência. O gênero ficção científica manipula esse aparente paradoxo e se recicla ao longo do século. Veículos para experimentação cinematográfica e comentário social, filmes desse gênero são herdeiros de uma longa tradição cinematográfica. Se durante os anos 20 o cinema se ficção científica não se dissocia do cinema de horror, a Segunda Guerra foi a válvula que permitiu a expansão desse sólido filão do entretenimento. Nos anos 50, torna-se um grande negócio e grandes estúdios como Fox e RKO investem pesadamente (inclusive em filmes B, que envolviam baixo custo orçamentário, pouco tempo de duração e escassos recursos e que, ironicamente, viriam a provocar ousadias formais e temáticas).¹⁸ A América que debelou os nazistas surge como a primeira defensora do mundo livre e democrático. Ao mesmo tempo, a ficção científica se apodera da Era Atômica, assinalando o ano I em 1945.¹⁹

Já o cinema do gênero em fim dos anos 60 é sobretudo fantasista e paródico, ancorado em uma iconografia que remete às referências do universos pop em construção. E ao ler essa “utopia que virou nostalgia, carregada do lirismo de um futuro jamais realizado”²⁰, me deparo com sentimentos contraditórios em relação à tecnologia, em uma espécie de reapropriação nostálgica daquele simulacro futurista produzido em cenários de plástico, metal e papelão.

O cinema brinca com a natureza cíclica da história: 2001 sugere que somos hoje os deuses de ontem e aproxima as categorias de tecnologia e magia. Childress lembra que Lao-Tsé, Cunfúncio e Platão já falavam dos “antigos”, seres sábios e hábeis, deuses superpoderosos, bons e amáveis. Chineses e Maias adotavam cotidianamente o conceito de tempo cíclico. (Os quarenta mil anos de Asimov soariam como bagatela para os parâmetros grandiosos do calendário Maia). Childress cita um fato curioso: a pedra preta sagrada mantida na Caaba de Meca, para o qual os muçulmanos devem orar, é um pedaço de meteorito!²¹ O autor acredita ainda que há 12.000 anos, no Mediterrâneo, no Egito, na Índia e na Indonésia, seus povos conheceram civilizações avançadas

¹⁷ Idem, p. 42.

¹⁸ CAPUZZO, Heitor. *Cinema Além da Imaginação* ES: Ed. Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.

¹⁹ SCILIER, J e LABARTHE. A.S. *Cinema e Ficção Científica*, Lisboa: Ed Aster, s/d.

²⁰ PEIXOTO, Nelson Brissac. *O Futuro do Passado* em: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (org) *Pós-modernidade* SP: Ed. Unicamp, s/d.

²¹ CHILDRESS, David Hatcher. *A incrível tecnologia dos antigos*. SP: Ed. Aleph, 2000.

tecnologicamente. Impossível não evocar os hominídeos de 2001 que se prostravam ante o monólito negro esperando pela revelação.

2.2. Cinema e Experiência

Mas como, através dos filmes supracitados, pode-se entrar em contato com esses futuros? Para compreender o cinema como fonte histórica temos que presenciá-lo, experimentá-lo. Vestir seu conteúdo e beber da sua inspiração. Toda a cultura audiovisual, permeada por imagens, gestos e feições, desperta no espectador emoções. De fato, é possível sugerir que toda imagem tem um conteúdo espiritual.²²

O cinema funciona não só como veículo de expressão artística, mas também como uma experiência estética e – por que não? – existencial. Há uma compreensão muda e tácita entre o espectador e o ator através dos poderes expressivos do corpo que ambos compartilham. É aí que se dá o fenômeno da imersão: o espectador entra na tela, como os personagens de contos fantásticos entravam nos espelhos e interagem com as entidades paralelas daqueles mundos.

Mergulhando na experiência: nós estamos no filme. Balazs assim compreende esse fenômeno: vemos a trama do interior e estamos rodeados pelos personagens. Habitamos o universo concebido pelo cineasta. A mediação entre olho e câmera fica cada vez mais sutil. Os personagens vêm com os nossos olhos, por isso nos identificamos com eles. Ao redor, micro-coisas ganham significados, representam, simbolizam, sugerem, evocam, numa espécie de antropomorfismo visual. Ao filmar um objeto imprimi-se nele uma “alma”, uma identidade, ou algo que o valha. Essa subjetividade do objeto provém de manipulações artísticas arbitrarias e provocam efeitos psicológicos. Por mais que pareça cinema espontâneo, quase tudo o que se vê na tela tem um enquadramento e um ângulo que influenciam e direcionam a identificação.

O cinema, enquanto experiência, funciona como uma máquina de pensar o tempo: nele, podemos assistir a multiplicação da perspectiva temporal. A câmera, ora lenta, ora acelerada, traduz uma visão particular sobre as causas e conseqüências dos fatos. Não é de surpreender que a ficção científica, com suas extravagantes

²² BALAZS, Bela. *O Homem Visível*. Em: *A experiência do cinema*. XAVIER, Ismael (Org) RJ: Ed. Graal, 1991. p. 77-84.

manipulações da temporalidade, tenha encontrado no cinema um profícuo veículo de expressão.

A cena de 2001 em que um homínido joga um pedaço de osso para cima, o qual se transforma numa nave espacial que singra pelo espaço, sob o som de Assim Falou Zaratustra, de Strauss, é conhecida como o corte cronológico mais ambicioso da história do cinema. Dos homínidos selvagens ao futuro tecnológico em um piscar de olhos. Os tempos, além de justapostos ou mesclados, podem ser acelerados e contraídos. Não há limites para a vasta série de manipulações possíveis com a estrutura temporal de uma narrativa cinematográfica.

Analisar historicamente um filme, interpretar, através dele, um passado inconcluso e aberto, “encontrar a filiação, a referência, a inspiração, apreciar seu emprego, seus limites, suas novas significações”²³ é certamente o mote principal de uma pesquisa histórica calcada na cinematografia e na difusão, interpretação e apropriação dessas fontes. Importante lembrar, também, que a história do cinema é rica em interconexões, já que os cineastas “herdam, observam, impregam-se, citam, parodiam, elogiam, desviam.”²⁴ Desta forma, além da perspicácia do pesquisador, que deve ler nas entrelinhas os meandros secretos da mensagem, é necessário um vasto arcabouço filmico onde a erudição e o conhecimento sobre o tema se transformem num arsenal de referências, ilações, metáforas e comparações.

Um espectador que conheça as principais obras do cinema de entretenimento, por exemplo, pode fruir com muito mais facilidade ao assistir um desenho como *Os Simpsons*, que remete, várias vezes, a cenas de filmes clássicos. O próprio Homer Simpson já foi o “bebê estelar” – um feto sendo gestado num enorme planeta, símbolo misterioso da colonização espacial e da transcendência humana - de Stanley Kubrick.

Em que consiste a interpretação crítica de um filme? Na produção de sentidos, nas conexões entre o que e como se exprime, no lançamento de hipóteses? Vanoye e Goliot-Leté ensinam que interpretar é: relacionar informações intra e extra-textuais. De modo que, na interpretação sócio-histórica de uma obra cinematográfica, o pesquisador tende a interrogar o filme na medida em que este oferece um conjunto de representações que remetem direta ou indiretamente à sociedade real em que se inscreve.²⁵

²³ VANOYE, Francis e GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise filmica*. SP: Ed. Papyrus, 1992. p. 34.

²⁴ *Idem*, p. 34.

²⁵ VANOYE e GOLIOT-LETYÉ. *Op. Cit*, p. 51.

Tomo aqui o conceito de representação no sentido amplo, como Pesavento o define na sua arqueologia da Nova História Cultural: construção mental da realidade, produtor de coesão social e de legitimidade a uma ordem instituída, por meio de idéias, imagens e práticas dotadas de um significado.²⁶ Ou, ainda, como propõe Chartier: maneira como os homens pensam e transpõem o real.²⁷ Segundo essa definição, a condição de produção de um texto – ou de uma imagem – estaria intimamente relacionada com a historicidade de sua própria produção.

Entre as perspectivas possíveis para uma análise sócio-histórica do cinema, Virilio opta por aproximar as categorias Guerra e Cinema.²⁸ O autor lembra a exibição de filmes nos últimos redutos nazistas, antes da ocupação soviética, e a importância do Pentágono como produtor e distribuidor de filmes de propaganda. Citando Benjamin, Virilio afirma que o cinema é uma obra de arte cuja percepção se dá coletivamente. É comum grupos de adolescentes fazerem de uma sessão de cinema uma válvula de escape para suas pulsões interiores. Nas cenas de ação gritam e pulam nas cadeiras, nas cenas de amor gemem e fazem comentários obscenos. Para Virilio, esse sincretismo tecnófilo causa a “sensação de fim de mundo em um ambiente de missa negra e profanação.”²⁹

Um dos grandes temas da ficção científica no cinema, o fim parcial ou absoluto da espécie humana e da vida no planeta (trabalhado com originalidade em *O Planeta dos Macacos*), encontra nesse ambiente de “missa negra e profanação” um local ideal para a expiação dos seus delírios. Com as luzes apagadas e a verdade foto-química transposta na tela em movimento, o mundo de fato parece caminhar para sua extinção. Produzir e distribuir filmes: nessa espécie de tráfico de desmaterialização, o mercado produz e comercializa luz. Virilio compara, em um momento de inspiração e rara sensibilidade metafórica, o motor cinemático como restaurador de um culto solar tardio.

O gênero de faroeste, que assim como a ficção científica encontrou uma nova roupagem e uma nova leitura nos anos 60, expressa um nacionalismo corrente num nível alegórico, evocando repetidamente a conquista do continente. E não por acaso na década de 60, na esteira da Guerra fria, pipocam os filmes de espionagem e intriga internacional. A função do cinema, grosso modo, é de estabelecer uma mitologia e problematizar uma cultura.

²⁶ PESAVENTO, Sandra Jathay. *História e História Cultural*. BH: Autêntica, 2003.

²⁷ CHARTIER, Roger. Op. Cit.

²⁸ VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. SP, Scrita Editorial, 1993.

²⁹ Idem, p. 57.

2.3 – Diegese: o contexto envolto no discurso

Finalmente, a noção mais importante para um escrutínio judicioso da interpretação histórica de filmes, é a de diegese: limito-me, aqui, a problematizar esse conceito através de dois autores, respectivamente Aumont e Vanoye.

Para Aumont, diegese é a história compreendida como pseudo-mundo, como o universo fictício, tudo aquilo que evoca ou provoca algo no espectador, tudo aquilo que a história remete.³⁰ Como já foi dito, todo filme é tributário das contradições do seu tempo. O referente diegético, portanto, seria todo o contexto envolto no discurso que é, por definição, ato de uma instância narrativa. Depende da capacidade do cineasta e de sua equipe atribuir coerência ao universo diegético construído pela ficção.

Em *Blade Runner*³¹, de Ridley Scott, de 1982, o espectador é convidado a conhecer uma Los Angeles poluída, superpovoada, suja, escura, violenta e co-habitada por humanos e andróides no ano de 2019. Partindo da premissa de que o mundo vai estar pior, mais imundo e mais caótico, Scott manipula todos os elementos do universo diegético que despertam no espectador a sensação de realidade e é bem sucedido: quase todos os animais foram extintos, as mega-corporações dominam as finanças mundiais – estamos no ano de 1982, o neo-liberalismo e a contenção fiscal começam a tomar vulto principalmente nas democracias ocidentais – e levadas e levadas de imigrantes asiáticos lotam as ruas da América, finalmente rompendo a milenar resistência ocidental que suportou desde as invasões persas, germânicas e mongóis até o neo-fundamentalismo árabe. Em suma, Scott é consciente da importância de construir um universo diegético que, se não for verossímil, se mantenha ao menos remotamente plausível.

Vanoye e Goliot-Leté ampliam a noção de diegese: trata-se do universo fictício que pressupõe a história, o mundo mostrado e sugerido no filme. A narrativa, somada a um certo conteúdo e a uma certa expressão, adquire um significado próprio e intransferível. Ou, por outra: a diegese nada mais é do que a matéria extralingüística do filme. Não se trata de fazer um inventário de todos os detalhes da produção e procurar por informações sobre a vida pessoal da equipe envolvida. Centenas de publicações se

³⁰ AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*, SP: Ed. Papirus, 1994.

³¹ SCOTT, Ridley. *Blade Runner, o caçador de andróides* (Blade Runner) EUA: 1982

destinam a atingir esse nível mais raso do universo diegético. Pelo contrário, uma perspectiva diegética e histórica numa análise fílmica se estrutura sobre a idéia de um Narrador Fundamental, um Mega-Narrador, um Grande Imaginador, um Mestre de Cerimônias: o cineasta? O roteirista? O herói? Todos os elementos convergem para um foco, uma fonte, uma instância de anúncio. Expressa um ponto de vista narrativo (quem conta?), visual (de onde se vê?) e, em maior ou menor grau, ideológico (a opinião, o olhar).³²

O filme, depois de ensaiado, financiado, rodado, promovido e veiculado, permanece como uma janela aberta que exhibe um certo universo, de uma certa maneira, segundo certos critérios, e a tarefa do historiador é justamente atribuir sentidos à paisagem em movimento que subsiste ao tempo. Uma vez que já existe um sentido proposto, sugerido, cabe então urdir, através dessa rede de significações, uma pergunta:

Quais as representações de futuro em *Planeta dos Macacos* e *2001* e como elas refletem o Horizonte de Expectativa e o universo diegético da época?

2.4 Contextualização: o mundo em transformação no final dos anos 60

Quando foi lançado, em 1968, *O Planeta dos Macacos* usava o tema da viagem no tempo com desenvoltura. Afinal, as expressões fundamentais do eletromagnetismo – que viriam a se tornar os postulados da Teoria Geral da Relatividade – propostas por Einstein datam do primeiro quarto do século XX.

Einstein sugeriu que a interpretação dos fenômenos físicos depende do referencial. Para ilustrar sua teoria, propôs um exercício de imaginação: ao viajar pelo espaço na velocidade da luz, uma suposta nave espacial estaria, de fato, viajando para o futuro. Ao retornar ao planeta terra, a tripulação da nave se encontraria com os seus tataranetos. O célebre físico alemão, entretanto, reconhecia um problema: a quantidade de energia requerida para tal empreendimento seria tão extraordinária que inviabilizaria toda a operação.

Em 1949, o matemático austríaco Kurt Gödel retomou as equações de Einstein e provou matematicamente que, sob determinadas condições, não só era possível viajar no

³² VANOYE e GOLIOT-LETÉ, Anne. op. cit, p.73.

tempo para o futuro, como também o era para o passado. Depois de verificar a solução proposta por Gödel, Einstein declarou que a matemática estava perfeita, mas que os fatos experimentais não a confirmavam. As equações de Gödel funcionariam em um “universo ideal” bem diferente do universo real, preenchido por uma infinidade de corpos, estrelas e galáxias em expansão acelerada.³³

O Planeta dos Macacos, sucesso retumbante de crítica e público, tratou dessa questão no cinema. Vale lembrar que em 1895, ano em que Wells publicou o romance *A Máquina do Tempo*, foi realizada também a primeira sessão de cinema, promovida pelos irmãos Lumiere, em Paris. Wells descrevia, no livro, um meio mecânico, controlado pelo usuário, para que este se deslocasse fisicamente no tempo. Para Tavares, essa nova perspectiva tratava o mundo como um enorme e complicado xadrez e possibilitava a criação de paradoxos temporais e universos alternativos.³⁴

Mas qual foi, de fato, o contexto que tornou exequível a realização de filmes como *Planeta dos Macacos* e *2001*? Sevcenko afirma que o que distinguiu o século XX, em relação ao qualquer outro período, foi uma tendência contínua e acelerada de mudança tecnológica, com efeitos multiplicativos e revolucionários sobre praticamente todos os campos da experiência humana.³⁵ É o que se vê em *2001*, onde os hábitos mais banais da atividade cotidiana, como comer ou se exercitar, se integram à um espaço tecnológico encharcado de significados.

O período posterior à Segunda Guerra Mundial, assistiu à multiplicação das descobertas científicas numa velocidade incrível. Sevcenko afirma que “se somássemos todas as descobertas científicas, invenções e inovações técnicas realizadas pelos seres humanos desde as origens da nossa espécie até hoje, chegaríamos à espantosa conclusão de que mais de oitenta por cento delas se deram nos últimos cem anos. Dessas mais de dois terços concorreram concentradamente após a Segunda Guerra Mundial.”³⁶

Dessa forma, filmes de ficção científica como *Planeta dos Macacos* ou *2001* apresentam algumas dessas inovações tecnológicas e ilustram o modo como as sociedades capitalistas ocidentais lidavam com essa espantosa multiplicação das descobertas científicas. Nessas condições se desenvolveram os radares, a propulsão a

³³ *Viagem no tempo: o que a Física, a Astronomia e a Filosofia dizem de um sonho ainda inatingível da ficção científica*. Em: *Discutindo Ciência*, SP: Escala educacional, s/d.

³⁴ TAVARES, Bráulio. op. cit.

³⁵ SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: No loop da montanha russa*. SP: Cia das Letras, 2001.

³⁶ Idem, p. 24.

jato, novas famílias de plásticos, polímeros e cadeias orgânicas, a energia nuclear e a cibernética.

Se ambos os filmes, por outro lado, obtiveram sucesso de crítica e público, não foi devido exclusivamente à criatividade dos seus realizadores. O crescimento econômico revela números expressivos: a economia internacional cresceu mais desde 1945 do que em qualquer outro período da história anterior. De fato, o PIB mundial chegou a quadruplicar entre 1950 e 1980, saltando de cerca de 2 trilhões para mais de 8 trilhões de dólares³⁷.

Inovações tecnológicas modificam as estruturas econômica, social e política. Ao mesmo tempo mudam a condição de vida das pessoas e as rotinas do seu cotidiano. O ambiente tecnológico onde transitam os astronautas de 2001 representaria, portanto, o paroxismo dessa mudança, da mesma forma que *Tempos Modernos*³⁸, de Chaplin, apresenta a perda da identidade individual após a Revolução Industrial. Sevcenko ilustra essa questão ao tratar do *design* moderno, que influenciou tanto a ambientação espacial de 2001 quanto o estilo concretista da Cidade dos Macacos, onde Charlton Heston é feito prisioneiro. O fundamental, para o *design* que floresce nos anos 60, é que os produtos *pareçam* mais modernos, que se tornem eles mesmos manifestos de propaganda da modernidade.

A beleza aerodinâmica da nave espacial Discovery, que singra pelo espaço sideral ao som de uma bela valsa vienense, representa um código icônico da modernidade, traduz um estilo, incorpora uma estética. O que encantava audiências eram os truques de corte e montagem que o cinema permitia, ultrapassando todos os limites humanos e permitindo proezas jamais imaginadas, nem pelas mais ousadas formas de fantasia. Mas qual a matriz dessas inovações conceituais e temáticas? Sevcenko busca suas origens nas vanguardas surrealistas e cubistas, onde o mote é o efeito conjunto dessas técnicas de corte, montagem, multiplicação da perspectiva e fragmentação da visão.

Mágica e ciência se confundem e se completam no cinema, agregando à imaginação e inteligência humanas postulados da física quântica e da Astronáutica. O resultado é um artefato cultural devidamente assimilado pela sociedade do espetáculo. Mas o que é, exatamente, essa sociedade do espetáculo? Como ela se relaciona com as imagens expressas no cinema?

³⁷ Idem, p. 26.

³⁸ CHAPLIN, Charles. *Tempos Modernos* (Modern Times), EUA: 1936.

Citando Guy Dubord, Novaes escreve que “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”³⁹ de modo que o espetáculo torna-se sinônimo de cultura, o centro de significação de uma sociedade sem significação. Ou, por outra, como prefiro acreditar, as imagens tornam-se o centro de significação de uma sociedade com múltiplas e contraditórias significações. Novaes afirma ainda que “a difusão universal de imagens foi sendo consumida pelas sociedades. Cenários e mitos artificiais e instáveis foram feitos e desfeitos com rapidez.”⁴⁰

É o que prova a seqüência de filmes e séries que gerou o primeiro Planeta dos Macacos. O cenário: um planeta desolado pela hecatombe nuclear. O mito artificial: símios inteligentes que, devido a algum transtorno inexplicável na cadeia evolutiva, dominam o planeta. Absurdo, criativo, irreal, mas transmite e crenças tendências. Tudo isso mediado pelas imagens. Novaes acredita também que as imagens transformaram-se em nova religião, “espírito de um mundo sem espírito.” De modo que assim como o excesso de luz cega, o excesso de imagens também pode cegar.

Estará, portanto, essa sociedade do espetáculo, que crescia e se multiplicava com rapidez vertiginosa durante os anos 60, cega a carente de espírito? O excesso de imagens desorienta? Para Novaes, “O esforço de pensamento consiste, pois, em decifrar imagens, entender o mundo a partir delas. Traduzir o enigma das imagens é uma forma de reconciliação do espírito com os sentidos.”⁴¹ Mas como ler e assimilar essas imagens?

Sevcenko usa a montanha-russa como símbolo dessa sociedade do espetáculo. Inventada em 1884, onze anos antes do cinema, ela parte do mesmo pressuposto: em ambos se fica na fila, se paga, se senta e, por um período de tempo determinado, se é exposto a emoções mirabolantes. São formas baratas de lazer possibilitadas pelo advento da eletricidade. O cinema, mágica das mágicas, gerou experiências de notável densidade artística, em especial por cineastas europeus, como Buñuel e Eisestein. Entretanto, o autor sustenta que “O modelo norte-americano acabou prevalecendo e o cinema ficou condenado ao efeito montanha-russa – uma forma de entretenimento cada vez mais infantilizada, mais cheia de *frissons*, de vertigens, de correrias, tiros, bolas de fogo e finais felizes.”⁴²

³⁹ NOVAES, Adauto. *A imagem espetáculo* em NOVAES, Adauto (org). *Muito além do espetáculo*. SP: SENAC, 2005. p. 8 – 15.

⁴⁰ Idem, p. 10.

⁴¹ Idem, p. 12.

⁴² SEVCENKO, op. cit, p. 75.

Mas tal regra se aplica invariavelmente a todos os filmes norte-americanos? Seriam as ilações de críticos e pesquisadores sobre o simbolismo implícito em 2001 irrelevantes? Seriam as alegorias raciais de O Planeta dos Macacos delírios desvinculados de uma realidade externa problemática?

A revolução do entretenimento transformou essa sociedade do espetáculo, emulando sua atmosfera fremente e desejança, desvelando um olhar versátil, dinâmico e intrusivo. A esse olhar alucinado, os recursos eletro-eletrônicos acrescentaram os potenciais de som amplificado e distorcido, somando ao conjunto efeitos de simultaneidade e descontinuidade. Será que a popularização dos cinemas fornece, ao preço da vertigem, porções quantificadas de fantasia, desejo e euforia para criaturas cujas condições de vida – urbanização e tecnocracia - as tornam carentes e sequiosas delas?

A sociedade do espetáculo consiste, então, em uma torrencial reprodução de imagens alienadas e fantasmáticas de si recorrendo às formas mais aberrantes de representação espetacular? A produção cinematográfica do período se resume à um duelo de propaganda, à possibilidade de propiciar a seres solitários e anônimos a identificação com as sensações do momento e com os astros, estrelas e personalidades do mundo colorido e glamuroso das comunicações? É dentro desse contexto que a rebelião juvenil dos anos 60 funciona como um campo de representação autônomo e desvinculado da polarização da Guerra Fria.

Segundo Helena e Paes, a arte rebelde dos anos 60 expressa a rebelião, a contestação e a imaginação de uma juventude sedenta pelo novo. Suas características eram o inconformismo com os esquemas comerciais e com as imposições do meios de comunicação de massa, a crítica à sociedade de consumo, recusa dos modelos anteriores e busca de maior liberdade temática, técnica e de linguagem, além da intenção de provocar a desacomodação ou a desalienação.⁴³

2001 e Planeta dos Macacos não apresentam todas essas características – como o inconformismo com os meios de comunicação, já que se tratam de grandes sucessos comerciais do cinema – mas aprofundam outras. Certamente as ousadias técnicas de Stanley Kubrick refinavam essa busca por uma maior liberdade temática. Desacomodação e desalienação também são características marcantes do roteiro de

⁴³ HELENA, Maria e PAES, Simões, op.cit.

Planeta dos Macacos, já que este apresenta a insurreição de uma espécie oprimida – a humana – contra seres poderosos, violentos e intransigentes.

Enquanto isso, a *nouvelle vague* francesa rejeitava o modelo cinematográfico de Hollywood – aquele que Cevcenko ironizou como infantilizado e cheio de *frissons* superficiais. A cena teatral assistiu a formulação da “estética da agressão.” Na literatura, o *nouveau roman* abolia o enredo, a coerência e até mesmo os personagens. Foi também nesse contexto, entre artistas que participaram do Degelo – movimento de crítica ao stalinismo e ao centralismo comunista – que surgiram trabalhos retratando a realidade soviética dos campos de trabalho forçado, os temidos gulags, ou criticando o conformismo ante o vilipêndio do totalitarismo bolchevique.

Mas quais eram, exatamente as inquietações daquela geração, e como elas se expressam nos filmes em questão? Helena e Paes lembram que a corrida armamentista, a Guerra Fria e o avanço tecnológico eram questões centrais para os atores sociais daquela década criativa e convulsionada. Ora, a corrida armamentista é o mote central de Planeta dos Macacos, já que, no filme, a terra foi devastada por uma catástrofe nuclear, enquanto o avanço tecnológico está presente em todas as cenas – algumas vezes de modo sutil, outras de maneira estranhamente opressiva – em 2001.

Em meio às ansiedades e inquietações, havia, ainda, espaço para a utopia: era o que cantava John Lennon em Imagine, no final da década. 2001, de um modo misterioso, também apostava na transcendência humana e na capacidade de ampliar os horizontes. O povo brasileiro, ainda que oprimido por uma violenta e coercitiva ditadura militar, vivenciava essa revolução cultural. Os concertos de rock, o maio francês, a morte de Che Guevara e a guerra do Vietnã foram acontecimentos internacionais que influenciaram toda uma geração. Afinal, uma revolução também se processava nos meios de comunicação e colocava os brasileiros em contato não só com as notícias, mas com as imagens desses acontecimentos.

A década de 60 assistiu à integração multinacional do capitalismo, mas foi também palco de uma dicotomia cultural: no próprio cerne da prosperidade, uma legião de inconformados contestava as supostas vantagens trazidas por essa prosperidade. Trinta anos sem uma crise econômica séria proporcionaram uma maciça industrialização de países em desenvolvimento e a explosão da eletrônica e da eletroeletrônica. Por outro lado, a polarização da renda traduzia uma realidade problemática.

Uma elite despótica que oprime e censura: o mote de O Planeta dos Macacos é reflexo da realidade social do fim dos anos 60. No filme, essa tal elite é formada por

símios preconceituosos, retrógrados e conservadores. Ainda assim, é difícil rebelar-se contra eles, como constata o astronauta Taylor, vivido por Charlton Heston, pois eles detêm o monopólio da violência institucional. Era também o que constataavam os *hippies* ao enfiar flores nos fuzis dos militares.

Paradoxalmente, filmes pacifistas ou contestatórios fazem parte de um imenso leque de bens materiais e culturais que caracterizam uma sociedade de consumo (ver, por exemplo, *O dia em que a Terra parou*⁴⁴, onde um extra-terrestre pacifista tenta aplacar o instinto bélico da espécie humana, ainda na época da ficção científica paramilitar dos anos 50).

A década de 60, que viveu o paroxismo dessa prosperidade, tem como um dos seus símbolos a chegada do homem à lua, narrada assim por Helena e Paes: “No dia 20 de julho de 1969, 520 milhões de espectadores no mundo inteiro, através dos seus monitores de TV, viam os três astronautas americanos saírem da nave Apolo 11 e desembarcarem na lua, onde fincaram a bandeira dos EUA. Muitos não acreditavam no que viam. A sensação de encantamento e estupefação é impossível narrar.”⁴⁵

Mas o que, de concreto, revela esse fato? Como ele se articula com a realidade política e econômica do período? Para Helena e Paes, o fato, que consideram o ápice da corrida nuclear, revela, ao mesmo tempo, o desenvolvimento de uma tecnologia altamente refinada, a eficácia do planejamento, bem como o resultado da ação do Estado articulado às multinacionais.

O que fez 2001, com um ano de antecedência, foi expressar essa estupefação e encantamento ante os feitos “miraculosos” da ciência e da tecnologia astronáuticas, além de refletir sobre o desenvolvimento da cibernética, ao apresentar um computador – Hall 9000 – como um artefato dotado de inteligência e discernimento. Isso apenas quatro anos depois do lançamento, pela IBM, da terceira geração de computadores ordenadores empregando o circuito integrado. Com eles, o ser humano pôde aprimorar os próprios computadores, além de inaugurar a comunicação via satélite, obrar os mais modernos engenhos balísticos e finalmente chegar à lua.

Esse gigantesco aparato militar, que se desenvolvia sob os auspícios do imperialismo norte-americano, era sabotado pela teoria do foco revolucionário, amplamente utilizada na América latina e nas lutas de libertação colonial na África e na Ásia. O povo vietnamita conseguiu, em janeiro de 1968, na ofensiva de Tet (ano novo

⁴⁴ WISE, Robert. *O dia em que a Terra parou* (The day the Earth Stood Still) EUA: 1951.

⁴⁵ HELENA e PAES, op. cit, p.13.

lunar), impor uma espetacular derrota ao mais bem equipado exército do planeta. No contexto socialista, as diretrizes do Partido Comunista Soviético foram reavaliadas pela China e por países do leste europeu, onde o conflito se tornou violento em 1968, quando os tanques soviéticos invadiram a Tchecoslováquia, pondo fim à Primavera de Praga.

Quando, então, o comandante Taylor se revolta contra as forças opressoras e ordena que os macacos tirem suas malditas patas de cima dele, é possível que traduza o grito de milhões de oprimidos ao redor do mundo. Oprimidos que, muitas vezes, eram profissionais liberais esclarecidos, formadores de opinião, mas que, devido à marcha inexorável da violência, viam-se vilipendiados por opressores muito mais fortes do que eles. Era o que ocorria sistematicamente com intelectuais e artistas brasileiros obrigados a adotar pseudônimos ou simplesmente buscar o exílio para não sofrer nos temidos porões da ditadura militar.

A realidade sócio-cultural, no mundo ocidental, envolvia ainda outros fenômenos e tendências que não podem ser negligenciados ao se traçar um quadro referencial do período: a cena underground, o surgimento da Nova Esquerda e dos movimentos pelos direitos civis. Enquanto Martin Luther King lutava por um mundo menos desigual, inspirado na filosofia de não violência e desobediência civil propostas por Ghandi, cresciam o feminismo, o psicodelismo e a procura pelo misticismo oriental.

Era o contexto também da revolução musical de Bob Dylan, dos *Beatles* e dos *Rolling Stones*. No Brasil, o ano de 1968 marca o início do tropicalismo. Helena e Paes sustentam que “à parte as diferenças, os temas que tratavam traduziam as inquietações de grande parte da juventude: o amor, a bomba, as discriminações raciais, a guerra, a esperança.”⁴⁶ E quais os representantes dessa nova forma de expressão calcada na agressividade e no psicodelismo? Corria o ano de 1967 quando, em São Francisco, surgiam os *yippies* ou *hippies* politizados, nome derivado da sigla YIP (*Youth International Party* – Partido Internacional da Juventude). O ápice desse frenesi musical ocorreria em 1969, no festival de Woodstock, quando quinhentas a seiscentas mil pessoas se reuniram em uma fazenda em Bethel, Nova Iorque, para reverenciar os novos expoentes da cena roqueira – Jimi Hendrix, Janis Joplin, Joan Baez e tantos outros – e viver um clima de libertação e consumo de drogas.

O “sistema”, entretanto, absorvia e revendia os mesmos revoltados que o contestavam. Helena e Paes lembram que, “segundo declarações de Keith Richards, dos

⁴⁶ HELENA e PAES. op. cit, p. 24.

Rolling Stones, eles descobriram muito tempo depois que a corporação que ganhava rios de dinheiro à custa das músicas deles reinvestia seus lucros produzindo armas para matar no Vietnã.⁴⁷

Baxter, numa bela biografia do diretor Stanley Kubrick, alega que, em 1968, tornou-se moda assistir 2001 “chapado”, com a percepção alterada pelos efeitos de alucinógenos.⁴⁸ O autor conta que Michael Herr, então recém-chegado do Vietnã e que depois escreveria o roteiro de *Nascido para Matar* para Kubrick, assistiu o filme em um cinema lotado de fumaça de maconha – sendo, parte dela, responsabilidade sua.⁴⁹ Quando a seqüência do Portal Estelar se aproximava, as pessoas começavam a gravitar na frente da tela, deitando no chão na frente da primeira fileira de cadeiras para acentuar os efeitos vertiginosos das imagens. A MGM, então, passou a oferecer um discreto encorajamento a essa perspectiva, lançando, em cartazes posteriores, a frase: “*2001 is the ultimate trip*” – 2001 é a derradeira viagem.

Pessoas consumindo drogas abertamente em um cinema? Um grande estúdio de Hollywood incentivando essa prática? Ao analisar a Revolução Cultural do pós-guerra, particularmente a efervescência cultural dos anos 60, Hobsbawm afirma que tal Revolução só foi possível graças uma mudança de paradigmas. Quais? As antigas instituições da família, da igreja e, em certa medida, dos estados, foram solapadas pela autonomia do indivíduo. Desta forma, “A revolução cultural de fins do século XX pode assim ser mais bem entendida como o triunfo do indivíduo sobre a sociedade, ou melhor, o rompimento dos fios que antes ligavam os seres humanos em texturas sociais.”⁵⁰

Portanto, ruptura de regras e consensos: a legitimidade da ilimitada autonomia do desejo humano. A década de 60, aprofundando um movimento que já se ensaiava desde os anos 50, foi marcada também pelas influências culturais de baixo para cima. Para Hobsbawm, à medida que o *blue jeans* (para ambos os sexos) avançava, a alta cultura de Paris e Nova York recuava, ou antes aceitava a derrota usando seus prestigiosos nomes para vender produtos do mercado de massa, diretamente ou sob franquia. O autor lembra que o ano de 1965, à propósito, foi o primeiro em que a indústria francesa de roupas femininas produziu mais calças do que saias.⁵¹

⁴⁷ Idem, p. 27.

⁴⁸ BAXTER, John. *Stanley Kubrick: A biography*. Londres: HarperCollinsPublishers, 1998. p. 253-254.

⁴⁹ KUBRICK, Stanley. *Nascido para matar* (Full Metal Jacked) EUA: 1987.

⁵⁰ HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX*. SP: Cia das Letras, 1994, p.328.

⁵¹ Idem, p.325.

Também de 1968, o romance de ficção científica *Carne*, de Philip José Farmer, conta história de um astronauta que volta à Terra em 2860, após 800 anos explorando as estrelas.⁵² Ele encontra um planeta de poucos habitantes, que divide suas memórias em fatos ocorridos antes e depois da Desolação, o genocídio resultante da hecatombe nuclear. Todo o conhecimento tecnológico foi banido e a América do Norte está dividida em nações religiosas sob a égide de totens de animais. Por ter chegado do espaço, o comandante da nave é escolhido como o Herói Solar, acumulando os títulos de Rei Chifrudo e Grande Garanhão do Ano. Implantam em sua testa chifres verdadeiros, inoculam-lhe a energia sexual de cinquenta touros e o soltam em orgias com bando de virgens que ele deve fecundar. Na seqüência, fazem-no encabeçar a Grande Marcha, uma viagem de cidade em cidade, do sul para no norte, acompanhando os solstícios, num espantoso ritual de fertilidade pública.

Nesse contexto de revolução cultural, os slogans de maio de 1968 “Quando penso em revolução quero fazer amor” ou “Tomo os meus desejos por realidade, pois acredito na realidade dos meus desejos” simbolizavam uma espécie de compromisso público com o proibido (foi também em 1968 que Caetano Veloso apresentou *É Proibido Proibir* no III Festival Internacional da Canção). Essa ruptura das regras e dos consensos, estampada nos discos de rock e nas manifestações estudantis, também encontrava ecos em outro filme de ficção científica de 68, *Barbarella*, uma co-produção ítalo-francesa que mostrava um *strep-tease* espacial logo na primeira cena.⁵³

No ano 40.000, *Barbarella* – Jane Fonda – vaga em sua nave espacial. Após o *strep-tease*, é chamada pelo Presidente da República da Terra, cuja imagem aparece no interior da nave. A saudação, mão direita erguida, é *Love*. *Barbarella* responde com a mesma palavra. E fica sabendo de que foi designada para uma missão especial: recuperar um cientista terráqueo, inventor do raio positrônico, que deve estar em Tau Ceti, planeta ainda belicoso.

A analogia com o contexto de revolução cultural da época é explícita: quando o presidente da república da Terra a saúda com a palavra *love*, está se referindo ao slogan “paz e amor” sistematicamente usado pelos *hippies* e demais pacifistas em fins dos anos 60. A arma terrível nas mãos de habitantes de Tau Ceti, que poderiam usá-la para o pior, é algo de difícil compreensão para a cosmonauta. A Terra, pacificada há muitos anos, não usava mais armas e nem fazia guerras.

⁵² FARMER, Philip José. *Carne*, RJ: Sabiá, 1968.

⁵³ VADIM, George. *Barbarella* (Barbarella): IT/FR, 1968.

Barbarella levantava, na época, problemas que vinham interessando alguns cineastas, particularmente Stanley Kubrick, como o império das máquinas, sua ação sobre os homens e sua primazia sobre a sensibilidade humana. No Jornal do Brasil de 15 de novembro de 68, Wilson Cunha escrevia que Vadim encontrava, em 2001, uma abertura para a realização do seu filme, e transcrevia suas palavras: “Há cinco anos, seria impossível realizar este filme. Mas, desde que a história foi lançada (Jean Claude Forest apresentara a heroína em quadrinhos em 1962) e alcançou tanta repercussão e também que filmes como o de Staley Kubrick foram realizados, tudo isso abriu caminho para Barbarella.”⁵⁴

Mais adiante, o diretor descrevia a sua erótica cosmonauta, consoante com o movimento de liberalização sexual: “O que me interessa é a oportunidade de fugir totalmente dos preconceitos do século XX e mostrar uma nova moral do futuro. A história de Barbarella é profundamente romântica. Barbarella não tem o sentimento do pecado, nem se envergonha do seu corpo.”⁵⁵

Já em 28/12, no mesmo jornal, o crítico Alex Viany se exasperava ante o vasto leque de modalidades sexuais praticadas por Jane Fonda durante o filme: “Com pleno conhecimento de causa, ele (Vadim) dirige sua esposa do momento (Fonda) nas cenas de sexo à antiga, de sexo movido a pílula, de sexo mecânico, e só nos deixa com pulgas eletrônicas atrás da orelha nas cenas de sexo angelical e de sexo lésbico.”⁵⁶

Os trajes ousados de Barbarella, bolados pelo estilista Paco Rabane, estreitam os vínculos entre moda e cinema. Do mesmo modo, o cinema de artista pode ser compreendido como uma soma de duas linguagens específicas, a do cinema e a das artes plásticas, que, pela função das duas mídias, acabaria por se configurar em uma terceira linguagem, particular e autônoma. O virtuosismo imagético de Kubrick em 2001 é um testemunho cabal dessa interseção. E como essa interseção se manifesta na cena cultural do período? Como se articula com essa sociedade em transformação, ciosa de inovações conceituais?

Segundo Canongia, nos anos 60, o desenvolvimento desse “outro” cinema e sua relação com a pesquisa das artes visuais adquiriu uma maior complexidade. É o cinema analisando uma nova ordem da realidade, uma ordem, antes de tudo, marcada pela

⁵⁴ CUNHA, Wilson. *Uma mulher no país das maravilhas*, Jornal do Brasil, RJ: 15/11/1968, Caderno B, p. 2, col. 3.

⁵⁵ Idem, op. cit.

⁵⁶ VIANY, Alex, Jornal do Brasil, RJ: 28/12/1968, Caderno B, p. 3, col 3 – 4.

liberação, pela possibilidade de uma expansão criativa da visualidade.⁵⁷ Canongia acredita que o cinema, mais que a fotografia, a colagem, a foto-montagem e outras técnicas de integração visual, permitiu e permite desenvolver, em diversos níveis, a enorme variedade das experimentações lingüísticas, tentando empregar ousadamente a matéria fílmica, não como suporte da imagem, mas como imagem de si mesma.

A década de 60 é entendida como “um momento bastante preciso, por nele terem se desenvolvido manifestações culturais de extrema importância, no que diz respeito à cultura visual e sua evolução. Foram os anos do *underground*, da *pop art*, de *Fluxus*, do ‘novo cinema americano’, todos de influência capital sobre o desenrolar das vias do cinema de vanguarda; além, evidentemente, dos acontecimentos de 1968 e as diversas implicações que trouxeram para os artistas e demais operadores culturais.”⁵⁸

2.5 - Formas de apropriação: 2001 e Planeta dos Macacos à luz da crítica carioca

Como *2001* e *O Planeta dos Macacos* foram recebidos pela crítica cinematográfica carioca? O que se escreveu sobre esses filmes na época em que foram lançados? Como, analisando essas fontes, posso aferir o Horizonte de Expectativa de uma sociedade convulsionada pela crise social e pela repressão política? Tal exercício consiste, portanto, em uma pesquisa rigorosa sobre as formas de apropriação ligadas a esses filmes, nesse período específico. Mas como entender, metodologicamente, o conceito de apropriação? Para Chatier, “A apropriação, tal como a entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem.”⁵⁹

Amparado metodologicamente por tais perguntas, percorri o caminho da pesquisa documental e fui aos arquivos de dois influentes jornais cariocas do período, *O Globo* e *o Jornal do Brasil*. No caso do *JB* (como passarei a chamá-lo), a solicitação da pesquisa foi feita por e-mail, e as cópias retiradas no arquivo do jornal, enquanto que no

⁵⁷ CANONGIA, Lígia. *Quase cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/1980*, RJ: Funarte, 1981, p. 35.

⁵⁸ *Idem*, p. 8.

⁵⁹ CHARTIER, Roger. *op. cit.*, p. 26.

Globo ela foi feita na hora, com ajuda dos arquivos micro-filmados, através de palavras-chave ou de busca por imagens.

Estariam os críticos desses jornais atentos ao conteúdo político de Planeta dos Macacos? Veriam eles a “transcendência humana” proposta por Kubrick em 2001? No JB de 27/09 de 1968, o crítico cinematográfico Ely Azeredo interpreta de maneira inteligente o argumento de O Planeta dos Macacos. A certa altura do texto, depois de apresentar o eixo da história, ele descreve os macacos: “Eretos, racionais, presunçosos, os pósteros dos orangotangos, chipanzés e gorilas dominaram a terra. O Planeta macaco desenvolve uma civilização incipiente, brutal, obscurantista – quase uma caricatura do mundo dos homens.”⁶⁰

Por que *quase*? Azeredo sabe que o filme é uma sátira, e o diz textualmente no último parágrafo: “Com o 2001 de Kubrick e Arthur C. Clarke e vôos menores como o Planeta dos Macacos, o cinema começa a contar as viagens de Gulliver do novo milênio. A propulsão cabe ao humor e a plataforma de lançamento deve levar o nome de Jonathan Swift.”⁶¹

Swift, célebre pelas sátiras que fazia da sociedade europeia no século XVI, foi uma das influências de Pierre Boule para escrever *La Planète des Singes*, livro que inspiraria o filme de Schaffner, como se verá em breve.⁶² Azeredo citou 2001 por tratar-se um filme do mesmo gênero (ficção científica) lançado no mesmo ano, mas julga que o Planeta dos Macacos é um “vôo menor”. É curioso que o jornalista considere 2001 também um filme satírico, embora, a rigor, seja uma obra especulativa, séria e até filosófica.

Sobre a civilização símia, Azeredo escreve: “Esta civilização (de uma arquitetura medievalesca, que, no entanto, lembra certos arquitetos avançadinhos da era atômica) tem seu Deus à imagem e semelhança símias, suas escrituras sacras.” Seria o comentário irônico uma referência à Brasília, cuja inauguração se dera em 1960, como marco do modernismo arquitetônico brasileiro? De qualquer forma, o crítico sustenta que o filme “por pouco não se firma como excelente.”

Pela riqueza de informações contidas, transcrevo aqui todo o primeiro parágrafo da crítica cinematográfica escrita por Fernando Ferreira, no Globo de 26/09: “Um bom ‘*Science Fiction*’ este *Planet of the Apes*, que tratando, embora, tema difícil, a um passo

⁶⁰ AZEREDO, Ely, *O Planeta dos macacos*, Jornal do Brasil, RJ: 27/09/1968, Caderno B, p. 2, col. 2.

⁶¹ Idem, col. 3.

⁶² BOULE, Pierre. *La Planète des Singes*. Lisboa: Ulisseia, 1963.

do ridículo, consegue manter-se nobre e eficiente, fazendo chegar ao espectador um conteúdo de parábola ambientado como uma aventura muito próxima dos modelos das histórias em quadrinhos. Não cabe comparação com o mais ilustre exemplar do gênero recém-exibido, o notável 2001 de Kubrick. Neste, o realizador de *Dr. Strangelove* proclamou o intento de narrar uma odisséia, fez na realidade mais um filme de antecipação – com uma visão do futuro obediente às previsões atuais da ciência para aquela época – com implicações metafísicas, enquanto que no Planeta dos Macacos a fantasia está em íntima convivência com uma proposição moral relacionada aos caminhos atuais do homem diante da perspectiva do apocalipse nuclear.”⁶³

Percebe-se uma certa prolixidade na escrita do jornalista – “um conteúdo de parábola ambientando como uma aventura...” – que, todavia, não compromete a riqueza informacional da fonte histórica. Nota-se, também, a referência a 2001, o filme que, para muitos, revolucionou a ficção científica, ao apresentar ao público “uma visão obediente às previsões atuais da ciência”, desvelando o Horizonte de Expectativa de uma sociedade em transformação e transpondo para o futuro dilemas da própria época.

O mesmo ocorre com O Planeta dos Macacos, cuja revelação final, para Ferreira, “contem uma denúncia e propõe uma advertência, como costuma ocorrer com algumas histórias de ficção científica que, tratando do futuro, chegam, pela fantasia, a uma reflexão sobre o presente.” Fica claro, portanto, que “pela fantasia”, pela parábola, ou pela alegoria, o filme tratava de temas caros ao ano de 1968. Era o mesmo recurso utilizado por artistas que, no contexto da repressão política da ditadura, para driblar a censura, transmitiam mensagens cifradas, aparentemente inocentes, sobre a realidade diegética que os envolvia.

Quando me debruço sobre as críticas, reportagens, ensaios e resenhas que trataram de 2001 no ano de 1968, fica claro, pela profusão das fontes, que foi um acontecimento marcante da vida cultural do país naquele momento. São inúmeros artigos, e seria impossível tratar cada um com o devido cuidado, por isso selecionei aqueles que julguei mais loquazes, seja por defender ou atacar o filme, seja por mostrar a recepção do público carioca àquela extravagante aventura futurista.

2001 despertou polêmicas e mexeu com os brios de alguns críticos, como mostra o primeiro parágrafo, encharcado de ressentimento, do artigo publicado em 10/08 no JB por Haroldo Pereira: “A indiferença com que a maior parte da crítica carioca recebeu

⁶³ FERREIRA, Fernando. *O Planeta dos Macacos*, O Globo, RJ: 26/09/1968, p. 12, col. 1 -2.

2001 foi das coisas mais incompreensíveis ocorridas ultimamente. Todos aqueles – e não seriam poucos – que saíram do cinema *Roxy* inquietos com um filme que prometia diversão e revelava-se uma obra perturbadora, devem ter se chocado diante de uma má vontade quase generalizada, e foi em vão que procuraram subsídios para um raciocínio à altura do trabalho de Stanley Kubrick.”⁶⁴

Pereira afirma tratar-se de um filme seriamente estudado e preparado, durante anos, por um diretor talentoso, amparado nas mais confiáveis consultorias científicas, para apresentar uma visão plausível do futuro, de modo que “o mínimo que se poderia esperar, nessas circunstâncias, era um pouco de humildade e respeito. Para a crítica carioca, entretanto, esses fatos não significam absolutamente nada.” Pereira se exaspera com o que chama de “grande público não pensante” e garante que “2001 pertence desde logo, com uma evidência cristalina, ao patrimônio artístico e cultural do nosso tempo. Queira ou não a crítica estabelecida.”

Pode-se supor que, em longas conversas na orla de Copacabana ou nos botecos da Lapa, nosso prestimoso crítico de cinema tenha ouvido barbaridades sobre o filme que tanto o impressionara, confirmando suas suposições de que o “humor gaiato do carioca” por vezes se mostrava como pura ignorância. Afinal, em 2001 não há nada de “luta entre extraterrestres e seres de outro planeta, nada de idílios dentro de naves planetárias. (...) Nada também de conflitos ideológicos transfigurados em lutas de mocinho azul versus bandido vermelho pela supremacia do Universo. Tudo ao contrário: nenhuma intriga, nenhuma mocinha, nenhum ator famoso, nenhuma briga EUA/URSS.”⁶⁵

2001, portanto, não seria de fácil assimilação para o “grande público não pensante” por não reiterar os arquétipos cinematográficos veiculados pelo cinema tradicional. Por fim, Pereira escreve que Kubrick realizou um filme “lento, cansativo, aborrecido e longo – um dos mais densos, brilhantes e admiráveis filmes de nossa época.”

Contraditório? Ao me deter sobre as formas de recepção ligadas ao lançamento do filme em circuito comercial, noto que “contradição” é uma palavra que expressa bem as questões levantadas pelo diretor. No JB de 27/07, na esteira da polêmica que provavelmente animava os bate-papos culturais da cidade, me deparo com um grande painel, onde vários críticos expunham suas opiniões. Alberto Shatovsky o julgava “um

⁶⁴ PEREIRA, Haroldo. *Um documentário do futuro*, Jornal do Brasil, 10/08/1968, Caderno B, p. 4, col. 1.

⁶⁵ Idem, col. 2.

filme importante e necessário ao cinema” embora fizesse restrições: “Chega, porém, o tempo do tédio, quando Kubrick mergulha em ritmo de exagerada contemplação. O que foi estimulante já passa a aborrecer.”⁶⁶

Mais incisivo, Charles Corfield escrevia que 2001, “apesar da atualização, perde em fantasia até para os velhos seriados de Flash Gordon.” E dispara: “2001 é lento, frio, difícil de ser assistido.”⁶⁷ No Rio de Janeiro das praias, do sol inclemente e da repressão política, alguns “formadores de opinião” julgavam a frieza de Kubrick ao filmar o espaço uma deficiência técnica, um preciosismo conceitual cuja assimilação era problemática.

Para Carlos Avellar, 2001 era “um filme decepcionante.” Julgava que as cenas eram eivadas pelo recurso fácil da trucagem, mas pelo menos uma se destacava: “Nas suas duas horas e meia de duração, um instante apenas de bom cinema: a descoberta do osso como arma e o corte que liga o osso atirado ao ar por um meio homem meio macaco a uma nave espacial que se aproxima da lua.”⁶⁸

Pelo menos, o “corte de um milhão de anos” se salvava, na avaliação de um crítico tão ferino. Era um recurso audacioso, mas, ao que parece, havia críticos mais preocupados com o conteúdo emotivo da história. José Wolf, por exemplo, escrevia que faltava, ao filme, coração: “O filme é um espanto; dentro dele nos desfazemos em exclamações e admirações. Mas Kubrick nos dá a impressão de um diretor indiferente, que não se comprometeu – de alma e corpo – com o seu 2001. Resultado? Um filme pela metade, descompromissado e frio, apesar de fascinante.”⁶⁹

Frio e fascinante: o futuro de Kubrick também soava asséptico para Maurício Gomes Leite, que decretava: “Cores deslumbrantes, efeitos técnicos precisos, fidelidade aos últimos números da ciência, rigor matemático nos diálogos – e nenhuma imaginação.”⁷⁰ O filme causava perplexidade, espanto, desconforto, mas era a sensação do momento, e isso devido à intrigante e misteriosa estratégia de marketing utilizada nos meios de comunicação. No mesmo jornal, em 19/06, a mesma Mirian Alencar assim a descrevia: “Os anúncios de *Odisséia no Espaço* eram estranhos e curiosos, apenas

⁶⁶ SHATOVSKY, Alberto. *Jornal do Brasil*, RJ: 27/07/1968, Caderno B, p. 8, col. 1

⁶⁷ CORFIELD, Charles. *op. cit.*, col. 2.

⁶⁸ AVELLAR, José Carlos. *op. cit.*, col. 3.

⁶⁹ WOLF, José. *op. cit.*, col. 3.

⁷⁰ ALENCAR, Mirian. *op. cit.*, col. 4.

páginas inteiras de revistas ou painéis luminosos onde o nome do diretor aparecia em letras garrafais e o nome do filme, o 2001.”⁷¹

Planeta dos Macacos e 2001 foram dois filmes de ficção científica que tratavam dos problemas de temas caros à época, como a segregação racial, a repressão política, o avanço da inteligência artificial e da astronáutica. Ao mesmo tempo, lidavam com temas atemporais, posto que sempre houve preconceito e sistematicamente se especulou sobre a colonização espacial e se lançou hipóteses sobre o passado remoto e o futuro incerto da espécie.

Como esses filmes transpuseram para o futuro essas questões? É o que pretendo analisar nos próximos capítulos, cada um dedicado a um filme, depurando, indagando, interrogando e desconstruindo essas preciosas fontes históricas.

⁷¹ ALENCAR, Mirian, *A odisséia de Kubrick*, Jornal do Brasil, RJ: 19/06/1968, Caderno B, p.8, col. 2.

III – PLANETA DOS MACACOS: INSTABILIDADE POLÍTICA E CONFLITOS RACIAIS PROJETADOS EM UM FUTURO PÓS-NUCLEAR

3.1 – O exercício deliberado do anacronismo

Qual o estatuto do filme de ficção como fonte histórica? Como ele se articula a sua época? Ou, ainda, qual o potencial do filme para fazer o passado parecer presente e para suscitar o espírito de uma época passada? Para Peter Burke, esse potencial é bastante óbvio. O uso de imagens por historiadores não deve ser limitado à “evidência” no sentido estrito do termo. Deve-se deixar espaço para o que Francis Haskell denominou de “o impacto da imagem na imaginação histórica.”⁷²

Burke sustenta que “imagens nos permitem ‘imaginar’ o passado de forma mais vívida.” Um filme, portanto, que é constituído por uma série de milhares de imagens em seqüência, seria um veículo privilegiado nessa apropriação imagética de uma outra época. A proposta essencial do seu livro, como ele tenta defender e ilustrar, é a de que “imagens, assim como textos e testemunhos orais, constituem-se numa forma importante de evidência histórica. Elas registram atos de testemunho ocular.”⁷³

Esse “princípio da testemunha ocular”, entretanto, deve ser usado com discernimento e sobriedade. Para utilizar essa evidência de forma segura e eficaz é necessário, como no caso de outros tipos de fonte, estar consciente das suas fragilidades. A tal “crítica da fonte” de documentos escritos tornou-se uma parte imprescindível da formação dos historiadores. Por que, com as fontes visuais, seria diferente?

Burke chama atenção para os anacronismos e acredita que alguns deles “podem ser necessários, como uma forma de fazer o passado imediatamente inteligível para o presente. Outros podem ser deliberados, uma observação sobre os paralelos entre acontecimentos mais antigos e mais recentes.”⁷⁴ Ora, como se comportar diante de um filme onde o exercício do anacronismo seja consciente e deliberado? Onde os

⁷² BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem* SP: Edusc, 2004.

⁷³ Idem, p. 17.

⁷⁴ Idem, p. 203.

postulados sobre a teoria da evolução são subvertidos? Onde macacos se comportam como humanos, e os humanos, como macacos?

Para Burke, anacronismos parecem ser o resultado ou da falta de cuidado ou de uma falha em perceber o quanto atitudes e valores mudaram ao longo dos tempos. Isso, no caso de “filmes históricos”, que tratam de fatos e acontecimentos supostamente reais. Em se tratando de filmes de ficção, particularmente de ficção científica, o anacronismo ganha um novo poder de significação. Ele pode, de fato, funcionar como o próprio mote do argumento. É o caso de *Planeta dos Macacos*. Nesse caso, como a irrealidade do roteiro se reflete na realidade social do seu tempo?

Metz chama atenção para o fenômeno que chama de impressão da realidade. Trata-se do sentimento de estarmos assistindo a um espetáculo quase real, perceptivo e afetivo. O cinema, segundo Metz, é um fato que coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica, para a sociologia dos públicos e para a semiologia geral.⁷⁵

Mas o que, de fato, garante a sua credibilidade, o que justifica o seu tom de evidência? Por que, por mais inusitado que seja o roteiro, como é o caso de *Planeta dos Macacos*, ele ainda assim diz algo a sociedade que o produziu? Metz acredita que há um modo filmico da presença, um “ar de realidade”, o qual é amplamente crível: “A eficácia do irrealismo no cinema provém do fato de que o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que simplesmente tivesse sido inventado.”⁷⁶

De modo que o planeta dominado pelos macacos (uma premissa totalmente irrealista, mas que serve de mote para eficientes reflexões culturais) reitera essa eficácia do irrealismo. Esse “vazio no qual o sono emerge facilmente” vai paulatinamente apresentando indícios de realidade. Ironicamente, no filme, o único guardião da “real” história do planeta é um ser humano em fuga, revoltado com a situação absurda na qual se encontra, subjugado por símios falantes.

Como se opera, nesse caso, a transferência de realidades? O mundo, tal como era conhecido pelo astronauta extraviado no tempo, não existe mais. Opera-se, então, uma atividade afetiva, perceptiva e intelectual que vai aproximar o espectador do protagonista.

⁷⁵ METZ, Christian. *A Significação no cinema* SP: ED. Perspectiva, 1968.

⁷⁶ Idem, p. 18.

3.2 – “O que de humano tem um gorila?”

No seu criterioso estudo sobre as formas arquetípicas no cinema de ficção científica⁷⁷, Gasca pergunta: “O que de humano tem um gorila?” Atrevo-me a inverter a questão e provocar: o que de gorila tem um humano? Quais os limites de identificação entre os atuais seres-humanos e os seus supostos ascendentes? A questão, sustenta o autor, é uma variante de um dos temas clássicos das narrativas fantásticas, o tema da bela e da fera, do confronto entre o que há de espiritual e o que há de animal dentro de cada um.

Filmado em 1932, o primeiro King Kong⁷⁸ custou ao estúdio RKO nada menos que 650.000 dólares, uma quantia extraordinária para a época: na Ilha da Caveira (*Skull Island*), nativos oferecem donzelas à um monstruoso macaco. É clara, desde o princípio, a sugestão de antropofagia e de uma certa erotização de Kong, que engendra em seu corpo gigantesco a força bruta de um ser meio homem e meio macaco. O mecanismo erótico identificador é literalmente expresso nos cartazes que anunciavam o lançamento: “A força bruta – metade homem, metade monstro pré-histórico – assolando uma metrópole...” ou “Por amor a uma mulher, rompeu as correntes do cativo e provocou na cidade abjeto terror...”⁷⁹

O filme revelou-se um êxito comercial e gerou continuações. (A sequência antológica em que a estrela Fay Wray é despojada da roupa por Kong, apesar de censurada em vários países, foi naturalmente incorporada à sua carreira comercial nos anos 60). No ano seguinte, *Son of Kong*⁸⁰, dirigido pelo mesmo Schoedsack, apresentava o filho do famoso gorila (chamado Kiko, um nome bastante humano, como atenta Gasca) e sugeria que a mãe fosse uma das donzelas oferecidas em holocausto ou a própria Fay Wray. Outros gorilas anteriores aos de Schaffner também estiveram presentes em produções dos anos 40 e 50. É o caso de *The Ape*⁸¹, no qual Boris Karloff interpretava o papel de médico louco.

⁷⁷ GASCA, Luis. *Cine y ciencia-ficcion*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1969.

⁷⁸ SCHOEDSACK, Ernest. B e COOPER, Merian C. *King-Kong* (King Kong) EUA, 1932.

⁷⁹ GASCA, Luis op. cit, p. 233.

⁸⁰ SCHOEDSACK, Ernest. B. *Son of Kong*: EUA, 1933.

⁸¹ NIGH, Willian. *The Ape*: EUA, 1940.

Torelli, por sua vez, realiza um belo trabalho de pesquisa ao analisar a saga símia no cinema, na TV, e nos mais variados meios de comunicação e entretenimento.⁸² O Mito do Planeta dos Macacos, afirma, está enraizado na cultura popular de vários países. Fonte de vários formatos e desdobramentos, um artefato cultural de múltiplos significados, apresenta uma metáfora do preconceito, da corrupção e do abuso de poder na sociedade.

Os números da macacomania apresentados por Torelli falam por si: “O Planeta dos Macacos, o filme original (1968): com um orçamento de US\$ 5,8 milhões, a fita faturou, na época de sua estréia, cerca de 26 milhões, até meados da década de 90, somente nos EUA, o filme havia rendido mais de 100 milhões. Além disso, a produção deu origem a quatro seqüências, dois seriados de tv, *pocket books* (adaptação dos roteiros cinematográficos e televisivos), histórias em quadrinhos, brinquedos, máscaras, *cards*, vídeos, LPS, CDs com as trilhas sonoras... o fenômeno APE estava em toda parte do mundo... deste mundo, é claro.”⁸³ Planeta dos Macacos também marcou a volta das franquias aos cinemas: de *Star Wars*, a *Allien*, todas devem um tributo à primeira série cinematográfica de ficção científica.

Nos anos 70, o bordão “Macaco não mata macaco” (uma das falas do filme) era largamente utilizado por grupos culturais, sobejamente os negros, em sinal de identidade e afirmação. A fita foi pioneira no *merchandising* de ficção científica, gerou milhões, mas seu roteiro intrigante soava como uma advertência e fazia coro aos movimentos pacifistas de 68.

Em 62, a crise dos mísseis de Cuba fragiliza relações diplomáticas entre as duas superpotências, EUA e URSS. Em 66, *Star Trek* estréia na tv: sem dúvida, um cenário sócio-político propício ao surgimento de distopias. Antenado com o instável contexto sócio-político da Guerra Fria, Ferreira atenta para a realidade diegética à qual o filme faz referência, escrevendo à época do seu lançamento no Rio de Janeiro: “... No Planeta dos macacos, a fantasia está em íntima convivência com uma proposição moral relacionada aos caminhos atuais do homem diante das perspectivas do apocalipse

⁸² TORELLI, Eduardo. *Quando os macacos dominavam a Terra*. SP: Ópera Gráfica, 2000.

⁸³ Idem, p. 16.

nuclear.”⁸⁴ Os “caminhos atuais do homem”, como mostra a saga símia, poderiam desembocar em destinos sombrios.

O filme foi baseado no livro de Pierre Boule, que por sua vez é claramente inspirado na tradição satírica cujo grande expoente foi Joahn Swift, que fazia em sua obra uma sátira contundente contra tudo o que lhe parecia perverso ou tirânico. Sua obra mais célebre, *As Viagens de Gulliver*⁸⁵, publicada originalmente em 1726, satirizavam as pretensões dos poderosos, as intrigas mesquinhas, os bastidores das cortes reais e ridicularizava a vaidade e o orgulho. Swift ultrapassa a misantropia, defende a liberdade e condena a tirania, além de retificar sua crença na razão, fazendo coro aos ideais iluministas que se formavam na Europa.

Ao mesmo tempo em que criticava asperamente instituições, costumes e comportamentos que lhe pareciam absurdos, o autor insistia na relatividade de todas as coisas a fim de realçar a pequenez e a insignificância do ser humano diante de um universo múltiplo e complexo. Uma das “lições” apreendidas por Gulliver na sua insólita viagem à Lilipute, aonde chega após sobreviver a um naufrágio, lembra uma advertência implícita em muitos filmes de ficção científica, particularmente no período do pós-guerra: tecnologia e conhecimento sem benefício material e espiritual para as pessoas não servem para nada.

O livro é uma sátira muito engraçada, até incisiva e cruel, da cegueira geral das pessoas: lá são escarnecidas as vilezas da política, a vaidade e o orgulho dos abastados, a sede de poder, e todo o crime e todo o vício de que é capaz o ser humano.

Já a obra de Boule, por outro lado, traz uma mistura de sátira swiftiniana e aventura de ficção científica. Conhecido pelo romance *A Ponte do Rio Kwai*⁸⁶, que virou um filme dirigido por David Lean, a sátira de Boule apresentava macacos como “espelhos” dos seres-humanos, perfazendo o itinerário da ficção científica adotada por Wells, Verne, Sheley e outros. Torelli alega que “com o sucesso das novelas de Wells, a ficção científica social influenciou a literatura dos gêneros nas décadas de 30 e 40(...) Por volta de 1960, os romances de ficção científica que discutissem o incerto destino da civilização humana estavam no auge. *Lá Planète des Singes*, portanto chegou às livrarias em um momento extremamente oportuno.”⁸⁷

⁸⁴ FERREIRA, Fernando. op. cit, col.1.

⁸⁵ SWIFT, Jonhatan. *As viagens de Gulliver*, Porto: Civilização, 2002.

⁸⁶ LEAN, David. *A ponte do rio Kwai*, (The bridge under river Kwai) EUA: 1957.

⁸⁷ TORELLI, Eduardo, op. cit. p. 25.

Infelizmente sem uma edição em português até hoje, o livro teve algumas partes traduzidas e o enredo dissecado pela lente arguta de Torelli. Surpreendentemente, *La Planète des Singes* revela que os macacos haviam sucedido os seres-humanos não apenas como senhores da guerra, mas de todo o universo. O controle símio da colonização espacial trazia implícita uma clara mensagem metafísica: muitas são as moradas – ou faces – de Deus. Boule relativiza o conceito de “humano” e sugere que podem ser muitos os invólucros corpóreos do Espírito Onipotente.

A obra e o filme homônimo possuem estilos diferentes: no cinema, os elementos de ficção científica da trama ganharam um ar mais realista, enquanto no livro as viagens espaciais tinham algo de delirante – algo coerente com a proposta na novela, que se pretendia, antes de tudo, uma sátira. Mas por que o livro jamais alcançou a sucesso internacional e o prestígio do filme que inspirou? Torelli, atento às formas de recepção que estruturaram as trajetórias comerciais de ambos, sustenta que “embora seja igualmente exótica e divertida, a novela não possui o senso de espetáculo que tornou O Planeta dos Macacos um sucesso de bilheteria. Esta epopéia pretensamente futurista foi concebida por um autor que jamais a considerou uma obra de ficção científica – e cuja intenção, ao narrar as aventuras de um astronauta perdido em um mundo dominado por símios inteligentes, era questionar a superioridade humana sob uma forma mais filosófica e menos comercial.”⁸⁸

3.3 – Referências históricas, filosóficas e literárias

O produtor norte-americano Arthur P. Jacobs, fascinado pelo livro de Boule, resolve comprar os seus direitos, paga no ato 360.000US\$ e parte para uma saga quase tão árdua quanto a vivida pelos astronautas que protagonizam a história: convencer algum grande estúdio a bancar uma aventura que apresenta macacos como personagens de uma autêntica comédia de costumes sobre a situação sócio-política dos EUA. Parte do roteiro foi escrito por Rod Serling (que já escrevera para a série Além da Imaginação), mas quem o tornou uma alegoria mais contundente sobre a realidade do país naquele momento foi Michael Wilson – uma das celebridades americanas

⁸⁸ Idem, p. 52.

perseguidas pelo macarthismo. Ele não se absteve de utilizar a premissa futurista do filme para expor às platéias comentários sobre os malefícios da intolerância e do abuso de autoridade em uma sociedade habitada por seres inteligentes. Finalmente, após trinta versões, a versão final do roteiro foi finalizada.

Foi a FOX quem deu à Jacobs o sinal verde para rodar o filme. O orçamento de 5.8 milhões de dólares, entretanto, não permitia grandes recursos logísticos. A solução encontrada foi transformar o universo *hi-tec* imaginado por ele em um cenário mais fantasmagórico. Sua concepção coube à Willian Crebe, que consultou dezenas de livros antes de chegar ao resultado definitivo do set. A fabulosa maquiagem coube à John Chambers. Em maio de 1967, no Deserto do Arizona, começam as filmagens do que viria a ser um dos mais cultuados filmes de ficção científica de todos os tempos. Curiosamente, lembra Torelli, nas pausas para o almoço, os atores caracterizados tendiam a procurar companhias de membros de sua própria “raça”: chipanzés almoçavam com chipanzés, gorilas com gorilas e orangotangos com orangotangos.

O ano é 2673. A nave espacial, 700 anos no futuro, traz em sua tripulação dois personagens que ocupam posições ideológicas e existenciais diametralmente opostas: Taylor é o misantropo, o desiludido, o homem duro cujas esperanças se foram no ralo inexorável de um universo infinito e indiferente. Já John Landon ainda tem esperanças: de certa forma, representa a tradição humanista e iluminista ocidental. É ele que, após a queda da espaçonave, finca no solo inóspito e arenoso do estranho planeta onde pousaram uma bandeira dos EUA. Dá-se início a uma longa travessia por lugares remotos e sombrios. Eles encontram, então, alguns seres humanos vestidos precariamente com peles lanosas, apenas para perceberem que há uma caçada em curso e que são os humanos os perseguidos. É aí o momento do contato: Taylor refugia-se na mata e, do seu esconderijo, constata que as criaturas que perseguem os selvagens são gorilas a cavalo, munidos de rifles, redes e bastões.

O tema do contato, ou do Outro Eu, como frisa Bráulio Tavares, explora a justaposição do conhecido (o Eu) e do estranho (o Outro). De modo que a literatura fantástica de todos os tempos foi fértil em narrativas de indivíduos se deparando com “reproduções alteradas” deles próprios. Essas “reproduções” podem ser um sócia, ou a própria sombra, ou a própria imagem refletida no espelho, ou um irmão gêmeo, ou alguém que tem o mesmo nome, desdobramentos de personalidades exaustivamente explorados. Podem incluir também narrativas em que o personagem se vê transformado

(aos poucos ou repentinamente) em algo estranho: aí estão arroladas as histórias de vampiros, de zumbis e pessoas enfeitiçadas, até narrativas clássicas como *O médico e o Monstro*, de R.L Stevenson (1886) e *A metamorfose*, de Franz Kafka (1916).⁸⁹

Esse tema, ainda segundo Tavares, ressurge na ficção científica em várias situações básicas que exploram a mesma situação de semelhança e estranheza: o homem e o robô; o homem e o computador; o homem e o super-homem; o homem e o extra-terrestre ameaçador; o homem e o extra-terrestre indefeso. Também pode ocorrer o aparecimento gradual de Outros entre nós, personagens parecidos conosco, mas que acabam se revelando como estranhos: os mutantes, os invasores silenciosos, os messias.

As identidades, portanto, são fabricadas por meio da marcação da diferença. É o que conclui Woodward⁹⁰ ao refletir sobre os sistemas classificatórios conceituais e sobre como a diferença é marcada em relação à identidade. Tal marcação ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. No filme de Schaffner, tal exclusão é propositadamente exacerbada para que se crie uma imagem nítida da alteridade. Ainda assim, os macacos são estranhamente humanos, perturbadoramente parecidos conosco – fruto da proposta satírica engendrada desde as primeiras linhas do romance de Pierre Boule.

Identidade e diferença: categorias que se excluem e se complementam. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – estão estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios. Um sistema classificatório aplica um sistema de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos: nós/eles, eu/outro, e assim sucessivamente. A autora evoca o sociólogo francês Émile Durkeim ao demonstrar que é por meio da organização e ordenação das coisas e de acordo com sistemas classificatórios que o significado é produzido. Os sistemas de classificação dão ordem à vida social, sendo afirmados nas falas e nos rituais.

O ritual de caça aos seres-humanos, nessa perspectiva, faz parte de uma série de normas e regras praticadas pelos símios. Propositadamente, o roteiro lhes apresenta como criaturas encharcadas de dogmas, paradigmas e preconceitos. A afirmação da identidade e a marcação da diferença implicam, sempre, as operações de incluir e excluir, como

⁸⁹ TAVARES, Bráulio, op. cit.

⁹⁰ WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. Em: *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*, SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). RJ: Vozes, 2000 p. 7–72.

bem demonstrou Silva.⁹¹ Para o autor, dizer “o que somos” implica também dizer “o que não somos.” Identidade e diferença se traduzem em declarações sobre quem pertence e sobre quem não pertence, sobre quem está incluído e quem está excluído. Afirmar a identidade significa demarcar fronteiras, fazer distinções entre o que fica dentro e o que fica fora. Essa demarcação de fronteiras, essa separação e distinção, supõe e, ao mesmo tempo, afirma e reafirma relações de poder.

O roteiro do filme é bastante explícito sobre essas fronteiras, designando-as inclusive geograficamente. Há uma “Zona Proibida” a qual os macacos não devem ultrapassar. O Planeta dos Macacos (que, ao fim e ao cabo, revela-se o Planeta Terra) na verdade se limita à Cidade dos Macacos e suas adjacências. Contudo, tais relações de poder não permanecem estanques. Silva problematiza a questão ao dissertar sobre os movimentos que conspiram para complicar e subverter a identidade. Segundo ele, “A teoria cultural contemporânea tem destacado alguns desses movimentos. Aliás, as metáforas utilizadas para descrevê-los recorrem, quase todas, à própria idéia de movimento, de viagem, de deslocamento: diáspora, cruzamento de fronteiras, nomadismo. A figura do *flaneur*, descrita por Baudelaire e retomada por Benjamim, é constantemente citada como exemplar de identidade móvel.”⁹²

O astronauta extraviado, que por um acaso infeliz se vê perdido num planeta hostil e inexplicavelmente dominado por símios falantes, exerce o papel do *flaneur* ao mesmo tempo estranho e familiar a esse mundo, decifrando o seu universo diegético. Ele percebe que os mesmo erros cometidos pela antiga civilização humana agora são repetidos, às vezes com doses extras de crueldade, pelos macacos. É a proposta também desenvolvida por Walter M. Miller em *Um Cântico para Leibowitz*, de 1961.⁹³ É a história de dois holocaustos atômicos que destroem quase totalmente a humanidade, com 1.800 anos de diferença entre um e outro. Nesse intervalo, os homens praticam duas façanhas previsíveis: esquecem toda a história anterior e a repetem ao pé da letra. Ferreira, ao descrever a saga de Taylor nesse estranho planeta, conta que “este, para sua surpresa, encontra entre os símios todos os tabus e preconceitos de que a humanidade vem penosamente se libertando ao longo dos séculos.”⁹⁴

⁹¹ SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção Social da Identidade e da diferença*. Em: *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*, RJ: Vozes, 2000. p. 73 – 102.

⁹² Idem, p. 86.

⁹³ MILLER JR, Walter Miller. *Um cântico para Leibowitz*, SP: Ed. Melhoramentos, 1982.

⁹⁴ FERREIRA, Fernando. op, cit, col.2.

Quando Taylor é apresentado aos habitantes da Cidade dos Macacos, fica clara mais uma releitura que se faz de um dos mais tradicionais duelos intelectuais travados no Ocidente: o embate entre razão e superstição, entre uma visão de mundo progressista e outra reacionária. Tratam-se de Dra. Zira, a simpática psicóloga de animais, o Dr. Zaius, Ministro da Ciência e Defensor da Fé. Impossível não evocar a brilhante refrega ideológica entre o humanista Setembrini e o sombrio Nafta, personagens criados por Tomas Mann em seu clássico da literatura alemã *A Montanha Mágica*, de 1912.⁹⁵ Ao contrário de Mann, entretanto, que incutia em ambos um sofisticado domínio argumentativo e uma retórica elaborada, Schaffner toma partido deliberadamente do lado progressista e humanista representados pela Dra. Zira – sugerindo, até, uma certa tensão sexual entre ela e Taylor. De modo que Dr. Zaius, devido a certo maniqueísmo do roteiro (que de modo algum tira sua legitimidade artística e originalidade narrativa), é caracterizado como alguém cuja personalidade é pautada exclusivamente pelo que de mais reacionário, ultrapassado, violento e hipócrita habita o homem – ou o macaco.

A polêmica que envolve esses dois grupos (que tem Zira e Zaius como representantes) gira em torno das teorias sobre o passado do planeta, por conseguinte sobre uma série de fatores que envolvem as relações entre humanos e macacos. Zaius acredita que os seres-humanos são predadores natos e que, portanto, devem ser exterminados e escravizados por seus superiores na escala evolutiva. Zira, por outro lado, tenta compreender e assimilar o comportamento da espécie. É claro que, nesse ponto, o roteiro conta com um truque narrativo: Taylor não pode falar (e, assim, provar que é um ser racional) porque, durante a caçada, foi acertado no pescoço por uma flecha. E a intolerância de Zaius e seus asseclas não permite que seus esforços, como fazer desenhos na areia da cela onde está trancafiado, sejam devidamente apreciados e estudados. Só algumas cenas mais tarde, quando se revolta contra alguns gorilas que o maltratavam, consumido pelo ódio, Taylor profere suas primeiras palavras: “Tire suas patas fétidas de mim, seu macaco sujo!” Após a espantosa revelação, ele passa a ser visto como uma monstruosidade em uma cela. Sua única companheira de cela é Nova – a quem, sem muito sucesso, Taylor tenta ensinar a falar.

Zira crê que a existência de Taylor prova que as teorias de Cornelliuss (um jovem arqueólogo chimpanzé) sobre o passado do planeta estão corretas: segundo tal proposição, os macacos evoluíram de uma classe inferior de primatas, possivelmente o homem.

⁹⁵ MANN, Thomas. *A Montanha mágica*. SP: Nova Fronteira, 2006.

Cornelius representa, aqui, a figura de um cientista lúcido e contestador que encontra na sociedade conservadora que o circunda um obstáculo contra a qual deve lutar para defender seus ideais. Se Schaffner evocou o conflito travado entre Nafta e Setembrini ao caracterizar Zira e Zaius, é impossível não lembrar, neste caso, a figura de Charles Darwin.

O Planeta dos Macacos vai adquirindo, aos poucos, o caráter de um artefato cultural extremamente rico e sugestivo, passando por temas clássicos da filosofia e da ciência ocidentais sem perder o *timing* de um filme de entretenimento. Vale lembrar que quando Darwin publicou *A Origem das Espécies*⁹⁶, em 1859, suas idéias encontraram fortes oponentes, desde cientistas até líderes religiosos, pois sua teoria ia contra quaisquer concepções de origem da vida segundo os preceitos teológicos vigentes na época. Seu livro abalou consciências, modificou pensamentos e consagrou os princípios universais da competição entre as espécies e da seleção natural.

Foi também objeto de profunda contestação e sucesso imediato (a primeira edição esgotou no dia em que foi posta à venda), fazendo correr rios de tinta e permanecendo praticamente inalterável desde a época vitoriana até os nossos dias. De um modo mais amplo, a polêmica entre o criacionismo (a crença que a vida na Terra é um produto de um ato divino e não da evolução orgânica) e a teoria da evolução é fundamentalmente um conflito sobre o status da bíblia no mundo moderno. Sobre a civilização símia, escreve Aly Azeredo, no calor da hora, à época do lançamento: “Cultiva o medo como arma antievolucionista e prega a extinção do homem, raça maligna e malcheirosa que só pode ser admitida como celeiro de cobaia para a cirurgia experimental”⁹⁷

Quando Taylor é finalmente levado a julgamento, questões relacionadas à autenticidade das sagradas escrituras e aos direitos individuais de cada um são explorados de maneira didática, revelando aos espectadores argumentos, contra-argumentos e jurisprudências sobre o trágico destino do astronauta extraviado. O inquérito, presidido por um idoso orangotango, reúne na mesma bancada o Ministro da Defesa, Dr. Zaius, o Encarregado de Assuntos Animais, Dr. Máximus, e o promotor, Dr. Honórius. Zira e Cornelius, a dupla de paladinos que sustenta a bandeira da igualdade e da tolerância, assume a defesa.

⁹⁶ DARWIN, Charles. *A origem das Espécies*, SP: Martin Claret, 2004.

⁹⁷ AZEREDO, Ely. op. cit. col. 2.

Os orangotangos argumentam que Taylor, por ser homem, não possui direitos nas leis dos macacos, mas permitem que ele conte sua própria história ao tribunal, por meio de uma confissão escrita. Seu relato é recebido com frieza. E, para provar que o prisioneiro está mentindo, Zaius convida a todos os participantes da sessão para visitarem o anfiteatro da cidade, onde estão reunidos os sobreviventes da caçada onde fora capturado. Quando lá chegam, o astronauta reconhece seu antigo companheiro de tripulação, John Landon. É desafiado a conversar com ele. Ao aproximar-se, porém, descobre que os símios submeteram-no a uma lobotomia. Segue-se outro tumulto.

O modo como o tema é tratado, no filme, reflete tensões e ansiedades próprias daquele período? Revela algo sobre o Horizonte de Expectativa da época? Como? Partindo do pressuposto de que a crueldade humana com os animais se manifesta em várias formas – no abate para a alimentação, em experiências científicas, circos, touradas, zoológicos, rodeios, na caça e na exploração de couro e peles, entre outras – o filósofo australiano Peter Singer se detinha, em *A Libertação Animal*, de 1975, em dois problemas que julgava centrais, por sujeitarem ao sofrimento um grande número de animais: os testes em laboratório e a produção de alimentos.⁹⁸

O astronauta lobotomizado, privado de suas faculdades mentais mais básicas, sujeito aos caprichos de uma espécie supostamente mais evoluída, representa, de forma inversa, essa cruel sujeição, projetada num futuro distópico. Escrito no meio dos anos 70, o livro de Singer trazia, em sua argumentação, vestígios da efervescência cultural de 68, que projetou para o mundo os *hippies* e sua filosofia naturalista, desvinculada da tecnocultura. Utilizando o princípio da igualdade, que norteou as primeiras lutas pelos direitos civis das mulheres e dos negros, argumentava que a igualdade é uma idéia moral, e não a afirmação de um fato.

Os testes com animais em laboratórios, como aquele a que foi submetido John Landon, eram a ainda são adotados em áreas como a psicologia, as pesquisas militares e a indústria de produtos que vão desde medicamentos até maquiagens, velas e canetas. Muitos deles envolvem choques elétricos, lesões, indução a neurose e depressão, fome, sede, exposição a radiação, aquecimento, congelamento, asfixia, cegueira e outros. Como a espécie humana lida tão naturalmente com tal situação? Segundo Singer, tal fato se explica pelo especismo, idéia de que os animais existem meramente para servir

⁹⁸ SINGER, Peter. *A libertação animal*, SP: Lugano, 2004.

aos seres-humanos, corroborada por algumas das principais correntes filosóficas e religiosas do planeta.

Essa tirania milenar praticada inescrupulosamente pela espécie humana é subvertida no filme, a fim de ressaltar o caráter opressor dos macacos, devidamente justificados por uma teologia que os apresenta como os seres mais evoluídos entre os animais. A intolerância de Zaius para com os humanos é um exemplo claro dessa soberba. A referência diegética entre homens e macacos não poderia ser mais explícita.

Planeta dos Macacos não foi, naturalmente, o primeiro artefato cultural a colocar a humanidade no microscópio para, desta forma, minar a arrogância humana. Qual seria, portanto, o responsável pelo desenvolvimento retórico do tema? H.G.Wells que, como foi visto, foi pioneiro no uso do tema da viagem espacial, também manipulou arbitrariamente a teoria da evolução em um livro repleto de destruição: *A Guerra dos Mundos*.⁹⁹ Escrito em 1898, o romance era um compêndio de muitos interesses do século XIX, entre eles, a teoria da evolução.

Wells sugere, no livro, que os marcianos, que vieram a Terra provocar caos e destruição, eram descendentes dos humanos. Assim como os macacos, no filme. Os extraterrestres imaginados por Wells, entretanto, eram substancialmente mais sanguinários e utilizavam humanos para a alimentação, assim como os humanos se servem, de forma natural e corriqueira, de outros animais. A humanidade, colocada num microscópio, desprovida de sua soberba e de sua arrogância, mostra suas verdadeiras fraquezas e virtudes, enquanto ocorre uma veloz liquefação do organismo social.

Acusado de heresia e injúria, o comandante Taylor vê-se refém de macacos que refletem as fraquezas e os vícios dos próprios humanos. Para piorar o seu destino cruel, está num planeta hostil, à centenas de anos de sua “época natal.” Se os marcianos imaginados por Wells são tão impiedosos quanto a força aérea alemã, se o argumento do livro traduz a instabilidade política do colonialismo europeu, os macacos de Shaffner representam o que de mais arcaico, “careta” e conservador havia no final da década de 60. Estaria sugerido, ali, um conflito de gerações?

Zira e Cornellius, no meio do tumulto, tentam expor sua teoria evolucionista, mas são devidamente censurados pelos macacos que cumprem ordens sem refletir sobre elas (assim como os militares apenas “obedeciam ordens” ao frustrar as manifestações estudantis de 68). Mais tarde, Taylor é escoltado à sala de Zaius, que o adverte que só

⁹⁹ WELLS, H. G. *A Guerra dos Mundos*, RJ: Alfaguara, 2005.

uma confissão completa poderá salvá-lo da castração e da lobotomia. Zaius acredita que Taylor é alguma espécie de mutante. E garante que ninguém o tocará se esclarecer o mistério: onde está, afinal, localizada sua tribo? Taylor, por sua vez, reitera que veio de outro planeta. É uma verdade extravagante demais para ser aceita pela mente conservadora e “realista” do Ministro da Ciência que, desapontado, ordena que o prisioneiro seja devolvido à cela.

Algum tempo depois Lúcius, sobrinho de Zira, se desloca até o Instituto Científico com uma ordem de soltura para o encarcerado. Quando o guarda percebe que o documento é falso, é rendido por Taylor, que consegue escapar, levando junto sua companheira, Nova. O grupo foge e se encontra com Zira em uma carroça, nos arredores da cidade. Ela oferece-lhe uma roupa de pele parecida com aquelas usadas pelos humanos do planeta, e eles seguem em direção à Zona Proibida. Mais à frente, encontram-se com Cornellius, que lhes dá um rifle. Eles seguem viagem e, alguns dias depois, atingem a praia, onde local das escavações do arqueólogo.

Em uma caverna, Cornellius descobrira fósseis de uma antiga civilização. Sua teoria era de que tais fósseis pertenciam a uma antiga civilização, cujos representantes supostamente precederam os símios como senhores do planeta. Nessa altura, entretanto, um esquadrão de gorilas está chegando para capturá-los de volta. Taylor, apontando o rifle para o Ministro da Ciência, exige que Zaius examine os achados de Cornellius antes de condená-lo por heresia.

Dentro da caverna, o arqueólogo exhibe vários objetos fossilizados, entre eles óculos, dentaduras, e até uma válvula artificial para o coração, o que indica o grau de sofisticação científica atingida por aquela obscura civilização, cuja mera existência parece encher de terror os macacos mais conservadores. Zaius, naturalmente, desdenha todos os argumentos de Cornellius, até que Nova, por acaso, aciona um mecanismo nas costas de uma velha boneca jogada no chão. O brinquedo pronuncia a palavra “mamãe”. Isto comprova a tese de que, num passado remoto, aquela civilização utilizava a linguagem.

De repente, os demais macacos invadem a caverna e acontece um tiroteio. Taylor, então, toma Zaius como refém e ordena aos gorilas que se afastem. Exige, em troca, um cavalo, mantimentos e munição, no que é atendido. Amarrado, Zaius demonstra seu asco pelos seres humanos que “transformaram a Zona Proibida em um imenso deserto, há muitos séculos.” Taylor se recusa a acreditar naquilo, ao que Zaius

pede à Cornelius que leia, em voz alta, um trecho do vigésimo terceiro pergaminho, escrito há 1200 anos pelo Legislador, o mais sábio dos macacos.

O trecho lido por Cornelius, de um tom quase bíblico, adverte os macacos sobre os perigos que os humanos representam para a manutenção da ordem: “Cuidado com o homem, pois ele é o peão do demônio.” A referência religiosa, atribuindo aos humanos poderes maléficos, demoníacos, é clara e explícita. “O único entre os primatas de Deus que mata por esporte, cobiça e avareza. Sim, ele matará o seu irmão, para possuir sua terra. Não o deixe nascer em grande número, ou ele irá transformar a sua casa e a de vocês em um deserto. Evite-o. Dirija-o de volta à sua toca na selva – pois o homem é o presságio da morte.”

Por que, para os macacos, o homem é o presságio da morte? Por que tal intolerância? O “peão do demônio”, nesse futuro inquietante, deve ser dirigido à selva, deve ser evitado, pois sua cobiça é tanta que ele “matará seu irmão para possuir sua terra.”

Pouco antes de rumar para a Zona Proibida, Taylor diz à Zaius que o grande enigma ainda não foi desvendado: o que motivou a súbita extinção do homem que, tempos atrás, foi o grande senhor do planeta e ergueu uma civilização tão sofisticada? De modo sombrio, Zaius apenas recomenda que não procure pela resposta. Taylor e Nova, então, despendem-se dos seus protetores macacos e partem, seguindo a orla do mar.

Zaius proíbe que os gorilas continuem perseguindo os humanos e ordena a destruição das cavernas e de todas as provas arqueológicas. Zira indaga a Zaius o que Taylor encontrará na Zona Proibida, ao que o orangotango responde sombriamente: “O seu destino.”

Mais à frente, Taylor encontra os contornos de um grande monumento em ruínas à beira mar. O astronauta desce do cavalo e passa a golpear o chão, amaldiçoando a memória de sua própria espécie – dizimada há vinte séculos em uma guerra nuclear. Diante das ruínas da Estátua da Liberdade, Taylor descobre, horrorizado, que sempre esteve no Planeta Terra.

É evidente, portanto, que o filme trata da ansiedade nuclear, tão cara ao final dos anos 60, e a projeta num futuro distópico. Mas, além disso, o que pode se especular sobre o intrigante roteiro? Pode-se dizer que ele foi um manifesto politizado sobre os EUA durante os turbulentos anos 60? Pode-se dizer, também, que, para um país

envolvido em conflitos asiáticos (a guerra do Vietnã) e violentos assassinatos, o tratamento dado a Taylor pelos macacos simboliza a derrocada do exército americano?

Numa análise sócio-cultural, Grenne tenta traçar as principais características do filme, relacioná-las com os conflitos internos e externos dos EUA naquele período e demonstrar como essas tensões são representadas no futuro proposto pelo universo diegético do longa-metragem.¹⁰⁰ Grenne lembra que Sammy Davis Jr (o primeiro artista negro a estrear o seu primeiro programa de TV) o considerava como a melhor alegoria sobre raças que ele jamais vira.

Por que? É claro que os macacos assemelham-se aos seres-humanos em muitas características. Nos EUA convulsionado por distúrbios raciais e se afundando tragicamente no Vietnã, Rod Sterling decidiu tratar esses temas de um ponto de vista diferente. Sua experiência em *Além da Imaginação* o ensinara que era possível fazer marcianos dizer coisas que democratas e republicanos não podiam dizer. Seu fantástico tratamento misantropo para *Planeta dos Macacos* explora possibilidades novas e reveladoras.

O arquetípico herói ariano, interpretado por Heston, é preso, humilhado e quase castrado, e finalmente levado a julgamento pelos crimes cometidos contra a Terra. Greene acredita que ele é o verdadeiro Adão Americano, que vai enfrentar as culpas de uma nação corroída pelas suas próprias contradições. Quais? Como já vimos, conflitos raciais e culturais estavam em ebulição no ano de 1968, quando o filme foi lançado, e representá-los num futuro inquietante era um modo eficaz de manipulação discursiva.

O filme *Planeta dos Macacos* era tudo, menos sutil. Suas metáforas – para relações raciais, imperialismo e Guerra Fria – foram apresentadas para grandes audiências e a resposta revelou-se imediata. Greene nota que críticos contemporâneos apontaram que as audiências negras gritavam, durante os diálogos, a expressão “*Rigth On!*”, numa espécie de catarse coletiva relacionada aos temas veiculados pelo filme.

O que mais expressa, implícita ou explicitamente, o roteiro? Como o futuro é tratado, e quais questões relevantes para o seu tempo ele reflete? Greene afirma que, assim como as subseqüentes série de tv, quadrinhos, brinquedos e outras extensões da franquia, o filme constitui um exame notavelmente pessimista das políticas raciais norte-americanas durante o volátil período histórico da produção original e sua recepção pelo público.

¹⁰⁰ GREENE, Eric. *Planet of The Apes as an American Mith: race and politics in the films and television series*, North Carolina: McFarland & Company, 1996.

Gerado no contexto de uma guerra extremamente impopular e parcialmente mantida por financiadores racistas, e tratando das violentas demonstrações da militância afro-americana, o filme funcionava como uma exploração fantástica das contradições raciais norte-americanas na forma de uma aventura futurista. Apesar de ser muito popular, Greene reconhece que o filme apresenta um retrato severo da falência das políticas raciais norte-americanas. O opressivo sistema social no coração do filme apenas leva os personagens mais simpáticos, com os quais a audiência pode se identificar, a possível morte, desespero ou loucura, em um marcante contraste com a reconciliação superficial – os finais felizes – normalmente esperados de Hollywood.

Greene argumenta que toda a série (que envolve outros quatro longa-metragens) tornou-se mais e mais pessimista sobre a possibilidade de igualdade racial. Ao passo que os três primeiros oferecem um vislumbre de esperança com as narrativas que sugerem conflitos raciais indiretamente, os dois finais trazem um tratamento mais direto da desarmonia racial e suas conseqüências de modo mais direto e violento.

Essas analogias eram, assim, tão evidentes para os realizadores da série? Estavam eles conscientes dessa possível leitura? Greene prova que sim, ao entrevistar alguns dos principais envolvidos no processo de captação, produção, filmagem e distribuição. Cuidadosamente isolando as contribuições de muitas pessoas que trabalharam na série, Greene sugere que as tensões raciais e as várias perspectivas que os filmes exploram são em grande parte mais o resultado da criativa colaboração e negociação do que a visão de um autor em particular. Nem totalmente liberal nem conservadora, a série abarcava os problemas do preconceito e da intolerância de forma inovadora.

Greene acredita que o principal sentido da série está no conteúdo narrativo, especialmente providenciado por roteiristas e seus scripts. A contribuição técnica de editores, designers, iluminadores e compositores, tende a ser negligenciada. O autor sustenta sua teoria interpretativa através de descrições dos conteúdos das imagens ou de diálogos, ao invés de concentrar-se no potencial imagético de cada seqüência. Ainda assim, sustenta com consistência as suas hipóteses através da sólida acumulação de informações históricas e análises textuais.

Costuma-se facilmente reconhecer as referências e associações raciais dos filmes desde o começo, e muitas das figuras-chave envolvidas na produção confirmam que o clima de tensão racial do período rendeu inspiração para os roteiros em desenvolvimento. Greene emprega uma série de termos para descrever a relação entre

os filmes e o contexto cultural do qual ele emerge (o universo diegético), deliberadamente transposto para uma outra temporalidade. Assim, frequentemente define os filmes como “alegorias” raciais e procura pelas “mensagens nas entrelinhas.” Também entende representações sociais como um processo “mítico.”

Os macacos dos filmes representam tanto símbolos quanto metáforas para os afro-americanos do período? A narrativa alegoriza ou mimetiza eventos na história afro-americana? Essas questões são centrais, posto que procuro, no filme inicial, o modo como foi representado o futuro, e como ele reflete as contradições da época.

Ao desconstruir a saga símia, Greene sugere que ela representa a sátira de uma sociedade dividida racialmente. Ao analisar criticamente os personagens, e ao atribuir sentidos às suas ações, propõe leituras ousadas. Ele acredita que cada espécie de macaco representa um diferente grupo étnico, e a classe dos chimpanzés traduziria uma perspectiva judaica e liberal. É claro, sustenta, que o filme original propunha uma postura pró direitos civis e anti-guerra do Vietnã. Os roteiristas Michael Wilson e Rod Sterling eram ambos entusiastas de alegorias sobre preconceito e perseguição. Serling já havia sentido na pele uma experiência de exclusão anti-semita, quando fora expurgado de uma fraternidade durante a faculdade.

Parece claro, portanto, que o filme, inspirado numa obra satírica de Pierre Boule, propunha uma visão igualmente satírica sobre os temas do preconceito, da discriminação, da intolerância e do racismo. Mas qual o sentido do termo “racismo” no contexto da sociedade norte-americana no fim dos anos 60? Escrito no calor do ano de 1967, o livro *Black Power*, de Carmichael e Hamilton, traz uma noção clara e objetiva do termo: “O prejuízo de decisões e políticas em considerações de raça com o propósito de subordinar um grupo racial e manter o controle sobre este grupo. Esta tem sido a prática nesse país em relação à raça negra.”¹⁰¹

Se lembrarmos o fato de que os humanos, no filme de Schaffner, são tratados como uma raça inferior, colonizada, vilipendiada e sem quaisquer direitos, fica mais evidente a analogia proposta pelos autores: eles sustentam que os negros, nos EUA, formam uma colônia, e não é do interesse colonial (branco) que eles sejam libertados. Portanto, colonialismo: o resultado de séculos de escravidão e racismo institucional.

Carmichael e Hamilton tem plena ciência de que a analogia (o racismo institucional é uma espécie de colonialismo) não é perfeita, e talvez até mesmo

¹⁰¹ CARMICHAEL, Stokely e HAMILTON. Charles V. *Black Power. The Politics of Liberation in América*. EUA: Vintage Books, 1967, p. 3.

anacrônica do ponto de vista estritamente historiográfico e conceitual, mas eles a utilizam como forma de amplificação de um fenômeno incontestável: o abismo social que separa negros e brancos nos EUA.

Mas quais as raízes desse sistema desigual, sobejamente veiculado no roteiro de Planeta dos Macacos? Quais os fatores que explicam tal disparidade? Os autores sustentam que, desde o período colonial, quando a população negra era abertamente escravizada, vicejava nos EUA um mecanismo de exclusão social, que só aumentou com a urbanização do país ao longo dos séculos XIX e XX. Até a data de publicação do livro, 65% da população afro-americana já vivia nas grandes cidades, resultado de uma série de fatores, entre eles talvez e mais importante a mecanização das plantações do sul.

Além disso, é fato que políticas públicas de infra-estrutura, como emprego, habitação e segurança, sempre foram defasados para a população negra, que também se via excluída de sindicatos e indústrias. O que resultou, na década de 60, na força política dos guetos e em explosões de raiva e frustração transformadas em violência. “A erupção em Birmingham, Alabama, na primavera de 1963, mostrou o quão rapidamente raiva pode se transformar em violência. Pessoas negras estavam iradas com assassinato de Emmet Till e Charles Mack Packer e com a incompetência dos governos federal, estadual e municipal em lidar honestamente com os problemas da vida no gueto. Agora eles leram nos jornais, viram na TV e assistiram das ruas os cães policiais, as mangueiras de fogo e os policiais espancando seus amigos e parentes.”¹⁰²

O episódio em questão, a revolta racial ocorrida em 1963 em função do assassinato de Emmet Till, um garoto negro de apenas 14 anos, foi considerado como um dos momentos-chave que precipitaram o Movimento pelos Direitos Civis no país, mas certamente não foi o único, e os autores se esmeram na tarefa de arrolar as várias revoltas que assolaram os EUA ao longo da década.

Foi também em 1963 que Martin Luther King proferiu o seu antológico discurso “Eu tenho um sonho” em frente ao Memorial Lincoln em Washington, durante a “marcha pelo emprego e liberdade.” King organizou marchas visando conseguir o direito ao voto, o fim da segregação e das discriminações no trabalho e outros direitos civis básicos. Muitos destes direitos seriam agregados à lei norte-americana com a aprovação da lei dos Direitos Civis, em 1964, e da Lei dos Direitos Eleitorais, em 1965.

¹⁰² Idem, p. 154.

Quando foi lançado em pleno ano de 1968, portanto, *O Planeta dos Macacos* lidava com problemas prementes da instável situação sócio-política do país. A questão racial era complexa e servia de pretexto para debates acalorados. O próprio King era odiado por muitos segregacionistas do sul, o que culminou em seu assassinato, no dia 4 de abril desse ano.

Analisarei, por hora, a representação da espécie humana no filme de Schnaffer: os pobres seres-humanos, que vivem ao redor da Cidade dos Macacos, completamente excluídos do “sistema vigente” ou do “status quo”, não tem direito algum. Pelo contrário, vicejam nas matas como bichos e vivem com medo dos ataques das hordas símias que, com grande pompa e dotados de armas e apetrechos, os caçam sem piedade. Tudo o que podem fazer é fugir, até que o comandante Taylor, extraviado no tempo e no espaço, incute neles a chama da revolta.

Pode-se traçar paralelos com a situação sócio-política da população negra norte-americana no mesmo período? Como vimos, autores como Greene e Torelli deixam claro que a analogia é clara e avessa a sutilezas e subterfúgios: no filme há um opressor e um oprimido, daí desenvolvem-se as tramas e formulam-se os perfis dos personagens.

Para Stokely e Hamilton, a situação da população negra nos EUA sofria as conseqüências de um círculo vicioso criado pela falta de moradia, de emprego e de educação. Falta de educação que gera desinformação e falta de oportunidades: em 1967, a população negra aumentava num nível 150% maior do que a branca, o que resultava na deterioração dos guetos. Essas péssimas condições nada mais seriam do que as perversas e cíclicas implicações do racismo institucional.

A equação social parece óbvia: péssima educação resulta em péssimos empregos. Sobretudo drasticamente o nível da evasão escolar. Uma legião de negros desempregados e frustrados, envolvidos com crime, droga e prostituição, só pode resultar em dinamite social. Para os autores, “essas são as condições que criam a dinamite no gueto. E quando ocorrem explosões – explosões de frustração, desespero e falta de esperança – a sociedade fica indignada e expressa clichês irrelevantes sobre manter a lei e a ordem.”¹⁰³

Os argumentos de Zaius e seus acólitos, portanto, de que o ser humano é violento e perigoso, soam tão reacionários quanto os “clichês irrelevantes” expressos pelo “status quo” na visão de Stokely e Hamilton? Tudo indica que sim, mas há um

¹⁰³ TORELLI, op. cit, p. 160.

diferencial: os macacos temem e perseguem o ser humano, como revela trecho do pergaminho escrito pelo Legislador e lido por Cornellius, o macaco arqueólogo, nas cenas finais do filme, porque ele representa o “peão do demônio” e porque ele “mata por esporte, cobiça e avareza.”

3.4 – Continuações e desdobramentos

Embora objeto da presente pesquisa seja o primeiro da série, é interessante nesse ponto citar rapidamente os outros filmes que compuseram toda a saga símia, que tanto sucesso fez ao longo dos anos 70 e que tanto influenciou e foi influenciada pela realidade social e diegética de então. Nesses filmes, que vão desenrolando a história das duas civilizações que entram em conflito, surgem novas questões, apresentam-se novos temas, outras polêmicas são levantadas.

Mas qual foi a motivação para fazer *De Volta ao Planeta dos Macacos*, em 1969, um ano depois do sucesso de *O Planeta dos Macacos*? Torelli conta que “A idéia de realizar uma sequência de *O Planeta dos Macacos* surgiu de forma quase casual, quando Arthur P. Jacobs, Mort Abrahams e Stan Hough (um gerente de produção da *20th Century Fox*) caminhavam pelas alamedas do estúdio. Pouco antes, os três homens se congratulavam pelo êxito do filme original, que vinha quebrando recordes de bilheteria e angariando uma legião de fãs. Voltando-se para Jacobs e Abrahams, Hough perguntou de supetão: ‘E se produzíssemos uma seqüência do filme?’”¹⁰⁴

Em *De Volta ao Planeta dos Macacos*¹⁰⁵, de 1970, o espectador é apresentado à uma nova e estranha raça que habita o mesmo mundo pós-apocalíptico que selou a sorte do Comandante Taylor: humanos telepatas que reverenciam uma bomba atômica como se esta fosse um deus poderoso e inconstante. Perplexo, o protagonista (que fora enviado ao futuro para resgatar a missão do comandante Taylor) descobre que essa misteriosa civilização humana habita os subterrâneos da Zona Proibida. Remanescentes da hecatombe nuclear que arrasou a Terra no passado, estes seres são dotados de incríveis poderes mentais que lhes permitem criar ilusões com a força do pensamento. É

¹⁰⁴ Idem, p. 93.

¹⁰⁵ POST, Ted. *De volta ao Planeta dos Macacos* (Beneath The Planet Of The Apes) EUA: 1970.

lá que eles cultuam religiosamente a bomba atômica. Construída por cientistas do século XX, tem um poder de fogo suficiente para destruir todo o planeta.

Embora, no seu levantamento judicioso sobre as formas de recepção, Torelli afirme que muitos críticos da época julgaram a fita oportunista e confusa, ele traça paralelos importantes com o universo diegético que a propiciou e, assim, reforça as referências históricas, que sempre estiveram presentes no próprio cerne da saga, por se tratar de uma sátira às hipocrisias e preconceitos do seu tempo.

As características mais marcantes desse segundo filme, segundo Torelli, seriam a sátira à religião como forma de dominação intelectual e a crítica à Guerra do Vietnã. Quando os macacos decidem invadir a Zona Proibida, onde moram os sinistros mutantes telepatas, eles levantam argumentos correlatos com àqueles levantados pelas forças armadas norte-americanas quando da invasão do Vietnã. À tal guerra, opõem-se os intelectuais e os jovens liberais.

Torelli afirma que “As referências à Guerra do Vietnã são particularmente explícitas na cena do Conselho de Guerra dos gorilas (onde o ufano general Ursus expõe às massas a necessidade de uma invasão à Zona Proibida) e na seqüência em que Zira diz a Zaius que ‘permanecer quieta enquanto este Ursus arrogante tem permissão de destruir tudo o que encontra em seu caminho já não é mais possível.’ Desde o capítulo inicial, a cine-série estabeleceu Zira, Cornelius e os demais chipanzés como espelhos dos jovens ativistas políticos da década de 60 - que, à época em que *De Volta ao Planeta dos Macacos* chegou aos cinemas, protestavam contra a intervenção norte-americana no Vietnã.”¹⁰⁶

A partir daí, quando percebeu-se que o *franshising* *Planeta dos Macacos* era um fenômeno de público extremamente popular entre os jovens, as seqüências foram sendo produzidas numa velocidade que encontra poucos paralelos na história das cine-séries. Já no ano seguinte, em 1971, foi lançado *A Fuga do Planeta dos Macacos*¹⁰⁷, que trazia a aventura para o “presente”: no ano de 1973, durante uma patrulha de rotina, um helicóptero das forças armadas detecta a presença de uma espaçonave em alto-mar. Quando os recém-chegados retiram as máscaras, o espanto é generalizado: os astronautas não são humanos, e sim chipanzés!

O terceiro filme, como se nota, trata do tema da viagem no tempo, mas agora de modo inverso: enquanto, no primeiro, o comandante Taylor e sua tripulação aportavam

¹⁰⁶ TORELLI. op cit, p. 101.

¹⁰⁷ TAYLOR, Don. *A Fuga Do Planeta Dos Macacos* (Escape from the Planet Of The Apes) EUA: 1971.

no futuro, nessa nova aventura são os macacos que voltam ao “presente”, proporcionando uma bela alegoria dos choques culturais. O filme é também um dos pioneiros no tema do “paradoxo temporal” que tanto inspirou escritores e roteiristas de ficção científica ao longo dos anos.

Nesse ponto, como sustenta Torelli, depois de apresentar a falência das ambições imperialistas dos EUA por meio das desventuras do comandante Taylor e de mostrar a “guerra estrangeira” de expansão dos gorilas, o Planeta dos Macacos já esgotara os temas do colonialismo ocidental, da Guerra Fria, da Guerra do Vietnã e da destruição atômica. Assim para dar continuidade a série, foi conveniente substituir o foco político pelo foco racial, uma questão que já integrava a constelação de temas presentes nos primeiros dois filmes.

Se, no primeiro filme, os humanos eram representados como os marginalizados, os *outsiders*, a partir de *A Fuga Do Planeta dos Macacos*, são os macacos que se vêem oprimidos, gerando uma identificação clara com as populações negras dos guetos. A resistência à exploração e a luta pela libertação dos macacos encontravam ecos na realidade convulsionado dos EUA e garantiam o sucesso da cine-série.

A hecatombe nuclear, a viagem no tempo, o choque de civilizações... haveria, ainda, algum tema recorrente às narrativas de ficção científica que não houvesse sido explorado pelos criativos roteiristas da série? Em *A Conquista Do Planeta dos Macacos*¹⁰⁸, de 1971, resgata-se a idéia de uma super-ditadura futurista.

No capítulo “Controle do comportamento social: o futuro em questão” do seu trabalho sobre o cinema de ficção científica como expressão do imaginário social sobre o devir, Martins traça um histórico de várias obras anti-utópicas, que fizeram uso dessa premissa ao longo dos séculos XIX e XX.¹⁰⁹ E sustenta que, a partir dos anos 60, o mundo ocidental testemunhou profundas inquietações que mobilizaram jovens, intelectuais, feministas e defensores das minorias contra quantas formas de discriminação, repressão e cerceamento à liberdade de expressão política, estética, cultural, de pensamento, e outras.

Em *A Conquista do Planeta dos Macacos* assistimos à essas inquietações na forma de rebelião contra o homem e desobediência civil perpetrados pelos macacos, que

¹⁰⁸ THOMPSON, J. Lee. *A Conquista do Planeta dos Macacos* (Conquest Os The Planet Of The Apes) EUA: 1972.

¹⁰⁹ Ver, por exemplo: HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo* SP: Globo, 2001; ZAMYATIN, Yevgeny. *We* Inglaterra: Penguin Books, 1972; ORWELL, George. *1984*, SP: Cia Editora Nacional, 1971.

se julgam cerceados nos seus direitos. Neste quarto filme, a alegoria racial se torna explícita. A luta entre humanos e macacos espelha, de modo direto, o conflito entre ativistas afro-americanos e o *stablishment* norte-americano. O filme mais colérico da série apresenta cenas de violência explícita, remetendo à brutalidade da experiência escravista. Na esteira de filmes como *Laranja Mecânica*¹¹⁰ de *Dirty Harry*¹¹¹, *A Conquista* buscava uma estilização da violência, mas não de forma gratuita, e sim como veículo de afirmação e libertação social.

Quais as relações possíveis entre o filme e a realidade dos EUA naquele período? Para Torelli, a questão do racismo fora abordada de modo estritamente metafórico nos outros episódios da saga, enquanto que em *A Conquista* o tema foi explicitamente incluído nos diálogos e nas ações dos personagens. Escreve Torelli: “É à culminação dos conflitos raciais ocorridos nas décadas de 60 e 70 que pode ser atribuída a razão pela qual a ascensão dos macacos sobre a humanidade, na cine-série, dá-se por meio da violência (...) A guerra de libertação em *A Conquista*, por sua vez, foi inspirada na guerra racial que se achava em andamento nos EUA quando o filme foi produzido.”¹¹²

Finalmente, em *A Batalha do Planeta dos Macacos*¹¹³, o último dos longas-metragens, uma espécie de relativismo cultural aponta para a equivalência de erros entre os dois grupos adversários. É mostrada a corrupção e a perda da inocência símia ao mesmo tempo em que o próprio poder negro procura uma justificação para ações violentas e arbitrarias. Se há alguma noção moral ou filosófica a ser tirada, é a de que ambas as espécies são passíveis de corrupção.

Embora a principal fonte da presente pesquisa seja o primeiro filme, seria um ato deliberado de negligência se eu não citasse aqueles que se seguiram. Por que? Por que a série, assim como a narrativa clássica de mistério, começa por um fato – o mundo dominado pelos símios – e, ao longo dos cinco filmes que se seguiram, vai desvelando respostas, preenchendo lacunas e esclarecendo mistérios, até que, no fim do último filme, constata-se o caráter cíclico de toda a saga, e tem-se um painel geral da situação do planeta ao longo dos séculos que procederam a devastação nuclear.

¹¹⁰ KUBRICK, Stanley. *Laranja Mecânica* (A Clockwork Orange) EUA: 1971.

¹¹¹ SIEGEL, Don. *Perseguidor Implacável* (Dirty Harry) EUA: 1971.

¹¹² TORELLI, Eduardo. op. cit, p.129.

¹¹³ THOMPSON, J. Lee. *A Batalha do Planeta dos Macacos* (Battle For The Planet Of The Apes) EUA: 1973.

Já a trajetória de O Planeta dos Macacos para a TV começou na virada de 1973 para 1974, quando a *CBS TV* e a *20th Century Fox* anunciaram que iriam fazer um seriado sobre o tema. Mas por que transferir, para a TV, um sucesso do cinema? Essa pergunta só pode ser devidamente respondida se atentarmos para o papel crucial que a TV passou a ter nos lares, no cotidiano e no próprio imaginário das pessoas no mundo ocidental a partir da década de 60. Foi quando a banda magnética substituiu procedimentos de registros de imagens sobre película cinematográfica, barateando imensamente o processo de produção e proporcionando maior flexibilidade à programação das emissoras.¹¹⁴

Se a cine-série estava obtendo uma boa resposta nos cinemas, era natural que fosse transplantada para a TV. O *mass-media* tinha um papel fundamental nos movimentos sociais de negros, mulheres e pacifistas. Além disso, a própria mídia enquadrou, veiculou, distorceu e banalizou mensagens políticas. Com a transmissão dos discursos de Marthin Luther King, de imagens da Guerra do Vietnã e da Primavera de Praga, a fronteira entre realidade e ficção ficou mais etérea porquanto, com o avanço tecnológico, a manipulação de imagens tornou-se uma prática comum.

Foi quando “o poderio militar dos EUA ganhou feições de ficção científica, como se a humanidade tivesse inaugurado uma nova forma de resolver cientificamente os grandes conflitos ocasionados por interesses internacionais.”¹¹⁵ Como a televisão operava nesse contexto? Qual o seu papel? Zenha a compara a um teatro de operações, a um centro de tele-ação onde espectadores são tratados como “parceiros de guerra.”

Os espectadores, *voyers* de destinos alheios, assistiam à uma nova espécie de guerra: *hi-tec*, eletrônica, veloz, *clean*, precisa e fulminante, ela mostrava na tela da TV as convulsões de um mundo marcado pelas ansiedades do conflito ideológico, da evolução tecnológica e da hecatombe nuclear. De modo que “os sinistros futuros vislumbrados como o ‘império das máquinas’, que teriam escravizado ou mesmo extinto a humanidade, nos parecem cada vez mais como resultados de projeções de medos e ansiedades provenientes das Guerra Fria.”¹¹⁶

¹¹⁴ ZENHA, Celeste. *Mídia e Informação no cotidiano contemporâneo* Em: O Século XX, AARÃO, Daniel Reis Filho (Org) RJ: Civilização Brasileira, 2000 p. 225 - 247

¹¹⁵ Idem, p. 235.

¹¹⁶ Idem, p. 238.

IV – 2001: INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL E COLONIZAÇÃO DO ESPAÇO NA “ALVORADA DO MILÊNIO”

4.1 – Descrição da história e apresentação dos personagens

Antes de me deter nas representações de futuro contidas no clássico filme de Stanley Kubrick e de analisar detidamente as várias influências que moldaram a visão de tão criativo diretor em relação ao porvir, convém descrever o filme. A descrição a seguir se limita, apenas, a contar linearmente a história de 2001, sem se preocupar em decupar a simbologia que permeia toda a projeção e sem especular sobre o(s) sentido(s) do roteiro. Acredito que, antes de tentar “decifrar” o quebra-cabeça filosófico proposto pelo diretor, é importante que nos familiarizemos com os personagens e saibamos quais as reviravoltas básicas da história.

A parte 1 do filme (A alvorada do homem) começa com o sol subindo no horizonte de uma savana africana. São mostrados então hominídeos selvagens que lutam com os outros animais por comida e que se juntam, com medo, de noite. Até que um dia um monólito negro, plano e retangular aparece no deserto. O líder do clã (o Observador da Lua) se aproxima e o toca.

Pouco tempo depois o mesmo hominídeo tem a idéia de pegar um osso de animal morto e usá-lo para esmagar outros ossos. Kubrick corta para o monólito e depois para o Observador da Lua para estabelecer a conexão. Quando se dá conta de que o osso pode ser usado como uma ferramenta, o Observador da Lua se transforma. De fato, o uso de ferramentas há muito tem sido considerada uma das características definidoras da espécie humana. Esse ponto parece ter ficado relativamente claro, tanto que um jornalista escreveria em uma crítica ao filme no Globo de 08/08 de 1968, que “o homem surgiu, em realidade, ao criar utensílios para dominar a natureza.”¹¹⁷ O hominídeo lidera o seu clã, agora armado com seu osso-arma para outro confronto com o clã rival, e vence. Em seguida, joga o osso para cima, onde ele se transforma.

¹¹⁷ AVELLAR, José Carlos. *2001: Uma Odisséia no Espaço*, Jornal do Brasil, 08/08, 1968, Caderno B, p. 3 col-1.

No espaço sideral, o osso se torna uma arma moderna, uma bomba nuclear, orbitando ao redor da terra, ao som de Danúbio Azul, de Strauss. A próxima cena mostra uma sofisticada espaçonave, Orion, onde viaja apenas um passageiro, o Dr. Heywood Floyd, um alto oficial do Conselho Nacional de Astronáutica. A espaçonave está indo da terra para uma estação espacial, que é uma espécie de hotel e de ponto de transferência para passageiros que vão para a lua. Constituída por quatro grandes rodas conectadas por um eixo, a estação se move lentamente para providenciar a gravidade artificial através da força centrífuga.

A nave Orion aterriza, o Dr. Floyd sobe por um elevador circular e vai dar no interior da estação espacial. Ele se encontra com um homem chamado Miller e passa pela segurança através de um sistema de identificação de voz. Em seguida, fala com sua filha por um vídeo-fone enquanto, ao fundo, a Terra flutua no negro oceano leitoso que se descortina da janela.

O Dr. Floyd, então, se encontra com um grupo de cientistas russos. Um deles, chamado Andrey Smyslov, pergunta sobre os rumores de uma epidemia em Clavius, a base americana na lua. Floyd é evasivo em suas respostas e, ao ser pressionado, retruca não ter liberdade para discutir tal assunto, e deixa polidamente o local.

Vê-se então um módulo lunar em vias de aterrissar no satélite. Floyd é o único passageiro a bordo. Ele se aproxima da entrada circular de um grande hangar construído no solo da lua que se abre, permitindo sua entrada. Em seguida vemos Floyd em uma reunião com outros onze participantes. Ele veio da terra para levantar informações sobre algo que foi encontrado na lua. Parabeniza os membros da junta pela descoberta, “que deve ser a mais importante da história da ciência.” Lembra, então, “a necessidade de completa segurança nesse assunto.”

Por que? O espectador mais atento já terá, nessa altura, suspeitado do teor de tal descoberta. Floyd então diz qual é o verdadeiro propósito de sua visita: recolher fatos e opiniões para incorporá-las a um relatório que será remetido ao Conselho, recomendando aonde e como as notícias devem ser anunciadas.

Floyd toma um veículo de baixa-altitude, uma espécie de ônibus lunar, da base em Clavius, uma grande cratera, para uma cratera menor, Tycho, ao norte, todas reais coordenadas geográficas da lua. Dois assistentes o acompanham. Um deles lhe mostra alguns estudos, incluindo um com o título TMA 1 (*Tycho Magnetic Anomaly*) que se refere à estranha anomalia magnética da cratera. Os americanos escavaram o local e foi lá que acharam “algo.” O outro assistente revela: “As evidências parecem

completamente conclusivas de que esse ‘algo’ não foi soterrado por erosão natural ou outras forças. Parece ter sido *deliberadamente enterrado*.” Eles não fazem idéia do que se trata, mas determinaram sua idade: 4 milhões de anos.

O veículo aterrissa. É noite, e a escavação está iluminada por grandes refletores. Seis homens com trajes espaciais descem a rampa que leva ao buraco. O diretor nos oferece então um *close* do misterioso objeto: *trata-se de um monólito igual àquele achado pelos primatas nas savanas africanas*. Nessa altura, Floyd, como o Observador da Lua fizera milhões de anos atrás, toca o monólito.

Cinco membros do grupo se alinham em frente ao objeto para uma foto. Então, de repente, o monólito emite um sinal estridente. Eles tentam cobrir os ouvidos contra um som tão perturbador. Em seguida vemos uma tomada do sol nascendo sobre o topo do monólito. Os raios solares cobrem-no pela primeira vez em 4 milhões de anos. Seja pela luz ou pelo calor, o sol ligou um sensor interno que diz que o monólito finalmente foi desenterrado. Em algum lugar, alguma civilização foi informada que os macacos e sua civilização se desenvolveram ao ponto de viajar para a lua e detectar um objeto magnético enterrado.

“Missão Júpiter: 18 meses depois” é o título da segunda parte. Uma espaçonave – a Discovery – emerge lentamente no oceano escuro do espaço. Ela tem uma grande cabeça esférica, e seu formato lembra um espermatozóide. Em seguida, Kubrick apresenta o seu interior. Dr. Frank Poole, um dos tripulantes, está correndo ao longo no interior da nave. Então Poole e Dr. David Bowman, outro tripulante da missão, sentam-se para comer suas refeições espaciais.

Enquanto comem, os astronautas assistem a BBC, que está transmitindo uma entrevista com eles próprios gravada mais cedo. Nesse ponto, os astronautas explicam detalhadamente a rotina da missão e as faculdades da espaçonave, transmitindo ao telespectador as informações necessárias sobre a colonização espacial no ano de 2001. Ficamos sabendo então que a Discovery tem uma tripulação de cinco membros, mais o computador Hall-9000, identificado como o sexto membro. Três tripulantes foram colocados em estado de hibernação.

O próximo a ser entrevistado é justamente Hall, o computador extremamente antropomórfico que rege a espaçonave. Hall menciona, orgulhoso, que sua programação é impecável e que ele é incapaz de cometer um erro. Afirma que gosta de trabalhar com pessoas, e refere a si mesmo como uma entidade consciente. Ao ser perguntado se Hall tem emoções, Bowman responde que ele age como se as tivesse.

Em seguida, nós vemos Poole deitado sobre uma espécie de divã, absorvendo o calor de uma luz artificial. Hall informa que chegou uma transmissão dos seus parentes em função do seu aniversário. Seus pais aparecem na tela, felicitando-o pela data e reiterando o orgulho que sentem por ele. Na próxima cena, Hall ganha de Polle num jogo de xadrez. Kubrick faz com que nos acostumemos com Hall, identifica-o e caracteriza-o como um dos personagens.

Hall pede para ver os desenhos que Bowman fez dos astronautas que estão em hibernação. Através do seu olho vermelho, ele registra tudo. Quando o astronauta se refere à “rumores sobre algo que foi desenterrado na lua”, o computador muda de assunto de modo abrupto, e detecta um problema na antena externa da espaçonave. “Só um momento, só um momento. Eu percebi uma falha na unidade AE-35. Ela deixará de funcionar em 72 horas.”

É quando as coisas começam a sair do controle. Ao perceber que Bowman se interessou pelos tais rumores, Hall decide sabotar toda a operação. A missão de controle na Terra autoriza o plano para substituir a antena defeituosa. Então vemos Bowman, vestido com um traje espacial em um alojamento onde repousam três pequenas cápsulas espaciais. Kubrick interrompe a seqüência para mostrar uma cena exterior do espaço. Do nada, dois grandes meteoros passam voando, criando a sensação de perigo no vazio hostil da via-láctea.

A porta do compartimento se abre e o astronauta deixa a Discovery. Ele flutua pelo espaço até a antena, onde executa a troca de material. De volta à espaçonave, os dois astronautas fazem testes exaustivos para mapear o tal defeito da unidade, que parece estar em perfeitas condições. Hall sugere que eles ponham a unidade original de volta e esperem que ela falhe, como havia previsto. A missão de controle aprova o plano mas, ao mesmo tempo, tem notícias intrigantes. Todo o processo foi analisado por um gêmeo similar a Hall na Terra e, ao que tudo indica, Hall cometeu um erro. O computador reage às críticas com ceticismo e alega que tais problemas sempre ocorrem devido a algum tipo de “erro humano.”

Bowman decide falar com Poole dentro de uma das cápsulas, onde Hall não poderá escutá-los. Eles conversam sobre a possibilidade de desligá-lo se ele voltar a cometer erros. Olhando-os através da janela da cápsula com seu sinistro olho vermelho, Hall lê os lábios dos dois conspiradores. É aí que decide agir. Quando Poole sai para o espaço na cápsula novamente para re-alocar a unidade AE-35, Hall espera até que o astronauta deixe-a para empreender a caminhada espacial. E então, através do sistema

de controles interno, cujo cérebro é ele mesmo, Hall sabota a missão. Poole está sozinho no espaço.

Dentro da espaçonave, Bowman desconfia que algo saiu errado. Já utilizando o traje espacial, mas sem o capacete, ele corre até o compartimento e ordena a Hall que prepare outra cápsula para utilização imediata. Antes de entrar, ele pergunta o que houve, ao que o computador mente: “Desculpe, Dave. Não tenho informação suficiente.” Bowman sai com a sua cápsula para fora da Discovery e tenta resgatar o companheiro através dos braços mecânicos que manipula.

Um corte abrupto mostra os três astronautas em estado de hibernação. O olho vermelho de Hall assiste ao aviso elétrico que comunica a precariedade funções vitais deles. Até que o sinal mostra: “Funções vitais terminadas.” Hall assassinou friamente mais membros da tripulação. David Bowman é o único sobrevivente.

De volta ao espaço sideral, Kubrick mostra o desespero de Bowman através de sua respiração irregular. Durante longos minutos, é a única trilha sonora. Ao compreender que foi vítima da armação ardilosa de Hall, o astronauta tenta voltar para o interior da Discovery. “Abra a porta do compartimento por favor, Hall.” Não há resposta. Bowman tenta o contato por vários canais de comunicação. É inútil. Finalmente, Hall responde: “Desculpe, Dave. Temo que não possa fazer isso” e revela que sabe sobre o plano de desconectá-lo.

Percebendo que não há como demover o computador de sua posição, Bowman resolve partir para o tudo-ou-nada. Diz que vai entrar de volta na Discovery por meio da trava de emergência. Hall ironicamente comenta que “sem o seu capacete espacial, Dave, vai ser um pouco difícil.” Mas Bowman está disposto a tentar, já que não resta alternativa. Ele solta o corpo do companheiro no espaço e move a cápsula até uma posição fora da trava de emergência. Depois de abrir a trava com os braços mecânicos da cápsula, ativa o sistema de ejeção automática e é jogado violentamente dentro do compartimento. Enquanto flutua perigosamente lá dentro, sem poder respirar, consegue alcançar a fechadura de emergência. O compartimento se fecha, e é invadido pelo ar.

Agora Bowman está determinado. Ele vai até a câmara onde está o “cérebro” de Hall. Com uma chave, passa a desativar, uma por uma, as funções do supercomputador. Hall tenta convencê-lo do contrário, fala pausada e carinhosamente com Bowman, tentando despertar sua piedade, mas, à medida que as funções passam a ser desconectadas, ele entra numa espécie de delírio e canta a canção “*Daisy Daisy*” que aprendeu durante a infância.

A voz de Hall gradualmente fica mais baixa e mais devagar, até que seu “cérebro” pára totalmente de funcionar. Imediatamente, uma mensagem pré-gravada por Heywood Floyd aparece dizendo que, agora que eles estavam na órbita de Júpiter, e que a tripulação inteira havia sido re-animada, o verdadeiro propósito da Missão Júpiter seria enfim esclarecido. Ele conta sobre a descoberta do monólito na lua, o sinal emitido até Júpiter, e o porquê da Missão. A tripulação da Discovery deveria investigar tudo o que pudesse na órbita do planeta e também o destino do tal sinal.

A última parte, “Júpiter e além do infinito”, começa mostrando outro monólito negro. Os primeiros dois monólitos eram estacionários e verticais, mas este se move horizontalmente pelo espaço, enquanto a espaçonave se aproxima de Júpiter e das cinco luas que orbitam ao seu redor. Bowman parece ver o monólito passando na sua frente. Decidido a investigar, ele parte para o espaço sideral na última cápsula remanescente.

Inexplicavelmente, as cinco luas de Júpiter se alinham verticalmente com o planeta. O monólito se aproxima das luas. Aparentemente, Bowman o persegue e, enquanto observa, o monólito desaparece na distância. Ouvem-se sons sinistros e guturais. E então, de repente, luzes multicoloridas começam a brilhar e a se dirigir para a câmera. Trata-se de um fantástico túnel de luz. A cápsula espacial não está mais ao seu controle, e ele se dirige para algum lugar misterioso numa incrível velocidade.

Bowman ultrapassa esse túnel de luz e emerge em um local completamente surrealista, com maravilhas cósmicas e grandes espetáculos de força e energia - estrelas em explosão, galáxias, cometas e membranas etéreas que flutuam na vastidão. Depois ele parece sobrevoar a superfície de um planeta. Ao longo de todas essas cenas, nós assistimos contra-planos dos olhos de Bowman que, vidrados, vêem esse espetáculo de cores e formas.

Finalmente, sem explicação, a cápsula está no chão de um quarto de hotel. O chão é de vidro, dividido em retângulos. Toda a iluminação vem de baixo. A decoração é estranha e anacrônica. Bowman olha através da cápsula e vê a si mesmo, parado no meio do quarto, usando um traje laranja. Um close mostra, através do visor do seu capacete, que ele envelheceu. Seu cabelo está grisalho, e parece cansado. A cápsula desaparece. Só resta, agora, o velho Bowman, sozinho, num local estranho, há milhões de quilômetros da Terra. Ele explora o quarto, até que ouve um som. Dá meia volta e vê um terceiro Bowman sentado a uma mesa e jantando.

Esse “outro” Bowman é ainda mais velho, e parece estar perto da morte. E então ele está deitado em uma cama, agonizando. Lentamente, ergue o braço, tentando

alcançar algo: um quarto monólito que está à sua frente. A próxima cena mostra a cama, vista de onde está o monólito. O velho homem finalmente feneceu. Em seu lugar, miraculosamente, há um bebê, enclausurado em um globo transparente e cercado de luz. Supõe-se que Bowman renasceu, ou sofreu uma metamorfose, e se tornou o novo representante de uma nova raça. Esse misterioso símbolo veio a ser conhecido como o “bebê estelar”, o nome bolado por Clarke no livro. Novamente, ao som de Assim falou Zaratustra, assistimos ao novo salto evolutivo da espécie, e o filme termina.

4.2 – Hannah Arendt e uma pergunta pertinente

Quais eram as implicações, para o mundo ocidental, da colonização espacial, em fins dos anos 60? Como a sociedade abordava o tema da exploração do espaço? Que espécie de temores e ansiedades provocava? O filme de Stanley Kubrick tratava desse assunto de forma séria e profunda, o que lhe valeu um lugar de destaque cinematografia contemporânea, ampliando assim a discussão através de uma obra ambiciosa. Afinal, perguntas prementes estavam sendo formuladas.

No livro *A Exploração Espacial Americana*, de Willian Shelton, lançado em 1967, o autor revela algo do Horizonte de Expectativa da época: “Existe algo de estranhamente magnético e contagioso na sondagem dos segredos do universo e na exploração desse vastíssimo oceano em que se encontrou o homem do século XX. É uma tarefa que instiga suas energias e que domina seu subconsciente.”¹¹⁸

O autor também parece contagiado pela aventura espacial, o que, para ele, chega a dominar o subconsciente da espécie. Mas, em seguida, ele formula uma série de problematizações: “Será que estamos meramente ampliando horizontes? Ou estaremos sendo consumidos por uma paixão mais profunda: uma motivação poderosa, embora sutil, para descobrir – agora que dispomos dos meios – se outras formas de vida aproveitaram melhor que nós os seus recursos, nós que dispomos de um grande legado de florestas, água, solo produtivo e atmosfera benigna?”¹¹⁹

¹¹⁸ SHELTON, Willian. *A Exploração Espacial Americana: A primeira década*, RJ: Cia Editora Americana, 1971, p. 234.

¹¹⁹ Idem, p. 234.

Percebe-se, instantaneamente, que o assunto implica em muito mais perguntas do que respostas. O autor prossegue: “Será que é esta a raiz do nosso ímpeto e a medida de nossa resposta à sedução do cosmos? Ou estamos nós, como as antigas tribos nômades que viam suas fontes secarem, buscando inconscientemente novas pastagens longe de nossa pátria superpovoada? Ou estamos sendo impelidos a paragens longínquas pela consciência de estarmos conspurcando e poluindo a Terra, no exato momento em que adquirimos a capacidade de destruí-la por completo – voluntária ou acidentalmente?”¹²⁰

A tal “consciência de estarmos conspurcando e poluindo a Terra” se ampliou ao longo do tempo, com a disseminação da consciência ecológica. Mas as outras perguntas permanecem em aberto. Shelton acreditava que tais questões, que tocam o mais profundo da existência humana, não eram de todo desconhecidas quando Colombo, Fernão de Magalhães e os Vikings aventuraram-se por mares ignotos. Eles buscavam pelo desconhecido, e o encontraram.

Da mesma forma, no ano seguinte, o prolífico diretor de cinema, Stanley Kubrick, aventurava-se por “mares ignotos” ao lançar um filme ambicioso, diferente de tudo o que se fizera até então em termos de cinema de ficção científica, imprimindo ao espaço sideral uma verossimilhança desconhecida pelos espectadores. E em 20 de julho de 1969, a nave espacial Apollo 11 pousa na superfície da lua, marcando um dos momentos mais importantes da aventura humana.

Tomado de euforia pela aventura da conquista espacial realizada por Kubrick, escrevia Andrade em crítica ao filme no supracitado grande mosaico de ataques e defesas do Globo de 27/07 de 1968: “4 de outubro de 1957: O Sputnik inaugurava a era espacial. O homem, finalmente, abria as portas do infinito” e mais adiante se exaltava, encharcado de esperança na aventura espacial: “As possibilidades são ilimitadas. A plataforma cósmica está armada, pronta para levar o homem ao desconhecido, até onde a imaginação alcance a ciência permita.”¹²¹ Poucas vezes se viu um filme despertar sentimentos tão inflados de esperança no futuro.

O fato de Kubrick ter mostrado o espaço, com tamanho realismo e tanta perícia técnica, tanto virtuosismo cinematográfico, no ano anterior à “conquista” da lua e sua exibição ao vivo para 520 milhões de pessoas, chegou a levantar uma série de teorias conspiratórias. Já se sugeriu, por exemplo, que tudo tenha sido uma encenação e que o

¹²⁰ Idem, p. 234.

¹²¹ ANDRADE, Valério. *Jornal do Brasil*, 27/07/68, Caderno B, p. 8 col-4.

próprio Kubrick tenha filmado o engodo, e são várias as supostas evidências apresentadas para se provar tal tese.¹²²

A conquista do espaço era, em fins dos anos 60, um tema que estava em voga, e parecia levantar muito mais perguntas do que respostas, afinal os insondáveis mistérios do cosmos permaneciam inacessíveis, por mais que se esforçasse por desvendá-los. Especulava-se sobre a vastidão do espaço, sobre a viabilidade de um empreendimento de tal porte, sobre a possibilidade de vir a encontrar vida e recursos naturais fora da Terra, enfim, sobre a real finalidade do projeto.

Mas, intrínseca a todas essas inquietações, jazia uma questão fundamental: especulava-se sobre a vastidão do espaço sideral ou sobre a real estatura do ser humano? No fundo, toda e qualquer pergunta formulada sobre o espaço, acaba voltando-se para o próprio ser humano. Ao lançar-se rumo ao desconhecido, o homem refletia sobre sua própria condição terrestre e transitória.

É com uma pergunta também que Hannah Arendt abre o seu texto sobre tema, escrito em 1963, num Simpósio sobre o Espaço, e depois agregado ao seu clássico livro *Entre o Passado e o Futuro*, como um último capítulo: “A conquista do espaço pelo homem aumentou ou diminuiu a sua estatura?” Não é uma pergunta de fácil resposta. “A questão levantada dirige-se ao leigo e não ao cientista, e inspira-se na preocupação humanista para com o homem, distintamente da preocupação do físico com a realidade do mundo físico.”¹²³

Quando o astronauta de Stanley Kubrick vaga pela Via Láctea, cercado de instrumentos ultra-tecnológicos e lutando contra uma máquina vil e inclemente, ele representa toda a espécie. Mas sabe que sua missão só foi possível, até ali, em virtude do avanço científico, que agora, ironicamente, tenta esmagá-lo. Como mensurar sua real estatura?

Qual é o parâmetro? Qual é a referência? Para Arendt, “Compreender a realidade física parece exigir não apenas a renúncia a uma visão de mundo antropocêntrica ou geocêntrica, como também uma eliminação radical de todos os princípios e elementos antropomórficos que surgem seja do mundo dado aos cinco sentidos humanos, seja das categorias inerentes à mente humana.”¹²⁴

¹²² <http://www.afraudedoseculo.com.br/>

¹²³ ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*, SP: Perspectiva, 2000, p. 236.

¹²⁴ Idem. p.237.

Acompanhemos o exercício intelectual proposto pelo instigante pensamento filosófico da autora: ela sugere que abandonemos, para melhor reflexão sobre o assunto, nossa visão antropocêntrica (segunda a qual o homem é o centro o universo) e geocêntrica (tendo a Terra como seu centro). Trata-se, de certa forma, de um exercício de “desapego” cognitivo e de ampliação da percepção. Encerrada nos limites estreitos de sua insignificância, a espécie humana tem na ciência a única ferramenta possível para transcender sua condição: “Se o cientista tivesse refletido acerca da natureza do aparelho sensorio e mental humano, se houvesse levantado questões tais como *Qual a natureza do homem e qual deve ser sua estatura? Qual é o objeto da ciência e por que o homem persegue o conhecimento?*, ou mesmo *O que é a vida, e o que distingue a vida humana da animal?*, ele nunca teria chegado onde a Ciência moderna está hoje.”¹²⁵

O progresso científico é irreversível e caminha segundo suas próprias leis, alheio à questões sociais, filosóficas ou sociológicas que porventura possam vir a questioná-lo. Mas o elemento humano permanece, como demonstra Kubrick. Uma das riquezas do filme é justamente insistir na condição humana, ou, até mesmo, na condição animal dos astronautas solitários. Eles circulam entre as mais sofisticadas parafernalias científicas, manipulam complexos aparelhos eletrônicos e lidam com desenvoltura com a falta de gravidade. Mas ainda, assim, são humanos: o diretor faz questão de mostrá-los comendo, se exercitando, suando, sentindo tédio e medo, lembrando o tempo todo a sua natureza.

Podemos compreender a conquista espacial a partir daquilo que Arendt chama de “o homem de Heisenberg”, isto é, aquele que restituiu ao homem, como que um ato de condenação, a dimensão antropológica do seu conhecimento – com tudo que de bom e de ruim isso possa trazer. Nessa perspectiva o homem, por mais que possa estender seu conhecimento do mundo, indo a lugares nunca antes imaginados, sempre verá tais horizontes a partir de suas escolhas antropológicas.

A questão “A conquista do espaço pelo homem aumentou ou diminuiu sua estatura?”, inclusive, foi formulada com ênfase especial no que a exploração do espaço está fazendo à concepção do homem acerca de si mesmo e à condição do homem. A questão não se interessava pelo homem como cientista, nem como produtor e consumidor, mas sim como *humano*, como esclareceu a própria autora em uma nota.

¹²⁵ Idem. p.238.

Para Arendt, mesmo que o ser humano perceba que não pode “conquistar o espaço”, e sim, na melhor das hipóteses, fazer algumas descobertas em nosso sistema solar, a jornada no espaço e o ponto arquimediano com referência à Terra está longe de constituir uma empresa inócua ou indiscutivelmente triunfante. Assim, “ela (a conquista do espaço) poderia aumentar a estatura do homem na medida em que o homem, ao contrário dos outros seres vivos, deseja ter como ‘lar’ um território tão vasto quanto possível. Nesse caso, ele somente tomaria posse daquilo que é seu, embora levasse um longo tempo para descobri-lo.”¹²⁶

A “conquista visual do espaço” perpetrada por Kubrick cinco anos depois de escritas tão inspiradas palavras mostra o quanto o imaginário coletivo da época ansiava por desbravar esses territórios ignotos. Com efeito, a famosa frase “A Terra é o berço da humanidade, mas não se pode permanecer a vida toda no berço” atribuída a Konstantin Edvardovich Tsiolovsky, pioneiro russo da espaçonáutica, costuma figurar em epígrafes de contos de ficção científica sobre a colonização espacial e as suas implicações para a civilização, e reflete sobre essa suposta “missão civilizatória” da espécie no espaço.

4.3 – Stanley Kubrick entre o mítico e o clássico

Segundo Baxter, em 1960 Kubrick diretor estava desiludido com a América e com a competitividade destrutiva do seu mercado cinematográfico. Naquele mesmo ano, aviões U2 americanos espionavam território soviético, levantando intrigas diplomáticas e reacendendo os temores nucleares da Guerra Fria. No ano seguinte, a desastrosa invasão à Bahia dos Porcos e, em 62, a Crise dos Mísseis em Cuba reiteravam a instabilidade do cenário político internacional.

Kubrick era um jogador compulsivo de xadrez e um estudioso das estratégias militares. Parte da sua personalidade reclusa e paranóica pôde ser expressa com sucesso em *Doutor Fantástico*¹²⁷, uma comédia de humor negro sobre uma hecatombe atrapalhada. Nesse filme, Kubrick, politicamente neutro e apaixonado pela alta

¹²⁶ Idem. p.342.

¹²⁷ KUBRICK, Stanley. *Dr. Fantástico* (Dr. Strangelove), EUA: 1963.

tecnologia, mostra as dinâmicas das decisões políticas, muitas vezes motivadas por motivos absurdos e dogmas ultrapassados.

Como lembra Baxter, meia dúzia de dramas pós-nucleares estavam sendo filmados no mesmo período. Qual seria, então, a originalidade de Kubrick, já respeitado na época como um dos mais criativos diretores do mundo? À maneira de Swifft, que inspirou Pierre Boule a reviver o gênero satírico em *O Planeta dos Macacos*, tão eficaz para ridicularizar as hipocrisias e as limitações dos poderosos, Kubrick construiu uma sátira anti-nuclear com boas doses de humor anárquico.

Doutor Fantástico era uma piada hedionda que mostrava um presidente norte-americano e um sinistro secretário de segurança alemã, em situações e diálogos engraçados e assustadores. O tal Doutor Fantástico (ou *dr. Strangelove*) era claramente inspirado em Henry Kissinger, secretário de segurança de Kennedy. No fim, uma cena de insanidade completa e retaliação massiva completam a visão particular de Kubrick sobre o drama da instabilidade da política internacional em meados da década de 60. O filme foi lançado em dezembro de 63, em Nova York, e foi considerado uma comédia brilhante por quase toda a crítica especializada. Por tratar com descrédito o complexo militar norte-americano, houve quem rotulasse o filme como “anti-americano.”

Qual seria o próximo projeto desse artista que, claramente, preferia impingir uma visão particular e autêntica sobre a realidade, ao invés de ceder a modismos ou à paranóias internacionais? Sua criatividade visionária formulou, então, o projeto de 2001, que abarcava dois temas, respectivamente: “1)As razões para acreditar na existência de vida extra-terrestre; 2) O impacto de uma tal descoberta na terra num futuro próximo.”¹²⁸ Eram temas ambiciosos. Como se percebe, já desde a formulação do projeto, Kubrick estava atento às implicações de traduzir, na tela, o Horizonte de Expectativa desse “futuro próximo.”

Para Baxter, Kubrick tentou, nesse filme, especular sobre três coisas que ninguém compreendeu: a morte, o infinito e a origem do tempo. 2001 responde à essas questões? Claro que não, o filme apenas as trabalha com criatividade e virtuosismo técnico. Mas ele revela algo sobre o Horizonte de Expectativa da época, traduz características do imaginário, transpõe para o futuro questões caras ao seu tempo? Para o bom observador, certamente. Mas quais eram as suas referências, as suas influências cinematográficas?

¹²⁸ BAXTER. op cit, p. 204.

Kubrick viera a se interessar mais profundamente por ficção científica quando assistiu ao filme *Forbidden Planet*¹²⁹, em 1956, embora de longa data já fosse um admirador do clássico *Metrópolis*, de 1926, filme que trata, a seu modo, e segundo os mecanismos do seu tempo, da interseção entre o homem e a máquina.¹³⁰ Como todo grande cineasta, Kubrick era também um cinéfilo. Fã de Godzilla e de filmes B dos anos 50, acompanhava com interesse o sucesso de filmes japoneses nos EUA. Toda essa miscelânea de referência viria a influenciar o simbolismo dos seus filmes.

Quando, em abril de 1968, apresentou a versão definitiva de 2001 no *Cinerama Theatre Broadway* de Nova York, não se podia conceber o impacto que tal filme iria causar nas platéias de todo o mundo. Segundo Juan Carlos Polo, “o tremendo esforço físico e intelectual realizado durante quatro anos (desde a primavera de 1964, ano em que contata Arthur C. Clarke, até a noite de estréia) teve por resultado um dos escassos filmes que datam a história do cinema e que permite a Kubrick, independente de sua obra anterior ou posterior, entrar no Olimpo – muito reservado – dos deuses cinematográficos, alcançando esse privilégio entre o mítico e o clássico que 2001 e seu diretor ainda conservam.”¹³¹

Para Polo, e para muitos críticos de cinema, 2001 levou o gênero de ficção científica à outro nível de excelência. O autor recorda as palavras do escritor e ganhador do prêmio Nobel Yasunari Kawabata, ao ver o filme: “Me emocionei profundamente quando vi (...) Antes de vê-lo, havia sido informado de que organizações tais como a NASA, a General Electric, PANAM, IBM e outras haviam cooperado com o produtor, e que se tratava de uma versão realista do futuro, 33 anos na frente.”¹³²

A “versão realista do futuro” à qual Kawabata se referia foi certamente o mote que intrigou e fascinou tantas platéias ao redor do mundo. Como a maioria dos grandes filmes, 2001 não se parece com nenhum outro filme. É completamente autêntico, original e ousado. Essa “diferença” é o que o converte em algo único. Todas as possíveis cópias ou imitações posteriores resultaram em filmes pouco interessantes e que “exploravam o futuro” de forma mais caricatural e menos realista.

Para filmar essa experiência visual que transcendia as limitações da linguagem e apresentava uma série de símbolos e alegorias sobre o futuro próximo da espécie humana, um longo caminho teve que ser percorrido. A envergadura que o projeto foi

¹²⁹ WILCOX, Fred. *Planeta Proibido* (Forbidden Planet), EUA: 1956.

¹³⁰ LANG, Fritz. *Metópolis* (Metrópolis), AL: 1926.

¹³¹ POLO, Juan Carlos. *Stanley Kubrick*. Madrid: Ediciones JC, s/d, p. 15.

¹³² Idem. p.37.

tomando obrigou Kubrick a permanecer anos ocupado com a preparação do filme. Essa meticulosidade que explica o perfeccionismo de 2001 é um elemento importante no desenvolvimento do filme. Mas, para alcançar tal meta, muito trabalho intelectual foi gasto.

Quando Kubrick revelou aos executivos da MGM que planejava fazer um filme de ficção científica, eles sugeriram Asimov, Heilen (que escrevia até sobre as implicações jurídicas da exploração do espaço) e Bradbury, todos prolíficos escritores do gênero na época, para que o ajudassem no roteiro. O diretor, porém, escolheu Clarke, que já havia criado, em seus livros, uma metafísica em que a humanidade só tinha sentido em escala cósmica. Era esse potencial na ciência e no homem que Kubrick queria representar no filme, por isso começou, desde o primeiro contato com Clarke, a trabalhar minuciosamente no roteiro.

Em abril de 1964, segundo Polo, “Clarke deixa sua casa no Ceilão (onde trabalhava desde 1956, dedicado à exploração submarina) para manter um primeiro contato com Kubrick em Nova York. Kubrick propõe que escrevam uma novela juntos e depois um roteiro baseado na mesma.”¹³³ A partir daí os fatos vão se sucedendo, e o filme, sendo gestado. O diretor concorda em usar a novela *A Sentinela*, relato curto de Clarke, escrito em 1948, como idéia central do filme.

Em dezembro do mesmo ano, Clarke finaliza o primeiro esboço da novela. De posse do mesmo, Kubrick convence aos executivos da MGM para que financiem o filme, cujo preço estimado é de 6 milhões de dólares. Em março do ano seguinte, o diretor começa a selecionar a equipe e o elenco. Passa então a coordenar a construção dos cenários, num dos estúdios da MGM perto de Londres. Consulta cientistas na NASA e estuda milhares de fotografias a fim de lograr um realismo total. Da mesma forma, o vestuário foi desenhado com os olhos postos 35 anos no futuro.

Esse futuro estava, portanto, sendo pensado, estudado e desenhado por uma equipe técnica altamente gabaritada. No primeiro dia de filmagem, em dezembro de 1964, Kubrick filma a cena da escavação lunar na Cratera de Tycho, onde está enterrado o monólito. Em fevereiro de 1966, ocorre a projeção de algumas cenas rodadas para os executivos da MGM mostrando planos do interior da estação espacial e do monólito na lua. Pouco depois, se roda toda a parte concernente à *Discovey*, ocasião em que, segundo relata Polo, “Kubrick pagou 7.500 dólares por uma centrifugadora real (ele

¹³³ Idem. p.103.

queria que seus veículos espaciais tivessem gravidade centrífuga) de 12 metros de diâmetro que, girando sobre um eixo a velocidade de 5 km/h, representava parte do interior da nave e sua falta de gravidade.”¹³⁴

Os atores, desta forma, podiam mover-se dentro da centrífuga, mas o diretor teve que instalar um circuito fechado de televisão para poder dirigi-los mediante câmeras automáticas nas paredes. Para tornar o mais real possível o seu futuro, Kubrick não media esforços, tanto que “o escritório do diretor no estúdio mais parecia uma sala de desenho, tal era a quantidade acumulada de fotos, maquetes e câmeras.”¹³⁵

Finalmente, em setembro de 1967, ele finaliza o trabalho com os atores, sem que estes saibam muito bem o sentido de suas cenas. E em seis de abril de 1968, estréia a versão definitiva no *Cinerama Theatre* de Nova York, ocasião em que Kabawata disse ter se “emocionado profundamente” com a “versão realista do futuro, 33 na os na frente.” No JB de 19/06 de 1968, Mirian Alencar demonstrava que imprensa brasileira estava ciente da megalomania do diretor: “Para as filmagens, Kubrick utilizou um circuito fechado de televisão em conjunto com as câmeras de filmagem colocadas numa rotativa centrífuga de 38 toneladas.”¹³⁶

O futuro mostrado ali era, certamente, de uma grandeza épica, e trazia uma revelação: o homem chegou ao fim do seu estágio evolutivo e precisa ser consumido por um holocausto do qual o Novo Homem vai emergir. Tal interpretação nasceu das várias correspondências trocadas entre Kubrick e Clarke. O primeiro contrato entre ambos fazia referência a um *script* sobre “Como o sistema solar foi conquistado.” Clarke, no entanto, pendia para uma espécie de “documentário mitológico” com inserções dramáticas da humanidade sob a supervisão de uma raça alienígena através de um veículo: o monólito, misterioso artefato simbolizando alarme, influência, educação. Ao fim, predominou o modelo menos “documental” de Kubrick.

A idéia de que os homens são deuses e que nossos supervisores esperam para nos promover à outro nível de consciência já estava implícita em outras histórias de Clarke. De fato, o futuro projetado por 2001 pode ser mais amplamente compreendido se eu me detiver sobre características importantes da sua obra anterior e posterior, e assim perceber o quanto este clássico escritor de ficção científica e genuíno entusiasta da ciência era fascinado por esse porvir fértil de representações.

¹³⁴ Idem. p.105.

¹³⁵ Idem. p.106.

¹³⁶ ALENCAR, Mirian. *2001: a Odisséia de Kucrick*, Jornal do Brasil, 19/06/1968, Caderno B, p. 2, col-1.

Qual foi a semente de 2001? De onde saiu o argumento inicial que iria colonizar tão meticulosamente o futuro, segundo o virtuosismo cinematográfico de Kubrick? Trata-se do conto A Sentinela, escrito em 1948, quando Clarke tinha apenas 31 anos, com o objetivo de inscrevê-lo em um concurso promovido pela rede britânica BBC. A história não foi classificada, mas tornou-se posteriormente um marco da ficção científica por ter servido de base para 2001 e por ter antecipado em mais de 20 anos a chegada do homem à lua e a possibilidade das explorações espaciais.

O conto narra a expedição realizada na lua em 1996 por um geólogo de nome Wilson. Lá, ele encontra um curioso artefato que o deixa completamente intrigado. No vazio lunar, está fincada no solo uma brilhante estrutura em forma de pirâmide. O objeto fora colocado *deliberadamente* por alguém naquele lugar. Quem? Tal resposta é o núcleo da narração, que fustiga o leitor com as várias possibilidades envolvidas no aparecimento de tão estranho objeto.

Para o protagonista, era claro que se tratava de uma espécie de Sentinela colocada ali e em outros pontos de universo, para observar a evolução de mundos que pudessem assistir o nascimento de vida inteligente. Nesse ponto, vem a calhar a definição conceitual desse substantivo feminino: segundo o Houaiss, na sua definição número 3, Sentinela é: “ato de guardar, de vigiar; o que guarda, o que preserva, o que vigia, o que espia, o que vela sobre alguma coisa.”

Quem velava sobre a humanidade? Em 2001, essa pergunta não é respondida, deixando ao telespectador as possíveis interpretações. Mas se nesse ponto o roteiro é vago, no livro que o inspirou Clarke faz referências detalhadas a várias teorias científicas, desde evolução, computadores, hibernação até astronomia. Clarke tenta apresentar tudo de uma perspectiva lógica e desvela algumas das ambigüidades e obscuridades do filme. Por um lado, se destaca a enormidade e a vastidão do espaço. Por outro, se celebram os artefatos criados pelo homem a partir da ciência. Seria essa aparente contradição uma forma de mensurar o tamanho do tal “homem de Heisenberg”?

Assim como Asimov, que formulara as clássicas três leis da robótica¹³⁷, das quais ele retirava interessantes variações literárias, Clarke também se empenhou na formulação de alguns postulados para sua obra, quais sejam: 1) Quando um cientista

¹³⁷ 1) Um robô não pode ferir um ser humano ou, por omissão, permitir que um ser humano sofra algum mal. 2) Um robô deve obedecer às ordens que lhe foram dadas por seres-humanos, exceto nos casos em que tais ordens contrariem a Primeira Lei. 3) Um robô deve proteger a própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira e a Segunda lei.

notável, mas idoso, diz que algo é possível, ele estará, na maioria das vezes, certo. Quando afirma que algo é impossível, estará, muito provavelmente, errado. 2) A única forma de descobrir os limites do possível é avançar um pouco além deles e penetrar no impossível. 3) Qualquer tecnologia suficientemente avançada é indistinguível da mágica.

A Terceira Lei foi a que teve mais uso literário. Ela pressupõe que quando culturas com grande desnível técnico se encontram, a de nível inferior teria dificuldade de racionalizar e assimilar a tecnologia que vê. Deste modo, sua tendência seria associá-la com a mágica. Dito de outra forma: tudo o que parece mágica - ou sobrenatural - deve ser visto como desnível tecnológico. Afinal, o que diria o mais culto grego contemporâneo de Sócrates se fosse apresentado à uma máquina digital?

É essa fascinação pelo desconhecido e pelo inexplicável que Kubrick tentou impingir aos hominídeos quando se deparam com o misterioso monólito negro nas savanas africanas. Mas esse curioso “sincretismo temporal” bolado pela dupla Kubrick-Clarke não era uma idéia completamente original, mas tributária de uma tradição de escritores especulativos. Desses, um dos mais visionários foi certamente Olaf Stapledon, professor de filosofia em Liverpool e autor de uma metafísica que influenciou o jovem Carke. 2001 não se parece com nenhum outro filme, mas sua semente pode ser rastreada.

Stapledon traçou uma história da evolução que começa com o homem de “hoje” – ele escrevia na década de 1930 – e continua por 2 bilhões de anos, até o décimo oitavo homem, com o qual teríamos pouco em comum e com que dificilmente poderíamos nos comunicar. O futuro que estava sendo desenhado e filmado nos estúdios da MGM, portanto, fazia referências à outros futuros: essa representação do futuro, em 1968, era também a representação de uma geração marcada pela curiosidade especulativa de pensadores de um século marcado pelo avanço científico.

A influência de Stapledon via Clarke pode ser sentida em manifestações “desde o pop New Age, uma mistura de ciência e religiosidade somada à idéia de que o homem pode se reformar, até, do lado mais erudito, a uma arte contemporânea que dá ênfase ao corpo, às próteses e à criação de o que os artistas (como o australiano Sterlac) chamam de ‘corpo virtual’, ‘corpo amplificado’, etc.”¹³⁸ Como perceber essa influência no filme? Em 2001, o “corpo amplificado” é a nave Discovery, cujo cérebro é Hall.

¹³⁸ Scientific American, *Exploradores do Futuro*: Arthur C. Clarke, SP: ed. Dueto, s/d, p. 57.

Tanto para Clarke quanto para Stapledon, que colonizaram o futuro com suas imaginações delirantes, as etapas sucessivas de homens poderiam ser vistas como resultado de mutações ou de engenharia. Tal idéia nasceu com *Frankenstein* (considerado o primeiro livro de ficção científica, escrito em 1817), onde o novo homem é engendrado pelo estudante Viktor Frankenstein, com partes de cadáveres e “ressuscitado” graças à eletricidade.¹³⁹ Essa engenharia, após a Segunda Guerra Mundial, e particularmente durante os anos 60, quando o desenvolvimento vertiginoso da informática passou a transformar nossa forma de lidarmos com o mundo, assumiu uma nova e intrigante conotação: o novo homem como resultado da simbiose de homens e máquinas.

Kubrick era um entusiasta da idéia de inteligência artificial e encontrou em Clarke uma contrapartida perfeita. Há tempos o escritor britânico escrevera que não só a inteligência das máquinas aumentaria, mas que no futuro elas se fundiriam com seres biológicos. Ao especular sobre uma visita extraterrestre, Clarke afirmava que, ao contrário do que usualmente se lê e assiste, *as naves seriam os alienígenas inteligentes*, já livres dos limites biológicos.

Como Clarke transpôs para o futuro essa intrigante perspectiva? Em 2001, homem e máquina formam um todo simbiótico. O astronauta David Bowman, de fato, tem de estar em completa simbiose com a nave, já que faz parte dela e depende completamente do seu perfeito funcionamento para que permaneça vivo no espaço, esse ambiente hostil no qual a espécie humana resolveu se aventurar. Em uma das alegorias que lê nas entrelinhas do filme, as quais serão analisadas adiante com mais rigor, Wheat interpreta o surgimento da inteligência artificial como um estágio anômalo que quase causa um desastre evolucionário.

Como se percebe, o mosaico de interesses conflitantes entre homem e máquina é transposto para o futuro segundo os postulados da evolução biológica e da inteligência artificial. Essa arquitetura cerebral do roteiro não passou despercebida à Gilles Deleuze que, num estudo feito à luz dos conceitos filosóficos formulados por Bérson, a propósito do movimento, do tempo e da imagem, propôs: “Se considerarmos a obra de Kubrick, vemos a que ponto é o cérebro que é encenado. As atitudes corporais atingem um máximo de violência, mas dependem do cérebro.”¹⁴⁰

¹³⁹ SHELLEY, Mary. *Frankenstein*, SP: Ed. Scipione, 1993.

¹⁴⁰ DELLEUZE, Gilles. *A imagem-tempo* SP: Ed. Brasiliense, 2005. p. 246.

De fato, em 2001 há uma luta de vida ou morte entre homem e máquina, mas essa peleja espacial se passa, sobretudo, no território das equações cerebrais. “É que, em Kubrick, o próprio mundo é um cérebro, há uma identidade do cérebro e do mundo, como a grande mesa circular e luminosa em *Doutor Fantástico*, o computador gigante de 2001, o hotel *overlook* de *O iluminado*.”¹⁴¹

Se o futuro detalhadamente imaginado por Kubrick é sobretudo cerebral, qual seria o papel da suposta inteligência superior, que tão misteriosamente aparece no filme na forma dos monólitos negros? Assim interpreta Delleuze, em sua linguagem permeada de símbolos: “A pedra preta de 2001 preside tanto os estados cósmicos quanto os estágios cerebrais: é a alma dos três corpos, terra sol e lua, mas também germe dos três cérebros, animal, humano, maquinal. Se Kubrick renova o tema da viagem de iniciação, é porque qualquer viagem no mundo é uma exploração do cérebro.”¹⁴²

Essa “exploração cerebral” do futuro alcançada por Kubrick deveu-se também à sua evolução como cineasta. Desde os seus primeiros filmes, transparecia na tela um profundo pessimismo onde o tragicômico e o irônico convertiam-se em finos tratados de humor. Em 2001, muda radicalmente de direção e oferece uma obra encharcada de esperança no futuro e na espécie humana.

Tal esperança humanista era explícita nas primeiras versões do roteiro, onde o bebê estelar detonava um anel de satélites atômicos ao redor do globo terrestre, salvando o planeta da possível extinção. Acena foi retirada, mas a idéia do bebê estelar como avatar do próximo estágio no desenvolvimento humano permaneceu.

O filme causou tanto espanto porque representou esse salto evolutivo com um realismo até então desconhecido do público e porque tratava da colonização espacial no exato momento em que ela ensaiava os seus primeiros passos: quando Kubrick começou a filmar, em 1964, *Luna I* era o primeiro artefato espacial a escapar da gravidade terrestre e Alexei Leonov, abordo da *Voskhod 2*, fazia a primeira caminhada espacial. E em 1968, quando o filme foi lançado, a *Apolo 8* já orbitava a lua.

Por esses e outros motivos, não é de estranhar que um crítico de cinema afirmasse que “não há registro de obra tão marcante na ficção científica.”¹⁴³ A junção de uma técnica prodigiosa e de um plano de expressão tão lúcido instigaram os homens a

¹⁴¹ Idem. p. 246.

¹⁴² Idem. p. 246.

¹⁴³ VIANNA, Antônio Muniz. *Um filme por dia*, SP: Cia das Letras, 2004, p. 385.

expandirem a visão planetária do seu tempo. Por isso, além de um filme, 2001 é “*uma experiência metafísica*.”¹⁴⁴ Em várias ocasiões, Kubrick fez questão de deixar claro que procurou criar uma experiência visual que evitasse a catalogação verbal e que penetrasse diretamente no subconsciente com um conteúdo emocional filosófico.

Certas imagens daquele futuro contêm a evocação dinâmica de épocas antigas e heróicas? Trata-se de uma espécie de duelo ancestral que envolve deuses, gigantes e máquinas? Seria o monólito a representação de algo como “a pedra filosofal?” O que significa a morte daquele ancião saturado de sabedoria e o seu renascimento como um feto planetário? O lançamento de um filme quase religioso, com atores desconhecidos, naquela época era uma jogada arriscada: a cena quente do cinema era, então, a Inglaterra, os filmes dos *Beatles* e do James Bond dominavam as bilheterias. Ainda assim, ao investir 10,5 milhões de dólares, a MGM lucrou 21,5 milhões nos EUA na primeira temporada: o roteiro, afinal, era o grande herói.

O “mundo cerebral” de Kubrick foi transposto para o futuro com sucesso: há uma composição simétrica de luz e sombras. Dúzias de cenários detalham vários períodos, que vão das savanas africanas milhões de ano atrás à 2001, passando pelo século XVIII. São mostrados modelos especulativos de veículos espaciais em cenários futuristas, um quarto psicodélico no estilo “Luis XVI”, roupas do século XXI e banheiros anti-gravidade, tudo isso amalgamado em um estilo visual coerente.

Se a estréia de 2001 causou muita polêmica entre os críticos de cinema e jornalistas no Rio de Janeiro, o mesmo ocorreu nos EUA e no resto do mundo, como conta Baxter. Mesmo porque as pré-estréias de 2001 eram grandes eventos sociais onde circulavam celebridades da ciência e do *showbusiness*. Na esteira dessa polêmica, escrevia Ely Azeredo no Globo de 30/07/68, sobre a recepção ao lançamento, mostrando um saudável cosmopolitismo cultural: “A incidência de críticas negativas ou muito restritivas à produção de Kubrick, não foi uma exclusividade brasileira. Nos EUA, críticos de alguns órgãos de prestígio como o *New York Times* e o *New Leader*, manifestaram-se contra o filme” e constatava “um preconceito muito comum com filmes de elevado orçamento.”¹⁴⁵

De modo geral, o filme provocava tédio e deixava as platéias mudas e impacientes. Muitas pessoas saíam antes do fim. Tanto a crítica quanto a audiência contavam com defensores ferrenhos e detratores virulentos. Charles Champlin, do *Los*

¹⁴⁴ Idem, p. 386.

¹⁴⁵ AZEREDO, Ely. *Kubrick e 2001*, Jornal do Brasil, 30/07/68, Caderno B, p. 3, col-1.

Angeles Times, acusou Kubrick de realizar uma obra encharcada de um “obscurantismo deliberado”, enquanto a Renata Adler, do *New York Times*, via no filme algo “entre hipnótico e imensamente tedioso.”¹⁴⁶

Mesmo que as representações de futuro propostas por Kubrick não agradassem a todos, o fato é que até 1972, 2001 já tinha rendido mais de 31 milhões de dólares em todo o mundo. E, mais do que isso, foi o precursor visual de uma série de filmes que exploravam a temática espacial, infelizmente sem o mesmo conteúdo filosófico, como *Star Wars*, *ET* e *Contatos Imediatos do Terceiro Grau*.¹⁴⁷

4.4 – Símbolos e alegorias

Quando Kubrick realizou 2001, ele estava interessado realmente em fazer um prognóstico plausível do futuro? Tudo indica que sim, já que ele próprio dizia ter tentado representar, “*de uma maneira realista*, os personagens da ficção científica.”¹⁴⁸ Também coaduna com essa tese o fato de ter sido assessorado por instituições e cientistas altamente gabaritados. Dito isto, o futuro profetizado por Kubrick se realizou? Em 1968, 2001 parecia extremamente distante. E era comum, na década de 80, pessoas usarem a expressão “só no ano 2000” para fatos ou eventos aparentemente inalcançáveis, o equivalente a dizer “só no dia de São Nunca.”

No ano de 2001, ao invés de assistirmos à colonização do espaço, com naves ultra-sofisticadas e bases espalhadas pelo sistema solar, testemunhamos outro evento, igualmente “inconcebível”: o ataque às torres gêmeas do *World Trade Center* de Nova York e a sua destruição, ao vivo, sendo assistida por milhões de pessoas ao redor do mundo. Nesse curioso exercício de retro-futurismo, noto que, pelo menos em um aspecto, a profecia cinematográfica se realizou: a Guerra-Fria, realidade sócio política na qual estava imersa a década de 60, era retratada no filme como algo superado. Em 2001, o mundo bi-polarizado também já estava ultrapassado, com a emergência de

¹⁴⁶ BAXTER. op. cit, p. 231.

¹⁴⁷ LUCAS, George. *Guerra nas Estrelas*, (Star Wars), EUA: 1977; SPILBERG, Steven. *ET – O Extra-Terrestre* (ET – The Extra-Terrestrial), EUA: 1982 e *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (Close Encounters Of The Third Kind), EUA: 1977.

¹⁴⁸ POLO. op. cit, p.118.

potências como China e Índia, e com a *jihad* dos fundamentalistas islâmicos contra os EUA.

No âmbito da conquista espacial, a “nova moda” da primeira década do século XXI tem sido mandar sondas para explorar o espaço, das quais a *Spirit* (EUA) e a *Mars Express* (União Européia) foram as mais bem sucedidas, ao tirarem fotos de alta definição do planeta vermelho. E à época do lançamento do filme, Clarke já formulava suas primeiras idéias sobre os aparelhos que hoje identificamos com os pequenos telefones celulares com câmera, processador digital e acesso à internet. Tanto que, alguns anos depois, em 1981, numa conferência promovida pela Unesco sobre o Programa Internacional para Desenvolvimento das Comunicações, ressaltava o papel que, num futuro próximo, teriam os “educadores eletrônicos”, que definiu como “máquinas micro-processadoras do tamanho das mãos (*hand-held*) que dariam acesso imediato à informação da mais completa das bibliotecas e poderiam ensinar qualquer assunto.”¹⁴⁹

Em 2001, os planos são longos, a fotografia deslumbrante e contemplável como uma obra de arte, em ritmo lento, sem a pirotecnia das produções correntes de Hollywood. No espaço sideral, o escuro forte e denso contrasta com leves nuances de cores claras e brilhantes da tecnologia humana sob a luz dura e solitária do sol. Na maior parte do filme, não há diálogos.

Os astronautas, durante a Missão Discovery, dirigem-se para Júpiter sem consciência do real propósito de tal missão. Sabe-se que na mitologia grega e na astrologia, Júpiter expressa a expansão e o poder supremos. Dirigir-se para Júpiter representa assim a metáfora de tudo o que a espécie humana conseguiu desde que passou a usar elementos da natureza como ferramentas, na África, há milhões de anos atrás, sob a influência de uma espécie de deidade misteriosa.

Ainda assim, o filme continua com uma série de perguntas não respondidas, símbolos e alegorias não decifrados. Podemos resumir essas lacunas através de quatro perguntas básicas, quais sejam: 1) Os aliens estão operando por trás das cenas? 2) O que são os quatro monólitos? 3) Por que Hall decidiu matar os astronautas? e 5) O que está acontecendo na parte três, especialmente no final?

Não pretendo, aqui, lançar hipóteses definitivas sobre o sentido do filme. Até porque o próprio Kubrick, como reiterou várias vezes, acreditava ser a ambigüidade artística a melhor forma de expressão. Mas, amparado metodologicamente pelo trabalho

¹⁴⁹ Scientific American, op, cit. p. 13.

de Leonard Wheat, pelas minhas próprias suposições, e por uma extensa consulta à sites da internet, espero refletir sobre alguns pontos que julgo importantes.

Fica claro, desde o início, que o papel dos monólitos é monitorar o progresso humano. Era essa a premissa do conto de Clarke no qual o filme foi baseado. Kubrick é explícito na associação entre o aparecimento do primeiro monólito e o fato de os homínídeos passarem a usar ferramentas. Do osso usado como arma para a espaçonave, o mérito cinematográfico cabe ao diretor, que tornou possível essa elipse brutal. O termo gramatical elipse significa a supressão de um termo que pode ser facilmente entendido pelo contexto lingüístico ou pela situação. No caso, a supressão cobre quatro milhões de anos de evolução.

Os aliens queriam saber se e quando a civilização humana iria progredir, ao ponto de poder viajar para e lua a detectar um objeto magnético enterrado em sua superfície. O monólito foi feito justamente com esse propósito. O ato de desenterrá-lo permite que ele seja iluminado pelo sol, ativando assim o sinal que será transmitido até Júpiter. Fica claro, desta forma, que o desenvolvimento da civilização terrestre está sendo monitorado.

O terceiro monólito, que está orbitando ao redor de Júpiter, representa, segundo Wheat, “o guardião do portal estelar, uma porta metafórica para o espaço aberto (...) Essa abertura o leva para outra parte do universo quase instantaneamente, sem se preocupar com as leis que proibem que se vá mais rápido que a velocidade da luz.”¹⁵⁰ Após passar pelo multicolorido túnel de luzes, Bowman se encontra num quarto de hotel, onde justaposições incongruentes conferem à cena um caráter surrealista. Cercada de símbolos por todos os lados – para Wheat, cada um dos objetos cênicos e cada umas das ações nesta parte final representa um símbolo cuidadosamente elaborado – a cena é, a um só tempo, enigma e resposta, mistério e solução.

Para Wheat, o quarto de hotel é uma espécie de laboratório misturado com cela: “Aliens benevolentes colocaram Bowman ali para que se transformasse em algo melhor. Como fizeram anteriormente na África, os aliens estão ajudando a mais evoluída criatura terrestre – antes o macaco, agora a homem.”¹⁵¹ O quarto de hotel soa tão estranho e anacrônico porque os aliens, por desinteresse ou negligência, não têm referências suficientes sobre a arquitetura humana.

¹⁵⁰ WHEAT, Leonard. *Kubrick's 2001: A triple allegory*, Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press Inc, 2000, p. 32.

¹⁵¹ Idem. p.36.

Bowman não está de volta à Terra, pois o quarto é todo falso. Ao abrir os armários, encontra sempre os mesmos tipos de coisas, como se os construtores daquele lugar se esforçassem para agradá-lo pela forma, mas não fossem capazes, ou não se importassem, de preenchê-la com conteúdos realistas. Bowman é, agora, o novo Observador da Lua, o primata a quem é destinada uma missão para que mude de escala. Sua vida é monitorada pelos construtores. Eles, de fato, não se preocupam com o indivíduo. Tudo o que precisam é um exemplar da humanidade. Terminada a monitoração de Bowman, ele se transforma.

Seria essa perspectiva uma idéia original de Clarke ou de Kubrick? Segundo Fikker, “Um aspecto importante da ficção científica é que, assim como ocorre no romance policial, há um retorno ao princípio aristocrático de que o personagem deve ser subordinado à história, com exaltação do enredo sobre a caracterização, opondo-se desta forma a ficção realista e psicológica” e afirma, citando Kingley Amis, crítico literário, que “os personagens de ficção científica são em geral tratados como representante da espécie mais do que como indivíduos.”¹⁵²

E qual nova espécie representa o bebê-estelar ou, como prefere Wheat, a criança-estelar? Deve-se lembrar que a criança é um dos três principais símbolos que Nietzsche usa para o além-homem. Tal símbolo vem das “três metamorfoses do espírito”, do livro *Assim Falou Zaratustra*, escrito no final do século XIX, onde o espírito se torna um camelo, o camelo um leão, e o leão finalmente se transforma numa criança.¹⁵³

Essa é uma das três alegorias que Wheat lê nas entrelinhas do filme e as quais alinhava em sua pesquisa. Ele define alegoria como “uma narrativa metafórica onde a história da superfície e os seus personagens devem ser vistos como símbolos apontando para um sentido mais significante.”¹⁵⁴ É justamente esse uso imaginativo de símbolos que dá a reputação que *2001* merece e desperta as controvérsias sobre seu real significado.

Uma das alegorias seria a de Odisseu: Wheat enxerga uma série de coincidências e paralelos entre a viagem espacial empreendida por Bowman e seus antecedentes homéricos. O próprio nome do filme “Uma Odisséia no espaço” é explícito nesse ponto. De Tróia a Ítaca, toda a tripulação que acompanhava Odisseu morre, assim como a tripulação da *Discovery*.

¹⁵² FIKKER, Raul. *Ficção Científica: ficção, ciência ou a Épica de uma Época?*, RS: LP&M, 1985, p.16.

¹⁵³ NIETZSCHE, Frederich. *Assim Falou Zaratustra*, SP: Martin Claret, 1999.

¹⁵⁴ WHEAT. op. cit, p. 9.

O supercomputador Hall representaria o Ciclope, uma criatura gigante, comedora de homens, de incrível força, e dotada de um só olho. No caso, a própria espaçonave seria o corpo gigante de Hall, que espreita através do seu sinistro e estático olho vermelho.

Outra alegoria, também catalogada por Wheat, versa sobre simbiose entre homem e máquina proposta por Clarke. O pressuposto, que pode ser encontrado em várias das obras desse prolífico escritor, é de que o homem e a máquina se tornariam, no futuro (da década de 60) um todo simbiótico. Como isso é representado no filme? Segundo Wheat, a criatura Hall + Discovery, junto com as habilidades humanas da tripulação, seria o símbolo de uma hipotética nova espécie humanóide.

Ao tentar matar toda a tripulação, portanto, Hall quase causa um desastre evolucionário. E ao ser desligado por Bowman, encerra todas as possibilidades de que venha a emergir algo como um “homo machinus.” Mas por que Hall se revoltou contra seus criadores? Segundo Wheat, porque a missão era muito importante e não podia passar pelo risco de ser mal-sucedida devido à algum tipo de “erro humano.”

Por fim, a última alegoria. Julgamos tratar-se da mais importante, por traduzir expectativas correntes da época, como o anseio pela transformação e pela mudança. Trata-se da alegoria que conta a história de Zaratustra, o profeta desencantado criado por Nietzsche no século XIX. Ao escrever tal livro, o filósofo alemão versava sobre a passagem do homem para o além-homem.

Para tanto, o homem deve livrar-se da superstição tola e do misticismo. Por isso, deve “matar Deus”, uma das passagens polêmicas do livro que até hoje desperta debates acalorados. Há no filme uma alusão semelhante? Para Wheat, Deus é representado por Hall, um artefato criado pelo homem à sua semelhança e que deve ser destruído pelo próprio homem.

Antes de matar Deus, no entanto, o homem deve perder sua fé. Em 2001, Bowman e Poole perdem a fé quando eles suspeitam que haja algo de errado na predição de Hall sobre o defeito na antena. Percebem que Hall não é onisciente. E a trama vai levar Bowman a, no final, cumprir à risca a profecia Nietzscheana: matar Deus.

A confluência entre cinema e filosofia já foi avaliada por Cabreira, que separou os filósofos em dois grupos: os cinematográficos e os não-cinematográficos. Segundo

Cabreira, filósofos como Nietzsche, Kierkegaard e Heidegger podem ser considerados cinematográficos, por usarem o componente emocional em suas reflexões.¹⁵⁵

Sustenta Cabreira que passar pela experiência que um filme propõe não é apenas lazer ou uma experiência estética, mas uma dimensão compreensiva do mundo. Trata-se de transmitir uma idéia ou um conceito através da imagem em movimento que provoque um impacto emocional, que diga algo a respeito do mundo e do ser humano, enfim, que tenha algum valor cognitivo, persuasivo ou argumentativo. Segundo essa perspectiva, pode-se afirmar que 2001 lida com a noção de uma revelação da inelegibilidade do mundo.

E como essa “inteligibilidade” é representada? Sobretudo, segundo Wheat, através de símbolos. É a simbologia cósmica de 2001 que lhe confere toda a áurea de mistério: “A nave espacial alongada, originalmente o corpo de Deus, simboliza um falo. A cápsula esférica que emerge dela é um esperma ejaculado. A viagem através do túnel de luz é a viagem do esperma através do tubo de falópio. O planeta, ao fim da jornada – o planeta alien – é o óvulo. A cápsula dentro do quarto de hotel é a célula de esperma imediatamente depois de entrar no óvulo.”¹⁵⁶ E assim por diante.

Wheat julga que Bowman vendo a si mesmo nesse estranho quarto de hotel significa a divisão celular, enquanto o chão translúcido simboliza a membrana amniótica. O monólito aparece, Bowman adquire poder e, por fim, se transforma no bebê-estelar, que significa o nascimento do além-homem.

Kubrick parece ter se esmerado na sugestão de símbolos e alegorias, pois elas estão por toda parte, a começar pelo próprio título: 2001 alude à mitologia zoroastriana, em que o profeta Zoroastro “aparece no começo de um novo milênio.”¹⁵⁷ A seguir, os acordes iniciais de Assim Falou Zaratustra, de Strauss, reitera que o filme se refere à Zaratustra, o profeta Nietzscheano. O nome Zaratustra seria a versão greco-latina do profeta persa. Ambos, aos quarenta anos, abandonaram suas respectivas certezas, e se isolaram em cavernas em busca de respostas sobre a “inteligibilidade do mundo.”

O livro-aula de Nietzsche, em que o profeta disserta sobre os temas mais variados para os seus discípulos, trata basicamente da evolução, em uma perfeita sintonia com o “espírito do tempo” (*ZeitGeist*) do século XIX. Disserta sobre a transformação do homem no além-homem, que é física e moralmente um ser superior. Deus, criado pelo

¹⁵⁵ CABREIRA, Júlio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*, RJ: Rocco, 1999.

¹⁵⁶ WHEAT. op. cit, p.117.

¹⁵⁷ Idem. p.146.

homem à sua própria imagem, se intromete no caminho dessa transformação. Por isso, deve morrer. Naturalmente, a crença em Deus é que deve cessar no espírito irrequieto do homem.

Bowman, o além-homem nietzscheano de Kubrick, projeta no futuro a transformação cultural da década de 60 (contexto diegético), e o faz calcado em uma simbologia milenar, o que, se por um lado alimenta o mistério, por outro busca atingir o inconsciente do espectador. Nesse sentido, é razoável classificar Kubrick como um “diretor incompreendido” (uma leitura das formas de apropriação o prova sobejamente), pois é dessa “incompreensão” que nascem as perguntas mais pertinentes sobre o filme.

V – CONCLUSÃO

5.1 – Em busca do “homem de Heisemberg”: entre o microscópio e o telescópio

Segundo Martins, no gênero literário e cinematográfico da ficção científica, as narrativas buscam estabelecer relações dialogais entre histórias de natureza ficcionais e questões científicas correntes. No processo de construção dessas narrativas “em que o racional e o não racional, o conhecimento científico e o imaginário dialogam entre si”¹⁵⁸, a mentalidade de cada época se deixa desvelar no seio de suas próprias contradições, muitas vezes permitindo a visualização do horizonte de expectativa.

Filmes de ficção científica tem nos apresentado essas contradições desde o primeiro quarto do século XX, quando o expressionismo alemão já problematizava a ciência e o modo como ela influenciava o comportamento humano. Da forma análoga, os filmes do gênero realizados após a II Guerra Mundial tratam da perspectiva da aniquilação nuclear. Seguindo o mesmo postulado de relacionar histórias de natureza ficcionais com questões científicas correntes, a ficção científica *cyberpunk* dos anos 80 propunha um universo diegético tomado por poluição, andróides, chuva ácida, universo virtual e sinistras e desumanas mega-corporações.

Ainda segundo Martins, é possível afirmar que as relações sociais, os conflitos, as visões de mundo decorrentes da dimensão coletiva da existência humana transpiram nos aspectos material e estético desse gênero fílmico, o que vale dizer que “tempo e espaço em que artista se encontra e no qual se expresse estão indelevelmente marcados, definindo o seu olhar, *mesmo quando projeta o devir.*”¹⁵⁹

Como vimos, 2001 representa, de forma mais ou menos explícita, o conceito nietzscheano, cunhado no século XIX, de além-homem. Há diferentes interpretações e traduções para esse termo, mas a idéia básica é consensual: ele representa a emergência

¹⁵⁸ MARTINS, op. cit, p.20.

¹⁵⁹ Idem, p.22.

de um novo homem – física e moralmente superior, segundo Wheat – e o fim do antigo homem, assolado pela superstição e pela ignorância.

Esse “novo homem” que surge no final do filme, na forma de um bebê estelar, envolto na fina camada translúcida de um astro recém-nascido, seria o reflexo de uma mudança de paradigmas na sociedade?

Mudança de paradigmas: é assim que Hobsbawm interpreta a revolução cultural dos anos 60, ao sugerir o triunfo do indivíduo, a emergência de um novo ser, dissociado das antigas instituições, como o estado e a família, que oprimiam sua autonomia e comprometiam a sua integridade.¹⁶⁰

A dicotomia entre razão e superstição, entre o novo e o antigo, todavia, é superficial e apenas tangencia o leque de representações que me propus a analisar. O futuro concebido em *Planeta dos Macacos* e *2001* pode ser considerado progressista, contestatório, subversivo e problemático, mas ainda assim carrega em seu bojo o “elemento mágico” ou o “sentimento do maravilhoso”, expressões correntemente usadas para designar o “desbunde” cultural da década de 60.

Ambos os filmes veiculam, portanto, uma miscelânea de temas e de inquietações que estavam em voga naquele período, e a transportam para um futuro distante, desvelando o Horizonte de Expectativa, onde a fantasia é aliada da ciência, onde os medos tornam-se reais (a escravização de uma raça por outra em *Planeta*) e os sonhos adquirem forma (o suposto salto evolucionário da espécie em *2001*).

Nesse ponto, convém lembrar Chartier, quando disserta sobre a busca pela “função” social da idéia. Depreende-se, do seu raciocínio, que para compreender o impacto de um artefato cultural em determinada sociedade, é necessário realizar uma criteriosa leitura das formas de apropriação de tal idéia pelo grupo social.

Como foi visto, ambos os filmes despertaram polêmicas e encontraram defensores ardorosos e detratores virulentos à época dos seus respectivos lançamentos, tanto nos jornais do Rio de Janeiro quanto nas *premieres* de Nova York.

Chartier lembra, também, a importância de relacionar as obras com as sociedades que as formularam.¹⁶¹ De certa forma, ele me convida a construir pontes, encontrar atalhos e colecionar referências de modo a construir um panorama plausível da sociedade em questão, ancorado nos artefatos culturais escolhidos como objetos de estudo.

¹⁶⁰ HOBSBAWN, op. cit.

¹⁶¹ CHARTIER, op. cit.

Constato, enfim, que *Planeta dos Macacos*, um filme norte-americano lançado em 1968, era baseado na obra do francês Pierre Boule, cujo livro *Planete des Singes* por sua vez, era inspirado no gênero satírico consagrado por Swift. É encontrada no filme uma rica reflexão sobre o tema do contato, do Outro eu e do estranho, problematizando os conflitos raciais que afligiam os EUA em fins da década de 60, frutos de um processo histórico de exclusão social e preconceito étnico.

Tal utilização do tema do Outro também estava ancorado em uma rica tradição literária, passando por Stevenson e Kafka. Constato ainda que o astronauta extraviado em um planeta hostil, cujas leis e dogmas parecem sombriamente familiares, pode ser comparado ao *flâneur* parisiense oitocentista que constata e cataloga tudo o que vê.

Planeta dos Macacos manipula, subverte e problematiza a teoria da evolução proposta por Darwin no século XIX, além de propor uma dialética que se coaduna com as tensões sociais que afloravam em 1968: o embate entre razão e superstição, entre uma visão de mundo progressista e outra reacionária.

Esse conflito teve características comportamentais profundas, que afloram invariavelmente quando me debruço sobre movimentos sociais que pipocaram ao longo da década de 60, enriquecendo a miríade de representações sobre as quais se assenta a História Cultural do período: a explosão do rock, do misticismo oriental, das drogas, do feminismo, da afirmação da negritude e dos estilos de vida alternativos.

À proposição de Hobsbawm, de que esse conflito refletia “o triunfo do indivíduo sobre a sociedade”, opõe-se a realidade opressiva de um sistema político baseado no medo, na intimidação e na divisão das ideologias entre um bloco ocidental capitalista e outro oriental e comunista, sob o risco de uma hecatombe nuclear.

A terra devastada pela retaliação atômica é o cenário perfeito para o nosso querido misantropo interpretado por Charlton Heston. Mas o tom explicitamente político, inclusive fazendo referências claras à guerra do Vietnã, seria mais explorado nos filmes subsequentes da série, deixando ao primeiro a tarefa de refletir sobre o preconceito racial e os perigos de uma suposta catástrofe para a civilização.

À maneira de Wells, *Planeta dos Macacos* colocava a humanidade no microscópio para minar a arrogância humana e explorava as contradições raciais norte-americanas na forma de uma aventura futurista.

Chegamos agora a um intrigante exercício de perspectiva: se, no filme de Schaffner, a humanidade era analisada microscopicamente, em 2001 ela era vista do

espaço, de muito longe, como se câmera do cineasta funcionasse como um poderoso telescópio.

A câmera-telescópio realizava, cinematograficamente, a “tarefa que instiga suas energias (do ser humano) e domina o seu subconsciente”, como escreveu Willian Shelton em 1967, ano exato em que Kubrick filmava sua odisséia espacial. É notável que Shelton tenha se referido ao subconsciente da espécie, pois 2001 trabalhava símbolos e alegorias presentes na iconologia humana desde os tempos imemoriais, tais como o Ciclope, o ancião saturado de sabedoria e o ser translúcido que renasce.

2001, assim como o Planeta dos Macacos, tratava do tema do Outro, do contato com o desconhecido. Do ponto de vista estritamente tecnológico, o filme apresenta ao grande público as últimas descobertas da tecnologia astronáutica e da cibernética. Mas o Outro sobre o qual se baseia o roteiro é mais esquivo e misterioso: uma suposta inteligência superior, que analisa de um modo frio e distante os saltos evolutivos da espécie humana. Seria, portanto, o telescópio de Kubrick assim tão diferente do microscópio de Schnaffer?

Ao refletir sobre a mudança temática dos filmes de ficção científica dos anos 50 em diante, John Baxter afirma que a figura do cientista pernicioso, meio alquimista, meio mago, que gasta seu tempo manufacturando raios da morte e criando bestas antropomórficas, se tornou ultrapassada.¹⁶² Em 1957, os satélites artificiais, que haviam sido previstos por vários escritores de ficção científica, eram uma realidade.¹⁶³ Foguetes, armas atômicas e mentes cibernéticas eram temas muitos mais extravagantes e, surpreendentemente, mais plausíveis.

Apesar de que apenas três nações tiveram a oportunidade de participar da Era Espacial – a Alemanha de Hitler, cujos mísseis V-1 e V-2 foram desenvolvidos na Segunda Guerra Mundial, na base de Peenemude; a Rússia, que utilizou naquela guerra foguetes como peças de artilharia; e os EUA, cuja tecnologia espaçonáutica andava à passos largos¹⁶⁴ – toda a humanidade foi inexoravelmente jogada em uma nova Era – Espacial? Atômica? Cibernética? – e os filmes, de uma forma ou de outra, partiam dessa nova realidade para projetar o Horizonte de Expectativa.

Nessa perspectiva, posso entender a pergunta de Hanna Arendt (A conquista do espaço pelo homem diminuiu ou aumentou a sua estatura?) menos como uma questão

¹⁶² BAXTER, John. *Science Fiction in the Cinema*, EUA: The International Guide Series, 1970.

¹⁶³ A órbita geoestacionária oficial é chamada até hoje de *Órbita Clarke*, em homenagem a Arthur Clarke, roteirista de 2001.

¹⁶⁴ SHELTON. op. cit.

objetiva e mais como um exercício intelectual e cognitivo a fim de esboçar o conceito do “homem de Heisenberg”, aquele que restituiu ao homem a dimensão antropológica do seu conhecimento.

Se o futuro projetado por Kubrick, no qual o ser humano chega ao fim do seu estágio evolutivo e encontra o Novo Homem, ou o além-homem nietzscheano (na forma simbólica de um bebê estelar) consegue mensurar esse “homem de Heisenberg” em mutação no final da década de 60, é questão ainda em aberto. Como foi visto, o filme causou um grande impacto nas platéias de todo o mundo e as especulações sobre ele continuam sendo feitas, embora haja respostas mais ou menos plausíveis.

Constato, também, que o futuro projetado por Kubrick é tributário de outros futuros, particularmente de Clarke e seu “mentor intelectual” Stapledon, que urdiu com sua vasta imaginação a história do primeiro ao décimo oitavo homem e caracterizou essas etapas sucessivas como resultado de mutação ou engenharia genética (o DNA humano começaria a ser mapeado pelo Projeto Genoma no começo do século XXI). Pedra fundamental do filme, a inteligência artificial também vem sendo objeto de estudo de vários pesquisadores (em 1997, o campeão mundial de xadrez Kasparov perdia uma série de partidas para o computador *Deep Blue*, numa dessas ocasiões altamente simbólicas).

Se em *Planeta dos Macacos* os temas do preconceito racial e da instabilidade política são tratados sobretudo na forma de alegorias, o mesmo pode-se dizer da engenharia genética e da inteligência artificial em *2001*. De fato, uma leitura alegórica de *2001* é um viés interessante, como bem demonstrou Wheat ao decifrar as alegorias da *Odisséia* homérica, da interseção homem-máquina e da epopéia nietzcheana, e depurar detalhadamente cada um dos símbolos que as compõem.

Entendo que quando Hobsbawm disserta sobre a revolução cultural dos anos 60 e cita o “triunfo do indivíduo sobre a sociedade”, ele está em sintonia com o que propõe tanto *Planeta dos Macacos* quanto *2001*: ruptura de regras e consensos. Pode-se gostar ou não dos filmes, mas deve-se admitir que ambos são audazes e originais. E que, quando projetam para o futuro o Horizonte de Expectativa da geração dos *baby boomers* (todos os nascidos depois da Segunda Guerra e no auge da juventude durante a década de 60), fazem-no propriedade.

O espaço sideral, tão realista em *2001*, foi feito com o mais prosaico dos materiais: veludo negro. Concordo com Hanna Arendt, quando ela diz que o ser

humano, mesmo quando mira a vastidão do espaço, o faz a partir das suas escolhas antropológicas.

No início desse estudo, formulei algumas perguntas gerais, quais sejam: como os filmes *Planeta dos Macacos* e *2001* representavam o futuro no ano de 1968? Quais eram as projeções de futuro expressas nesses filmes? Como eles refletiam o desenvolvimento tecnológico e as contradições sociais da época? Como ler esse “futuro do passado”?

Não espero tê-las respondido definitivamente, mas ampliado a discussão e fomentado o caminho para eventuais pesquisas na área. Procurei demonstrar que esse “futuro do passado” estava impregnado de outros “futuros” e que o Horizonte de Expectativa de uma época pode ser expresso através das representações inseridas em artefatos culturais, particularmente no cinema.

As questões específicas (como esses filmes repercutiram na crítica cinematográfica brasileira, especificamente a carioca, na época em que foram lançados? O que se escreveu sobre eles, quais polêmicas levantaram?), foram examinadas cuidadosamente a partir de artigos e reportagens da época, tanto do jornal *O Globo* quanto do *JB*. Devo admitir, também, que esta foi uma das atividades mais interessantes da pesquisa.

Creio que quando faço a arqueologia do futuro perpetrado por Kubrick em *2001*, que foi influenciado pela metafísica em escala cósmica de Clarke, que por sua vez bebeu na mitologia futurista de Stapledon, ou quando leio, nas entrelinhas de *Planeta dos Macacos*, conflitos de gerações e referências à teoria da evolução das espécies, estou praticando o que Ginzburg chamou de “paradigma indiciário”: o método interpretativo centrado sobre resíduos.¹⁶⁵ De forma que quando Ginzburg postula que o conhecimento histórico é indireto, indiciário e conjectural, está menos relativizando o próprio conhecimento histórico (à maneira Hayden White) e mais ampliando o leque de possibilidades possíveis que vão de encontro ao pesquisador.

Se me disponho analisar as representações de futuro contidos em *Planeta dos Macacos* e *2001*, convém reiterar o significado de “representação”, essa ferramenta metodológica da história cultural: enquanto para Chartier significa a “maneira como os homens pensam e transpõem o real”, para Pesavento representar é sobretudo “presentificar o ausente.”¹⁶⁶

¹⁶⁵ GINZBURG, Carlos. *Mitos, emblemas e sinais – morfologia e história*, SP: Cia das Letras, 1989.

¹⁶⁶ PESAVENTO, Op. Cit.

2001 e Planeta dos Macacos reiteram que representações são portadoras do simbólico e carregam sentidos que, construídos social e historicamente, se internalizam no inconsciente coletivo. Da “macacomania” dos anos 70 às laudas e laudas de tinta impressas para refletir sobre a simbologia de 2001, percebo que ambos os filmes projetam no futuro (ou futuros, como prefere Martins) as ansiedades diegéticas da época e que subsistem como ricas fontes históricas. Ironicamente, “presentificam” o futuro.

Por fim, constato que a motivação por decifrar Horizonte de Expectativa no fim dos anos 60 é também uma espécie de busca psicanalítica pelo tal “homem de Heisenberg.” Nessa jornada, as perguntas são mais importantes que as respostas, e a própria busca pode prescindir de uma meta que, de resto, é inalcançável.

FONTES

KUBRICK, Stanley. *2001: Uma Odisséia no Espaço* (2001: A Space Odyssey) EUA: 1968.

SCHAFFNER, Franklin J. *O Planeta dos Macacos* (Planet of Apes) EUA: 1968.

Arquivo do Jornal do Brasil (RJ) – críticas e reportagens sobre cinema em 1968.

Arquivo do Jornal O Globo (RJ) – críticas e reportagens sobre cinema em 1968.

Scientific American, *Exploradores do Futuro*: Arthur C. Clarke, SP: ed. Duetto, s/d.

Discutindo Ciência, SP: Escala educacional, s/d.

BIBLIOGRAFIA

- ARENDDT, Hanna. *Entre o passado e o futuro*, SP: Perspectiva, 2000
- ASIMOV, Isaac. *O Fim da Eternidade*. SP: Hemus Livaria Editora Limitada, 1981.
- AUMONT, Jacques. *A Estética do Filme*, SP: Ed. Papyrus, 1994.
- BALAZS, Bela. *O Homem Visível*. Em: *A experiência do cinema*. XAVIER, Ismael (Org) RJ: Ed. Graal, 1991.
- BAXTER, John. *Stanley Kubrick: A biography*. Londres: HarperCollins Publishers, 1998.
- BAXTER, John. *Science Fiction in the Cinema*, EUA: The International Guide Series, 1970.
- BOULE, Pierre. *La Planète des Singes*. Lisboa: Ulisseia, 1963.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem* SP: Edusc, 2004.
- CABREIRA, Júlio. *O cinema pensa: uma introdução à filosofia através dos filmes*, RJ: Rocco, 1999.
- CAPUZZO, Heitor. *Cinema Além da Imaginação* ES: Ed. Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.
- CARMICHAEL, Stokely e HAMILTON, Charles V. *Black Power. The Politics of Liberation in América*. EUA: Vintage Books, 1967.
- CANONGIA, Ligia. *Quase cinema: Cinema de artista no Brasil, 1970/1980*, RJ: Funarte, 1981.
- CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*, RJ: Ed. Forense Universitária, 2000.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: Entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- CHILDRESS, David Hatcher. *A incrível tecnologia dos antigos*. SP: Ed. Aleph, 2000.
- DANIKEN, Erich. *Eram os deuses astronautas?* SP: Melhoramentos, 1970.
- DARWIN, Charles. *A origem das Espécies*, SP: Martin Claret, 2004.
- DELLEUZE, Gilles. *A imagem-tempo* SP: Ed. Brasiliense, 2005.
- ECO, Umberto. *Como se faz uma tese* SP: Perspectiva, 2000. p. 114.
- FARMER, Philip José, *Carne*, RJ: Sabiá, 1968.
- FIKKER, Raul. *Ficção Científica: ficção, ciência ou a Épica de uma Época?*, RS: LP&M, 1985.

GASCA, Luis. *Cine y ciencia-ficcion*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1969.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. SP: Atlas, 1994.

GINZBURG, Carlos. *Mitos, emblemas e sinais – morfologia e história*, SP: Cia das Letras, 1989.

GREENE, Eric. *Planet of The Apes as an American Mith: race and politics in the films and television series*, North Carolina: McFarland & Company, 1996.

HELENA, Maria e PAES, Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*, SP: Ática, 1997.

HOBBSAWM, Eric. *A Era dos Extremos: O breve século XX*. SP: Cia das Letras, 1994

HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo* SP: Globo, 2000.

KAFKA, Franz, *A Metamorfose* SP: Cia das Letras, 1997.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro do Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. RJ: Ed. Puc, 1979

MANN, Thomas. *A Montanha mágica*. SP: Nova Fronteira, 2006.

MARTINS, Alice Fátima. *O cinema de Ficção Científica como expressão do imaginário social sobre o devir*. Tese apresentada ao Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor, 2003.

METZ, Christian. *A Significação no cinema* SP: ED. Perspectiva, 1968.

MILLER JR, Walter Miller. *Um cântico para Leibowitz*, SP: Ed. Melhoramentos, 1982.

NIETZCHE, Frederich. *Assim Falou Zaratustra*, SP: Martin Claret, 1999.

NOVAES, Adauto. *A imagem espetáculo em NOVAES, Adauto (org). Muito além do espetáculo*. SP: SENAC, 2005.

ORWELL, George. *1984*, SP: Cia Editora Nacional, 1971.

PEIXOTO, Nelson Brissac, *O Futuro do Passado em: OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (org) Pós- modernidade* SP: Ed. Unicamp, s/d.

PESAVENTO, Sandra Jathay. *História e História Cultural*. BH: Autêntica, 2003.

POLO, Juan Carlos. *Stanley Kubrick*. Madrid: Ediciones JC, s/d

SCILIER, J e LABARTHE. A.S. *Cinema e Ficção Científica*, Lisboa: Ed Aster, s/d.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: No loop da montanha russa*. SP: Cia das Letras, 2001.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*, SP: Ed. Scipione, 1993.

SHELTON, Willian. *A Exploração Espacial Americana: A primeira década*, RJ: Cia Editora Americana, 1971.

- SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção Social da Identidade e da diferença*. Em: *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*, RJ: Vozes, 2000.
- SINGER, Peter. *A libertação animal*, SP: Lugano, 2004.
- SWIFT, Jonhatan. *As viagens de Gulliver*, Porto: Civilização, 2002.
- TAVARES, Bráulio. *O que é Ficção Científica?* SP: Ed. Brasiliense, 1986, p. 23.
- TORELLI, Eduardo. *Quando os macacos dominavam a Terra*. SP: Ópera Gráfica, 2000.
- VANOYE, Francis e GOLIOT-LETÉ, Anne. *Ensaio sobre a análise fílmica*. SP: Ed. Papyrus, 1992.
- VIANNA, Antônio Muniz. *Um filme por dia*, SP: Cia das Letras, 2004, p. 385.
- VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. SP, Scrita Editorial, 1993.
- WELLS, H. G. *A Guerra dos Mundos* RJ: Alfaguara, 2005.
- WELLS, H. G. *A Máquina do Tempo*, SP: Ed. Francisco Alves, 1983.
- WHEAT, Leonard. *Kubrick's 2001: A triple allegory*, Lanham, Maryland and London: The Scarecrow Press Inc, 2000.
- WOODWARD, Kathyn. *Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual*. Em: *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*, SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). RJ: Vozes, 2000.
- ZAMYATIN, Yevgeny. *We Inglaterra*: Penguin Books, 1972.
- ZENHA, Celeste. *Mídia e Informação no cotidiano contemporâneo* Em: *O Século XX*, AARÃO, Daniel Reis Filho (Org) RJ: Civilização Brasileira, 2000.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS CONSULTADOS

<http://www.afraudedoseculo.com.br/>

http://pt.wikipedia.org/wiki/2001:_A_Space_Odyssey

http://pt.wikipedia.org/wiki/Planet_of_the_Apes_%28filme_de_1968%29

<http://www.brainyhistory.com/years/1968.html>

FILMOGRAFIA

- CHAPLIN, Charles. *Tempos Modernos* (Modern Times) EUA: 1936.
- HITCHCOCK, Alfred. *Os Pássaros* (The Birds) EUA: 1963.
- KUBRICK, Stanley, *Nascido para matar* (Full Metal Jacketed), EUA: 1987.
- KUBRICK, Stanley, *Dr. Fantástico* (Dr. Strangelove), EUA: 1963.
- KUBRICK, Stanley, *Laranja Mecânica* (A Clockwork Orange) EUA: 1971.
- LANG, Fritz, *Metópolis* (Metropolis), AL: 1926.
- LEAN, David, *A ponte do rio Kwai*, (The bridge under river Kwai) EUA: 1957.
- LUCAS, George. *Guerra nas Estrelas*, (Star Wars), EUA: 1977.
- NIGH, Willian. *The Ape*: EUA: 1940.
- POST, Ted. *De volta ao Planeta dos Macacos* (Beneath The Planet Of The Apes) EUA: 1970.
- SCHOEDSACK, Ernest. B e COOPER, Merian C. *King-Kong* (King Kong) EUA: 1932.
- SCHOEDSACK, Ernest. B. *Son of Kong*, EUA: 1933.
- SCOTT, Ridley. *Blade Runner, o caçador de andróides* (Blade Runner) EUA: 1982
- SIEGEL, Don. *Perseguidor Implacável* (Dirty Harry), EUA: 1971.
- SPIELBERG, Steven. *ET – O Extra-Terrestre* (ET – The Extra-Terrestrial), EUA: 1982.
- SPIELBERG, Steven. *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (Close Encounters Of The Third Kind), EUA: 1977.
- TAYLOR, Don. *A Fuga Do Planeta Dos Macacos* (Escape from the Planet Of The Apes), EUA: 1971.
- THOMPSON, J. Lee. *A Conquista do Planeta dos Macacos* (Conquest Os The Planet Of The Apes), EUA: 1972
- THOMPSON, J. Lee, *A Batalha do Planeta dos Macacos* (Battle For The Planet Of The Apes), EUA: 1973.
- VADIM, George. *Barbarella* (Barbarella), IT/FR: 1968.
- WILCOX, Fred, *Planeta Proibido* (Forbidden Planet), EUA: 1956.
- WISE, Robert, *O dia em que a Terra parou* (The day the Earth Stood Still), EUA: 1951.
- ZEMECKIS, Robert. *De Volta para o futuro* (Back to The Future) EUA: 1985.

ANEXOS

Pôsteres de 2001 e Planeta dos Macacos.

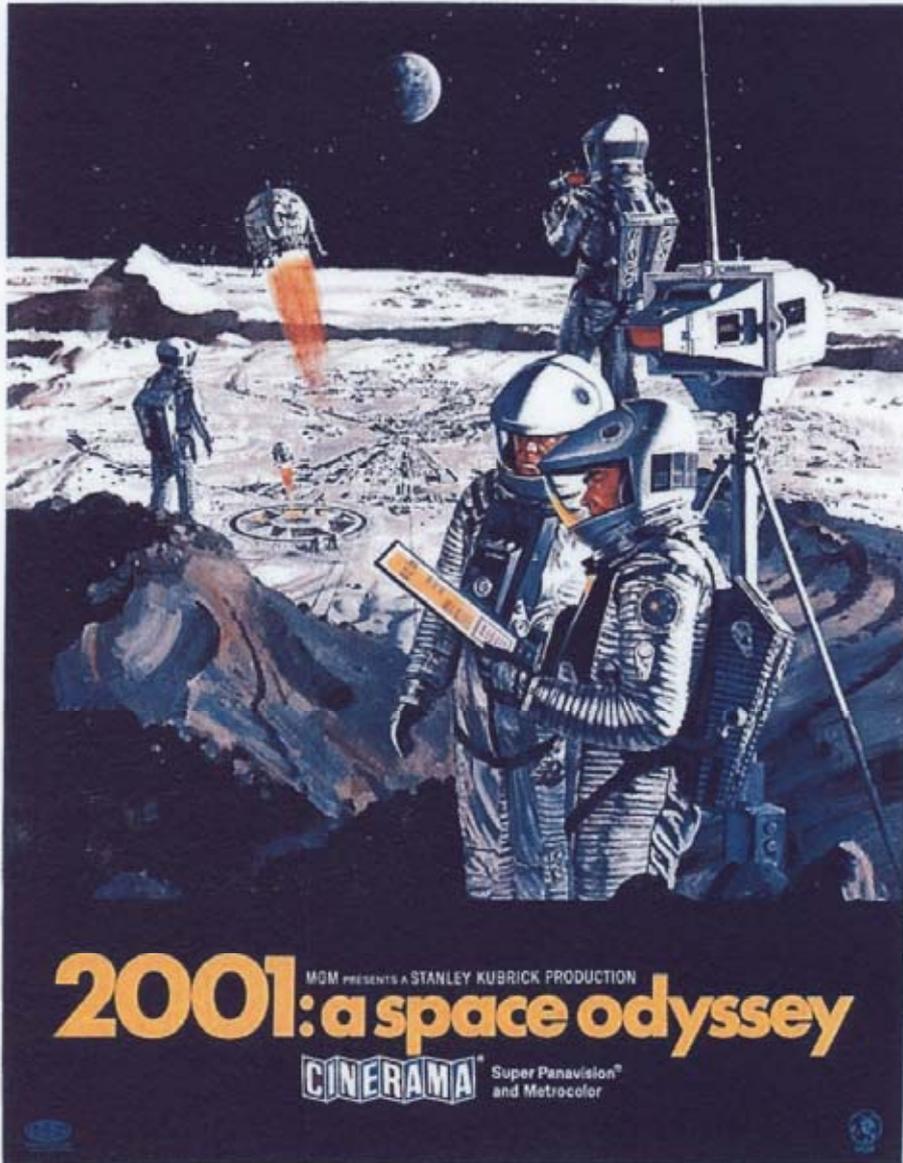
Fonte: NOURMAND, Tony e MARSH, Grahah. *Film Posters – Science Fiction*,
Singapore: Taschen, 2006.



2001: A Space Odyssey (1968/9)
US 41 x 27 in. (104 x 69 cm)
(Style D)
Design by Mike Kaplan
Courtesy of The Reel Poster Gallery

An epic drama of adventure and exploration

Man's colony on the Moon... a whole new generation has been born and is living here... a quarter-million miles from Earth



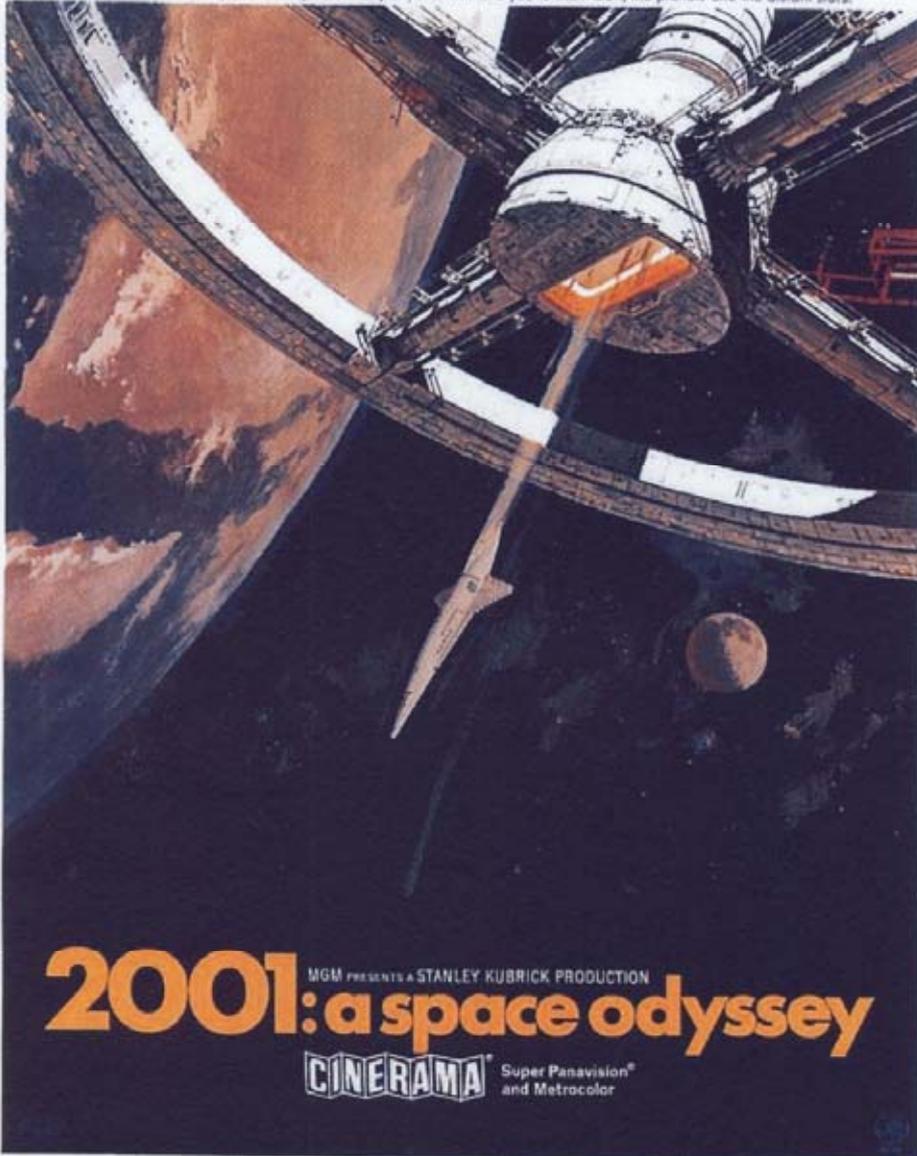
2001: A Space Odyssey (1968)
US 41 × 27 in. (104 × 69 cm)
(Style B Cinerama)
Art by Robert T. McCall
Courtesy of the Martin Pope Collection



2001: A Space Odyssey (1968)
US 41 x 27 in. (104 x 69 cm)
(Style C Cinerama)
Art by Robert T. McCall
Courtesy of the Andy Johnson Collection

An epic drama of adventure and exploration

Space Station One: your first step in an Odyssey that will take you to the Moon, the planets and the distant stars.



2001: A Space Odyssey (1968)

US 60 × 40 in. (152 × 102 cm)

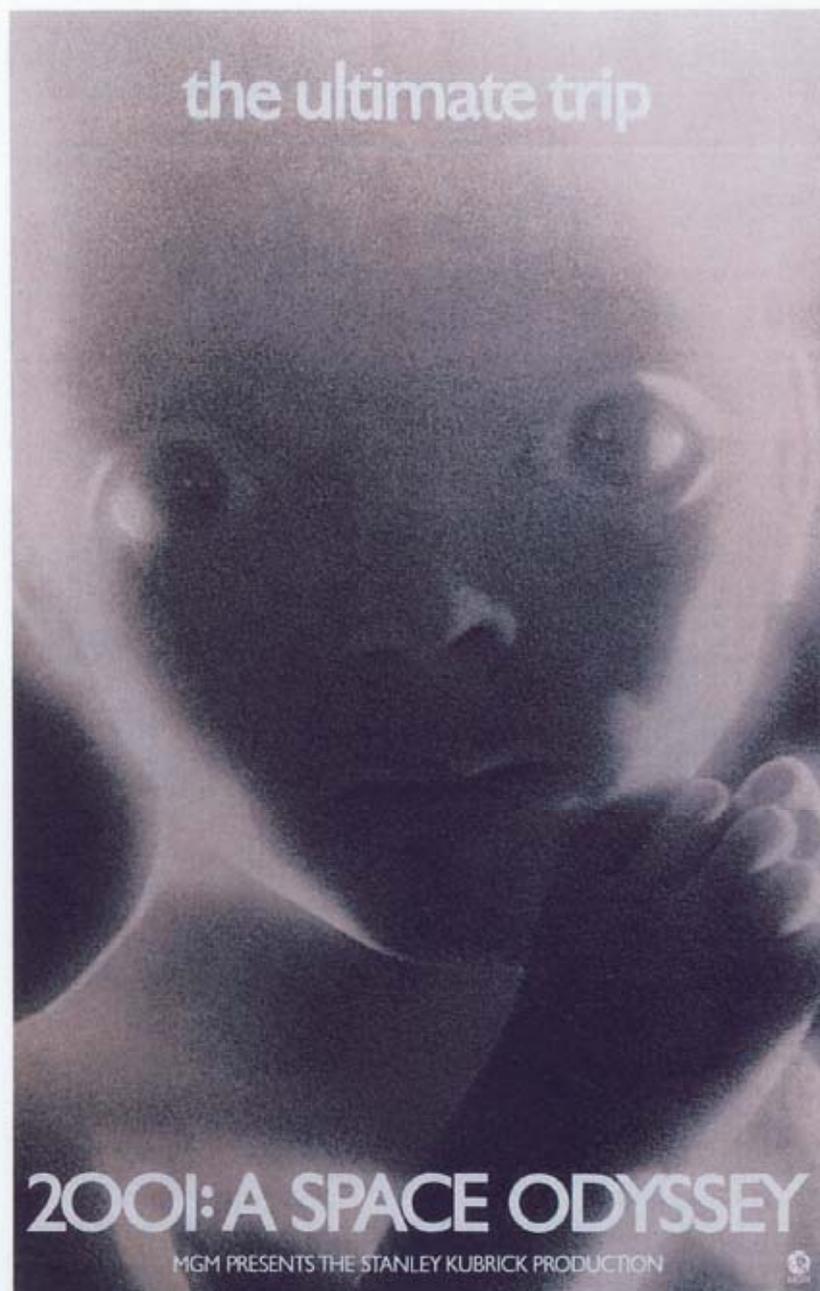
(Style A Cinerama)

Art by Robert T. McCall

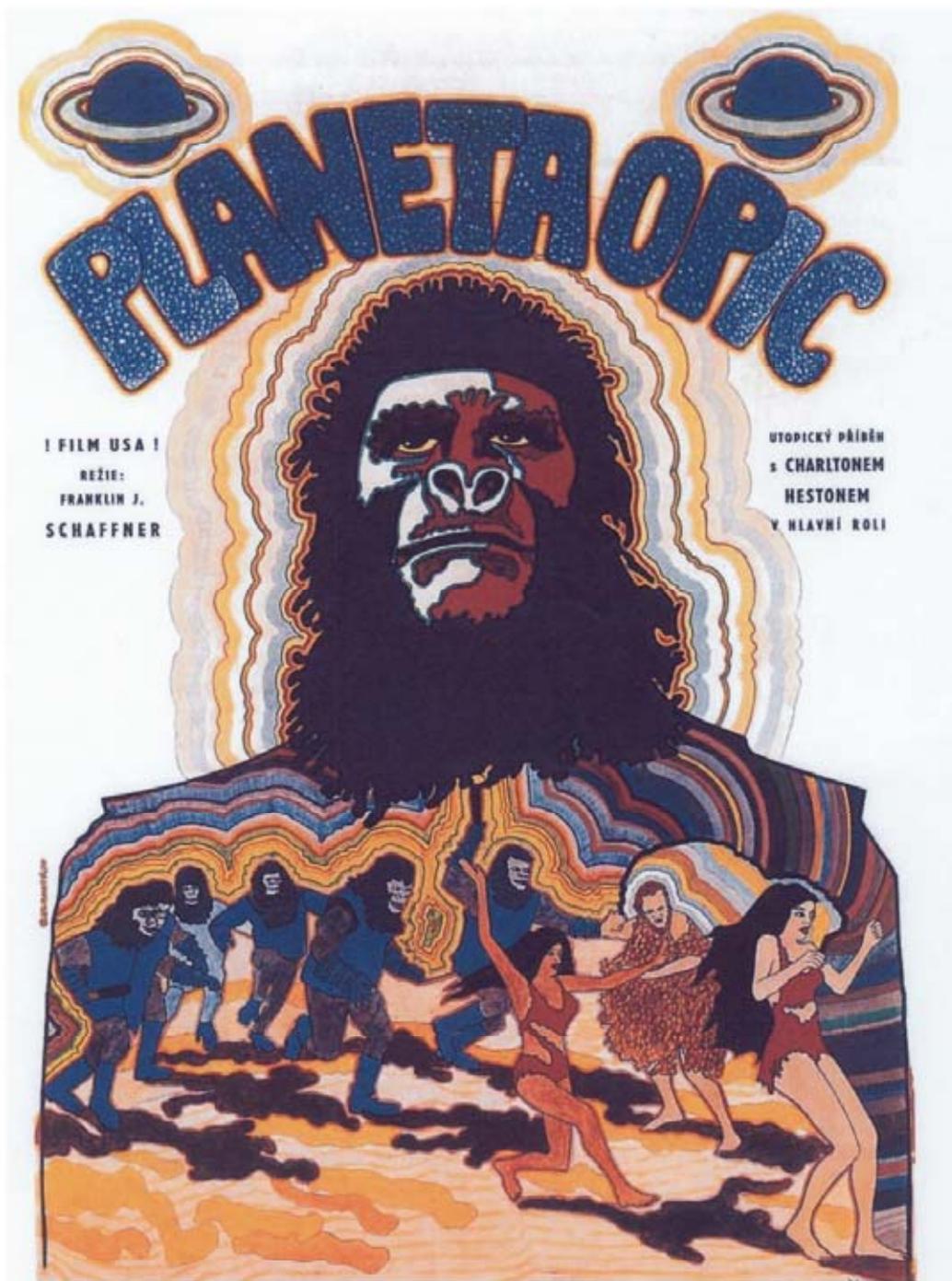
Courtesy of The Reel Poster Gallery



Planet Of The Apes (Planeta Maimutelor) (1968)
Romanian 38 x 27 in. (97 x 69 cm)
Courtesy of The Real Poster Gallery



2001: A Space Odyssey (1968/9)
US 41 x 27 in. (104 x 69 cm)
(Style E)
Design by Mike Kaplan
Courtesy of the Andrew MacDonald Collection



I FILM USA !
REŽIE:
FRANKLIN J.
SCHAFFNER

UTOPICKÝ PŘÍBĚH
S CHARLTONEM
HESTONEM
V HLAVNÍ ROLI

Planet Of The Apes (Planeta Opic) (1968)
Czechoslovakian 33 x 23 in. (84 x 58 cm)
Courtesy of the Tomoaki 'Nigo' Nagao Collection



Planet Of The Apes (1968)
 British 30 x 40 in. (76 x 102 cm)
 Courtesy of The Reel Poster Gallery