

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
F

O 13º Macaco ou a Estratégia Social de Evasão do Tempo
Um panorama sobre o tema da viagem no tempo, baseado em filmes de produção
Hollywoodiana

LUIZ ANTONIO VADICO

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SECÃO CIRCULANTE

CAMPINAS – 2000

BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

O 13º Macaco ou a Estratégia Social de Evasão do Tempo
Um panorama sobre o tema da viagem no tempo, baseado em filmes de produção
Hollywoodiana

LUIZ ANTONIO VADICO

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. **Luiz Antonio**
Vadico e aprovada pela Comissão Julgadora
em **06/11/2000**

Prof. Dr. Marcius Cesar Soares Freire
-orientador-

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em
Multimeios sob a orientação do Prof. Dr.
Marcius Soares Freire.

CAMPINAS – 2000

1796907000

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIVERSIDADE, B2
CHAMADA:
T/ UNICAMP
V143d
Ex.
IMBO BC/ 44331
ROC. 16-392/01
C ☐ D ☒
REC. R\$ 11,00
DATA 10/05/01
* CPD

iii

CM-00155202-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

V143d

Vadico, Luiz Antonio

O 13º macaco ou a estratégia social de evasão do tempo : um panorama sobre o tema da viagem no tempo baseado em filmes de produção Hollywoodiana / Luiz Antonio Vadico. -- Campinas, SP : [s.n.], 2000.

Orientador: Marcius Soares Freire.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Imaginário. 2. Cinema. I. Freire, Marcius Soares.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

In Memoriam

Prof. Dr. José Roberto do Amaral Lapa
"Com apreço intelectual e humano..."

Agradecimentos

O processo intelectual que leva a pensar em um projeto e anos depois realizá-lo é complexo, ele se faz num jogo entre nossas necessidades intelectuais, afetivas, econômicas e sociais. Por isso é necessário agradecer. Agradecer não só as pessoas mas também as situações vividas neste percurso. Em primeiro lugar gostaria de agradecer a Rondônia, minha vivência naquele Estado e às pessoas que lá fundiram traços de suas vidas com a minha. Depois, as minhas longas dificuldades econômicas vividas no ano de 1998, após matricular-me no Mestrado em Multimeios, pois mostraram-me que o companheirismo e a cumplicidade de meus amigos não tinham limites. Cabe aqui agradecer à CAPES, instituição que concedeu-me 24 meses de bolsa ininterruptos (encerrando aquelas dificuldades), recurso sem o qual um aluno carente não poderia continuar seu aprimoramento.

Tantos foram os que me auxiliaram direta ou indiretamente que cometerei injustiças devidas à memória, desde já desculpo-me com aqueles que aqui não forem citados. Meu primeiro agradecimento vai para a funcionária de serviços gerais Rosângela Pereira Alves, do Instituto de Artes, pois tranqüilizou-me no dia da minha entrevista de seleção, um carinho de atenção e respeito que ela bem poderia ter dispensado, mas não dispensou. Agradeço a essa sua capacidade anônima, poucas vezes encontrada por aí. Um especial agradecimento à Magali, Vivien e Jayme, da Secretaria de Pós Graduação, que tiveram sua paciência testada por alguém que sempre se perdeu nos meandros burocráticos. Agradeço ao meu orientador Marcius Freire, pela liberdade com que me brindou.

Não posso me esquecer das longas conversas, divagações e palpites, vividos e experimentados na cantina do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Aos queridos amigos desta legítima e humana academia: Renatão, Marco Antonio, Renatinha, Priscila, Jônatas, Sheila, Nancy, Maurício e Vanessa, como agradecer? Tudo bem...depois eu pago a cerveja.

Agradeço a Marcos Lopes e Cláudia Piovesan que invariavelmente diziam "Vai, Luizão!". Agradeço a Roberto Portella, Rogério Gatto e Luís Roberto, por todas as razões que eles conhecem e pelas que desconhecem. São amigos e isto já basta.

Depois destes inestimáveis amigos humanos não poderia esquecer os meus objetos. Sempre tive uma relação especial com os objetos que me cercam e não obstante eles serem surdos aos meus agradecimentos, tenho certeza de que aqueles que lerem irão compreender. Especial agradecimento para William, meu computador. Ele funcionou bem o tempo todo e em nenhum momento perdi alguma coisa da minha dissertação. Apesar de não ter tomado cuidados para isso, nem vírus ele pegou! Obrigado ao Clarence, meu ex-piano, pois quando pensava que ia ter uma síncope cardíaca por causa deste trabalho, ele era dócil aos meus dedos e produzia a música que acalma as feras.

E enfim, agradeço aos que foram responsáveis por esse bem acabado exemplar da espécie humana, meus pais: Antonio e Vitória. Eles foram os que me cercaram de maior apoio no momento mais difícil: o da escrita da dissertação. Obrigado pelo café, pelo silêncio, pela compreensão e confiança.

Meu último agradecimento vai para todos aqueles que dificultaram a realização deste trabalho ou tornaram minha vida mais difícil ao longo deste percurso. Por razões humanitárias deixo de declinar seu nomes, afinal, são pessoas amadas por outras pessoas. Agradeço-as sem nenhuma retórica, sem desejar fazer o papel de bobo vingativo ou de bonzinho. Obrigado, sem vocês o tédio fatalmente teria me dominado.

Luiz Antonio Vadico

Resumo

Este é um panorama sobre o tema da viagem no tempo, baseado em filmes de produção hollywoodiana, visando perceber como se construiu socialmente esse imaginário.

Partindo de um levantamento da produção cinematográfica que contou com um total de 40 filmes, foram mapeadas as suas principais características e estabelecidos os seus pontos marcantes. Elaborou-se então um panorama sobre o tema da viagem no tempo abarcando o período entre 1950 e 1998, nele foram destacadas e analisadas suas principais produções: "H.G. Wells: A Máquina do Tempo"(1960); "Planeta dos Macacos" (1968); "Os 12 Macacos" (1995), entre outras. Procurou-se, no decorrer do trabalho, relacionar estes filmes à sociedade e história americanas recentes.

Abstract

This is a view about the theme of travel in time, based on Hollywood movies, concerning about the perception and the social construction of this imaginary field.

Starting from a research about the cinematographic production that counted on approximately 40 movies, we have organized the mainly characteristics and we established their most important factors. We have made a view concerning about the theme of travel through time in the period from 1950 to 1998, pointing and analysing the mainly productions: "The Time Machine"(1960), "Planet of the Apes"(1968); "12 Monkeys"(1995), among others. We intended, in this work, to make a relation between these movies and the North American history and society.

Índice

INTRODUÇÃO	3
HISTÓRIA E NOVOS OBJETOS	6
OMBROS DE PÉGASO	9
ANÁLISE DO LEVANTAMENTO	12
ANÁLISE DOS RESULTADOS	23
 CAP. 1: A VIAGEM NO TEMPO ATRAVÉS DA LITERATURA E DO CINEMA	 31
A LITERATURA E A VIAGEM NO TEMPO (HISTÓRIA DA VIAGEM)	31
O CINEMA E A VIAGEM (CONTINUAÇÃO DA HISTÓRIA)	38
 CAP. 2: "H.G. WELLS: A MÁQUINA DO TEMPO"	 48
INTRODUÇÃO	48
POLÍTICA E SOCIEDADE	48
CINEMA	55
"H.G. WELLS: A MÁQUINA DO TEMPO"	58
O ROMANCE	58
O FILME	59
APRESENTAÇÃO DA SEQUÊNCIA DA VIAGEM NO TEMPO	63
CONCEPÇÕES DE TEMPO EM "A MÁQUINA DO TEMPO"	70
CONCLUSÃO	76
 CAP. 3: O "PLANETA DOS MACACOS" - O MACACO É O OUTRO	 79
INTRODUÇÃO	79
POLÍTICA E SOCIEDADE	79
CINEMA	83
"PLANETA DOS MACACOS" - A PRODUÇÃO	85
LA PLANÈTE DES SINGES	86
A QUESTÃO DO OUTRO	88
O FILME	95
ARTHUR P. JACOBS E A CONTINUAÇÃO SERIADA DO "PLANETA DOS MACACOS"	99
CONCLUSÃO	110
 CAP. 4: A PRODUÇÃO DA DÉCADA DE 80 - O FUTURO VEM SEMINAR O PRESENTE	 113
POLÍTICA E SOCIEDADE	113
CINEMA	115

AS PRODUÇÕES DE VIAGEM NO TEMPO	116
UMA REFERÊNCIA PARA A DÉCADA	123
CAP. 5: O PARADOXO TEMPORAL E A VIAGEM SUBJETIVA	126
CAP. 06 - "OS DOZE MACACOS" E A REVERSÃO DO TEMPO DA HISTÓRIA	138
INTRODUÇÃO	138
POLÍTICA E SOCIEDADE	138
CINEMA	140
AS PRODUÇÕES DE VIAGEM NO TEMPO	142
"OS 12 MACACOS"	145
REVERSÃO NO TEMPO DA HISTÓRIA OU DESACELERAÇÃO DO TEMPO?	151
CONCLUSÃO OU ÚLTIMOS COMENTÁRIOS...	155
CONCLUSÃO - O 13º MACACO - A ESTRATÉGIA SOCIAL DE EVASÃO TEMPORAL	158
BIBLIOGRAFIA	162
ANEXO I - FORMULÁRIOS DA PESQUISA	165

Introdução

Um filme relativamente recente, chamando a atenção para alguns de seus aspectos, motivou o problema que dirige o presente trabalho: “OS DOZE MACACOS” (12 Monkeys, E.U.A., 1995) dirigido por Terry Gilliam e produzido pela Universal Pictures.

O filme conta a história de James Colle (Bruce Willys) um viajante do tempo vindo do futuro, ano 2035, para o que se pode chamar “tempo-presente”, os anos de 1990 e 1996. Sua missão era a de conseguir informações suficientes sobre um vírus (desenvolvido em laboratório) que no futuro havia dizimado 5 bilhões de pessoas, isto graças a um atentado terrorista iniciado supostamente por um grupo autodenominado Exército dos 12 Macacos, liderado por Jeffrey Goanes (Brad Pitt). O seu desempenho nessa missão começa a ficar prejudicado por alguns efeitos colaterais da viagem no tempo, que causariam certa confusão mental; ajudado por uma psiquiatra (Madeleine Stowe) ele desenvolve um comportamento de negação de sua origem, o futuro. O momento culminante do filme ocorre quando ele precisa confessar-se louco para a psiquiatra para tentar, de alguma forma, negar a existência do futuro, futuro este que ele tem que salvar.

Em diversos momentos Colle diz frases como: “eu adoro a música do século XX”, “eu adoro esse ar sem micróbios”, “quero ficar aqui”, etc., aos poucos caminhou para uma aceitação do presente, através de diversos gestos e afirmações positivas sobre o século XX, rumo a uma negação do futuro. Essa atitude, e de alguns outros personagens coadjuvantes - também vindos do futuro - chamaram a atenção no que tange à legitimação, apropriação e aceitação da sociedade atual. Por outro lado, também não passou despercebida a crítica ao saber científico, bastante presente nas imagens.

Neste filme o papel da História, enquanto conhecimento¹, se mantém, mas em sentido inverso: é a História do Futuro, que justifica, explica e legitima, ilumina e dá sentido ao presente. Daí surgiu o problema inicial que deu origem a este trabalho: a íntima relação entre história e cinema, muitas vezes mediada pelas concepções de tempo utilizadas em filmes deste gênero².

De acordo com Dudley J. Andrew uma das principais preocupações da teoria do cinema, é a sua preocupação básica, não com filmes ou técnicas individuais, mas com o que pode ser chamado:

“(...)a própria capacidade cinematográfica. Esta capacidade governa tanto os cineastas como os espectadores. Enquanto cada filme é um sistema de significados que o crítico de cinema tenta desvendar, todos os filmes juntos formam um sistema (cinema) com subsistemas (vários gêneros e outros tipos de grupos) suscetíveis de análise pelo teórico.”³

Dessa forma, a maioria das teorias começa com perguntas geradas pelos filmes ou técnicas individuais, mas as respostas devem ser sempre aplicáveis a mais filmes do que aquele que gerou a pergunta. Assim, o objetivo da teoria de cinema é formular uma noção esquemática da capacidade dessa arte.

Esta colocação de Dudley aplica-se no caso do filme “Os Doze Macacos” pois não se trata de um fenômeno isolado. Pude levantar, de início, cerca de 18 filmes que tinham como pano de fundo a viagem no tempo e entre eles filmes de grande bilheteria como: “A Máquina do Tempo”; “O Exterminador do Futuro” (partes I e II); “O Planeta dos Macacos”(partes I e III); “Star Trek IV - The Voyage

¹ Deve-se ter em vista que a História do Futuro não é escrita por historiadores, com métodos e técnicas de análise adequados a essa tarefa. A História do Futuro, do Tempo Futuro, é sempre uma proposta de escritores, roteiristas e diretores; este fato não autoriza a tratar o conteúdo desta história de maneira crítica, como se faria com qualquer outro trabalho de historiografia, mas possibilita que se a utilize como documento do imaginário social da história contemporânea, desta feita sim, fazendo história.

² As concepções de tempo utilizadas, explicitamente para alicerçar o mecanismo de viagem no tempo, têm mostrado um tempo linear, contínuo, com as suas constituintes: passado, presente e futuro. Isto permite que este tempo conceitual dobre-se sobre si mesmo, unindo futuro e presente, confundindo suas dimensões, uma vez que o futuro “decorrência natural” do processo histórico, já está lá.

³ Andrew, J. Dudley. As Principais Teorias do Cinema – Uma Introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1989. pag. 14

Home”; “De Volta para o Futuro”(partes I, II e III); “O Demolidor”; “Fenda no Tempo”, etc;

Iniciado o trabalho percebi que não se tratava tão somente de um caso de “inversão” do tempo da história, o que tinha sido vislumbrado no filme “Os Doze Macacos” era a ponta de um iceberg, que deveria ser analisado com mais cuidado. Este iceberg nada mais é do que o imaginário social à respeito da viagem no tempo.

Fundamentado em um levantamento desta produção cinematográfica, pretendo traçar um panorama da evolução do tema da viagem no tempo, em filmes Hollywoodianos, observando os pontos fortes desta produção e procurando estabelecer paralelos entre estes filmes e os momentos históricos e sociais em que foram produzidos. Este panorama inicia-se em 1960 e estende-se até o ano de 1998. Fixei-me no tema da viagem no tempo e não em um gênero cinematográfico propriamente dito como: Faroeste, Fantástico, Horror, etc. Já sabia⁴, no entanto, que a maior parte da produção que lidava com a questão encontrava-se sitiada no gênero de Ficção científica, a abertura que mantive para os outros gêneros teve em vista o enriquecimento da discussão.

A opção que fiz pelos filmes Hollywoodianos deve-se à sua faceta de universalidade. Face essa percebida por alguns teóricos de cinema como Jean Mitry que, ao analisar diversos tipos de montagem, cita a narrativa de Hollywood como o descobrimento do método de construir um mundo perfeitamente ficcional, onde sua lógica seria idêntica à lógica perceptiva da vida cotidiana⁵. Se concordarmos com Mitry poderemos inferir, deste ponto de vista, a força que estes filmes teriam no imaginário coletivo.

Entretanto, essa força também está limitada pelo público que a envolve; ela tem que atender às expectativas de um mercado de massa que é a própria razão

⁴ Como dito anteriormente foi feito um levantamento inicial de cerca de 18 filmes, visando a elaboração do projeto de mestrado que seria posteriormente aceito neste curso. O levantamento final contou com 41 filmes, um número que ainda pode ser ampliado.

⁵ Andrew, op. cit. pag. 202.

de formação e desenvolvimento desta indústria, perspectiva esta defendida por Philippe Paraire em seu livro “O Cinema de Hollywood”⁶. Assim, estes filmes aparecem como um documento privilegiado da mentalidade do homem do século XX.

Em suma pretendo observar a construção do imaginário social sobre a viagem no tempo. Como este imaginário se constrói? A partir de que anseios sociais ele se forma? Qual é o seu sentido? E a última questão seria: o que podemos aprender sobre nossa sociedade a partir destes filmes?

História e Novos Objetos

Buscando uma melhor compreensão da sociedade uma preocupação tem orientado os trabalhos historiográficos desde a primeira metade do século XX: encontrar novos problemas, novos objetos e novos métodos. Muito influenciada pelas Ciências Sociais, essa perspectiva historiográfica – cujos maiores representantes encontram-se na chamada “Ecole des Annales”⁷ - tende a fazer uma História mais preocupada com as estruturas sociais do que com os eventos propriamente ditos. Nesta procura de novos caminhos Marc Ferro, na década de setenta, propõe-se como um historiador contemporâneo que busca novas formas de analisar a sociedade sem ter que deixar as “conjunturas” apenas sob os cuidados da Sociologia.

No livro ***Cinema e História***⁸, Marc Ferro observa o descaso dos historiadores em geral com o cinema enquanto documento; este descaso teria sua razão de ser no preconceito e no despreparo dos historiadores para trabalharem com este tipo de fonte. Para ele o cinema continua como uma infeliz exceção no

⁶ Paraire, Philippe. O Cinema de Hollywood. São Paulo: Martins Fontes, 1994

⁷ Chama-se genericamente de “Ecole des Annales” o grupo de historiadores e intelectuais que formou a “Revue des Annales” em 1929, na França. Seus fundadores foram Lucien Febvre e Marc Bloch. Estes historiadores e sua nova forma de observar os problemas historiográficos – com ênfase nas Ciências Sociais – iriam influenciar todo o pensamento historiográfico do século XX.

⁸ Ferro, Marc. Cinema e História. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1992.

acervo documental dos historiadores; um dos possíveis motivos para isso, é que a “linguagem” do cinema seria ininteligível e de interpretação incerta⁹.

Para Ferro a questão que deve ser colocada é a do desenvolvimento de novos métodos de análise que atendam às especificidades desse objeto. Sua experiência pioneira nesta área nos ensina que qualquer análise desse documento deve ser vinculada ao contexto da sociedade que o produziu e o da sociedade que o recepcionou. É neste “mundo que sobrevive ao enquadramento” e nas suas múltiplas relações com seu próprio fazer social, - sociedade que produz/sociedade que recebe - que este trabalho pretende localizar-se.

Ao encerrar seu livro Ferro faz uma última proposta – não desenvolvida por ele - sobre a relação Cinema e História: não seria o imaginário social - registrado e elaborado na ficção - uma contra-análise da sociedade? Esta proposição vai ser testada por este estudo, na medida em que julgo perceber na tematização do tempo pelo cinema, um registro importante do Imaginário Social.

No presente trabalho o filme será considerado como um documento que é repositório do imaginário social contemporâneo, seja este registro consciente ou inconsciente, quer se dê através de imagens ou de roteiros (originais ou adaptados).

Diante das dificuldades oferecidas por este novo tipo de documento busquei apoio de teóricos de outras áreas, como da teoria literária. O conceito de **Imaginário Social** é bastante fluido e mesmo os historiadores que descendem – por seus métodos – da Ecole Des Annales, furtaram-se em estabelecer um seu conceito mais acabado. Muitos trabalhos desenvolveram-se sob o nome de História das Mentalidades, idéia essa que aparece como sinônimo de Imaginário Social.

Dada essa fluidez busquei na obra de Wolfgang Iser, “O Fictício e o Imaginário”¹⁰ – bastante mais contemporâneo – uma discussão mais elaborada sobre como abordar este último.

⁹ Ferro, op. cit., pag. 85 . Marc Ferro parece concordar com o teórico de cinema, Jean Mitry, para quem o cinema não se trata de uma linguagem, isso justifica as aspas.

Num primeiro momento Iser faz um estudo aprofundado da evolução dos conceitos de Imaginário, donde conclui que ele nunca escapou da violência das categorizações e que só pode ser percebido como produto e não como função ou como “matéria-prima” originária e criadora do social (mito); mas que também não pode ser separado destas últimas como condição ou como produto. Este intelectual deseja conduzir o seu leitor ao conceito de Jogo, que lhe é caro, pois entende o Imaginário como um processo de interação entre o indivíduo e a sociedade, numa complexa troca de referenciais que se desconstroem e reconstroem possibilitando o surgimento do novo.

“O imaginário nunca foi poupado da violência das categorizações, pois desejava-se saber o que ele é; mas a valorização maciça que conheceu desde o Romantismo apontava mais para seu caráter operacional pelo qual se evidenciava a interação com os fatores que o expressam.”¹¹

Desde o início da tentativa de se conceitualizar o Imaginário, através do que aqui chamaremos sua célula básica, a Imaginação, ele é um conceito inatingível, pois é incognoscível, uma vez que é “determinado” por estruturas sociais e históricas que lhes são subjacentes e portanto sujeitas a constantes modificações.

O Imaginário visto de forma isolada por si só não é nada, não é possível ser definido. Ele em si mesmo não se sustém. Por essa razão pode ser entendido como faculdade, um ato ou uma institucionalização social; nestas três possibilidades teóricas apontadas ele só pôde ser estudado tendo em vista a sua ativação. Ou seja, uma vez que em si mesmo ele nada é e que pode ser percebido apenas como um produto, procurou-se as causas da sua ativação. O que o ativa? O imaginário é ativado por fenômenos externos a ele mesmo: imagens, conceitos, percepções, ações, etc.

“(...) o imaginário não se expressa a si mesmo mas se desenvolve na interação com outros fatores, que, por sua vez, apresentam diferentes graus de complexidade. Na percepção, é a

¹⁰ Iser, Wolfgang. O Fictício e o Imaginário. Perspectivas de uma Antropologia Literária. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

antecipação visual, governada por projeções intencionais, que introduz o imaginário. Na idéia, o imaginário é dirigido por fatores cognitivos, carregados de memória, que visam a tornar presente o ausente ou o não-dado. No sonho, domina a consciência de que o imaginário sempre tem o caráter de imagens, embora o domínio sobre as imagens esteja fora de seu alcance(...)"¹².

Iser reafirma, o Imaginário pode ser captado sempre e tão somente por intermedio de seus produtos: ideação, sonho, alucinação, etc. O Imaginário, a imaginação e a fantasia são produtos em primeiro lugar da mente humana em interação com um conjunto de fenômenos sócio-históricos, como a sua sociedade e o seu tempo. Enquanto função o imaginário e a fantasia possibilitam os processos cognitivos da consciência, ao mesmo tempo que em sua radicalização eles também a destroem.

Uma vez que o imaginário só pode ser conhecido pelos seus produtos, optou-se aqui em fazer um inventário de como se constrói o imaginário coletivo acerca das viagens no tempo, tentando compreender que condições externas a ele possibilitaram a sua ativação. Isto leva necessariamente à procura da compreensão do que este imaginário "ativado" irá "destruir" tendo em vista que todo imaginário é sempre negação do real uma vez que é irreal em si mesmo, mesmo sendo construído – contraditóriamente - com substratos da realidade mais concreta.

Ombros de Pégaso

"As asas de Pégaso podem ter sido um puro fantasma na mente do primeiro poeta que criou essa imagem; e igualmente a idéia do cavalo. Mas na imagem há um lugar nos ombros do cavalo, um pouco mais escuro do que os outros, onde as asas alcançam o corpo; aí se confundem as imagens dos ombros dos cavalos e as imagens das raízes das asas; aí existe portanto uma

¹¹ Ibid, pag. 222

¹² Iser, ibid. pag. 222

ilusão autocriada que se desvaneceria se se separassem claramente as imagens do cavalo e das asas”¹³

Essa concepção de Tetens, citado por Iser, coloca a imaginação no âmbito da combinação de imagens. Desejo aqui extrapolar esse conceito dando-lhe um enfoque, não diverso, mas complementar.

Procuro inventariar nos filmes a constituição destes “ombros de Pégaso”, ou seja aquilo que realmente é produzido à partir de bases mais ou menos concretas da sociedade. Percebo estas bases nas concepções de tempo, na capacidade produtora e reprodutora de imagens do cinema, e nas instâncias ativadoras do imaginário encontradas no contexto social desta produção.

“Os Ombros de Pégaso” são antes de tudo um produto, um produto a ser pensado e inventariado em suas múltiplas possibilidades. Este produto não surge tão somente como objeto de nossa inquirição, ele é também objeto de apropriação da sociedade. O imaginário não ganha somente status de produto, mas é por sua vez imantado a uma necessidade social. Essa necessidade social só fica clara na medida em que pode-se perceber que o imaginário em si mesmo é desprovido de sentido. No entanto, se desprovido de sentido se mantivesse estaria também esvaziado de interesse, e isso não ocorre. O imaginário tem muitas vezes seu **sentido** dirigido por instâncias quer sociais, quer governamentais.

Desta forma também o vê Paul Virílio. Em “Guerra e Cinema” este autor desenvolve o argumento de que o cinema é produzido no contexto de uma revolução técnica no campo militar. O militarismo apropria-se do cinema em diversas instâncias. Para Virílio o principal caráter das estratégias militares é o do espetáculo. Antes de se dominar territórios materiais propriamente dito a guerra deve procurar dominar os campos de percepção.

“(...) A guerra não pode jamais ser separada deste espetáculo mágico por que sua principal finalidade é justamente a produção deste espetáculo: abater o adversário é menos capturá-lo do que cativá-lo, é infligir, antes da morte, o pânico da morte. (...)”

¹³ Johann Nicolas Tetens, citado por W. Iser in: O Fictício e O Imaginário. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.

Não existe, portanto, guerra sem representação ou arma sofisticada sem mistificação psicológica, pois, antes de serem instrumentos de destruição, as armas são instrumentos de percepção, ou seja, estimulantes que provocam fenômenos químicos e neurológicos sobre órgãos do sentido e o sistema nervoso central, afetando as reações e a identificação e diferenciação dos objetos percebidos.”¹⁴

Complementando ainda

“ Desde os primeiros mísseis da Segunda Guerra Mundial até a explosão de Hiroshima, a arma de teatro substituiu o teatro de operações e, ainda que fora de moda, o termo arma de teatro empregado pelos militares demonstra que a história das batalhas é antes de mais nada, a história da metamorfose de seus campos de percepção. Ou seja, a guerra consiste menos em obter vitórias materiais (territoriais, econômicas...) do que em apropriar-se da imaterialidade dos campos de percepção. À medida que os modernos combatentes estão decididos a invadir a totalidade destes campos, impõe-se a idéia de que o verdadeiro filme de guerra não deve mostrar necessariamente cenas de guerras em si ou de batalhas. O cinema entra para a categoria das armas a partir do momento em que está apto a criar a surpresa técnica ou psicológica.”¹⁵

“ Nos Estados Unidos, a magia das armas renova diretamente a magia do mercado: “

Estas afirmações do autor concernem a produção de musicais nos anos trinta. Musicais que serviam para a mobilização positiva das massas. Virílio percebe que com a proliferação nuclear esta mobilização passou a ser desnecessária e o que se passa a ver é a desmobilização das massas.

Neste trabalho poderemos perceber que o imaginário enquanto produto foi imantado de sentido social através de uma necessidade estratégica militar. Na mesma medida em que Paul Virílio vê nas produções dos anos trinta uma estratégia claramente mobilizadora de massas e percebe que estes filmes desaparecem no contexto da possível guerra nuclear, pois agora desejava-se “desmobilizar” as massas. A produção relativa às viagens no tempo será percebida aqui como esse possível elemento desmobilizador; um imaginário

¹⁴ VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema*. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1993. pag. 11 e 12

¹⁵ Idem. pag. 15

produzido tendo em vista o domínio de outro campo de percepção: o da guerra atômica.

O contexto da Guerra Fria não só possibilitou o início desta produção cinematográfica mais permeou seu sentido e significado. É o diálogo inequívoco com a constituição e manutenção da Guerra Fria que instituiu este imaginário e o alimentou até o início dos anos noventa. Mesmo que, em meados da década de 80, ele tenha apresentado grande diversificação, ampliando seus horizontes, sua constituição política e social continuou inalterada.

Neste trabalho perceberei a sociedade (contexto histórico) e as concepções de tempo como substratos que fundamentam o imaginário. Este último, por sua vez, entendido como um produto que tem seu sentido imantado à questão da guerra fria. Nossos “Ombros de Pégaso” assim são produzidos e “voam” numa direção que pode ser determinada.

Análise do Levantamento

O presente trabalho situa-se na interface Cinema/História e, exatamente por isso, tem como importante referencial o já referido historiador Marc Ferro, autor de “Cinema e História”. Em seu opúsculo ele percebe pelo menos quatro possíveis eixos de análise das relações existentes entre cinema e história. No entanto, faz uma abertura bastante grande quanto aos métodos de pesquisa a serem utilizados, pois trata-se de uma área nova, aguardando, assim, novas contribuições.

Marc Ferro assim divide os possíveis eixos de análise:

1º Eixo - O cinema agente da história

“ Entre cinema e história as interferências são múltiplas, p.ex: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades”¹⁶.

1. O primeiro eixo de análise das relações entre cinema e história situa o primeiro em tanto que “agente da história”. O cinema em suas formas de expressão – inclusive relativamente à sua produção – é um agente da história, ele tem um papel social e, à sua maneira, influencia a sociedade. O cinema surgiu como um instrumento do progresso científico / será que também não serviu para justificar e mediar a idéia de ciência imparcial para o público? Desde o início ele tem sido usado como um agente de intervenção na história, quer a serviço do Estado/Ideologia, quer a serviço de cineastas com suas próprias concepções de mundo¹⁷.

“Simultaneamente, desde que os dirigentes de uma sociedade compreenderam a função que o cinema poderia desempenhar, tentaram apropriar-se dele e pô-lo a seu serviço: em relação a isso as diferenças se situam ao nível das ideologias, pois tanto no Ocidente como no Leste, os dirigentes tiveram a mesma atitude”¹⁸.

Nas mãos de cineastas independentes, o cinema - concepções de mundo - pode tomar direções e sentidos diferentes daqueles apregoados pelo Estado, Proletariado e Igreja; possibilitando novas formas de consciência; não obstante a reação destas instituições.

“Medir ou avaliar a ação exercida pelo cinema é difícil. Certos efeitos, pelo menos, são distinguíveis.”¹⁹

Este efeitos podem ser percebidos nos comportamentos suscitados pela informação cinematográfica. Seria praticamente impossível criar um formulário e

¹⁶ Ferro, op. cit. pag. 13

¹⁷ Idem, pag. 13

¹⁸ Idem, ibidem, pag. 14

entrevistar os espectadores destes filmes. Por isso optei por criar um formulário que se aplicasse aos filmes e que através da quantificação de seus resultados pudesse perceber a sociedade que os gerou.

2º Eixo – Os modos de ação da linguagem

*“Essa intervenção do cinema se exerce por meio de um certo número de modos de ação que tornam o filme eficaz, **operatório**. Sem dúvida essa capacidade está ligada, como se verá depois, à sociedade que o recebe, que o recepciona.”*²⁰

O cinema possui uma forma de expressão específica. Exatamente por possuir essa especificidade a sua prática não é, ainda que inconscientemente, inocente.

A análise do estilo do cineasta pode possibilitar a percepção de mensagens ideológicas até mesmo inexistentes a este.

3º Eixo – Sociedade que produz, sociedade que recebe.

*“É preciso dizer que a utilização e prática de modos de escrita específica são, assim, armas de combate ligadas à sociedade que produz o filme, à sociedade que o recebe. Essa sociedade se trai inicialmente pela censura em todas as suas formas, compreendendo-se aí também a autocensura”*²¹.

Marc Ferro vai argumentar no sentido de que a sociedade que origina o filme não admite que este desacredite a sociedade e o regime que toleram as ações ali descritas porque uma certa moral deve triunfar²². E essa moral triunfa, mesmo quando se fazem concessões às opiniões e ideologias contrárias.

¹⁹ Ferro, op. cit., pag. 15

²⁰ Idem, pag. 15

²¹ Ferro, op. cit. pag. 16

²² Idem, pag. 17

“Eisenstein já havia observado que toda sociedade recebe as imagens em função de sua própria cultura.”²³

Uma imagem determinada pode ter significados diferentes para a cultura que a produz e para a cultura que a recebe. Além do mais, um fenômeno como esse deve ser analisado não somente através de civilizações diferentes (cidade/campo, ocidente/oriente, mundo negro/mundo branco, etc.) em sua diacronia, mas também no seio de uma mesma cultura. O conteúdo e a significação de uma obra pode ser lida de maneira diferente e mesmo inversa, em dois momentos de sua história.²⁴

A mudança de sentido pode funcionar apenas ao nível de uma das substâncias do filme; ou seja, não há necessidade que todo o filme seja lido diversamente; apenas uma “leitura” de uma imagem em particular pode causar uma grande alteração no sentido.

4º Eixo – Leitura cinematográfica da história, leitura histórica do cinema

“ (...) A leitura cinematográfica da história coloca para o historiador o problema de sua própria leitura do passado.”

“A leitura histórica e social do filme (...) permitiu-nos atingir zonas não visíveis do passado das sociedades, revelando, p.ex; as autocensuras e lapsos de uma sociedade, de uma criação artística (...) ou ainda o conteúdo social da prática burocrática na época stalinista (...)”²⁵

Como já foi dito anteriormente, bate-se aqui pela percepção do Imaginário produzido pelos filmes que abordam a viagem no tempo. Ou, se como diz Ferro cada sociedade recebe as imagens que lhe são pertinentes, como e porque se formou este imaginário? A partir de quais relações? Quais suas funções em diferentes momentos?

²³ Idem, pag. 17

²⁴ Idem, pag. 18

²⁵ Ferro, op. cit. pag. 19

Com estes eixos de análise em mente procurei empregar um método que pudesse dar conta dos inúmeros filmes produzidos com o tema em questão. A metodologia encontrada é bastante devedora das Ciências Sociais. Foi realizado um levantamento estatístico, preenchendo-se para tanto um formulário desenvolvido a partir de algumas características percebidas neste tipo de produção.

Este levantamento poderia mostrar algumas características específicas e ao mesmo tempo apontar novos caminhos a serem percorridos. No final o trabalho mostrou-se pertinente. O levantamento estatístico permitiu inserir os filmes num contexto histórico amplo, de características relativamente homogêneas, permitindo entender melhor o papel do sub-gênero, viagem no tempo no cinema.

Análise do resultado do Levantamento

Inicialmente o objeto do levantamento seriam filmes de ficção científica, de produção hollywoodiana, que abordassem em maior ou menor grau a questão da viagem no tempo. O período escolhido havia sido 1980 a 1995. Não obstante, apenas iniciadas as primeiras pesquisas verifiquei a necessidade de ampliar o período de tempo e também colher amostras de outros gêneros que não fossem a ficção científica.

Foi realizado, então, um levantamento de filmes hollywoodianos que contivessem o tema da viagem no tempo, no período que vai desde 1960 até 1998.

Os critérios utilizados levaram em consideração a disponibilidade do material pesquisado. O que se segue é baseado na produção disponível em vídeo.

Esgotados inicialmente os filmes que apelavam para o tema mais claramente e na ausência de sinópses que informassem adequadamente sobre a existência ou não de viagem no tempo, muitas vezes tivemos que contar com o auxílio de amigos que indicavam este ou aquele filme. Dessa forma cheguei a um total de 41 filmes até o presente momento. Por esse motivo algumas produções

não puderam estar aqui representadas. Estas são, certamente, uma minoria, visto que este levantamento durou mais de um ano.

Essas poucas ausências não permitem descartar os resultados encontrados, pois, como veremos, os critérios utilizados na seleção e análise dos filmes permitiram chegar a uma certa generalização.

Os critérios ²⁶– Procurou-se não partir de uma idéia pré-determinada à respeito desta produção para estabelecer os critérios. Exceção feita a apenas um item: os filmes deveriam ser de produção Hollywodiana, tendo em vista a pretensa universalidade com que estes filmes são produzidos.²⁷

Num primeiro momento 17 filmes foram vistos e alguns até analisados mais detidamente para perceber possíveis características comuns a serem verificadas. Chegou-se a alguns critérios que pareceram relevantes, dada a sua insistência e repetição.

O primeiro critério, o mais simples e que poderia nos dar um mapa bastante claro da evolução deste “gênero”, foi o **ano das produções**, pois permitiu quantificar anualmente o seu crescimento.

Os outros critérios foram estabelecidos levando em consideração tão somente o FATO EM SI da viagem no tempo, que era evidentemente comum a todos os filmes; ou seja, a viagem, os meios utilizados, os objetivos, o percurso, a direção no tempo, o controle da viagem e a sua reversibilidade ou não.

Em Tipos de Viagem eu quis perceber com que meios era realizada. Pude observar de imediato sete tipos de mediação e abri um item (outros) para as que saíssem das possibilidades esperadas: mediação de máquinas, mediação mágica, psicológica, espiritual, por hipnose, por corpo físico imortal e animação suspensa.

Outros itens:

Se ocorre locomoção: no tempo e no espaço ou apenas no tempo;

²⁶ Para conhecer os formulários criados para este levantamento vide o anexo I ao final desta dissertação.

Se a Máquina é fixa ou não (ou seja, apenas envia o sujeito pelo tempo, não vai com ele);

Por quem a viagem é controlada;

Período em que a máquina está fixa (quando é do tipo fixa)

Número de passageiros;

Dirigibilidade (reversibilidade)

Período de início

Destino da viagem

Período onde termina

Finalidade da viagem

Sucesso ou não quanto aos fins.

Para cada um destes itens foram elaborados outros sub-itens que podem ser verificados na ficha de pesquisa em anexo. Relaciona-se abaixo o resultado grosso deste levantamento.

Dados das fichas

Foram pesquisados um total de 41 filmes. Segue a sua distribuição pelo ano de lançamento pelas últimas quatro décadas.

Década de 60

1960 – H.G. Wells – A Máquina do Tempo (The Time Machine)

1968 – O Planeta dos Macacos (The Planet of the Apes)

Década de 70

1970 – De Volta ao Planeta dos Macacos (Beneath the Planet of the Apes)

1971 – A Fuga do Planeta dos Macacos (Escape from the Planet of the Apes)

1972 – Conquista do Planeta dos Macacos (Conquest of the Planet of the Apes)

1973 – A Batalha do Planeta dos Macacos (Battle for the Planet of the Apes)

1979 – Um Século em 43 Minutos (Time after Time)

²⁷ Isto não significou desprezo pelas produções de origens diversas; as produções não utilizadas para efeito estatístico, foram usadas como referência ou contraponto no decorrer da dissertação.

Década de 80

- 1980 – Em Algum Lugar no passado (Somewhere in Time)
 - Nimitz – De Volta ao Inferno (Final Countdown)
- 1981 – Os Bandidos do Tempo (Time Bandits)
- 1983 – A Próxima Dimensão (The Next One)
- 1984 – O Exterminador do Futuro (The Terminator)
 - Projeto Philadelphia (Philadelphia Experiment)
- 1985 – De Volta Para o Futuro (Back to the Future)
- 1986 – O Exterminador do Passado (Timestalkers)
 - Jornada nas Estrelas – De Volta Para Casa (Star Trek 4 - The Voyage Home)
 - Peggy Sue Seu Passado a Espera (Peggy Sue Got Married)
- 1988 – Perigo no Futuro (Out of Time)
- 1989 – De Volta para o Futuro 2 (Back to the Future 2)
 - Millennium – Os Guardiões do Futuro (Millennium)

Década de 90

- 1990 – De Volta para o Futuro 3 (Back to the Future 3)
- 1991 – O Exterminador do Futuro 2 - O Julgamento Final (The Terminator 2: Judgment Day)
 - O Portal do Tempo (Beastmaster 2: Through the Portal of Time)
 - WaxWork 2 – Perdidos no Tempo (WaxWork 2 - Lost in Time)
 - O Tira do Futuro 2 (Trancers 2)
 - Fugindo do Futuro (Timescape)
- 1993 – Feitiço do Tempo (Groundhog Day)
 - APEX (APEX - Advanced Prototype Exploration Unit)
 - Projeto Filadelfia 2 (Philadelphia Experiment 2)
- 1994 – Fenda no Tempo (The Langoliers)
 - Time Cop (Time Cop)
 - Nemesis 2 (Nemesis 2)
 - Guardiões do Tempo (Time Chasers)

1995 – Os 12 Macacos (12 Monkeys)

– O Defensor do Futuro (Tomorrow Man)

1996 – O Senhor do Tempo (Doctor Who)

– No Limiar do Tempo (Yesterday's Target)

– Assassino do Tempo (Past Perfect)

– Jornada Nas Estrelas – Primeiro Contato (Nova Geração) (Star Trek - First Contact)

– O Demolidor (Demolition Man)

1998 – Perdidos No Espaço (Lost in the Space)

Cruzamento de Dados

Número de Filmes Produzidos

Década de 60 = 02

Década de 70 = 05

Década de 80 = 13

Década de 90 = 21

Tipos de Viagem

A – Mediação de Máquinas – 30

B – Mediação Mágica – 2

C – Mediação Psicológica - 0

D – Mediação Espiritual - 0

E – Mediação por Hipnose - 1

F – Corpo Físico Imortal – (highlander 1 e Orlando a Mulher imortal)

G – Animação Suspensa - 1

H – Outras – 5

Meio de transporte

Carro 3

Moto

Avião 2
 Navio 3
 Barco
 Nave Espacial 6
 Obj. Mágicos 1
 Outros 14

Ocorre locomoção

Apenas no Tempo 9
 No tempo e no espaço 20

Máquina Fixa

Controle Remoto 2
 Controlada por outra pessoa 6

Controle da Viagem

Estado/Gov. 15
 Cientistas 17
 Indivíduo 7
 Outros 3

Período em que a Máq. Está fixa.

Passado 2
 Presente
 Futuro 8

Número de Passageiros

Individual 11
 Coletiva 2 - 7
 Coletiva 3 - 3

Coletiva 4

Coletiva 5 + - 6

Dirigibilidade

Viagem de ida e volta 22

Só de ida 5

Máq. Vai embora c/ poss. De resgate. 1

Máq. Quebra c/ possibilidade de conserto 2

Máq. É destruída

Período em que se inicia a viagem

Passado 5

Presente 9

Futuro 16

Destino da Viagem

Passado 10

Presente 14

Futuro 9

Tempo Paradoxo 1

Período onde termina a viagem

Passado 1

Presente 16

Futuro 11

Finalidade

Pesquisa científica 5

Fuga 2

Resol. Probl. Pessoais emocionais 5

Res. Probl. Pessoais Econômicos 1

Resolução Probl. Col. Sociais 4

O Acaso ou acidente 7

Salvação de alguém 5

Salvação Coletiva 8

Quanto à finalidade

Sucesso 25

Não Sucesso 5

Análise dos Resultados

Número de Filmes Produzidos

Não foi possível retroceder a produção à década de 50, desconheço a existência de filmes produzidos com essa temática anteriores aos anos 60. “A Máquina do Tempo” (1960), em termos sócio-históricos, pode ser considerado mais reflexo dos anos 50 do que exatamente dos sessenta, uma vez que sua produção inicia-se no ano anterior e a nova década ainda não havia dado o tom. Considerarei para fins de análise este filme como tendo sido o primeiro produzido com este tema. Mesmo não o sendo pode-se afirmar sem muito medo de equívocos que foi o primeiro mais significativo e portanto representativo. Sobre isto serão feitos esclarecimentos em capítulo posterior.

No que tange à amostragem ficou nítido o grande salto numérico das produções a partir da década de 80 num crescendo até o final dos anos 90. Pode-se perceber que nestes períodos (60,70,80,90) existiram produções bastante representativas dos momentos históricos específicos destas décadas. No entanto, não se pode acreditar apenas nos dados. O fato de haver uma produção bastante grande nas últimas duas décadas não diz necessariamente que essa produção é realmente significativa. Ela insinua uma valorização deste sub-gênero ou uma sua banalização. Isto não diz praticamente nada a respeito da qualidade destas

produções. Por outro lado essa banalização pode chamar atenção para outros aspectos da sociedade para a qual esta produção é dirigida.

Quanto aos aspectos qualitativos pôde-se verificar ao menos cinco pontos altos desta produção: "A Máquina do Tempo" (1960); "O Planeta do macacos" (1968); "O Exterminador do Futuro" (1986); "De Volta para o Futuro" (1989); "Os Doze Macacos (1995)".

O primeiro enquanto inaugurador do sub-gênero que estabelecerá algumas características com as quais os filmes posteriores dialogarão em menor ou maior grau. Sua análise importa enquanto caminho para uma crítica.

O Planeta dos Macacos é tão representativo que ele sozinho dominou a totalidade da produção do final dos anos sessenta; do início e da totalidade da década de 70. Tendo originado mais quatro continuações – além de uma série e de um desenho animado para TV, ele reina de maneira absoluta neste período, pequena exceção feita a "Um Século em 43 minutos"(1979), já apontando para o estilo dos anos 80.

O "Exterminador do Futuro" (1986), com uma continuação, interessa por ter "acertado" no gosto popular dando início a uma grande série de produções que o imitam em maior ou menor grau.

Na mesma década de 80 "De Volta para o Futuro", com duas continuações, é praticamente (tendo em vista a massa de produções) um roteiro isolado e exatamente por isso representativo e interessante. Fez sucesso mas "não fez escola".

Na década de 90 "Os Doze Macacos" surge não só como o clímax de toda essa produção, mas também como um refinador de tendências. Nele fundiram-se expectativas sociais, reflexão e sucesso de público. Como foi baseado em "La Jeteé" (1962), produção francesa, ele, de certa forma, encerra um ciclo ao mesmo tempo que aponta novas direções.

Tipos de Viagem

Percebi rapidamente que as viagens tinham em si uma tipologia bastante característica. Em alguns casos a tipologia demonstra questões sócio-históricas do período em que foi realizada a produção, em outros tratou-se de mero recurso fílmico. Ambos os casos interessam. O primeiro caso por registrar certa preocupação – por parte dos diretores e produtores - com a verossimilhança e o segundo por utilizar-se claramente de um imaginário já criado e pré-estabelecido com o espectador.

Por estar tratando de viagens preocupei-me em primeiro lugar em perceber qual a mediação utilizada, ou seja, o caminho escolhido para se percorrer “o espaço do tempo”. Quais as formas utilizadas para romper a barreira Temporal?!

Para fins de levantamento considerei as viagens propriamente ditas (partida/retorno) e as semi-viagens (apenas partida/sem retorno). Jacques Goimard²⁸, especialista francês em ficção científica considera, no âmbito da literatura, as semi-viagens muito mais pobres do que as viagens propriamente ditas, uma vez que para este autor o impacto do retorno do viajante é que produz as condições mais ricas para a exploração dos paradoxos temporais criados e para as reflexões mais existenciais. Aqui se descorda deste autor, pois, no âmbito cinematográfico, as semi-viagens demonstram uma atitude clara de manipulação do tempo enquanto meio para se atingir determinados objetivos. Um exemplo deste tipo de roteiro é o “Exterminador do Futuro”, uma viagem incompleta onde não há possibilidade de retorno, que no entanto, possui uma inegável riqueza conceitual.

No decorrer do trabalho foi descartada a **Mediação Psicológica**, isto por que por este título entendi os filmes baseados em Flash Back, ou seja na rememoração de eventos. Trata-se de viagem no tempo?! Sim, mas não há transporte através do tempo, nem da mente nem do corpo. O espaço da memória fica melhor localizado numa associação história-memória-passado, do que numa

²⁸ GOIMARD, Jacques. “Temps, Paradoxe, et Fantaisie” in: IOAKIMIDIS, Demètre & KLEIN, Gerard. Histoires de Voyages dans Le Temps. s.l.e.: Librairie Générale Française, 1975. As referências a Goimard aparecerão sem os números de páginas por que fiz tradução livre de seu texto e a numeração não corresponderia ao original.

viagem no tempo. Foi considerada apenas para efeito de análise e posteriormente descartada.

A **Mediação Espiritual**, que não contou com nenhum título disponível no mercado, foi considerada tendo em vista a literatura espiritualista e espírita, onde ocorre freqüentemente este tipo de recurso. Um espírito desencarnado rememora nos locais onde viveu o seu passado, mas, isto de uma maneira tão vívida que ele praticamente encontra-se naquele período. Isto sem falar nos casos onde estes estão fixados em determinado momento de tempo e deles não conseguem se libertar. Esta mediação, como a Psicológica, necessitou ser descartada, pois ambas guardam, de certa forma, semelhanças quanto à questão da memória, não se constituindo exatamente em uma viagem devido à ausência efetiva de transporte no tempo.

A mediação por **Corpo Físico Imortal** (“Highlander” e “Orlando, a Mulher Imortal”), também precisou ser considerada, no entanto, acabou por se caracterizar pela viagem sem retorno ou semi-viagem. Estes filmes citados não estão entre os que levei em conta para efeito estatístico. Têm uma forte conotação de controle do tempo, mas suas questões, bastante ligadas ao filme Fantástico, não permitem um maior aprofundamento sem que se tivesse que incluir forçosamente aqui toda a produção “vampiresca”, pois os seres fantásticos chamados de “vampiros” - comuns em filmes de Horror -, normalmente lidam com a questão da imortalidade. Sua análise tornaria este trabalho praticamente impossível de ser terminado, ou ainda poderia torná-lo bastante inconclusivo.

A **Mediação por Hipnose** foi incluída devido ao conhecidíssimo recurso hipnótico de alguns terapeutas, chamado de Terapia das Vidas Passadas ou TVP, surpreendentemente apenas um filme deste tipo foi encontrado, “Em Algum Lugar do Passado”, e tratava-se de auto-hipnose. Nenhum filme pesquisado até agora utilizou o recurso da TVP.

A **Animação Suspensa** foi aqui incluída por tratar-se de antigo recurso literário para que se fizesse a viagem no tempo. No entanto, parece que foi um artifício usado à exaustão somente na literatura, pois em cinema apenas um caso

foi encontrado. Trata-se também de uma viagem sem retorno e portanto só interessa no sentido de se perceber uma manipulação do tempo.

A **Mediação Mágica**, contando com apenas 3 títulos foi utilizada em filmes onde a preocupação com a verossimilhança é bem menor - para não se dizer inexistente -, onde o espectador é convidado não à reflexão mas à fantasia pura; o que em termos pessoais deve afetá-lo muito pouco.

As Outras formas não esperadas pelo pesquisador trataram sempre a viagem no tempo como um fenômeno natural. Um fenômeno da natureza, que evidentemente não ocorreria com frequência, mas um fenômeno natural, surpreendentemente em todos os casos trataram-se de viagens completas. Podendo ser citado neste caso o interessante “A Próxima Dimensão” (1983).

A **Mediação de Máquinas** contou com o maior número de adeptos, 28 ao todo. Esta tal quantidade permitiu até mesmo a verificação dos “modelos de máquinas” utilizadas. Pude, sem exagero, verificar uma evolução nos modelos, formatos e possibilidades das Máquinas do tempo. De longe as naves espaciais

foram o veículo predileto para fazer-se a viagem, e não se deixem enganar pelos 5 filmes que contaram com este recurso, a maioria dos 16 que constam do quesito **Outros** também são de certa forma naves espaciais, estão assim classificadas por não poderem ser descritas em seus “estranhíssimos” detalhes.

A verificação dos veículos utilizados interessa pois estes são repositório do imaginário social do período e muitas vezes são reflexo dos anseios da época, p.ex., “De Volta Para O Futuro”, mediação por máquina, veículo: um automóvel, mas que automóvel? Um Delorean, o paradigma de consumo automobilístico nos Estados Unidos. A “coincidência” ou não, exatamente no momento em que a indústria americana sofria pesada concorrência da indústria automobilística japonesa.

Quanto à locomoção interessava saber relativamente à teoria “científica” utilizada, a fim de fazer-se comparações posteriores. Descobri que a teoria geral

da relatividade “continuun Espaço-tempo” de Albert Einstein foi a mais citada e utilizada, contando com 20 representantes, onde poderiam-se também inscrever os outros 10 dos quais não foi possível saber com certeza. Nestes últimos havia transporte no tempo e no espaço, mas muitas vezes não pude saber para que tempo ou para que espaço, fiz neste caso uma abertura para que a possibilidade “transporte pelo espaço” não houvesse ocorrido, mesmo tudo levando a crer que houvesse ocorrido. A modalidade “ Apenas no Tempo “ contou com 9 exemplos, apesar de minoria é um tipo bastante interessante, pois todos possuíam temas altamente existenciais e humanos, tendendo mais para a reflexão.

Controle da Viagem

Viajar no Tempo – se possível fosse – seria em si mesmo uma instância bastante dramática da existência. Mas que dizer se o indivíduo colocasse a sua segurança e a sua vida nas mãos de outros ? Loucura? Pois ao se verificar a existência de máquinas fixas, ou seja que não faziam o percurso da viagem com o viajante, percebeu-se que só em dois casos o viajante contava com um controle remoto e que em outros seis verificados o controle estava nas mãos de outros indivíduos.

Mais que isso, ao se estender este quesito ao controle da viagem (não propriamente da máquina) a estatística assombra, pois na maior parte dos casos onde um indivíduo ou mais são atirados na viagem no tempo ele não detém o controle sobre ela. Este controle, em 70% dos casos estava nas mãos quer do Governo quer de cientistas, sendo que neste último caso a maior parte dos cientistas fazia parte do governo

Verificando a questão da Máquina fixa percebi que esta modalidade jamais partia do período de tempo chamado de Presente, todas estavam fixas quer no passado quer no futuro. 80% delas estavam no futuro e em mãos quer de cientistas, quer de governos.

Quanto ao número de passageiros também chegou-se a uma constatação interessante: 11 viagens individuais e 28 possuíam mais de um passageiro ou

mais de um viajante. Portanto a maioria era coletiva. Evidentemente todas possuíam um protagonista em especial.

Quanto à Dirigibilidade (ou seja ir e voltar) 24 permitiam partida/retorno e somente 5 faziam viagens apenas de ida.

Outro contraste interessante é que em relação ao primeiro modelo (A Máquina do Tempo) a maior parte das viagens tem o futuro como ponto de partida. Apenas 5 iniciam-se pelo passado; pelo presente 9, sem descontar a continuação de filmes como "De Volta para o Futuro", p.ex.; mas 16 iniciam pelo futuro, o roteiro investe, em relação à verossimilhança, no futuro distante ou próximo onde a tecnologia irá permitir essas viagens.

Ainda relativamente à dirigibilidade, nas décadas de 80 e 90 as viagens no tempo não têm como direção o futuro ou o passado, mas a direção delas é o presente. Novamente em clara contraposição com o primeiro modelo. Apenas 10 visitam o passado, 9 o futuro (aqui levando-se em consideração as viagens mistas que tanto vão para o passado quanto para o futuro, são no entanto uma minoria) e 14 vêm estritamente para o presente. Uma delas, somente, explora a possibilidade de Tempo Paradoxo.

Quanto ao período de término da viagem, apesar da maioria iniciar-se no futuro, a maioria, neste caso, termina no presente. Sendo uma estimativa de 16 p/ presente e 11 p/ futuro.

No que tange à sua finalidade a viagem no Tempo é bastante variável:

Pesquisa científica 5

Fuga 2

Resol. Probl. Pessoais emocionais 5

Res. Probl. Pessoais Econômicos 1

Resolução Probl. Col. Sociais 4

O acaso ou acidente 7

Salvação de alguém 5

Salvação Coletiva 8

Na maioria dos casos os objetivos estão ligados à resolução de problemas coletivos ou de outros personagens e não necessariamente do protagonista. O protagonista é sempre o principal atingido pela “experiência” da viagem, a justificativa quando existe quase sempre é salvacionista.

Como não podia deixar de ser na maior parte dos casos estudados houve sucesso quanto à finalidade (25), o não sucesso ficou por conta de cinco resultados negativos para os viajantes; os outros perderam-se quanto à finalidade, ou seja, partiram de uma premissa abandonada no decorrer da ação.

Cap. 1: A Viagem no Tempo Através da Literatura e do Cinema

A Literatura e a Viagem no Tempo (história da viagem)

Assim como vários gêneros do cinema o tema da viagem no tempo também é devedor da literatura. O século XVIII, berço do iluminismo e da eclosão da ciência como categoria explicativa do mundo e da sociedade, originou os primeiros trabalhos.

Aquele não era tão somente mais um século entre tantos que perfilaram a história; era considerado o século das Luzes, o grande momento em que o homem deveria livrar-se de suas superstições, deveria buscar a liberdade, a participação política e a sua realização individual plena. É também o século onde os ideais burgueses vencem na política, na economia e na sociedade. Ideais estes que passam por uma longa implantação durante o século XIX e parte do século XX.

Em termos teóricos a viagem no tempo já era pensada por D' Alembert na famosa "Encyclopedie", e desta forma não era uma pura invenção de escritores, pois vinha carregada de dignidade científica. Essa carga "científica" permitia mais do que tudo a possibilidade do leitor aceitar a verossimelhança procurada pelos escritores.

Não é ao acaso então que se dá o surgimento deste sub-gênero, marcado pelas viagens individuais e com conseqüências sociais. Não é de espantar que diante das modificações sociais e econômicas que a França e a Europa passavam surgissem escritores preocupados em demasia com os rumos dos acontecimentos e que desejassem dar uma "espiadela" no futuro...ao menos via projeção da imaginação.

Assim, os primeiros romances surgiram baseados na possibilidade de viagem para o futuro como esta podia ser entendida na época: o sono. Todos os seres fazem essa viagem cotidianamente, dorme-se numa noite...acorda-se num outro dia...num outro tempo. Assim o primeiro meio imaginado para essas viagens foi o sono. Meio utilizado em “O Ano 2440” (1771) do francês Sebastien Mercier e em “Rip Van Winkle” (1819) do americano Washington Irving.

Avançando pelo século XIX a mediação do sono passa por uma transformação importante: a hibernação. As pesquisas sobre a hibernação em animais datam das primeiras décadas daquele século, assim, o sono enquanto mediação da viagem no tempo ganha ares de plausibilidade. Os personagens, daquele momento, passam por uma longa hibernação; nestas novas narrativas a operação será toda realizada de maneira pretensamente científica como em “Hurlubleu” (1833) de Charles Nodier e “O Homem da orelha Cortada” (1862) de Edmon About.

A idéia evoluiu posteriormente para a de animação suspensa. Na animação suspensa Máquinas mantêm vivos os corpos dos indivíduos enquanto eles dormem e são despertados num futuro qualquer graças a um “timer” ou a algum acidente. O tema da animação suspensa é bastante popular tendo inúmeros exemplos já no século XX, como o “Caso Kovac” (1939) de Howard Fast, só para citar um autor mais conhecido.

As pesquisas sobre criogenia, o congelamento de seres vivos para posterior reanimação, no século XX, também possibilitaram criações literárias (e cinematográficas). Apesar da diversidade da forma o mediador continua sendo o velho sono. Nem mesmo “A Bela Adormecida” dos contos de fadas, escapou desta mediação. Apesar das diversas formas: sono, hibernação, animação suspensa e criogenia, estas são, no entanto, variações do mesmo mediador de viagem no tempo, o sono.

A Teoria Geral da Relatividade fornece um outro meio científico de realizar uma viagem de sentido único para o futuro, com a condição de combinar com uma viagem no espaço. Segundo Einstein, o tempo não é um meio distinto do espaço,

mas forma a Quarta dimensão do “continuum espaço-tempo”²⁹ A velocidade pela qual o tempo se escoia de um sistema (por exemplo uma nave espacial) diminui quando a velocidade de deslocamento desse sistema aumenta. Nas velocidades que conhecemos na terra o desacelaramento deste sistema é negligenciável; mas a 87% da velocidade da luz, o tempo se escoia duas vezes mais rápido. Um homem que passa a sua vida nessa nave morrerá com uma idade próxima de um milênio (terrestre) e poderá certamente satisfazer sua curiosidade a cada escala, mesmo que sua vida em tempo subjetivo não passe por modificação.

Que dizer quando o herói (de *Common Time* – 1953 – de James Blish) tem 7200 vezes mais tempo de vida que um ser humano comum! Este fenômeno conhecido pelo nome de Paradoxo de LANGEVIN, tem freqüentemente inspirado os autores de ficção científica depois de “O Reino da Felicidade” (1922) de Alexandre Arnoux; eles vão sobretudo insistir sobre a solidão dos navegadores do espaço, estes reencontram à cada escala uma terra onde todos seus próximos terão desaparecido. “*Philosopher stone*” (1963) de Christopher Anvil é um bom exemplo desse gênero de especulação.

Jacques Goimard, observa:

“Estes dois métodos têm em comum o fato de não definirem uma viagem verdadeira, pois eles não comportam o retorno. E haverá aqui o traço de uma reticência?”

Este autor observa que uma viagem verdadeira deve ter dois sentidos: ida e volta. Uma viagem sem retorno ao tempo que a originou perde seu maior efeito que é a possibilidade de mudança dos fatos que projetaram o futuro visitado. Esta reticência que ele percebe é o medo do paradoxo. O medo de criar um paradoxo lógico com a viagem no tempo barrou a criatividade de vários escritores, no entanto, Goimard acredita que aqueles que enfrentaram a dificuldade do paradoxo temporal, ou simplesmente a ignoraram, fizeram as obras mais estimulantes.

²⁹ Essa idéia já se encontra na *L'Encyclopédie*, sob a pena de D'Alembert e em *A Máquina do Tempo*, sob a

Nos primeiros casos de viagem o personagem encontra muitas vezes um futuro ideal e utópico e por isso mesmo não tem razões para voltar. Exceção feita ao primeiro personagem que necessitou refletir sobre esta questão: o herói de "Postumas" (1802) de Restif de La Bretonne, tem o poder de " entrar nos corpos" dos outros e se "insere" para visitar os homens do futuro, um por século e agir sobre sua evolução até a sua apoteóse final. Tudo muda quando no futuro vê o naufrágio da civilização ou da humanidade. Então ele deve voltar portando a novidade e tentar impedir o perigo. Bem, neste momento, é útil lembrar que o autor deste livro também participou de maneira ativa nos acontecimentos que ocasionaram a Revolução Francesa, assistindo a todo o seu desenrolar.

Mesmo se o viajante do tempo não se engaja numa ação preventiva, o romancista (que exprime geralmente suas convicções ou suas obsessões) representa exatamente o mesmo papel, contando a história. Este efeito de "Feed Back" (ou o choque de retorno) faz toda a importância de "A Máquina do Tempo" (1888) de H.G. Wells, o livro mais importante para a constituição do tema.

O personagem "explorador do tempo" parece interessar menos que a sua invenção, mas o epílogo nos previne que "ele tinha idéias desencorajadoras sobre o progresso da humanidade"; e de fato, sua viagem não serve para outra coisa que não seja a exposição das idéias não menos desencorajadoras de Wells.

Por mais pessimista que seja Wells, ele não incita menos seu leitor, pelo seu efeito de advertência contido em sua mensagem, a se revoltar contra a condição que leva o futuro a ser assim e a mudá-la. Os pós-Wellianos não hesitarão mais em acampar os seus heróis no crepúsculo do mundo para salvar a humanidade moribunda; este é o caso de "O Mestre do Tempo" (1929) de Ray Cummings. Que não é, à rigor, um romance de aventuras. Portanto, o explorador de Wells trás do futuro duas pequenas flores desconhecidas em nossa época, e ele irá através dessas duas pequenas flores, contar seu destino, aclarando todo o duelo do homem e do tempo. Mas, Wells, obnubilado por suas anti-utopias, não pensou em fazê-lo.

Diante do medo do paradoxo temporal³⁰, que o transporte efetivo de um ser humano através do tempo poderia estabelecer, criam-se novas formas (meios) de se “conhecer” o futuro ou o passado.

Já que o tempo não se deixa manipular facilmente, em “Bifur” (1929), Jacques Natanson imagina um aparelho que não permite ir ao futuro, mas permite uma representação figurada do futuro individual. Utilizando todos os recursos à sua disposição faz um resumo no qual o destino se apresenta sob a forma de uma árvore, com uma bifurcação para cada decisão à tomar, mas que quase sempre é uma ramificação “aberrante” reentrando no “circuito” após um lapso de tempo mais ou menos longo. O futuro, neste momento, parece não se deixar mais remodelar; diz-se em termos claros que o determinismo é mais forte. No limite, em “Uma Vida Toda Traçada” (1968) de Henri Slesar, um viajante do futuro acompanha, sem poder impedir, tudo o que está previsto.

Esta solução conservadora prega que todos os caminhos levam ao mesmo futuro, não existe uma fuga possível. Dessa forma o viajante não faz um uso negativo do seu conhecimento do amanhã, tentando somente evitar catástrofes. Mesmo assim, por astúcia ou maldade, causa uma intrusão maciça do futuro no presente. Em “Touche-à-tout” (1958) Philip K. Dick narra que um viajante indo em direção ao futuro encontra a humanidade substituída por insetos desconhecidos. Como foram introduzidos na Terra? Em seu retorno ele descobre que é ele quem traz os primeiros ovos em sua máquina. Desta vez o paradoxo é grande, pois o futuro é causa do passado e a cadeia causal foi rompida: é o cenário conhecido pelos amadores sob o nome de “circuito fechado”, e que faz referência a outras modalidades como em “Odd” de John Wyndhan bem como a outras narrativas. A liberdade do homem triunfa sobre o determinismo, mas o homem é a primeira

³⁰ Paradoxo Temporal: é assim chamado todo o resultado de viagem no tempo que termina em alteração da realidade de origem do viajante. P.ex., um viajante que saia do presente e vai para o passado e chegando lá mata sua mãe quando esta ainda era criança; paradoxo: como o personagem poderia ter existido um dia se a sua mãe foi morta antes que ele nascesse, logo, como poderia tê-la matado?. Os paradoxos criados pelas viagens no tempo, ou melhor a resolução destes, são normalmente a base da maior parte dos roteiros em cinema.

vítima e ele não mais, desta vez, terá a liberdade para remediar. Não é mais livre em face de suas obras.

Com o circuito fechado, a viagem para o futuro se torna a viagem para o passado. A fonte do paradoxo, dentro da novela de Dick, não é mais a viagem do explorador ao futuro, mas a viagem dos ovos até ao passado. Esta viagem até ao passado é a viagem de retorno do viajante que foi ao futuro, e não o inverso. Nisto reside a maior parte dos paradoxos, e dos quebra-cabeças inerentes à viagem no Tempo. Isto ocorre porque, sem dúvida, os romancistas têm começado pela viagem ao futuro predominantemente, inclusive Wells, para abandoná-la pouco a pouco em proveito da viagem ao passado, cujas complicações são a fonte de suas delícias depois que eles se tornaram mestres no tema.

Sobre esta questão Goimard, esclarece:

“Esta reorientação foi provavelmente favorecida pelo fato de que a viagem para o passado é EM SI um tema mais rico e mais essencial. O amanhã é uma dimensão fundamental da ação não somente para o homem, mas também para todos os animais, até mesmo no nível mais elementar. Ao contrário, o passado é uma dimensão especificamente humana, e isto a mais de um título: no plano individual, cada um de nós, pelo fenômeno da neotenia, encontra-se dependente de seus pais por um tempo bastante longo (doze, vinte anos ou mais) e se arrasta por toda a nossa vida como uma carga, as conseqüências destes condicionamentos e dos conflitos que o acompanham; sobre o plano coletivo, toda civilização é o produto de um acúmulo de gerações e da capitalização de inumeráveis experiências. Tocar em nosso passado é tocar em quase tudo o que somos. É tocar em nossa identidade.”

Portanto, os escritores gastaram bastante tempo para descobrir estas evidências: o fato de acreditar que eles fazem parte destas “verdades que nem precisam dizer que são boas” faz com que eles confiem em remeter o leitor um pouco demasiadamente à questão. O tema tem seu início em “sotto voce”, não pela viagem ao passado, mas pela visão do passado, fantástica ou cientificamente “justificada”. O “grau zero” do tema aparece em “A mais Bela História do Mundo” de Kipling, onde nenhuma explicação é fornecida ao leitor. Numa narrativa bastante anterior como “As Lembranças de M. Auguste Bedloe” (1884) de Edgar

Poe, a opiomania do personagem permite que ele visite o corpo de um de seus sócios no momento em que ele irá morrer.

Mas os escritores realmente agitam-se quando se trata da viagem “subjetiva”, em “narrações do Infinito” (1867), Camille Flammarion imagina um meio científico de recolher as imagens e sons do passado antes que eles se distanciem da terra, e reconstituir assim toda a nossa história. Em “O historioscópio” (1883), Eugène Mouton aperfeiçoou o sistema levando em conta a diferença entre a vida do som e a vida da luz. “Avant l’Aube” (1934) de John Taine repousa sobre a idéia de que a luz ficaria gravada sobre a matéria, como o som sobre os discos, e as cenas impressas do passado podem ser revividas com um “analisador eletrônico”.

Tudo é geralmente tratado pelos autores como um pretexto para mostrar o passado, de tal sorte que parece um álibi novo para o romance histórico. Neste quesito Edgar Allan Poe avança introduzindo um efeito de “feed Back” sugerindo que a morte de um hóspede no passado, pode levar à morte do novo visitante, que vier a ocupar a mesma suite depois. Até mesmo em “Os Semeadores de Espanto” (1923) Fernand Mysor evoca uma sugestiva viagem por hipnose, onde os sujeitos terminam devorados por animais pré-históricos: seus cadáveres podem ser tranqüilamente observados em nossos dias, intactos mas com uma expressão de horror no olhar. Pode-se citar ainda “Berkeley Square”, uma peça de John Balderston e John Collins, transformada em filme por Frank Lloyd (1933), onde o herói é transportado para o corpo de um de seus antepassados; voltando à sua época ele não conserva nenhum traço físico da viagem, mas uma marca: um amor impossível.

Na viagem subjetiva enquanto o herói contenta-se em assistir ao passado como simples espectador os choques de retorno são negligenciados, salvo com relação ao tempo presente. A via real do tema é o transporte efetivo, material de um ser humano completo através da revolução dos tempos. Neste caso o autor faz com que se tenha plena consciência do impasse lógico em que ele se perdeu.

No entanto, este não foi sempre o caso, sobretudo no início do século XX. Por vezes, o autor se contenta com a montagem dos paradoxos, como Gaston de Pawlowski com “A Verdadeira Ascensão na História de James Stout Brighton” (1909) que é a narrativa da invenção da viagem no tempo e não a aventura, mas suas conseqüências: o herói é um aviador que um dia voa depressa de Leste para Oeste recuperando o tempo.

Por vezes os viajantes não são mais que turistas ou historiadores que vêm ver ou estudar o passado ficando bastante atentos para não tocar em nada, ou seja, não interferem de nenhuma maneira e não cometem nenhum paradoxo. Evidentemente que esta forma de perceber a viagem não permite em nada conhecer os “homens do futuro”: “The British Barbarians” (1895) de Grant Allen descreve assim a Inglaterra Vitoriana. Mas, ele mostra também que o autor cria todas as condições de um paradoxo e não percebe isso: em “A Bela Valence” (1923) de Théo Varlet e André Blandin, os viajantes do passado causam uma confusão na história e voltam para um presente onde nada foi modificado tudo não passou de um sonho. Este esquema é a base de inumeráveis romances de aventuras.

Mas, vejamos os escritores que não têm medo dos paradoxos (eles são muito mais interessantes). Maurice Renard, em “O Nevoeiro de 26 de Outubro” (1913), nos conta a história de dois cientistas que se vêm transportados em pleno Terciário; voltando à nossa época eles escavam um pouco e encontram na mão de um Pitecantropos os restos fossilizados de um cronômetro, comprado na Avenida do L’Opera. Detalhe bastante superior às duas pequenas flores de Wells, por que aquelas comportam um caminho e um retorno: o cronômetro está “para sempre” na Era Terciária. Tudo está no cronômetro; ele é o bastante para generalizar-se um pouco e obter-se os efeitos mais diversos.

O Cinema e a Viagem (Continuação da História)

Depois de se levantar as origens da viagem no tempo e como esta foi explorada na literatura, com base em Jacques Goimard e Ciro Flammarion Cardoso, pode-se perceber a história da evolução do tema no cinema como uma espécie de continuação daquilo que se fez em literatura. No entanto, não se pode perder de vista que este sub-gênero encerrou cinematograficamente especificidades outras que tentarei aqui ressaltar.

Devido ao percurso literário, estas produções não partirão do zero. O cinema não precisou “inventar” o tema. Toda a elaboração dos meios com os quais se faria a viagem, a reflexão sobre os paradoxos envolvidos, etc., já estava em grande medida estabelecida na altura da realização do filme inaugural “The Time Machine” (1960). O mesmo não se pode dizer no quesito relativo à imagem, papel este todo realizado pelo cinema.

Diversamente, no entanto, de algumas afirmações de Goimard no âmbito literário, como sobre a importância da “viagem verdadeira” para o tema, ou sobre o ponto mais marcante que é o encontro do personagem com a morte, a adaptação de obras para cinema - ou os roteiros escritos originalmente para este - possui seus próprios pontos máximos.

Se, evidentemente, a “viagem verdadeira” possui mais riqueza exatamente por possibilitar todo o impacto do retorno, em cinema a própria tematização do tempo relativiza este item. Pois interessa em primeiro lugar não as relações do personagem consigo mesmo e com a sociedade que o cerca, mas sim a existência desta temática. Ela interessa não apenas pelo seu conteúdo enquanto roteiro mas sobretudo pela possibilidade de diálogo com o imaginário social. O que a está gerando? Que estruturas do imaginário estão sendo ativadas? Por que estão sendo ativadas?

Se literariamente as viagens incompletas interessam menos, aqui elas estão sendo observadas como parte constitutiva deste imaginário, não podendo ser desprezadas sob o risco de se perder algum dado importante para a compreensão das viagens no tempo em geral.

Já a questão da morte é bastante mais delicada, pois em cinema – principalmente o Hollywoodiano – ela não pode, e não será, enfrentada da mesma forma; pois a diversidade do veículo que comunica a história “pede” outra abordagem. A morte não é exatamente um assunto apreciado em filmes de entretenimento³¹ – que não tenham a matança de personagens (coadjuvantes ou não) claramente explícita em seu gênero, ou seja, filmes de terror ou guerra – ou mesmo nos de caráter mais reflexivo. E mesmo nestes “não se espera” que o personagem principal morra, pois neste caso onde estaria o “Happy End” que todos aguardam? Estratégia de mercado ou não, o final feliz é praticamente “instituição nacional” hollywoodiana. No que tange à morte de personagens principais Hollywood às vezes, (isto mais recentemente) contorna a situação, como, p.ex., aconteceu com o consagrado “Titanic” onde existe uma sugerida continuação da vida após à morte; ao final do filme todos os mortos estão vivos.

Como foi dito anteriormente, Hollywood não precisou inventar a viagem no tempo, por isso irá fazer um percurso um pouco diverso da literatura. O primeiro filme importante não irá ter como “meio” de transporte temporal o sono, a hibernação ou a animação suspensa. O livro “A Máquina do Tempo” (1895) de H.G. Wells já era o clássico desta literatura e seria também o marco inaugural do gênero no cinema.

Em “The Time Machine” (1960) de George Pal, a máquina surge como o mediador adequado para a viagem. Assim como um produto industrial completamente novo ela ainda não havia encontrado um formato social. Um exemplo prático do que seja “formato social” é a evolução automobilística. Os automóveis passaram por diversos formatos e desenhos até chegarem ao modelo socialmente aceito como padrão: quatro rodas, cinco lugares, cabine fechada e

³¹ Aqui ao diferenciar filmes de entretenimento e filmes que possuam caráter reflexivo, pretendo que filmes de entretenimento sejam aqueles elaborados claramente para divertir, são aqueles que não têm a menor dúvida em lançar mão de clichês os mais diversos, dando ênfase à superficialidade cotidiana. Já os de caráter mais reflexivo são aqueles, que mesmo sendo feitos para o “grande público”, permitem entrever uma reflexão existencial mais séria. Exemplos, entretenimento: Sexta-feira 13; apesar de ser um filme de terror, não assusta ninguém e mesmo não se tratando de comédia ninguém o leva à sério; Reflexivo: Ghost, feito para o grande público, cheio de clichês, mas que permite ao indivíduo refletir sobre valores da sua existência: vida, morte, moral, etc.

protegida, faróis na frente do veículo, etc., enfim a primeira imagem que nos vem a cabeça quando dizemos a palavra automóvel.

A mediação por máquinas seria a preferida da produção Hollywoodiana, reflexo de uma sociedade industrializada onde as máquinas intermediam e mediatizam boa parte dos relacionamentos humanos. Devido à essa escolha inicial a maior parte das viagens no tempo permitirão a chamada “viagem verdadeira”: ida e volta. Pois à maneira de “automóveis” elas são elaboradas para trafegarem para lá e para cá pelo fluxo temporal sem maiores dificuldades; exceção feita àquelas de todos os veículos: enguiço, quebra de peças, acidentes, roubos, etc.

Escolhido o meio predileto para a realização da viagem, este irá passar por um interessante processo, não como o automóvel – em busca de formato social –, mas como o repositório de processos sociais vividos no contexto em que seus “modelos” são produzidos. O formato irá sofrer inúmeras variações, e se poderá observar nestas o reflexo de questões tecnológicas (e até mesmo políticas) do momento de sua produção.

Assim, em “O Planeta dos Macacos” (1968) de Franklin Shaffner, é utilizada uma nave espacial. O contexto histórico é o da Guerra Fria, mais precisamente o da Corrida Espacial. A partir deste, que resultou numa série de cinco filmes, a teoria temporal mais utilizada seria a Teoria Geral da Relatividade, desenvolvida por Einstein, citada anteriormente.

Nesta segunda produção do gênero evidencia-se uma certa ambigüidade, que se não chega a ser recorrente, irá se repetir várias vezes. A máquina não é necessariamente uma máquina do tempo, mas é uma máquina que faz uma viagem no tempo; fato este devido à própria teoria da relatividade.

Em outros filmes como: “Nimitz – De Volta ao Inferno” (1980); “Projeto Philadelphia” (1984); “Jornada nas Estrelas – De Volta prá Casa” (1986); “Fenda no Tempo” (1994); a máquina está intimamente associada à viagem mas em si mesma não foi projetada ou pensada como uma máquina feita efetivamente para este fim. Em “Nimitz” é um porta-aviões atômico; em “Projeto Philadelphia” é um

porta-aviões convencional e em “Fenda do Tempo” um simples avião de cruzeiro. Nestes casos a viagem foi possibilitada por um “fenômeno natural”. Mesmo este fato não é suficiente para retirar o modelo da máquina da sua função de repositório de um contexto histórico e social específico.

Talvez o formato mais curioso - e porque não dizer até mesmo neo-barroco - seja o da máquina do filme “O Senhor do Tempo” (1996). O personagem “Doctor Who” viaja em uma confortável sala de estar, não obstante esta ser uma máquina do tempo. Ao chegar ao tempo presente o seu aspecto externo é o de uma inofensiva cabine telefônica. Nos anos noventa nem o viajante do tempo abre mão dos confortos da vida moderna.

Outra variação percebida quanto ao formato ou ao tipo de máquina é que estas nem sempre fazem a viagem. Muitas vezes elas permanecem fixas numa dada realidade temporal, enviando apenas o personagem, ao mesmo tempo em que fica sob o controle de outros indivíduos. Neste caso encontram-se: “O Exterminador do Futuro” (1984); “Fugindo do Futuro” (1991); “APEX” (1993); “Time-Cop” (1994) e “Os 12 Macacos” (1995).

Diferentemente da literatura, desde o início da produção cinematográfica os paradoxos criados pela viagem são enfrentados e em muitos roteiros a resolução dos paradoxos constitui toda a aventura, como em “De Volta para o Futuro” (1985) e suas continuações de 1989 e 1991; “Time-Cop” (1994), “APEX” (1993); e “Guardiões do Tempo” (1994). Sendo que estes dois últimos lidam com o inusitado tema da formação de tempos paradoxos. Em APEX, ocorre a formação não de um, mas de vários tempos paradoxos³².

Uma nova mediação para a viagem será pensada apenas nos anos oitenta. O que aqui se pode chamar de **viagem subjetiva** inaugura-se com “Em Algum

³² Tempo Paradoxo: Considera-se em alguns roteiros o Tempo em si, no qual estamos mergulhados como o Tempo Natural, onde todas as coisas estão de certa forma preparadas para acontecerem tendo em vista as ações dos homens no tempo presente. Assim que ocorre interferência de um viajante do tempo essa “linha temporal contínua” sofre ramificações. Essas ramificações são chamadas de Tempo paradoxo; ou seja, formam-se vários mundos com várias realidades possíveis. Cria-se então a possibilidade do personagem estar num “mundo paralelo” ao mesmo tempo em que seu mundo e tempo originais continuam existindo e seguindo seu curso sem a presença dele.

Lugar do Passado” (1980)³³, onde o personagem principal vivido pelo ator Christopher Reeve, volta ao passado através de um processo de auto-hipnose. Observa-se aqui uma alteração importante, pela primeira vez a viagem está ligada a uma questão relativa ao indivíduo. Ele volta ao passado por razões estritamente pessoais, não é uma pesquisa científica, um acidente ou o prazer da aventura. O personagem apaixona-se por uma fotografia de mulher da década de vinte – ele está na década de 80 -, enquanto hospedava-se em um antigo hotel, onde ela teria vivido. Podemos até mesmo perguntar se não é um reflexo do conto de Poe, anteriormente citado, só que desta vez às avessas.

Seguindo uma linha mais ou menos semelhante em “Peggy Sue – Seu Passado à Espera” (1986), a personagem central é enviada ao passado quando está em uma festa e “desmaia”, recebendo a oportunidade única de alterar os fatos relativos à escolha de seu futuro marido, o que iria alterar todo o seu futuro (presente de onde ela partiu).

Os anos oitenta parecem realmente a década onde o meio de concretização da viagem seria realmente questionado e revigorado. A mediação por **Fenômeno Natural** surge com o já citado “Nimitz” (1980), e amadurece plenamente em “A Próxima Dimensão” (1983), o que não desobrigou o público de assistir “Fenda no Tempo” (1993), baseado no livro “The Langoliers” de Stephen King, também trabalhando com este mesmo tipo de mediação.

“A próxima Dimensão” (The Next One) com direção de Nico Mastorakis é sem sombra de dúvida um dos melhores roteiros já elaborados dentro do tema. Isto porque vai direto ao ponto do imaginário social ocidental relativo às questões do Tempo. No filme o personagem central é encontrado numa praia de uma ilha grega. Desmemoriado ele é recolhido por uma mulher viúva e seu filho ainda garoto. Aos poucos ele demonstra possuir estranhos poderes, além de sentir uma grande fascinação pela figura de Jesus Cristo. O espectador irá descobrir estarrecido que o personagem e Jesus são irmãos e que ambos vieram de um

³³ O mesmo ano do lançamento de Nimitz que propõe a viagem por meio de um fenômeno natural.

tempo futuro extremamente remoto, enviados ao passado por um fenômeno natural e atirados em épocas distintas.

Em termos teológicos é o advento do “Cristo” que estabelece o nosso tempo; não só o nosso tempo, mas a estreita relação do homem ocidental com as questões relativas á temporalidade. No filme toda a cultura ocidental partiu do paradoxo criado pela presença de um homem do futuro, com poderes especiais altamente desenvolvidos. A força dele está exatamente em confrontar uma cultura do tempo com a sua própria formação.

A década de 80 veria uma cisão fundamental no tratamento deste tema. Esta cisão prenuncia-se em “Um Século em 43 Minutos” (1979), um filme referenciado em H. G. Wells e no primeiro filme da década de 60, onde o personagem central é o próprio Wells na pele do “viajante do tempo”, que vem para a década de setenta perseguindo “Jack, o estripador” que fugiu da polícia inglesa num protótipo da máquina. Este é o primeiro triller do gênero. Ele abre caminho para um clássico: “O Exterminador do Futuro” (1984) com direção de James Cameron, sucesso tanto em sua primeira versão quanto na segunda.

O seu sucesso comercial foi tamanho que seria extremamente tedioso citar todos os seus imitadores. Se o “Exterminador” não se esvazia enquanto uma reflexão à respeito do tempo e da sociedade o mesmo não pode ser dito à respeito de suas imitações. Do clássico apenas imitaram o futuro aterrorizante, o personagem violento (ora representado por homens, ora representado por robôs) e o dinamismo das perseguições cercadas por inúmeros efeitos especiais. São produções voltadas estritamente para o entretenimento nas quais a viagem no tempo não era mais que mero recurso retórico para a violência gratuita. Violência essa que é a marca de diversas produções daquele período em diante, não importando muito o gênero ao qual se filiavam.

A última mediação a ser explorada é a **mágica**. Onde o transporte através dos séculos se dá através dos poderes mágicos de algum mago ou de algum objeto mágico. Este tipo de mediação não produziu grandes filmes ou roteiros melhor acabados. Em “Bandidos do Tempo” (1981) de Terry Gillian, seis anões

perseguidos por uma espécie de Ser Supremo escoltam um adolescente inglês através do tempo; e em “O Portal do Tempo” (1991), um guerreiro medieval viaja pelo tempo para perseguir o irmão de seu inimigo pela Los Angeles do presente; talvez o único dado interessante deste último é que foi escrito por nove roteiristas.

Inversamente do que ocorreu em literatura, onde as viagens para o passado constituíram-se em maioria esmagadora, desde “A Máquina do Tempo” de 1960 a “Perdidos no Espaço” de 1998 a produção Hollywoodiana vai se caracterizar por uma intensa relação com o futuro. Uma relação que é dada não somente pela viagem até o futuro, mas principalmente pela viagem inversa: personagens que vivem no futuro viajando até seu passado, ou seja ao nosso tempo presente. Paradigmas desta relação são: “O Exterminador do Futuro”(1984); “Fugindo do Futuro” (Time Scape, 1991); e “Os 12 Macacos” (1995). Cada um deles bastante diverso quanto à forma de exploração do tema, mas caracterizados por uma fortíssima e indisfarçável explosão do Futuro no presente.

Uma agradável exceção a todas as viagens no tempo, é um filme que mantém estreita relação com o tema, mas que não constitui uma viagem. É “Feitiço do Tempo” (1993), onde o personagem central, por algum motivo não explicado, acorda todos os dias no mesmo dia. Ele vive sempre no momento presente. Em termos filosóficos e simbólicos o Tempo Presente é a categoria temporal mais difícil de se lidar. O presente é o Tempo que não é, pois ao ser percebido ou vivido ele imediatamente torna-se passado, o seu principal constituinte é “o vir-a-ser” , mas quando ele neste se torna ele já não é mais. Aqui este filme interessa como um dado importante da tematização do próprio tempo.

Diferentemente da literatura³⁴ que, dado mesmo o seu formato de livro com um custo relativamente alto, com dispêndio de tempo maior para a leitura do que aquele que seria gasto para ver um filme; com a dificuldade de um dado leitor

poder entrar em contato com vários livros diferentes sobre o mesmo tema, o cinema à partir da primeira produção irá se auto referenciar nela (uma vez que produtores e diretores, além do próprio público, tem acesso a boa parte da produção, quer seja no cinema ou em vídeos) e estabelecerá todo um imaginário sobre a viagem no tempo. Cria-se não apenas um universo ficcional onde essas viagens são possíveis, mas por uma exigência mercadológica e social, estabelece-se todo um aparato imagético e reflexivo que necessita aperfeiçoar-se constantemente para atingir um público já acostumado com o tema e que tem com ele uma relação de crítica.

“Time-Cop”(1994) cujo personagem principal faz parte de uma polícia que cuida do Tempo, impedindo que viajantes, detentores de uma tecnologia já vulgarizada num futuro não muito distante, criem paradoxos temporais ou alterem o sacrossanto curso do tempo; e “O Feitiço do Tempo” já citado, são característicos não de um esgotamento do assunto, mas de sua dimensão. Eles são possíveis e plausíveis para a sociedade que os recebe devido à criação e repetida elaboração deste imaginário por Hollywood.

Assim, se na literatura devido à sua própria dinâmica temporal, este imaginário demora mais a propagar-se e a instalar-se, o mesmo não ocorre em cinema, onde a auto referenciação é mais dinâmica atingindo um público maior. Não apenas um público maior... a velocidade deste auto referenciamento atinge

em cheio apenas uma ou duas gerações de espectadores. Para que se tenha em mente o que isto significa basta lembrar que a produção cinematográfica deste sub-gênero data de pouco mais de trinta anos, fazendo mais pela sua popularização e desenvolvimento do que os duzentos anos de literatura.

³⁴ A diferença aqui não é tanto quanto ao auto referenciamento, possível, tanto em literatura quanto em cinema, nem quanto ao aspecto mercadológico específico para cada área que, no entanto, não chega a ser divergente. A diferença maior que aqui desejo destacar é quanto à velocidade de propagação do veículo cinema, via imagens, que exige também uma maior velocidade no que tange à auto referência e ao atendimento das expectativas mercadológicas

Assim, o cinema caracteriza-se nestas “viagens” por velozmente autoreferenciar-se expandindo e ampliando um tema do qual se fez legítimo herdeiro e continuador.

Cap. 2: “H.G. Wells: A Máquina do Tempo”

Introdução³⁵

O Grande marco inicial dos filmes de viagem no tempo é “A Máquina do Tempo”, de 1960, com direção de George Pal. Ele inaugura todo um formato e as produções posteriores dialogarão com ele em maior ou menor escala. Justifica-se pois uma análise mais cuidadosa.

Este capítulo será dividido em três partes: a) Contexto histórico social; b) Análise Social; e C) Análise simbólica. No primeiro momento viso contextualizar de forma rápida a sociedade americana na década de 50. No segundo relacionarei dados relativos à produção do filme, suas diferenças com o romance de H.G. Wells e seus significados sociais mais claros. No terceiro momento tratarei das questões relativas às concepções de tempo e como elas são carregadas de significados.

Política e Sociedade

A década de 50 foi marcada pela Guerra Fria. Essa guerra não declarada entre Estados Unidos e União Soviética determinou a política mundial dos anos imediatos à Segunda Guerra Mundial, e se fez sentir com maior ou menor intensidade até o final da década de 80. Entre as várias heranças do período do pós guerra está a consolidação da hegemonia econômica e militar americana, com o conseqüente declínio da Europa ocidental, e a ascensão do poderio soviético.

³⁵ A partir deste capítulo, com exceção do quinto, todos os capítulos terão uma breve introdução histórica. Dei preferência à história política, pois isso facilitaria uma aproximação com as propostas de Paul Virílio, vistas na introdução. Cumpre esclarecer também que não houve pretensão em se historiar o período, busquei nessas introduções históricas situar o leitor no momento de produção do filme. Por este motivo não foi feita nenhuma discussão extensa das fontes citadas.

Após as assinaturas dos acordos de Yalta e de Potsdan, ambos de 1945, selando os resultados do segundo grande conflito mundial, definiram-se as áreas de influência dos Estados Unidos e da União Soviética. A Conferência de São Francisco, de 1946, criaria a Organização das Nações Unidas (ONU), cujo principal papel seria fomentar a paz no mundo. Esta organização poderia, em nome da paz mundial, atuar em todos os conflitos. Essa atuação estaria condicionada a aprovação do seu Conselho de Segurança.

O mundo a partir daí começaria a ser marcado pela bipolarização ideológica: capitalistas x socialistas. As décadas de 40 a 60 seriam caracterizadas pelo alinhamento dos diversos países às duas potências mundiais, e também pelo não alinhamento, como foi o caso do surgimento do chamado "Terceiro Mundo", representado pelos países pobres sob a liderança de Nasser, presidente do Egito.

Ao final da Segunda Guerra a Europa encontrava-se destroçada política e economicamente, isto deixava temerosos seus governantes, e os americanos, de que esta não resistiria aos "encantos" do socialismo ou à força soviética. É neste momento que o presidente americano Harry Truman implementa uma política internacional de contenção do avanço soviético. Com a chamada "Doutrina Truman" de 1947, oficialmente os Estados Unidos saíam de seu histórico isolacionismo, no que tangia à intervenção na política mundial. Essa doutrina previa ajuda econômica e militar a todo e qualquer país que desejasse manter-se livre da ameaça soviética.

Essa intervenção tomou forma imediata com o Plano Marshall, de 1947, que possibilitaria a médio prazo, com maciços investimentos econômicos, o fortalecimento das combalidas economias européias. Fortalecendo-as esperava-se esvaziar os movimentos socialistas existentes nos países da Europa Ocidental, exorcizando ao mesmo tempo o perigo de invasão soviética.

Não bastava, no entanto, para a política de Truman a ajuda econômica. Diante das manobras de Stálin na Tchecoslováquia, em 1948, que desalojou um governo pró-socialismo para transformar o país num satélite soviético, e da sua tentativa de tomar Berlim Ocidental, cortando suas comunicações, os Estados

Unidos e mais onze países - entre eles os da Europa Ocidental - criaram em 1949 a OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte). Uma aliança militar que possuía o claro objetivo de impedir, e barrar, o crescente poder soviético na Europa.

Em agosto de 1949 a URSS explodia sua primeira bomba atômica, terminando com o exclusivismo atômico dos EUA. Agravando a tensa situação internacional surgia a china comunista de Mao Tsé Tung. Depois de vários anos fazendo uma guerrilha rural contra o governo de Chiang-Kai-Shek, Mao chegou ao poder em 1949, criando a República Popular da China, enquanto Chiang fugia para a ilha de Formosa (Taiwan), criando a China Nacionalista. De imediato China e União Soviética mantiveram relações amigáveis e cordiais, com a segunda passando informações tecnológicas à primeira, o que lhe possibilitaria tornar-se em pouco tempo uma potência nuclear.

Junto ao advento da China comunista estourava o conflito da Coréia, em 1950. Durante quarenta anos a Coréia havia permanecido ocupada pelos japoneses. Ao término da Segunda Guerra Mundial, seu território foi dividido, na Conferência de Yalta, por um paralelo fronteira, o famoso paralelo 38. A Coréia possuía ao norte um governo comunista, com influências sino-soviéticas, chefiado por Kim Il Sunz, e no sul, um governo liberal, democrático, presidido por Symgmam Khel.

Em 1950 tropas norte-coreanas violaram o "paralelo 38". Por determinação do Conselho de Segurança da ONU, tropas norte-americanas, comandadas pelo general Mac Arthur, seguiram para o Oriente em defesa da Coréia do Sul, que posteriormente também contou com a ajuda de tropas da Comunidade Britânica.

Voluntários chineses, muitas vezes armados com equipamentos soviéticos, intervieram no conflito a favor dos norte-coreanos. Passou-se então a temer que a Guerra da Coréia se transformasse em uma nova guerra mundial. Essa guerra foi uma característica tragédia do século XX. Foi desencadeada por razões ideológicas, sem um justificativa moral ou qualquer evidência de apoio popular. Ela matou 34.000 americanos, 25.000 chineses e um milhão de coreanos. E não

serviu a nenhum propósito. Nenhuma de suas conseqüências foi intencional. Kim e Stálin subestimaram a reação americana. Harry Truman julgou que a invasão fosse o prelúdio de um ataque ao Japão e um desafio direto à disposição americana de preservar a lei internacional através das Nações Unidas.

Truman conseguiu o respaldo da ONU para as operações, o que lhe permitiu passar por cima do Congresso Americano, no entanto, isto resultou num comprometimento público do status imparcial da ONU, pois deixava claro a preeminência dos Estados Unidos em seus quadros. Outra conseqüência importante foi a atribuição, à presidência, de poderes supraconstitucionais no que se referisse a decisões sobre guerras, especialmente no contexto do Extremo Oriente. Por mais de uma vez Truman pensou em utilizar-se de armas nucleares no conflito. Aos poucos instalava-se uma histeria anti-soviética na sociedade americana, e ela surgia respaldada pela clara realidade da guerra.

Embora as crises de Berlim e da Tchecoslováquia, anteriormente citadas, tivessem levado os Estados Unidos a um sistema coletivo de segurança (OTAN), foi a Coréia que provocou a corrida armamentista permanente. Truman havia tomado a decisão de construir a Bomba-H em janeiro de 1950, mas encontrou grandes dificuldades em aprovar o financiamento pelo Congresso, até o momento em que os norte-coreanos iniciaram a guerra "quente". No ano fiscal de 1950, o gasto com a defesa foi de apenas US\$17,7 bilhões. A Coréia revolucionou a atitude da nação e do Congresso em relação à defesa. Assim, as verbas destinadas à defesa pularam para US\$44 bilhões, em 1952 e ultrapassaram a marca de 50 bilhões no ano seguinte.

Em fevereiro de 1951, a produção americana de aviões havia retomado o nível máximo de 1944. Os aliados dos Estados Unidos também se rearmavam e a remilitarização da Alemanha se tornou uma realidade. Por isso pode-se afirmar que a Guerra Fria atingiu sua maturidade graças ao conflito da Coréia.

Enquanto isso, no plano interno, os Estados Unidos viviam uma verdadeira euforia econômica, como nos mostra Paul Johnson, em seu livro "Tempo Modernos":

*"(...) ao contrário das previsões dos economistas do governo que profetizavam um alto índice de desemprego no período de mudança, estavam entrando na mais longa e mais intensa orgia de consumismo da história da nação. Começou no outono de 1946 e se acelerou no ano seguinte: 'O grande boom americano está começando', escreveu o Fortune. 'Não há como medi-lo. Os velhos padrões de comparação não servem mais... Há uma demanda poderosa de consumo para qualquer coisa que se possa comer, vestir, desfrutar, ler, consertar, beber, pintar, ver, conduzir, degustar, ou que possa proporcionar lazer.' Foi o começo do maior ciclo de expansão capitalista na história, que se espalhou para a Europa (por ter o Plano Marshall surtido efeito) na década de 50 e para o Japão e o Pacífico na década de 60, durando, com depressões ocasionais, até meados dos anos 70. Para os americanos o gosto da prosperidade sem limites foi especialmente tocante, trazendo de volta as lembranças da Arcádia perdida dos anos 20."*³⁶

Ao par da euforia econômica crescia a histeria anti-comunista, cujo ápice foi a Comissão McCarthy (1950). Criada pelo senador Joseph McCarthy, esta comissão estava respaldada pelas comissões criadas anteriormente, pelo próprio Truman, para verificação ideológica de funcionários do governo. Ela visava verificar possíveis "agentes soviéticos" infiltrados na sociedade americana. Instaurou-se uma verdadeira caça às bruxas. McCarthy teve a seu favor a ampla divulgação televisiva, e impressa, dos debates. A mídia engajou-se, de certa forma na caça aos comunistas. No entanto seria esta mesma mídia que poucos anos mais tarde ajudaria a destruir o mesmo senador.

O Historiador Paul Johnson argumenta que MacCarthy não teria tido a menor importância se não tivesse explodido a Guerra da Coreia naquele ano. É o fenômeno desta guerra que irá alimentar o macartismo, seu período de ascendência coincidiu exatamente com o amargo e frustrante conflito. Para criar este angustiante clima coletivo, McCarthy, beneficiou-se do sistema de comitês do Congresso que autorizava investigações, era nos Estados Unidos, e é, legítimo que o legislativo conduza inquéritos quase judiciais.

³⁶ JOHNSON, Paul. Tempos Modernos - o mundo dos anos 20 aos 80. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed & Instituto Liberal, 1994. pag. 384.

O Homem que destruiria McCarthy foi eleito em novembro de 1952, era o general Dwight Eisenhower. Ele percebeu, acertadamente, que a Guerra da Coréia e a incerteza que envolviam as negociações do cessar-fogo eram as fontes de frustração e medo sobre as quais McCarthy se movia. Eisenhower encarava a Coréia como um conflito desnecessário e repetidamente mal avaliado. Ele começou por romper o impasse do armistício e, ao invés de planejar o uso de armas nucleares em segredo, usou de ameaças nucleares pela diplomacia.

Essa tática funcionou. Dentro de nove meses ele havia obtido uma espécie de acordo. Foi asperamente criticado, na época e desde então, por nada fazer para deter a histeria anti-comunista. No entanto, ele deu prioridade ao esforço de paz, pois percebera que a guerra alimentava McCarthy, só então liderou a derrocada do senador. Com considerável astúcia e em sigilo absoluto orientou seus amigos para darem combate a McCarthy no Senado, enquanto usava seu assessor de imprensa, Jim Haggerty, para organizar a publicidade. O processo culminou em dezembro de 1954, e é um dos melhores exemplos de como Eisenhower gostava de ser a "mão invisível" no governo.

Ainda de acordo com Johnson, Eisenhower foi o mais bem sucedido dos presidentes americanos do século XX; o período em que governou (1953-61), o mais próspero da história americana e mesmo da história mundial. No entanto, ele foi circundado de mitos, alguns criados por ele mesmo, de que era um "monarca constitucional" que delegava decisões aos seus colegas e ao Congresso, e que ansiava passar o máximo de seu tempo jogando golfe.

Eisenhower escondia seus dons e atividades por achar essencial que a liderança autocrática, reconhecida por ele como necessária tanto para a América quanto para o mundo, deveria ser exercida sub-repeticamente. Tinha três princípios bastante claros. O primeiro era evitar a guerra, claro está que reagiria frente à União Soviética se fosse necessário. Terminou com o conflito coreano. Evitou a guerra com a China. Reprimiu a guerra de Suez, em 1955, e habilmente afastou outra guerra no Oriente Médio, em 1958.

O segundo princípio era a necessidade de um controle constitucional sobre o empenho militar, pois temia que ocorresse uma combinação nefasta de senadores belicosos, oficiais de alta patente superansioso e fornecedores de armas gananciosos. O terceiro princípio, registrado em seus diários, consistia na idéia de que a segurança das liberdades através do mundo repousava, em última instância, na saúde da economia americana.

A força dessa economia poderia duplicar-se na Europa Ocidental e no Japão. Reconhecia o perigo dos gastos em armas para a economia americana, e acautelava-se deles, como pode ser percebido nesta frase quando ele falava dos oficiais-generais:

*"Eles pouco sabem de como lutar contra a inflação. Este país pode sufocar-se até a morte ao amontoar gastos militares, tão certo como pode derrotar-se por não gastar o suficiente para a sua proteção."*³⁷

Assim, fica ligeiramente contextualizada a década de 50 em termos políticos. Um governo conservador, de aparência imóvel, com uma clara política externa de cerceamento das atividades soviéticas, alicerçado num grande desenvolvimento econômico. Culturalmente falando este período também trazia novidades. Se Johnson notou a euforia econômica dos Estados Unidos e a fome de consumo, estas também foram notadas por um grupo de poetas. O movimento beat surgiria na vaga do consumismo, criticando-o.

Essa nova geração de poetas e literatos questionava diretamente o "modo de vida americano":

*"Não é estranho que um movimento como o dos beats, de reação tão forte contra o "establishment", tenha surgido no cenário americano, pois é justamente ali que a tecnocracia atinge o auge."*³⁸

³⁷ JOHNSON, op. cit. pag. 390

Informa-nos Dóris Peçanha, em seu livro *Movimento Beat*³⁹. Este movimento tinha em Jack Kerouac, Gregory Corso e Allen Ginsberg, seus expoentes mais representativos. Produzindo poesias e textos angustiantes e questionadores, eles foram em seu tempo os precursores do movimento que seria chamado de Contacultura, no anos 60. São representantes típicos da juventude angustiada de classe média, que buscava os seus próprios caminhos para ser ouvida e ter visibilidade.

Cinema

O cinema hollywoodiano seria uma das grandes vítimas do Macartismo. Em fins da década de 40 e início da década de 50, a investigação da Comissão Mac Cathy resultou na elaboração de uma lista negra, destinada a proibir qualquer trabalho a alguns diretores, roteiristas, produtores e atores suspeitos de comunismo. Joseph Losey, Edward Dmytryk, Elia Kazan, Delmer Daves, John Huston, Jules Dassin e muitos outros são interrogados, perturbados ou presos e obrigados a se exilar. Paul Muni, John Garfield, Edward G. Robinson e Charlie Chaplin terão sua carreira hollywoodiana interrompida por muito tempo.

O cinema dos anos 50 seria, assim, bastante marcado pela atmosfera política de desconfiança e vigilância. Apesar da ação de Eisenhower contra o Macartismo, o mal estava feito. Um grande número de criadores e atores estão afastados por muito tempo. Os outros que ficaram preferiam ser prudentes.⁴⁰

À essa espécie de crise moral deve-se acrescentar a da adaptação ao *cinemascope* e à cor, que são desenvolvidos visando recuperar terreno diante da televisão que nasce e se expande. O cinema hollywoodiano vai promover

³⁸ PEÇANHA, Doris Lieth Nunes. *Movimento Beat* - abordagem literária, sócio-histórica e psicanalítica. Petrópolis: Ed. Vozes, 1988.

³⁹ Esta autora entende o conceito de tecnocracia como sendo a sociedade em que o aparato industrial atinge o ápice de sua integração organizacional, e na qual seus governantes justificam-se através de especialistas técnicos que, por sua vez, se justificam através de formas científicas de conhecimento para além das quais não cabe recurso algum.

Visto dessa forma, uma das características do sistema tecnocrático é a capacidade de se fazer ideologicamente invisível. O que nos remete à mesma característica do governante do período, que gostava de ser "a mão invisível".

sistematicamente assuntos históricos antigos. Desta forma evita comprometer-se nos debates políticos do momento. Os filmes sociais e noir, tão característicos dos anos 40, vão desaparecendo aos poucos para sobreviverem apenas subterraneamente nos filmes de tipo B.

Philippe Paraire, em seu livro "História de Hollywood", percebe, diante deste contexto de acomodação às necessidades político sociais, uma certa adaptação do cinema:

*"Um cinema de propaganda estilisticamente inspirado no êxito do filme noir da década precedente surge, assim como um cinema guerreiro, cujas produções, numerosas e desiguais em valor, colocam em cena os feitos heróicos dos soldados americanos, novos defensores da liberdade."*⁴¹

O clima de tensão entre os dois blocos que saem dos acordos de Yalta leva Hollywood de volta aos filmes de propaganda. Filmes de guerra sobre a Coréia ("Os Bravos Morrem de Pé", de Millestone, de 1959; "Os que sabem Morrer", de Anthony Mann, de 1957) e os filmes de espionagem desse período são fortemente impregnados pelo clima anti-soviético ("Anjo do Mal" e "Tormenta sob os Mares", de Fuller, de 1954 e "Intriga Internacional", de Hitchcock, de 1959).

A ficção científica surge, como outra possibilidade de propaganda. Este gênero reflete a inquietação dos americanos, que segundo paraire, estavam obcecados pela invasão de seu país e pela guerra atômica. "Vampiros de Almas", de Siegel, de 1956, "Guerra dos Mundos", de Byron Haskin, de 1953, e "Os Invasores de Marte" desenvolvem o tema da invasão, enquanto "O dia em que a terra parou", de Wise, de 1951, e "A Hora Final", de Kramer, de 1959, ilustram o segundo tema, o da guerra nuclear.

Ao lado desse cinema aparentemente neutro, na realidade engajado na luta anticomunista, alguns reformadores, influenciados pela escola neo-realista italiana (Rossellini, De Santis, De Sica), desejam manter um cinema de reflexão em

⁴⁰ PARAIRE, Philippe. O Cinema de Hollywood. São Paulo: Martins Fontes, 1994

Hollywood. Por instigação de Lee Strasberg e de Elia Kazan, o Actor's Studio havia sido fundado em Nova York em 1947. Apareceu desde o início como uma escola de direção e atuação revolucionárias. Adotaram o método de Stanislavski, que consiste, para o diretor e para o ator, em penetrar ao máximo no personagem ou na situação, com o fim de viver, em seu lugar, os conflitos psicológicos profundos que o script só pode dar a entender.

O Drama social e psicológico, por essa razão, será o gênero privilegiado pelos criadores do Actor's Stúdio, pois permite aproveitar ao máximo as situações angustiantes e os conflitos profundos vividos pelos indivíduos ou pela sociedade. Nesta perspectiva podem ser citados: Elia Kazan, que dirigiu "Uma Rua Chamada Pecado" em 1951, com Marlon Brando e Vivien Leigh; Lumet com "Vidas em Fuga", de 1960, também com Marlon Brando; Richard Brooks adapta uma obra de Tennessee Williams, "Gata em Teto de Zinco Quente", com Paul Newman e Liz Taylor. Estes, entre outros diretores, manteriam uma clara preocupação em fazer um cinema voltado para a reflexão, uma reflexão social e ao mesmo tempo uma reflexão à respeito do próprio ato de fazer cinema.

O cinema de espetáculo triunfa, mas divide sua primazia, com as produções mais reflexivas do pessoal do Actor's Stúdio e com a comédia, que ressurgiu fortemente no período, esta também uma característica da produção que não deseja comprometer-se com o clima de histeria de caça à bruxas que ainda pairava no ar. É neste contexto que será produzido o filme "H.G. Wells: A Máquina do Tempo", de George Pal, em 1960.

⁴¹ Paraire, op. cit. pag. 24

"H.G. Wells: A Máquina do Tempo"

O Romance

O romance data do início da carreira literária de Hebert George Wells, já que foi publicado em 1895, dois anos depois do autor começar a vender regularmente artigos e contos.

H. G.Wells (1866-1946) era o terceiro filho de um pequeno comerciante inglês (que no passado fora jardineiro e jogador profissional de cricket) com uma ex-empregada doméstica (que posteriormente, por problemas financeiros da família, teve de voltar a empregar-se). Posto como aprendiz de um fabricante e comerciante de tecidos, H.G. Wells não se adaptou e saiu em 1883, decidindo-se pela continuidade dos estudos. Posteriormente tornou-se professor/estudante na Midhurst Grammar School. Ganhou entretanto uma bolsa para a Normal School of Science, em Londres, onde foi aluno de biologia do darwinista e humanista Thomas H. Huxley, uma das maiores influências em sua vida e carreira. Mais tarde Wells ensinou na University Correspondence College, para a qual preparou dois manuais de ciências. Em 1891, começou no jornalismo científico.

Em 1888, produziu uma série de ensaios para uma publicação de amadores, o Science School's Journal, sob o título, "The Chronic Argonauts" (Os Argonautas do Tempo), a qual serviu de base para seu primeiro romance de "fantasia científica", A Máquina do Tempo, publicado em 1895 em Nova York e logo depois em Londres.

De inclinações evolucionistas e socialistas, Wells ingressaria em 1902 na Sociedade Fabiana (de socialistas gradualistas, reformistas). Sua visão da sociedade inglesa vitoriana era tipicamente de classe média: ele a via dividida em uma pequena elite decadente e ignorante e uma grande classe operária que vivia em condições sub-humanas e por isso se achava degradada, bestializada.

“De certo modo A Máquina do Tempo é uma fábula filosófica e moral que projeta no futuro distante o que poderiam eventualmente ser as consequências da situação que diagnosticava em sua própria época, à luz do evolucionismo (darwinismo biológico e social).”⁴²

Tal romance não foi o primeiro a abordar o tema da viagem no tempo como pretexto para descrever o futuro ou o passado. O livro de Wells, entretanto, trazia novidades de peso ao tema. Em primeiro lugar trazia uma visão para-técnológica e paracientífica mesclada de elementos de autênticas teorias científicas que tinham aceitação em 1890: o tempo como quarta dimensão do espaço; o darwinismo social e biológico; uma certa visão de qual seria o fim da terra e do sistema solar, etc. Em especial a introdução da máquina de viajar no tempo dava mobilidade e controle ao viajante. Com tais elementos Wells teceu uma parábola filosófica e moral como uma advertência à sociedade vitoriana; como se dissesse aos seus contemporâneos: vejam o que pode acontecer se não corrigirmos a tempo os abusos e desequilíbrios de nossa sociedade injusta.

Sua visão do futuro é, nesse romance, fortemente distópica: a humanidade se cindiu em duas espécies diferentes (daí pôr a ação tão longe no tempo, no ano 802.701 a. D.): os Eloi, que vivem na superfície e são diurnos; os morlocks, subterrâneos e noturnos. Num planeta totalmente domado e domesticado num passado já longínquo, os Eloi – descendentes da antiga classe dominante –, que não trabalhavam são vestidos e alimentados pelos Morlocks, descendentes dos antigos operários – que carnívoros num planeta onde a maior parte dos animais se extinguiu –, devoram os Eloi (que se alimentam só de frutos).

A parte final do livro narra uma etapa posterior da viagem ao futuro, quando o “viajante do tempo” descreve a terra agonizante, milhões de anos mais tarde.

O Filme

“H. G. Wells: A Máquina do Tempo (The Time Machine, 1960) MGM/Galaxy Films, foi produzido e dirigido por George Pal, com roteiro de David Duncan sobre

⁴² Cardoso, Ciro F. A Máquina do Tempo: O Romance e o Filme. mimeo. Rio de Janeiro, s.d..

o original "A Máquina do Tempo" de H. G. Wells. Os efeitos especiais ficaram a cargo de Gene Warren e Wah Chang que ganharam um Oscar especial por este trabalho. Nele utilizaram um método antigo: a suspensão de movimento.

Seus intérpretes principais foram: Rod Taylor (viajante no tempo), Alan Young (Filby pai e Filby filho), Yvete Mimieux (Weena), Dóris Lloyd (Mrs. Watchett, a governanta). Foram ainda hóspedes do viajante os atores: Sebastian Cabot, Tom Helmore, Whit Bissell.

O filme em questão é um exemplo da narrativa clássica hollywoodiana, chegando a receber inclusive um Oscar da Academia em efeitos especiais. De acordo com Ann Kaplan o período de pleno domínio desta técnica cinematográfica vai de 1930 a 1960, mas sua forma já vinha sendo desenvolvida de maneira mais acabada desde "O Nascimento de Uma Nação" (1915) de David Griffith. A principal preocupação na narrativa clássica é recriar uma lógica das imagens que se assemelhe à lógica da percepção cotidiana do espectador. Para que isso ocorra procura-se dirimir ao máximo possível os choques das mudanças de plano, construindo-se um espaço fílmico.

Em termos ideológicos a Narrativa Clássica oculta a construção do espaço exponenciando - através da narrativa - a angústia do espectador diante do tempo-presente. Esta angústia é elaborada através da simultaneidade de eixos narrativos. Com este método pretende-se construir a emoção no espectador, através dos mecanismos da projeção e da identificação. A produção hollywoodiana caracteriza-se, assim, pela busca de um "grau zero" da escrita cinematográfica. Para Kaplan ainda são características fundamentais do que ela convencionou chamar Narrativa Clássica Dominante:

- " (a) gêneros (p.ex. filmes policiais, o western, os filmes de aventuras, filmes de mulheres),
- (b) estrelas,
- (c) produtores,
- (d) diretores,

(a), (b) e (c) podem se destacar de (d) pelo fato de se relacionarem com a venda dos filmes. O público passa a exigir certas estrelas e desejar certos gêneros (a demanda por gêneros

diferentes varia de acordo com a época). Os produtores tentam satisfazer seu público e desenvolvem estratégias de marketing com esse objetivo.”

Em “ A Máquina do Tempo” a tradição hollywoodiana da narrativa se impõe, no entanto, em se tratando da tematização da viagem no tempo, a forma convencional ainda não havia estabelecido regras até aquele momento.

Na busca de fazer um paralelo entre as características do romance de Wells e as do filmes utilizarei um trabalho inédito de Ciro Flamarion Cardoso, onde ele faz comentários pertinentes entre um e outro:

“ ‘Astúcia’ embutida no filme: após o início passado na Inglaterra vitoriana (janeiro de 1900 e depois dezembro de 1899) ao ter início a viagem no tempo, esta leva o “viajante” ao seu futuro imediato que para nós é o passado⁴³: assim a progressão em direção ao futuro é preparada. O filme também tenta “explicar” por que após uma parada no que seria a terceira guerra mundial, com satélites soviéticos) bombardeando Londres e desencadeando um fluxo de lava (!), avançando para o futuro o viajante e sua máquina se vêem envolvidos por uma montanha e ele decide esperar que desapareça: assim é que iria tão longe no tempo.

O Filme elimina a visita do viajante à terra agonizante presente no livro.

O que melhor funciona no filme é o desenho da máquina e, por outra parte, as seqüências da viagem no tempo. Também a porção vitoriana do início e do fim está bem.

No tocante à história central – os episódios de 802.701 a.d. – houve uma inversão ideológica radical: desapareceram os elementos socialistas e evolucionistas do romance de Wells. Para este, a evolução não tem volta: no filme, absurdamente o protagonista lidera uma revolta dos Eloi contra os Morlocks, estes transformados em típicos monstros do cinema de ficção dos anos 50. Como nesta ficção o público alvo é o adolescente, enquanto o romance de Wells é para adultos.

O melhor argumento para mostrar tais transformações é a causalidade do mundo dos Eloi/ Morlock: no filme, isto nada tem a ver com a evolução a partir do capitalismo e suas iniquidades, e sim deve-se a repetidas guerras (inclusive a última, do “Leste contra o Oeste”, que durou mais de três séculos e tornou a terra radiativa: alguns dos sobreviventes passaram a uma vida subterrânea, originando os Morlocks) . Assim, o filme vem se inscrever na paranóia em torno do perigo atômico soviético – típica dos anos 50 na f. c. do cinema dos Estados Unidos – só que

agora acrescida por outra paranóia: a dos satélites russos (o primeiro sputnik é de 1957, três anos antes do filme).

Outra consequência foi que a intriga amorosa, que no romance não chega a ser bem isso, no filme tornou-se central (ao ponto de acenar-se com um possível happy end, enquanto no romance Weena morre); e o protagonista é um típico “jovem cientista corajoso e intrépido” dos anos 50 (no livro trata-se de um homem de meia idade).

Por fim, se o livro inscreve-se com seriedade na ciência de sua época, o filme é cheio de absurdos científicos e tecnológicos. Um deles é uma espécie de efeito hipnótico de sirenes típicas do séc. XX...em 802.701!! Embora seja mais fácil de explicar em termos das necessidades específicas do cinema como meio é obviamente estranho que, em 802.701, os Eloi falem... inglês do século XX! no romance, falam uma língua diferente, que o viajante do tempo tem de aprender. “

Por ser até o presente momento o único interlocutor para este capítulo, achei conveniente transcrever seus paralelos por inteiro. Deve-se esclarecer que a intenção de Flammarion Cardoso era a busca de uma semiótica do filme, faço essa ressalva tendo em vista não cometer uma impropriedade. Em alguns aspectos pode-se fazer uma crítica de seus paralelos, sem que estes percam seu valor por isso.

O que foi chamado “Astúcia” do filme por Flammarion, não pode ser visto apenas como um gesto de esperteza do diretor. Muito pelo contrário. Aqui analisa-se a formação de um imaginário sobre a viagem no tempo, por isso cabe uma pergunta: Como se cria no “espaço” do imaginário social a possibilidade (ou verossimilhança) deste tipo de viagem?

A astúcia do diretor, produziu imagéticamente falando este primeiro percurso. Um percurso didático, que não só “ensina” ao espectador como “acontece” uma viagem, mas que também encerra outras adaptações feitas ao texto de H.G. Wells, como p. ex., as paradas em diversos momentos do percurso do tempo, que não estão presentes no romance.

⁴³ Os fatos descritos no livro de H.G. Wells não estão colocados, da mesma forma que os do filme num passado; a confecção da Máquina do tempo faz parte do futuro de Wells, uma vez que o livro, publicado em 1895, narra os fatos que deveriam supostamente ocorrer em 1900.

Apresentação da seqüência da viagem no tempo

A idéia de viagem no tempo (em cinema) devia parecer realmente nova, e como uma coisa nova para o público, parecia natural explicá-la. Neste filme a viagem no tempo não permite locomoção no espaço. A máquina locomove-se apenas no tempo, as mudanças percebidas no espaço ocorrem não devido à locomoção mas devido à passagem do tempo. Na própria argumentação o personagem George explica, a um grupo de amigos, a sua teoria à respeito do tempo:

“Quando falo em tempo refiro-me à Quarta Dimensão. Não vemos nem sentimos a quarta dimensão. Se for em linha reta para frente e para atrás é uma dimensão, à esquerda ou à direita , duas dimensões . Para cima ou para baixo, três dimensões. Essa caixa, por exemplo, tem três dimensões, largura, comprimento e altura.”

George advoga a existência da Quarta dimensão, e que esta é tão real que as outras não existiriam sem ela e continua:

“ por que ignoramos a quarta dimensão? Por que não nos movemos nela? Movemo-nos nas outras. Para cima, para baixo, para frente, para trás, de lado. Mas em relação ao tempo, somos prisioneiros.”

Assim, poderemos concluir, “como George” que o tempo seria uma quarta dimensão do espaço. Essa forma de conceber o tempo influiria consistentemente na maneira pela qual a viagem seria expressa em termos imagéticos.

Identificação da “ quebra da narrativa clássica” em favor de uma narrativa em função da representação do tempo.

O percurso da viagem no tempo foi dividido em cinco etapas, ou, seqüências. Verifiquemos uma a uma.

Primeira Etapa

A principal preocupação deste primeiro momento é de “educar” o olhar do espectador para a viagem. Como não “existiam” referenciais para o fato descrito, preocupa-se o diretor em dar referenciais precisos com os quais se possa acompanhar as seqüências que se seguirão.

A primeira referência é espacial, com a qual o espectador está acostumado, mostra-se o cenário do laboratório e os detalhes que serão várias vezes repetidos pelas imagens seguintes, como pontos de apoio. São mostrados: a clarabóia no teto do laboratório, a vidraça que dá para a rua em frente à casa, o calendário (cronômetro) no sistema de condução da máquina, uma vela acesa e um relógio; as plantas estão por ali mas não são explicitamente mostradas.

clarabóia: mostra o “ tempo natural/meteorológico” sol/lua/nuvens;

Janela p/ rua: mostra o “ tempo social/cultural” as transformações sociais e da paisagem urbana e humana “são vistas” desta posição;

Calendário/cronômetro: referencial de “ tempo linear e contínuo” - judaico/cristão.

Todos estes itens são mostrados através do recurso do *raccord* de olhar ou a chamada câmara subjetiva - é feita uma nítida associação neste momento inicial, deixa-se claro que tudo o que se passa é visto pelo personagem. Tudo é feito para que o espectador aceite os planos seguintes como oriundos de câmara subjetiva.

George liga a máquina para experimentá-la, para aprender a “dirigi-la” , este recurso na realidade é utilizado não só para que ele “ aprenda”. Trata-se de uma rápida didática para referenciar simbolicamente o espectador. Neste primeiro breve percurso as transformações são mínimas e apenas referenciadas pelo relógio e pela altura da vela, consumida pela chama. Entre o acionamento da máquina e sua primeira parada passaram-se apenas duas horas.

Segunda Etapa

Após verificar no relógio que havia viajado duas horas no tempo, George religa a máquina. Inicia-se então uma seqüência de planos que não têm preocupação de continuidade espacial entre si, apenas a voz em Off do personagem, narrando a experiência faz a ligação entre eles. Estes planos apesar da “sugestão” de que estão sendo vistos de alguma forma pelo personagem, no recurso de câmara subjetiva, na realidade tratam-se de um outro recurso da narrativa clássica a Elipse. Noel Burch define a elipse como sendo um hiato entre as continuidades temporais, p.ex., um personagem que sobe um lance de escadas em A, pode estar no alto de outro lance em B e assim por diante, este recurso normalmente seria utilizado como uma espécie de economia de imagens. Neste filme está sendo utilizado um outro tipo de elipse (indefinida) basicamente relativa à temporalidade e para mensurá-la o espectador deverá receber uma ajuda do exterior: uma réplica, um título, um relógio, um calendário, uma mudança de figurino...

No início desta seqüência tenta-se suggestionar um raccord simples: campo/contra campo, através da janela que mostra “ o social”, George vê uma senhora conhecida em sua rotina. Depois de um campo/contra campo “ verdadeiro” , inicia-se mais uma elipse indefinida temporal, (primeira seqüência do manequim) com um manequim localizado na vitrine de uma loja - do outro lado da rua - que seria supostamente visto pela janela, mas no decorrer da viagem se perceberá que esta relação espacial dada é impossível. O personagem não poderia vê-la de onde se encontrava. Mostra-se inicialmente um homem mudando a roupa do manequim. Surge uma outra relação temporal, a social/cultural - a moda, em instantes o diretor “dispensa” a intermediação do homem e passa a fazer as trocas de roupa por animação, repetindo o efeito de elipse temporal.

Satisfeito com o que “ vê” George acelera ainda mais a máquina, iniciando-se uma breve relação verdadeira de campo/contra campo, mas a continuidade do efeito - a ligação entre os planos - se dá através do ruído em off da máquina do tempo. A frase do personagem neste momento encerra o treino didático do olhar

do espectador: “ ...à partir daí fui pegando prática em operar a máquina. Fica clara então a forma como será tratada imageticamente o tempo, inicialmente sempre a relação de *raccord* simples para as primeiras imagens, seguido de elipses indefinidas temporais para o efeito de aceleração da máquina. Insiste-se no manequim (segunda seqüência do manequim), mas a relação de câmara subjetiva que deseja-se suggestionar obviamente já não é mais verdadeira e fica bastante claro para qualquer espectador que aquela é uma relação dada.

A seqüência do manequim encerra-se com uma breve de referência ao tempo da natureza. George pára a máquina e sai do laboratório, anda pela casa e sai para a rua.

A seqüência desta segunda etapa (1917) retoma completamente a continuidade espacial entre os planos e aí fica evidente que toda aquela câmara subjetiva sugerido anteriormente entre o personagem, plantas, relógio de sol, manequim, etc, não poderia ter acontecido.

Terceira Etapa

George volta ao laboratório, depois de retirar os tapumes que haviam colocado nas janelas e impediam a entrada de luminosidade. Enquanto os retirava, uma câmera “mostra o ponto de vista” da máquina, vê-se novamente o manequim na vitrine da loja, mas novamente a relação é obviamente forçada, mistificada pelo cenário. É forçada a criação de uma espacialidade que obviamente não existe.

Reinicia a viagem e reinicia-se também a seqüência do manequim (terceira seqüência do manequim) com suas elipses temporais, segue as imagens o efeito sonoro em off da máquina do tempo.

Faz a terceira interrupção (1940) percebe que está havendo uma guerra , religa o aparelho e sua casa atingida por um bombardeio e se consome em chamas, agora ele e o aparelho estão ao ar livre e ele pode ver claramente um edifício construindo-se à sua frente, através de animação, o mesmo efeito de elipse temporal utilizado no manequim anteriormente. Com a destruição da casa

os referenciais temporais passam a ser apenas o natural e o social, com o primeiro sobrepondo-se ao segundo. no decorrer da narrativa. O manequim, por sua vez continua sendo mostrado.

Quarta Etapa

Significativa nesta penúltima interrupção da viagem (1966) é que à partir do início da sequência do bombardeio atômico a forma é alterada para uma espécie de documentário, onde a ligação entre os planos totalmente diversos entre si se faz através da voz em off do personagem narrador.

Para fugir à catástrofe ele aciona a máquina e é encoberto pela lava de um vulcão, ocupando o mesmo espaço que a pedra até que esta desfaz-se, depois de uma longa sequência dentro da pedra, onde todo o percurso temporal é apenas sugerido pela ruído em off da máquina. Terminada a sequência da pedra todos os efeitos passam a ser construídos por animação e aparecem num segundo plano em relação à máquina. A animação insiste na elipse indefinida temporal.

Quinta Etapa

George interrompe a viagem depois de acreditar ter vencido o fenômeno da guerra através dos tempos. Toda a relação temporal é dada com a natureza, seu único referencial cronológico é o da máquina: 12 de outubro de 802.701. Chegado ao ponto final de sua viagem, a percepção do tempo foi completamente alterada e levada a um desgaste pelas sucessivas elipses temporais. O espectador e o personagem são “atirados” a um tempo mítico, primordial, onde realmente não faz diferença se é passado ou futuro. É neste espaço temporal que o filme realmente se desenrola.

Nestas cinco etapas podemos observar como o efeito de *raccord* de olhar é proposto, mas é sempre substituído por várias elipses temporais. Importante neste primeiro filme sobre a viagem no tempo, é a criação de referenciais imagéticos e a preparação do público para recepcionar outros filmes que se

seguiriam na exploração deste tema. Nos anos seguintes economizaria-se muito tempo de percurso na viagem no tempo e a representação do tempo seria mais facilmente associada ao movimento no espaço, sendo - em termos de efeitos teóricos muito mais fácil de ser apreendida e representada.

Ao contrário do que se poderia alegar, que a elipse indefinida temporal é um recurso técnico plausível de utilização na narrativa hollywoodiana clássica, e que neste filme nada ocorre de diferente, gostaria de reafirmar esta “quebra” da forma clássica da narrativa. Essa quebra se afirma e reafirma não só pelo uso da elipse temporal, mas, principalmente pelo seu excessivo uso. As inúmeras utilizações deste recurso tiram do espectador a impressão de realidade, deixando à mostra o mecanismo técnico. E, isto é tudo quanto não quer um diretor hollywoodiano.

Esta dificuldade de representação do percurso da viagem no tempo deve-se sobretudo ao pressuposto teórico envolvido no romance de Wells sobre o Tempo em si: a Quarta dimensão. Veremos a seguir que para representar exatamente a mesma “encenação” de percurso de viagem no tempo, apenas com a alteração de pressuposto teórico no roteiro, foi possível a elaboração de um “espaço” dentro do tempo permitindo a perfeita sutura espacial entre os planos, bem ao gosto da narrativa clássica.

O problema “se resolve” em “Um Século em 43 minutos”

No filme “Um Século em Quarenta e Três Minutos”(1979)⁴⁴ o escritor HG Wells é colocado na pele do personagem (George) descrito anteriormente e é ele quem faz a viagem na Máquina do Tempo, aqui apresentada como de sua

⁴⁴ Título do Filme: “Um Século Em 43 Minutos” (Time After Time)

Atriz Principal: Mary Steenburgen

Ator Principal: Malcolm McDowell

Roteiro: Nicholas Meyer

Produção: Herb Jaffe

Direção: Nicholas Meyer

Origem: E.U.A.

Ano: 1979

invenção. Mais de duas décadas depois da primeira exploração do tema, o diretor deste filme calcou o início da viagem de Wells exatamente no filme de 1960.

Temos então uma ligeira descrição do espaço do laboratório, mas desta vez ocorre uma diferença fundamental: a teoria pressuposta para a viagem é a de Einstein, a teoria Espaço/tempo, a própria teoria da relatividade, onde espaço e tempo aparecem implicitamente imbricados. Devido à essa teoria o percurso da viagem no tempo é representado por algumas imagens distorcidas que dão a impressão de que o piloto segue uma direção definida - um objetivo - e enquanto faz isso ele passa pelas imagens geradas pelo reflexo da luz sobre a matéria e é sugerido que ele “assiste” aos vários fatos históricos ocorridos - apenas vozes em off localizam as diferentes épocas históricas e não ocorrem mais paradas, exceto quando a máquina chega ao objetivo traçado pelo piloto. Mas tudo isso é feito sem a necessidade de elipses temporais sucessivas e repetidas.

Pode-se concluir também que o “suposto percurso de uma viagem no tempo” é bastante conhecido pelos espectadores, ou seja: houve um aprendizado coletivo de como essa “experiência” se daria, pois gasta-se apenas dois minutos mostrando-o, enquanto no primeiro filme são gastos cerca de quinze minutos de projeção para significar basicamente a mesma coisa. É significativo também que “Um Século em 43 Minutos” bastante referenciado em A Máquina do Tempo e em seu autor, seja também o filme que inaugura uma forma nova de abordar o tema, passando para o thriller.

O livro, perpassado por uma grande fascinação pela máquina em si, pelas suas possibilidades e banhado por um humanismo utópico que pode vir a se realizar ao menos no futuro, tem sua visão modificada claramente em favor do pacifismo. O personagem de Wells é um aventureiro, o de Pal é um homem cansado das guerras, um homem que deseja fugir delas e encontrar um tempo onde elas não são mais realizadas. Neste filme tem-se uma viagem, de ida e volta, sem ainda enfrentamentos com paradoxos de qualquer tipo. A sua grande preocupação é instaurar a plausibilidade da aventura. O diretor tem uma

preocupação didática mostrando para o público: a teoria científica envolvida na viagem, o como e o porque.

Concepções de Tempo em “A Máquina do Tempo”

Apesar da verificação de inúmeras concepções de tempo nos diversos filmes ter se mostrado contraproducente, pois percebeu-se desde o início um triunfo do tempo cristão, contrariamente às acertivas de Ciro Flamarion Cardoso; o que pode explicar a adaptação toda própria deste filme sobre o romance de Wells é a tematização do tempo.

As inúmeras concepções encontradas dentro do filme explicam uma relação fundamentada com o Tempo. Por exemplo, a pedra que envolve a Máquina do Tempo em sua viagem, não serve apenas para “explicar” como disse Flamarion o porque de o personagem ir tão longe no tempo; ela simbolicamente pode ser comparada com “o ventre materno” onde se prepara para a vida o futuro rebento. No caso, o personagem prepara-se para uma nova vida, um encontro com um Tempo além do tempo conhecido, logo, tudo é novo. A pedra encerra ainda uma ruptura com o tempo de onde ele vem, possibilitando ao espectador romper uma certa linha de continuidade.

O tema é explorado de diversas formas, procurarei aprofundar-me em seus aspectos⁴⁵ mais relevantes. Em primeiro lugar temos a concepção que orienta todo o filme, e que certamente não está ao nível do roteiro tão somente, que é a **concepção judaico-cristã**. Em seguida pode-se perceber a idéia de um tempo mítico, ou mitologizado, concluindo com o que convencionei chamar o Tempo Off.

O curioso em relação a este filme é que ele inicia-se no passado e não no tempo presente de sua produção ou próximo a ela. Esta questão parece provir tão somente do roteiro, mas deve-se pensar por que não se fez uma adaptação mais ousada ou por que decidiu-se respeitar o original do livro e localizar o início da

⁴⁵ As concepções que puderam ser entrevistadas e sua aplicação foram fundamentadas em Paul Ricouer, André Neher, Germano Pattaro, A. Y. Gourevitch e José Carlos Reis.

viagem num outro “tempo” essa localização da viagem num outro tempo deixa mais um tempo a descoberto - mesmo por que ele é dado e vivido pelo espectador-, que é o tempo presente, o tempo da produção do filme - este é de certa forma o “ **tempo em off**” . Talvez este seja um dos mais importantes, exatamente por que ele não quer ser visto, ou não quer ser especificado.

Concepção judaico-cristã

A concepção judaica de tempo, iniciada no Gênesis, inovou completamente se a comparamos com as outras concepções temporais da antigüidade. Pela primeira vez Tempo e Espaço foram conjugados como entranhados e interdependentes. Diferentemente de outras culturas, muitas vezes regidas pela espacialidade⁴⁶ a ser dominada, o judaísmo caracterizou-se por reger-se pelo Tempo. Seu Deus manifestaria-se por ações no mundo - espaço dos homens - e essas intervenções poderiam ser percebidas ao longo da história do Povo de Israel. De intervenção em intervenção divina, constituíram-se saltos de um tempo

⁴⁶ Nas sociedades antigas que regiam-se por mitos, normalmente os deuses eram locais, territoriais propriamente ditos. Por isso também poderia haver uma grande diversidade de deuses, sem que houvessem maiores problemas. Quanto maior fosse o território conquistado por determinado povo, maior o território de influência de seu deus. Além do mais os cultos antigos tendiam para a relação de troca: sacrificava-se aos deuses e estes em troca davam fertilidade à terra, ou em alguns casos vitória aos exércitos. Em sua maior parte estes deuses estavam distantes de questões morais e existências, não eram legisladores e criadores de regras. O homem conduzia-se repetindo o seu modelo, modelo este que variava conforme o panteão de deuses..

Um dos aspectos mais interessantes destas sociedades é que elas estavam vinculadas a um tempo cíclico, em forma de círculo; importante para elas não era o progresso, mas conservar a sociedade e os homens próximos a seus modelos ideais (deuses) gerados no momento da criação. Tendo isto em vista um dos rituais mais importantes era o da recriação do mundo e do tempo, onde no ano novo repetia-se ritualisticamente os gestos dos deuses que criaram o mundo e os homens reiniciando, desta forma mais o tempo. Diferentemente do particularismo regional destes deuses mitológicos o Deus dos judeus acabou evoluindo para a idéia de que ele era único, posteriormente para a de que era universal. Suas “peripécias” poderiam ser percebidas pelos judeus não pelas histórias e lendas, mas pela sua explícita atuação na história política do povo hebreu. É nos fatos políticos da história deste povo que eles podem reconhecer a atuação divina e não mais, como nos casos anteriormente citados, através da fertilidade do solo ou dos muitos bens materiais de seus seguidores. À partir destas manifestações de Deus na história, aos poucos estabeleceu-se uma cronologia destas, o que iria acabar por definir um tempo linear que iniciava-se com a criação do mundo no “Gênese” e terminaria no momento em que Deus daria a vitória absoluta aos judeus sobre as nações que eram suas inimigas: o dia do Senhor. Assim, enquanto os povos politeístas negavam o tempo sempre reiniciando-o com seus rituais específicos, exorcizando-o e recriando o mundo em busca do modelo ideal que estava na origem, os judeus passaram a assumir o tempo, pois através dele seu Deus se manifestava e dava-se a conhecer aos homens.

para outro e no decorrer da história bíblica estes “ saltos” constituíram-se numa cronologia que em última instância originaria uma certa linearidade.

Posteriormente os cristãos apropriaram-se desta forma de perceber o tempo ampliando suas consquências objetivas. Isto ocorreu no momento em que - para eles - deu-se a maior intervenção de Deus no mundo: o nascimento de Jesus Cristo. A linearidade do tempo, que já existia para os judeus (do Gênesis ao advento do Messias), foi assumida pelos cristãos que aceitaram Jesus Cristo como o Messias, ao longo dos séculos da História do Ocidente o calendário cristão (e seu tempo) acabou se impondo: Cristo o marco zero de uma nova era, naturalmente decidiu-se por contar o tempo como uma contagem regressiva até o nascimento do Cristo e uma contagem progressiva posterior ao seu advento.

A linearidade do Tempo mantêm-se no cristianismo da seguinte forma: Do Gênesis Bíblico ao nascimento de Cristo e do nascimento de Cristo ao dia do Juízo Final, prodignosticado no Apocalípse de São João. Assim, o Tempo cristão, antes de ser oposto à eternidade, é um pedaço delimitado desta.

No filme o roteiro e os personagens inserem-se na perspectiva temporal judaico-cristã

concepção que é dada à priori pela própria cultura ocidental. Não foi verificada nenhuma alteração essencial nesta concepção.

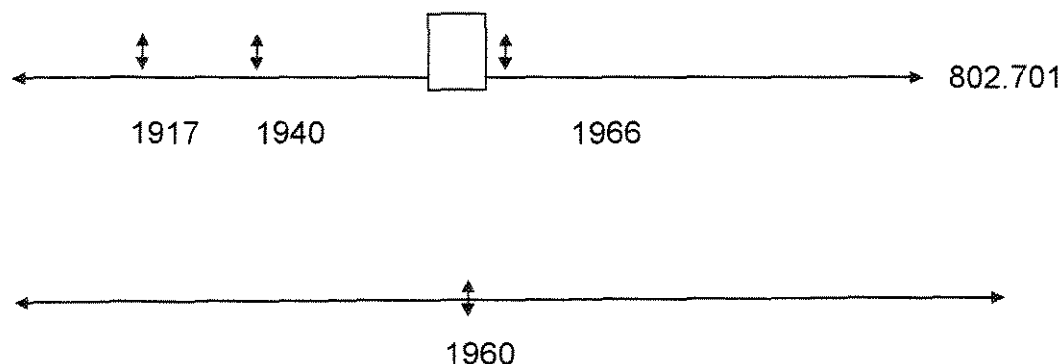
O filme inicia-se em 31 de dezembro de 1899 e através de diversas “ paradas “ no percurso da viagem no tempo propõe a linearidade temporal até o personagem George alcançar o ano 802.701. Olha-se para atrás e o passado está lá e olhando-se para frente o futuro também está lá. A perspectiva que se impõe para a vigem no tempo é a de como percorrer este “ espaço” temporal.

Deve-se esclarecer, além disso, que a concepção cristã de tempo não abole completamente a noção de circularidade do pensamento antigo, pois se o judaísmo e o cristianismo assumem o tempo ao invés de negá-lo, não é exatamente por aceitá-lo, mas por aguardar o momento em que ele será abolido. Tendo isto em vista, o fato do personagem chegar ao inimaginável ano 802.701

remete-nos ao tempo mítico ou ao atemporal, perspectiva que abordaremos mais adiante.

Tempo off

Como foi dito anteriormente talvez este tempo a ser pensado agora seja o mais importante, exatamente pela sua característica de não ser explicitado, de não ser pensado, de não ser verificado, metrificado ou qualquer coisa que o valha; e isto exatamente num filme onde o tempo se constituiu numa grande preocupação, onde ele é exposto de diversas formas, representado de maneiras diferentes, inclusive exigindo muito da imaginação do diretor na representação da viagem. O período de tempo representado no filme alonga-se por um grande percurso, mas neste mesmo percurso ele encobre o tempo de sua própria produção, como pode ser visto no esquema abaixo:



Como pode-se perceber é um tempo que está ali inserido, mas não foi mostrado ou melhor, foi ocultado.

Este é o tempo histórico propriamente dito onde pode-se inserir o filme e suas pretensões. É através deste "encobrir" que ele pode propor-se como transcendente daquela realidade vivida pelo espectador, mas, paradoxalmente é em relação àquela realidade que ele é proposto. Qual o contexto de sua produção?

Trata-se de uma produção americana e hollywoodiana. Em 1960 os Estados Unidos (e porque não o resto do mundo?) está em plena efervescência da Guerra Fria, o Macartismo faz as suas vítimas na caça às bruxas da cinematografia. Todo o filme - mais do que uma viagem pelo tempo - trata de uma viagem através das guerras, ou de uma fuga da guerra, buscando reencontrar valores humanos que permitam exorcisar este fantasma que persegue o personagem George.

Ao ocultar o tempo do espectador/produção, o diretor insere-o (ao mesmo tempo que o transcende) no espaço atemporal do mito. Este “ tempo mítico” é o ano de 802.701, dimo-lo mítico exatamente por sua característica de atemporalidade, pois não possui parâmetros de ligação possível com o real, está completamente no imaginário. Então, dizer 802.701 ou “num tempo...” não faz diferença na realidade. Trata-se portanto de um tempo primordial onde as relações são tão somente simbólicas e não sócio-históricas, ainda que determinadas por estas.

Tempo Mítico

Não se pode calcar facilmente o tempo que estrutura o mito, com um tempo mítico, a relação é e sempre será forçada, pois o mito instaura uma realidade, a partir de dados da própria realidade; conta-se nele como as coisas tornaram-se assim. Mas, ainda assim, trata-se de um tempo mítico, não por representar uma origem (ou um fim) mas por propor um mundo de representações simbólicas ou ideais. Estes símbolos, à maneira do mito, podem (ou não) vir a instaurar uma realidade. No filme o desejo é de que esta realidade venha a instaurar-se. Desta forma - apesar do tempo mítico - é o espectador no “tempo off” quem pode agir para que este tempo surja através do exorcizamento das coisas que o impedem. E este “exorcismo”⁴⁷ se daria através de uma pressão social sobre os políticos pelo fim do antagonismo nuclear entre as duas grandes potências: Estados Unidos e

⁴⁷ Este exorcismo do “tempo onde essas coisas acontecerão” não tem somente como componente esta primeira idéia de que o espectador deve ter uma atitude política; veremos em outro momento que filmes que abordaram o tema da viagem no tempo também tiveram o papel de desmobilizar a opinião pública e justificar a política armamentista, através do domínio governamental sobre a percepção que se tinha do futuro.

União Soviética. Um verdadeiro profetismo judaico-cristão. E esta relação bíblica não chega nem a ser exatamente forçada devido à semelhança dos nomes utilizados: Morlócks (Molóck, antigo deus Fenício ao qual sacrificavam-se crianças) e Elóis (Elohin: é o conjunto de espíritos puros que criaram o mundo, na bíblia o termo aparece várias vezes).

E o que é representado neste tempo mítico?

George chega a uma espécie de “ Jardim do Éden” onde encontra os

Elói, que não necessitavam trabalhar para viver. Todo o seu conforto é proporcionado por outro povo, que se esconde nas trevas, e nos subterrâneos, os Morlócks. Estabelece-se claramente uma luta entre o bem e o mal. Por outro lado, também trata-se de uma representação simbólica da relação do homem com o tempo. Os Elói não possuem passado e nem futuro, uma vez que são devorados pelos Morlócks, eles não se eternizam, vivem tão somente o presente e as relações do presente não permitem a constituição de sentimentos - constituídos à partir do tempo⁴⁸, mas atemporais porque ideais - como amor e amizade, a indiferença é a regra entre eles. George surge como o personagem que alterará radicalmente este estado de coisas.

A ignorância dos Eloi à respeito da vida e dos seus inimigos faz com que eles jamais se constituam em seres humanos. Apenas o saber pode “salvá-los” e George é o cientista/humanista que é capaz de reencontrar os valores perdidos da humanidade.

Os Morlocks, como legítimos representantes do mal obviamente serão vencidos.

Tem-se então a seguinte relação:

Morlocks/soviéticos e comunistas X Eloi/americanos e capitalistas.

⁴⁸ Apenas para lembrar: “...foi o tempo que perdeste com a tua rosa que a tornou tão importante.” disse a raposa para o Pequeno Príncipe. A conhecida estória de Saint-Exupéry ilustra bem esta passagem.

ou

Morlocks/Cronos X George/Zêus.

Desta forma o Tempo aparece em toda a plenitude de sua concepção cristã, pois é o tempo que permite a constituição de valores, cultura, através de

um esforço humano que visa um fim, um sentido. Logo o tempo aparece como mediador da redenção humana desde que haja por parte daqueles que ficaram no “tempo off” uma ação. Outra significação implícita no acobertamento do “tempo off” é a de que os valores defendidos no filme são de “todos os tempos”, uma vez que o personagem está num passado (1899) e também num futuro (802.701). Tudo muda, mas aqueles valores permanecem; quais sejam: Bem contra o mal, liberdade individual, livre arbítrio, o progresso através do trabalho, etc.

Conclusão

As concepções de tempo, que são antes de tudo expressão da sociedade e cultura das quais se originaram, influem decisivamente na Representação do tempo no cinema. Conseqüentemente, a elaboração desta representação cinematográfica propõe um “saber” ou uma experiência coletiva - imaginária - que atua nas suas reelaborações futuras.

A relação entre filmes que tratam da Viagem no Tempo com estratégias militares de apropriação da percepção coletiva, deve ficar melhor demonstrada com o aprofundamento do trabalho. Esta relação foi aqui apenas levantada como plausível, através do percurso intelectual de Paul Virilio.

Segundo Jean-Louis Baudry:

“ ‘O que importa num filme é o sentimento de continuidade que liga os planos e as seqüências mantendo a unidade e coesão dos movimentos. Essa continuidade foi uma das mais difíceis de se obter’ . (...) A procura dessa continuidade narrativa, tão difícil de se obter da base material, só pode ser explicada por um investimento ideológico essencial que a isso visava: trata-se de salvaguardar a todo custo a unidade sintética do lugar originário do sentido, a função transcendental constitutiva à qual remete como sua secreção natural a continuidade narrativa. ”⁴⁹

No filme analisado há uma clara “quebra” dessa coesão dos movimentos e da sutura do espaço fílmico entre os planos, que se deu através do uso excessivo do recurso da Elipse Indefinida Temporal, definida por Noel Burch, retirando o espectador da tão desejada e buscada impressão de realidade, e isto ocorreu, não obstante todos os esforços do diretor George Pal. Não pode passar despercebida a criatividade deste diretor ao tentar explorar a temporalidade pura, sem intermediação da espacialidade.

Concluindo podemos perceber que a função básica da máquina do tempo, no filme, foi retirar o personagem do tempo comum (passado) ocultar o tempo presente, do espectador/produção (tempo off) transcendendo-o e jogá-lo para um tempo mitologizado. O percurso da viagem orienta-se como uma negação do tempo passado, sempre buscando este tempo futuro, onde tudo começa e termina. “A Máquina do Tempo” insere-se no contexto dos filmes de ficção científica que permitem uma reflexão sobre a realidade do tempo presente, no entanto, no mesmo instante que faz isso procura ocultar sua perspectiva ideológica ocultando-o, dando ensejo para que se perceba, assim, a existência de um tempo off.

As concepções de tempo encontradas servem de substrato social às idéias ali envolvidas. Elas referenciam o espectador permitindo a construção da plausibilidade do roteiro. De outra forma, também são essas concepções que permitem uma reflexão sobre o tempo em que o próprio espectador vive. Como verificamos, a sociedade americana imersa no anticomunismo e na Guerra Fria,

⁴⁹ BAUDRY, Jean-Louis. “Cinema: Efeitos Ideológicos Produzidos pelo Aparelho de Base.” in: XAVIER, Ismail. A Experiência do Cinema. Rio de Janeiro: Graal Ed., 1983.

elaborou, tematizando o tempo, uma metáfora sobre o momento de superação das suas condições vigentes. Onde o problema maior não são exatamente os comunistas, mas o Tempo (Morlocks) que devora todas as coisas...a civilização e a continuidade. No filme a mensagem é bastante clara: a cultura possibilita a civilização e só a civilização em última instância é a medida do homem. E uma civilização sem memória, sem um sentido em relação ao futuro, está condenada a viver sempre na imobilidade, num eterno presente (Eloi). Apenas o passado, dando sentido e perspectiva, pode fazer avançar no tempo.

Essa perspectiva tende a ser alterada em outros filmes que serão analisados. Muitas vezes é o futuro que justifica e dá qualidade ao presente ou ao passado.

Cap. 3: O "Planeta dos Macacos" - O Macaco é o Outro

Introdução

Política e Sociedade

A eleição de John Kennedy para a presidência em 1960 contra o republicano Richard Nixon, ex-secretário da Comissão McCarthy, simboliza a vontade de mudança que aos poucos conquistou os Estados Unidos. Essa necessidade social de mudanças advinha da crença generalizada do povo americano de que a política externa americana, da década de 50, fora desastrosa, pois não impediu o crescimento político e econômico do Bloco Socialista. O conservadorismo de Eisenhower, caracterizado como um presidente distante das ações políticas mais drásticas, e por sua vez também distante da popularidade dos gestos grandiloquentes, deveria ser substituído pelo dinamismo de um jovem e carismático político: John Kennedy.

A Guerra Fria esquentava. O Governante soviético, Nikita Krushchev, discursara poucos dias antes da posse do novo presidente americano, anunciando que os soviéticos não cresceriam através da guerra aberta, mas sim através do apoio que dariam à independência dos últimos países ainda sob as garras do imperialismo e do colonialismo.

Diante disso, no discurso de posse, Kennedy afiançou uma política externa mais agressiva quanto às atividades dos soviéticos. Os Estados Unidos financiariam, pagariam, o que fosse necessário para coibir os esforços soviéticos de crescimento em cima dos países mais pobres.

A América iria "defendê-los" custasse quanto custasse. Indo mais adiante na sua forma arrojada de fazer política, Kennedy afirmou que em dez anos poria

um americano na Lua. Tratava-se de uma resposta aos vários satélites orbitais soviéticos que ultrapassaram em capacidade os retardatários americanos. Iniciava-se a corrida espacial, bem como o aumento pelo interesse por qualquer coisa que lembrasse o espaço, viagens espaciais, foguetes, etc.

Apesar do processo de desistalinização, levado à cabo na URSS por Krushev, a potência comunista, mesmo estando mais maleável para negociações, não deixou passar despercebido o processo revolucionário cubano. Fidel Castro não conseguiu amearhar o apoio dos americanos, o que foi considerado o maior erro da diplomacia americana deste século, que preferiu apoiar os asseclas do antigo ditador Fulgêncio Batista. Fidel Castro, que inicialmente não era socialista, tendeu para os soviéticos, após a desastrada tentativa de invasão dos imigrantes cubanos no episódio da Baía dos Porcos.

A situação entre Estado Unidos, União Soviética e Cuba iria ficar ainda mais tensa no "episódio dos Mísseis Cubanos", 1964, quando Fidel, em troca do apoio de Nikita Krushev, aceitou que a URSS instalasse em solo cubano mísseis nucleares de médio alcance. O presidente Kennedy teve que jogar pesado pra conseguir com que a URSS recuasse de seu intento. A guerra nuclear e a destruição da humanidade nunca estiveram tão próximos de acontecer como naqueles dias de tensão.

A segunda metade da década de 60 assistiria ao envolvimento dos Estados Unidos em um dos mais sangrentos conflitos do século, a Guerra do Vietnã, 1964 -1975. Já durante o final do governo Kennedy 16.000 americanos haviam sido mandados para o Vietnã do Sul, sob todos os pretextos. Com a eleição de Lyndon Johnson, para a presidência dos Estados Unidos, em 1964, inciou-se uma escalada perigosa da participação direta no conflito que se iniciava.

Enfrentando a opinião pública, Johnson, enviou para lá mais de meio milhão de homens e ordenou que helicópteros e aviões lançassem sobre o Vietnã do Norte mais bombas do que as usadas pelos Estados Unidos durante toda a Segunda Guerra Mundial. Desfolhantes químicos e bombas de Napalm arrasaram plantações e mataram milhares de vietnamitas.

A condenação da política de Johnson foi feita no Congresso americano pelos seus mais representativos senadores, entre os quais, William Fulbright e Robert Kennedy. Nas universidades americanas sucederam-se as manifestações de estudantes e professores contra a guerra na qual o presidente obstinadamente se empenhara.

Graças às freqüentes notícias de derrotas dos americanos, frente aos vietcongues, Johnson necessitou ordenar uma "desescalada" da guerra, que levaria ao fim da participação dos Estados Unidos em 1973, já no governo Nixon.

A década de 60 seria também extremamente marcada por movimentos sociais e culturais na sociedade americana. Herdeiros da chamada Geração Beat da década anterior, os jovens iniciaram um movimento que seria denominado pela imprensa de Contracultura. Este termo designava um conjunto de manifestações culturais novas que surgiram, não só nos Estados Unidos, como em vários outros países, especialmente na Europa. Uma das suas características básicas é a oposição à cultura vigente e oficializada pelas principais instituições das sociedades ocidentais, entre elas, o Estado, a Família, o Cristianismo, e o Consumismo. A Contracultura foi marcada pelo antiintelectualismo, e ao mesmo tempo, pela sua aproximação da chamada Nova Esquerda (socialista), representada por Hebert Marcuse.

Desde os anos 50, era bastante visível na sociedade americana a familiaridade crescente que a noção de antiintelectualismo vinha ganhando. Um exemplo desse fato é o surgimento dos beatniks verdadeiros representantes de um anarquismo romântico cujo estilo de contestação e agitação, novo e radical quando comparado à luta da esquerda tradicional, estava apoiado sobre noções e crenças tais como a da necessidade do "desengajamento em massa" ou da "inércia grupal". Conceitos estes que significavam uma negação da sociedade americana e seus produtos, como o Modo de Vida Americano.

A Contracultura caracterizou-se ainda por inúmeras manifestações surgidas em diferentes campos, como o das Artes, com especial destaque para a

música (rock); o da organização social, aparecendo em primeiro plano a ênfase dada pelo movimento hippie à vida comunitária, na cidade ou no campo; e, ainda, o da atuação política.

Chama atenção também o estilo de manifestação e intervenção surgido em meio à cultura psicodélica, popularizados pelos mesmos hippies, que influenciou a juventude universitária que buscava novos caminhos dentro da esquerda socialista. Isto pode ser observado tanto na prática do movimento estudantil internacional (especialmente na sua grande demonstração de força que foi o Maio de 68), como em inúmeros outros momentos, quando alianças com hippies, negros ou outras "forças emergentes" permitiram aos estudantes abrir as portas de novos espaços de intervenção política.

Especialmente no que se refere aos Estados Unidos, toda a manifestação em torno da cultura jovem, indo do Flower Power, aos estudantes e intelectuais da Nova Esquerda, passando por movimentos como o Gay Power ou Women's Lib, é acompanhada de perto pelo surgimento e consolidação do Black Power, o poder negro, cuja luta teve como ponto de partida a difícil batalha pelos direitos civis que marcou a década de 60 desde o seu início.

Devido à posição especial que o negro ocupava na sociedade americana, oprimido e radicalmente excluído frente ao american way of life, ele não apenas detinha um enorme potencial de revolta, como também se constituía num aliado quase que natural do jovem branco das camadas médias que se rebelava diante do Sistema.

Ainda muito poderia ser dito sobre a Contracultura, mas aí já escaparíamos ao escopo deste nosso trabalho. Fundamental é perceber que a sociedade americana passava por momentos culturais e políticos bastante distintos dos, socialmente tranquilos, anos 50.

A sociedade americana dos anos 60 e início dos anos 70 estava em polvorosa. Com certeza uma sociedade dividida. Essa divisão se consubstanciava em grupos temerosos diante do comunismo e da ameaça nuclear, exigindo por sua vez atitudes mais claras do governo no âmbito internacional; e por grupos

chocados com os métodos de um governo, obviamente militarista e tecnocrático, que procuravam trilhar um caminho distante do capitalismo e do socialismo, em busca de uma "sociedade alternativa".

Cinema

No cinema esta nova década caracterizava-se, inicialmente, pelo pesado sono de Hollywood, que adormecia sobre os louros de filmes como "Ben-Hur", "Quanto Mais Quente Melhor", e "Onde Começa O Futuro". Segundo Philippe Paraire "o cinema americano parecia esgotado estilisticamente."⁵⁰ A concorrência e a onda libertadoras vêm da Europa com o surgimento da Nouvelle Vague francesa. Essa "escola" faz a apologia da simplicidade, condena os excessos das superproduções, roda às pressas filmes de impacto, feitos em algumas semanas e com orçamentos irrisórios. Os temas abordados - luta de classes, sexualidade - e o estilo impactante das tomadas transformam em velharias custosas os louros do cinema de superprodução.

A Inglaterra inventa James Bond, um espião que conquista fama mundial graças às produções recheadas de erotismo e ação. A série inicia-se em 1962 com "O Estranho Dr. No" e mais de trinta anos depois a moda ainda não desapareceu. Paraire argumenta que nesse período inicial do anos sessenta:

"(...) A França produz, portanto, as melhores comédias e os melhores dramas, a Inglaterra, os melhores filmes de espionagem e de aventura (A Ponte do Rio Kwai, 1957; Lawrence da Arábia, 1962). A Itália aborda o western com sucesso e revoluciona o gênero graças à colaboração de atores americanos (Clint Eastwood, Lee Van Cleef, Rod Steiger e James Coburn) e de um diretor chamado Sergio Leone: todos os seus filmes serão sucessos mundiais."⁵¹

A reação de Hollywood a princípio é bastante tímida, mas mostra-se plenamente capaz de enfrentar a concorrência quando consegue deixar para trás, de uma vez por todas, o Código Hays. Este Código, nascido em 1929 e que tomou

⁵⁰ PARAIRE, Philippe. O Cinema de Hollywood. São Paulo: Martins Fontes, 1994.. pag. 28

⁵¹ Paraire, op. cit., pag. 28

o nome de seu diretor, Will H. Hays, foi concebido inicialmente para dirimir eventuais excessos do cinema quando este nascia. No entanto foi ridicularizado na década de 40 e depois teve que ser posto definitivamente de lado na década de 60.

Hays, proscovia a representação de assassinatos, de cenas de assaltos e furtos, as imagens de tortura, a apologia ao banditismo. Atacava sobretudo imagens evocadoras da sensualidade: evidentemente a nudez, total ou parcial, o beijo "profundo", as carícias sugestivas, o estupro, as relações inter-raciais, as ligações extra-conjugais, a homossexualidade. Além disso o código pretendia proteger a pátria, proscovendo os atentados à honra do exército e do governo, e intervindo até em questões morais como a eutanásia ou fenômenos sociais, como o vício em tóxicos, cuja representação também era proibida. É claro que as proibições eram numerosas demais para não serem transgredidas.

Em 1963 abandonou-se de vez o Código Hays e pôde-se fazer frente às novas necessidades do mercado que até àquele momento começavam a ser atendidas pelos europeus. A reação Holliwoodiana leva ao ressurgimento do filme engajado. Com o fim da censura política (McCarthy), nasce outro gênero, o filme anti-racista, cujo astro negro, é com freqüência Sidney Poitier, que dá bilheteria. A sexualidade torna-se também um tema privilegiado. Fala-se de libertação sexual, de mulheres liberadas, de vida comunitária: em "Lolita", de Kubrick (1962); "O Colecionador", de Wyler (1964), e "Perdidos na Noite", de Schlesinger (1969).

Para completar a virada de Hollywood o filme de ficção científica transforma-se em super produção ao final da década. Este processo iniciou-se com "2001, Uma Odisséia no Espaço", passou pelo "Planeta dos Macacos", de Shaffner, e continuou década de setenta à fora com "Guerra nas Estrelas, de Lucas, (1977) e Jornada nas Estrelas, de Wise (1979). O gênero manteve uma produção voltada para a reflexão, como são os casos de: No Mundo de 2020, de Fleisher, 1973; Zardoz, de Boorman, de 1974; Rollerball, Os Gladiadores do Futuro, de Jewison, que são continuações das antecipações catastróficas de "O Planeta dos Macacos" e de "Laranja Mecânica", de Kubrick, 1971. Essa produção

desembocou no belíssimo Alien, O Oitavo Passageiro, 1979, a meio caminho da ficção científica e do filme de terror.

Neste conturbado final da década de 60 e início da década de 70, Hollywood tenta reconquistar seu mercado internacional, mas tem de ver várias salas de cinema fecharem e se transformarem em supermercados e estacionamentos. A televisão extremamente difundida, além de sua nova versão em cores, e o surgimento da TV a cabo, leva as pessoas a ficarem cada vez mais no conforto do seu lar, distantes das salas de cinema. Os grandes produtores temem arriscarem-se demais em novas produções, por isso dá-se preferência a filmes que possibilitem uma seqüência. Neste quesito o "Planeta dos Macacos" encaixou-se como uma luva. tinha a inovação desejada pelo público, a crítica social da escola francesa e a dinâmica que possibilitaria outros filmes em série.

Pode-se dizer, portanto, que O "Planeta dos Macacos" é um filme socialmente bastante datado, pois sua produção ocorre no auge da Guerra Fria, ao longo da Guerra do Vietnã e num momento de necessidade de resposta criativa de hollywood ao mercado internacional. Assim desenvolveu-se a saga do "Planeta dos Macacos", uma série de cinco filmes: "Planeta dos Macacos" (1968), "De Volta ao "Planeta dos Macacos"" (1970), "Fuga do "Planeta dos Macacos"" (1971), "Conquista do "Planeta dos Macacos"" (1972), "A Batalha do "Planeta dos Macacos"" (1973).

"Planeta dos Macacos" - A Produção

O primeiro filme gozou de indubitável sucesso de público e crítica, e a sua influência - no que tange a viagens no tempo - fez-se sentir de maneira bastante forte ao longo de toda a década de 70. Para se ter uma idéia de sua representatividade basta lembrar que não foi possível localizar nenhum outro filme de relativo sucesso com este tema durante mais de uma década, exceção feita a "Um Século em 43 Minutos" (1979).

Por que fez tanto sucesso? Por que ele foi "suficiente", em termos de imaginário, para ocupar o lugar de produção importante durante um longo período de tempo? Neste trabalho pode ser que nos aproximemos de algumas respostas, mas a intenção aqui é tão somente verificar de forma geral o lugar que O "Planeta dos Macacos" ocupa na produção de filmes de Viagens no Tempo.

Pretendo verificar duas possibilidades à respeito da produção: os substratos da realidade e a "mitologia" do filme. No primeiro momento pode-se pensar sobre a durabilidade e importância deste filme graças à visão de seu produtor Arthur P. Jacobs, que, na escolha de diretores, roteiristas e atores, conseguiu traduzir as expectativas sociais em torno da saga. O outro momento, que chamei de "mitologia" do filme, tende à verificação dos motivos pelos quais ele atingiu o imaginário coletivo. Neste caso, entrarei na questão da Máscara.

Defendo, pelo menos uma dupla perspectiva para o seu sucesso. Podem haver outras. A primeira delas coloca a questão da percepção de Jacobs em relação à produção. Evidentemente algumas pessoas poderão fazer uma objeção à essa perspectiva, argumentando que ele tinha uma boa visão de mercado. Essa objeção soaria um pouco inútil, pois para o caso aqui estudado, a visão de mercado é bastante boa, uma vez que esta não exclui a capacidade de percepção do imaginário social. Não importando mesmo que esta percepção esteja atrelada a interesses econômicos.

La Planète des Singes

O filme "Planeta dos Macacos" (1968) foi baseado no romance "La Planète des Singes" de Pierre Boulle, publicado cinco anos antes na França. Luiz Saulo Adami, especialista em "Planeta dos Macacos" e autor do livro "O Único humano bom é aquele que está morto!"⁵² faz um breve resumo do livro, que, como se verá, sofreu algumas modificações em sua adaptação para o cinema:

⁵² ADAMI, Luiz Saulo. O Único Humano Bom é Aquele que está morto! São Paulo: Ed. Aleph, 1996

"(...) o romance é ambientado no século 26. Uma espaçonave tripulada por humanos - dois cientistas e um jornalista (Ulysse Mérou), além de um chimpanzé, atinge a constelação de Betelgueuse, pousando em um planeta idêntico a Terra, em outro sistema solar. Apesar das semelhanças, em Soror os humanos são mudos e selvagens, e os macacos são o governo, vivendo em grandes cidades (como Paris, Nova York ou São Paulo). Mérou e seus companheiros, em contato com humanos selvagens (incluindo Nôva, que estrangula o chimpanzé que viajara com eles), são alvejados durante uma caçada: um morre, os sobreviventes são levados para a cidade dos macacos, onde um deles é submetido a uma lobotomia. Mérou desperta a curiosidade da psicóloga de animais, a chimpanzé Zira, que para poder se comunicar, ensina-lhe a língua dos macacos.

Cada vez mais, Mérou conquista a confiança dos macacos, que dão a ele a companhia de Nôva. Enquanto desfila na sociedade, como convidado para festas e recepções, conhece autoridades como o orangotango governante Zaius e o chimpanzé arqueólogo Cornélius, noivo de Zira, que leva-o até as suas escavações arqueológicas. Lá, Mérou conhece uma teoria de que, antes dos macacos, os humanos eram o governo em Soror, um planeta em que a evolução das espécies havia tomado a contramão da história. Quando a gravidez de Nôva é anunciada, Zaius teme que o passado volte à tona. Antes que o filho de Mérou e Nôva, chamado Sírius, possa vir a gerar toda uma linhagem de descendentes, Zaius decide puxar os freios: ele determina que o casal e o filhote sejam eliminados.

Zira e Cornélius conseguem, com a ajuda de amigos astrônomos, colocar Mérou e sua família em um de seus foguetes, e eles escapam. Pousam em Paris, 700 anos depois de sua partida, e são recepcionados em um aeroporto por gorilas. Em pânico, eles fogem sem destino. No espaço, Mérou escreve um pedido desesperado de socorro, que é encontrado por um casal de ricos ociosos, incapaz de acreditar que tudo o que relatou pudesse ter realmente acontecido. Afinal, para os chimpanzés Jinn e Phyllis, não existem humanos inteligentes. (...) " ⁵³

Partindo deste resumo de Adami, aqueles que têm fresco na mente o filme "Planeta dos Macacos", sentiram já um estranhamento. A clara diferença entre o livro de Boulle e a produção conhecidíssima. O filme passa uma visão bastante simplificada do que seria o "Planeta dos Macacos", não só simplificada, poderíamos dizer estereotipada, em relação ao livro. O filme, dessa forma, ateu-se a uma economia de imagens e de conceitos, o que me permite fazer sua aproximação com a forma da narrativa mítica, que também tem entre suas características o resumo de uma estória aos seus conceitos essenciais.

⁵³ ADAMI, Luiz Saulo. "Quando os Macacos Habitavam a Terra!" artigo encontrado via internet no site: <http://www.ultranet.com.br/controle.alpha/apes/apes.html>

Nem é preciso lembrar que esta "economia" também significou economia de verdade, não apenas a conceitual. Os gastos calculados originalmente para a produção cinematográfica do livro de Boulle eram de 100 milhões de dólares. Cortando-se aqui e acolá foi possível realizá-lo por 5,8 milhões. Os problemas econômicos relativos à produção, e a necessidade de adaptação do romance de Pierre Boulle para o cinema, levaram a um reducionismo imagético do livro e criando um filme de aspectos essenciais. Quando falo em aspectos essenciais refiro-me àquela característica - desconhecida - do imaginário social que o fez habitar a imaginação das pessoas. Em busca desta característica, antes de entrarmos na estória do filme, propriamente dita, verificaremos a questão da alteridade, pois ela pode ser esclarecedora de aspectos relativos aos cinco filmes da saga.

A Questão do Outro

Chamou-me atenção no livro de Adami, no capítulo referente ao filme "Fuga do Planeta dos Macacos" (1971), terceiro filme da série, uma certa "crise de identidade" surgida nos bastidores da produção:

"O humor não estava apenas no roteiro assinado por Dehn. O clima nos bastidores também era bem-humorado, com exceção apenas para os momentos de crise de identidade. Kim Hunter sentiu isso na pele, embora reconhecendo que o ambiente era bastante "divertido". Ela e o próprio Roddy McDowall acabaram se sentindo "meio deslocados", a começar pelo elenco principal, praticamente todo remodelado.

Para Weaver e Brunas, Kim Hunter contou que um dia ela agarrou-se ao seu velho amigo John Randolph e perguntou a ele se aquilo que ela estava sentindo - uma espécie de afastamento dos demais intérpretes do filme - era paranóia. "O problema, Kim, é que, na minha cabeça, eu sei que debaixo de todos esses apliques, está você. Mas acontece que eu não consigo ficar com isso na minha mente durante o tempo todo". Isso mostra, mais uma vez, a exemplo do que aconteceu nos dois filmes anteriores e do que viria a acontecer, também ao longo dos próximos dois filmes e

do seriado de TV, que a maquiagem dos macacos criava uma espécie de barreira que não podia ser ignorada com muita facilidade pelos 'atores humanos' ".⁵⁴

Essa percepção de uma "crise de identidade" pode ser vista por outro enfoque. O estranhamento não se dá por uma "crise de identidade" dos intérpretes que faziam os macacos, mas pela percepção desta óbvia barreira: o outro. Os intérpretes maquiados de macacos já não podiam ser percebidos como humanos pelos outros atores. Isto fica claro na fala de John Randolph "(...) eu não consigo ficar com isso em minha mente o tempo todo". Ou seja, para que ele reconheça Kim Hunter pessoa necessita lembrar-se deste fato, pois este tende a apagar-se e desta forma os atores "humanos" tendiam a isolar os "Macacos".

É o comportamento típico de rejeição ao diferente. Este mesmo efeito desejava-se ao se levar para a tela a imagem dos macacos, o estranhamento. E, através do estranhamento - ao mesmo tempo -, a identificação do espectador através da crítica, isto através de um processo extremamente subjetivo. Um processo que pode ficar melhor explicado se aqui recorrermos a Vernant.

Jean-Pierre Vernant, conhecido por seus trabalhos em história da antigüidade clássica grega, em seu livro "A Morte nos Olhos"⁵⁵, buscando perceber de que forma os gregos figuravam seus deuses, deparou-se com a questão dos deuses mascarados:

"(...) deparei com o problema dos deuses gregos mascarados, ou seja, aqueles que são figurados por uma simples máscara ou em cujo culto são utilizadas máscaras, sejam votivas ou conduzidas pelos celebrantes. Trata-se, essencialmente, de três Poderes do além: Gorgó (a górgona Medusa), Dioniso e Ártemis. Que traços comuns a estes Poderes, por diferentes que sejam, (...) a máscara tem por vocação exprimir?"⁵⁶

⁵⁴ ADami, op. cit. pag. 63

⁵⁵ VERNANT, Jean Pierre. A Morte nos Olhos - Figuração do Outro na Grécia Antiga - Ártemis e Gorgó. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.

⁵⁶ Vernant, op. cit. pag. 12

A sua resposta ao longo deste trabalho interessa-nos particularmente, pois ele chegou a conclusão de que este traço comum, expresso pela máscara, não é outro que não a alteridade. Vernant reconhece que alteridade é uma noção vaga e excessivamente ampla, mas que nem por isso pode ser encarada como sendo anacrônica. Verificou os vários aspectos da alteridade: o que é o Outro em relação à criatura viva, ao ser humano, ao civilizado, ao macho adulto, ao grego e ao cidadão. A partir deste ponto de vista ele verificou, que:

"(...) a máscara de Gorgó traduz a extrema alteridade, o temor apavorante do que é absolutamente outro, o indizível, o impensável, o puro caos: para o homem o confronto com a morte (...)

Com Dioniso, a coisa é outra; temos aqui, em plena vida, nesta terra, a súbita intrusão de algo que nos afasta da existência quotidiana, do andamento normal das coisas, de nós mesmos: o disfarce, a mascarada, a embriaguez, a representação, o teatro (...). Dioniso ensina ou obriga a ser outro, e não mais o que se é normalmente, a enfrentar, já nesta vida, aqui embaixo, a experiência da evasão para uma desconcertante estranheza.⁵⁷

E Ártemis? Ele a observa junto a Dioniso, entre os deuses que são considerados estrangeiros pelos gregos. Seus papéis são claramente ligados à necessidade de se aceitar o outro em seu convívio. Apesar de todas essas noções de alteridade aplicarem-se ao nosso caso, o filme "Planeta dos Macacos", em maior ou menor escala, interessa-nos mais especificamente o caso de Gorgó, devido ao seu aspecto de alteridade radical.

Na figuração grega Gorgó é sempre representada tão somente por uma máscara, duas características desta representação se distinguem:

"Primeiro, a facialidade. Contrariamente às convenções figurativas que regem o espaço pictórico grego na época arcaica, a Górgona invariavelmente encara de frente o espectador que a observa. Em segundo lugar, 'a monstrosidade'. Quaisquer que sejam as modalidades de

⁵⁷ Vernant, op. cit. pag. 13

distorção empregadas, a figura sistematicamente joga com as interferências entre o humano e o bestial, associados e misturados de diversas maneiras. ⁵⁸

Aqui, não posso furtar-me de uma comparação do que foi dito acima com a primeira aparição dos macacos no filme "Planeta dos Macacos". Após vários dias perdidos no deserto os três astronautas, Taylor, Landon e Dodge, encontram um lago onde atiram-se nus para um primeiro banho. Têm suas roupas roubadas por seres humanos em estado primitivo. Os astronautas os perseguem e chegam até a uma plantação, onde estes humanos alimentam-se avidamente de espigas de milho.

Numa panorâmica a câmara capta foices e bastões de madeira que vêm abrindo caminho em meio ao milharal, sem mostrar aqueles que as portam. Os humanos entram em pânico, iniciando uma fuga. A soturna música de Jerry Goldsmith, se faz ouvir, acompanhada de uma tomada de corpo inteiro de alguém sobre um cavalo, com um rifle na mão. A câmara corta para um closê da cabeça, trata-se da face de um gorila. Uma face frontal e monstruosa, encarando o espectador. Aqui fazemos a aproximação com a face da Górgona:

"(...) A cabeça, ampliada, arredondada, evoca uma face leonina, os olhos são arregalados, o olhar fixo é penetrante; a cabeleira é tratada como juba animal ou guarnecida de serpentes, as orelhas são aumentadas, deformadas, às vezes semelhantes às do boi (...)" ⁵⁹

Parece-me bastante evidente as aproximações entre uma imagem e outra. Além disso, durante o filme e mesmo durante a sua promoção de divulgação vai haver uma insistência maciça na "cabeça" dos macacos, ela aparece em closês bastante fechados, e quando aparece em fotografias e cartazes surge representada emblematicamente de frente. Mantendo as aproximações, cito ainda Vernant:

⁵⁸ Vernant, op. cit. pag. 39

⁵⁹ Vernant, op. cit. pag. 39

*"Esta face apresenta-se menos como um rosto do que como uma careta. Nessa desfiguração dos traços que compõem a figura humana, ela exprime mediante efeito de inquietante estranheza, uma monstruosidade que oscila entre dois pólos: o horror do que é terrificante, o risível do grotesco."*⁶⁰

Durante a busca de um conceito para a realização da maquiagem o maior medo dos produtores era o de que os macacos fizessem rir. Tinha-se medo de ouvir uma estrondosa gargalhada quando o primeiro deles aparecesse na tela. A procura pelo conceito de maquiagem que fosse adequado foi árdua. John Chambers, o maquiador responsável conta:

*"(...) Eles (os produtores) fizeram vários pilotos mas fracassaram porque não podiam obter uma idéia. O departamento de maquiagem da Fox tinha feito vários testes que eram cruéis. Quando vieram até mim não podia prometer nada porque não sabia o que eles queriam. Meu conceito estava do outro lado do espectro. Eles queriam humanos com toque animal, eu queria animal com toque de homem, e, por fim, venci."*⁶¹

Tendo em mente o conceito adequado, Chambers partiu para a criação da maquiagem. Baseando-se no exemplo de Jack Dawn, "O Mágico de Oz/1939", que transformou Bert Lahr no Leão Covarde com simples alterações faciais utilizando todo o rosto do interprete.

Os primeiros atores que preparou foram orientais. Por cima de uma máscara viva, Chambers começou a desenhar com argila, uma aplicação sensível. Entretanto, não se estenderia sobre as faces do ator. Teria forma semelhante a um T. As sobrelhas artificiais seriam colocadas sobre as próprias do ator, as quais davam à sua frente uma inclinação para adiante. O nariz também foi coberto, e se colocou em seu lugar uma superfície curvada que continuava até a base do lábio superior. Foram acrescentados pelos sob a boca deformada, que terminava em uns lábios estreitos, sem forma, ligeiramente curvados para baixo e que terminavam um pouco mais além dos lábios reais do ator. Em cima do nariz

⁶⁰ Vernant, op. cit. pag. 40

artificial se colocou uma ponte nasal, curta e curvada. Outra aplicação foi desenhada para trocar o lábio inferior e a barbicha do ator, quando fosse necessário.

Em cima das aplicações de argila, se pôs a pasta que, uma vez seca, deu a máscara que o ator deveria usar. No molde empregou-se a fórmula própria de Chambers, uma goma esponjosa e suave, mas muito delgada, que foi colocada depois em um forno para que cozinhasse e ficasse adequadamente solidificada.

A aplicação de toda essa maquiagem exigia horas de trabalho dos maquiadores e dos atores principais. Para os atores secundários, ou figurantes, foi criada uma maquiagem mais simplificada que exigia menos tempo de aplicação. Os atores chegavam ao estúdio por volta de cinco horas da manhã. No início Kim Hunter era submetida a pelo menos quatro horas e meia de aplicação de maquiagem e outras tantas três horas eram necessárias para a sua remoção. Posteriormente, com a prática, se conseguiu aliviar este tempo em uma hora para cada uma das operações.

Graças a este trabalho todo a maquiagem de Chambers permitiu aos atores realizar expressões faciais bastante claras, dando mais vida e realidade aos macacos. Não apenas isto, pois suas expressões, evidentemente humanas, permitiram a empatia do público com estes novos seres criados pelo cinema.

Neste processo de criação, cuidadoso, da face dos macacos houve um episódio que tendia a proteger o filme contra possíveis distorções racistas. Os atores negros, de papéis secundários foram dispensados, isto apesar de chambers dar preferência a estes, pois já possuíam pele e olhos negros, o que de certa forma facilitava a maquiagem. No entanto, a produção não queria que fossem associados negros e macacos, para que não houvesse a idéia de racismo. Por fim os atores negros, procurando Chambers, pronunciaram-se a favor do trabalho, não importando que espécie de animal tivessem que fazer.

Tendo em vista estas questões levantadas pude perceber como, desde os bastidores da produção, a imagem dos macacos estava ligada à questão do outro

⁶¹ Adami, op. cit. pag. 30

na sociedade americana, e a partir da questão do outro, à questão racial e a das minorias em geral.

A maquiagem ou no caso a máscara é que fazia toda a diferença no filme. Foram gastos cerca de um milhão de dólares do orçamento apenas tendo em vista a maquiagem. John Chambers comandou um verdadeiro exército de maquiladores, haja vista a enorme quantidade de figurantes que participavam do exército dos macacos, ou faziam parte da população da cidade destes.

A máscara chama atenção também por que na cultura grega, da qual a nossa deve tanto, ela é o próprio distintivo do Outro, do estrangeiro, daquele que vem de fora. Como por exemplo o deus Díoniso. Ele sempre levou o epíteto de estrangeiro, e era representado, na maior parte das vezes, mascarado. Coisa semelhante ocorre à Górgona, com a qual fizemos aproximações acima, cujo rosto não poderia ser visto sem que a pessoa se transformasse em pedra. Quanto à Gorgó um último esclarecimento devido a Vernant, pode ampliar a nossa percepção deste Outro Radical:

"A face de Gorgó é um máscara; mas em vez de ser usada para que seu portador imite o deus, esta figura produz o efeito de máscara simplesmente olhando-nos nos olhos. Como se esta máscara só tivesse deixado nosso rosto, só se tivesse separado de nós para se fixar à nossa frente, como nossa sombra ou nosso reflexo, sem que nos possamos livrar dela. É nosso olhar que se encontra preso à máscara. A face de Gorgó é o Outro, nosso duplo, o Estranho, em reciprocidade com nosso rosto como uma imagem no espelho (...). mas uma imagem que seria ao mesmo tempo menos e mais que nós mesmos, simples reflexo e realidade do além, uma imagem que se apoderaria de nós, pois em vez de nos devolver apenas a aparência de nosso próprio rosto, de refratar nosso olhar, representaria, em sua careta, o horror terrificante de uma alteridade radical (...)"⁶²

Observamos que a máscara no filme aparece como uma grande estrela, haja vista o seu custo em pesquisa e realização, além do tempo exigido para a sua aplicação no rosto dos atores. Este fortíssimo investimento na máscara não

⁶² Vernant, op. cit. pag. 105

haveria de ter outro objetivo se não o de causar no espectador o efeito necessário de estranhamento e a contrapartida, também necessária - psicológica -, de reconhecimento. Uma vez que o outro sempre tem a contrapartida de fazer com que o seu observador busque em si sua própria identidade, aceite-a e ou a critique em relação ao que foi visto.

O Filme

Depois dessa breve incursão pelo romance de Pierre Boulle e pela questão do Outro, vamos para a análise filmes, propriamente dita. Nos concentraremos mais no primeiro filme da série "Planeta dos Macacos", por ser o mais conhecido e falaremos de forma mais abreviada sobre os outros, fazendo as relações possíveis entre eles. Aqui devo pedir licença para citar literalmente Adami⁶³, uma vez que seu exaustivo trabalho de levantamento de informações sobre esses filmes possibilitou-lhe fazer descrições resumidas e, ao mesmo tempo, bastante completas.

"No filme, escrito por Rod Serling e Michael Wilson - e revisado por John T. Kelley (não creditado), Mérou é o americano George Taylor (Charlton Heston), que sai de Cabo Kennedy, em 1972, com outros três astronautas: Landon (Robert Gunner), Dodge (Jeff Burton) e Stewart (Dianne Stanley), para uma missão de 18 meses, viajando à velocidade da luz, caindo em um lago de águas salgadas, numa região desértica, 2 mil anos depois.

O lugar é parecido com a Terra, e durante 72 horas, os três homens sobreviventes atravessam o deserto, chegando a uma área verde povoada por humanos selvagens e mudos, entre eles Nôva (Linda Harrison). Da floresta, vêm os gorilas, armados e montados a cavalo, com bastões, rifles e redes, caçando homens, mulheres e crianças como animais silvestres. Dodge morre na caçada, Landon e Taylor são alvejados. Com a garganta ferida, Taylor chega a cidade dos macacos, e desperta a curiosidade da chimpanzé psicóloga de animais Zira (Kim Hunter).

Taylor recebe sangue de Nôva, durante uma cirurgia para a retirada da bala, e passa a dividir uma jaula com a garota. Durante semanas, Zira tenta despertar o interesse de seu noivo, o arqueólogo Cornélius

⁶³ A intensa utilização do texto de Adami justifica-se por ser a única bibliografia disponível em português no Brasil. Outras informações foram buscadas via internet, mas eram um tanto quanto esparsas e em sua maior parte encontravam-se melhor desenvolvidas no texto de Adami.

(Roddy McDowall), e o ministro da ciência, o orangotango Zaius (Maurice Evans), de que Taylor, a quem chama de Olhos Claros, é um humano diferente.

Taylor consegue escapar de sua jaula, e depois de tentar sair da cidade, é novamente apanhado pelos gorilas, quando recupera sua voz e fala em público, pela primeira vez. Ele é separado de Nôva e levado a um tribunal, para que conte sua história aos macacos. O tribunal decide que Taylor deverá ser lobotomizado e castrado.

Sem outra alternativa para salvá-lo, Cornélius, Zira e seu sobrinho Lucius (Lou Wagner), armam um plano para libertar Taylor. O plano dá certo, eles rumam, com Nôva, para a Zona Proibida, uma área considerada mortal pelos macacos, onde Cornélius fez escavações e descobriu indícios de que, antes dos macacos, humanos dominavam o planeta. Zaius persegue os fugitivos, e dá voz de prisão a todos. Taylor reage, armado, domina Zaius, leva-o para dentro da caverna, onde Cornélius mostra-lhes uma boneca com feições humanas, que fala. Taylor, ameaçando matar Zaius, consegue um cavalo, arma, munição, água e suprimentos, e decide ir embora com Nôva.

O impacto dramático das cenas meticulosamente estudadas por Schaffner e sua equipe, como a caçada humana e da Estátua da Liberdade enterrada na areia de uma praia deserta - revelando a Taylor que ele está na Terra, em 3978, e não em um outro planeta, como havia sido planejado por sua agência espacial, a ANSA -, jamais saíram da memória do público, nem mesmo da memória dos espectadores ocasionais."

A primeira seqüência mostra Taylor (Heston) gravando uma mensagem para o planeta terra, a imagem mostra o calendário da nave – ou cronômetro. Seu monólogo é interessante e abre toda a idéia de reflexão da série, segue abaixo:

"Relatório final antes da aterrissagem. Passo o comando ao computador. Logo me juntarei à tripulação num sono longo e profundo. Há 6 meses deixamos o Cabo Kennedy. 6 meses no espaço.. Isto é, no nosso calendário (23 de mar. de 2673). A teoria do tempo numa viagem à velocidade da luz diz que 7000 anos se passaram desde que partimos. Quase não envelhecemos.. Quem sabe. Mas uma coisa é certa. Quem nos enviou nesta missão já morreu há muito. Quem me ouve é uma outra raça. Oxalá seja melhor. Deixo o séc. XX sem pesares. Mais uma coisa. Se é que alguém ouve isto. Nada científico. É puramente pessoal. Vendo daqui... tudo parece diferente.. O tempo se curva, o espaço é... inofensivo. Espreme o ego humano. Sinto-me só. (aplica a injeção) Pronto. Diga-me...o homem, essa maravilha do universo, paradoxo glorioso, que me mandou aqui, ainda faz guerra contra seu semelhante? Deixa as crianças vizinhas famintas?" (termina no dia 27)

A seqüência se encerra com ele colocando-se na cápsula de hibernação. Só aí é que ocorre a abertura do filme. Na atmosfera de abertura há uma insistência no silêncio e na solidão do espaço. A mesma solidão que Taylor sente viajando no tempo.

Depois da segunda seqüência ocorre a da queda da espaçonave, a qual era até então mostrada apenas em seu interior.

Como em "H.G. Wells: A Máquina do Tempo" (direção de George Pal, 1960) existe uma tentativa de se mostrar o percurso da viagem no tempo. Aqui, como fica claro pelo próprio argumento, utiliza-se a Teoria Geral da Relatividade de Einstein. Ainda existe uma certa preocupação de educar o expectador para a percepção da viagem. Diferentemente do percurso de "H. G. Wells: A Máquina do Tempo" o da espaçonave de Taylor é feito percorrendo o espaço, há deslocamento pelo espaço e pelo tempo e não apenas no tempo como vimos anteriormente⁶⁴ no segundo capítulo desta dissertação. Pode-se perceber a busca de certa plausibilidade no apelo feito à teoria da relatividade.

O percurso, no entanto, é mais significado do que realmente mostrado. Tanto é assim que o espectador só é comunicado que houve uma viagem no tempo ao final do filme. Quando projeta-se a Imagem de Taylor e Nôva montados à cavalo diante de uma Estátua da Liberdade mutilada, enterrada até à metade na areia. Pois até este momento todos foram levados à acreditar que eles estavam em outro planeta.

Utiliza-se também o recurso da hibernação⁶⁵, para que se possa explicar adequadamente o porquê dos personagens não morrerem de velhice. Este recurso, bastante comum na literatura do gênero, é utilizado para garantir o efeito de plausibilidade.

Neste primeiro filme não há paradoxos a serem explorados. Pode-se dizer que o que conduz a narrativa é o encontro com o Outro, um encontro com o outro

⁶⁴ Para maiores esclarecimentos sobre o percurso da viagem no tempo, vide o segundo capítulo desta dissertação.

que em última instância é o encontro consigo mesmo. Este Outro, cotidianamente falando é um ser humano ou alguém de certa forma semelhante, mas especificamente diferente, como p.ex.: um estrangeiro. Em se tratando de literatura, de cinema, e - por que não dizer? - de imaginação, pode-se falar no Outro Radical.

O Outro radical surge apenas em algumas produções que tratam do aparentemente não humano. Nisto o "Planeta dos Macacos" aproxima-se novamente de "A Máquina do Tempo", Neste filme o Outro Radical é representado pelos Morlocks, seres humanos que evoluíram para uma forma animalesca. O "Planeta dos Macacos" dá um salto qualitativo, mesmo em se tratando do segundo filme de viagem no tempo, o outro Radical que ele apresenta são macacos. Primatas, portanto, como os homens. E não são monstruosos como o eram os Morlocks. Possuem sociedade, desejos, problemas sociais, ético-religiosos e até mesmo militares.

Este é um Outro feito obviamente para parecer espelho, mas como em um espelho uma imagem inversa. Só pode ser inversamente reconhecido como tal e não aceito.

Taylor, o astronauta vivido por Charlton Heston, é a imagem que está em extinção. A imagem de toda uma sociedade. E qual é a imagem Taylor? Ele é o supra sumo da sociedade americana. Na década de 60 ele é um astronauta. Um homem desiludido com sua sociedade e com seu mundo, mas um homem que teima em repetir tudo o que sua sociedade significava. Olhamos o filme e o que vemos? Um gênero dominante⁶⁶: heterossexual, masculino, branco, sadio, viril e socialmente aceito. Um homem só, quixotesco, carregando em seu cavalo uma mulher muda. Encontrando ao final do filme a derradeira imagem, tudo o que ele era sua própria sociedade destruiu.

⁶⁵ Sobre hibernação vide o capítulo um desta dissertação.

⁶⁶ Gênero dominante: invocamos aqui um conceito da sociologia moderna, do anos 90, mas sem nenhuma pretensão de ampliá-lo ou de entrar em sua discussão acadêmica. Apenas chamou-nos a atenção a obviedade de sua aplicação em relação ao filme. As relações de gênero no filme "Planeta dos Macacos" daria, com certeza, um trabalho à parte.

A imagem Taylor reveste-se do paradoxo de si mesma. Esta imagem é o que dizemos, no entanto, ela parece criticar o que ela mesmo representa. Taylor não é diferente em nenhum momento dos homens que ele critica. Suas atitudes são semelhantes. E se adiantarmos para o segundo filme da série é o próprio Taylor quem aciona a Bomba do Juízo Final, a bomba suprema que destrói tudo.

Ele sofre até o último instante do mal do estranhamento. Não aceita o outro e não é capaz de viver ou de estabelecer uma existência qualquer que não seja sob os parâmetros que lhe eram conhecidos, a viver em outros termos ele prefere a destruição.

Arthur P. Jacobs e a Continuação seriada do "Planeta dos Macacos"

Antes de entrarmos em outros detalhes sobre o segundo filme é o momento de pensar um pouco na participação de Arthur P. Jacobs, o produtor, na concepção dos filmes.

Jacobs foi o responsável por todos os cinco filmes da série. Se em alguns casos falamos de filme de diretor ou de autor, no caso específico de O "Planeta dos Macacos", tenho de falar do produtor "autor". São as várias "ingerências" e opções de Jacobs que emprestam um fio condutor aos cinco filmes. Sua necessidade de fazer com que os filmes que se seguiram ao primeiro continuem rentáveis e tenham público, fez ele vir de encontro a um certo anseio social ou, extrapolando, o imaginário social.

Luiz Saulo Adami em seu livro "O único humano bom é aquele que está morto!" inicia escrevendo sobre a criação do roteiro original e como ele passou de mão em mão até chegar a ser produzido. Infelizmente, não nos dá informações mais detalhadas sobre Jacobs. No entanto, a constante repetição do seu nome nos obrigou a perceber sua importância, pesada importância, para a produção da série cinematográfica.

O Primeiro roteirista foi Rod Serling, criador de séries de TV como "Além da Imaginação"/The Twilight Zone, que manteve-se no ar entre 1959 e 1964, e O Homem Solitário/The Loner, com 26 episódios entre 1965 e 1966.

A primeira versão do roteiro foi feita para uma empresa chamada "King Brothers", em 1964, interessada em produções baratas. Após recebê-lo no entanto ela não mais se pronunciou.

A segunda proposta que Serling recebeu para trabalhar com o livro de Pierre Boulle foi de Blake Edwards. Edwards pediu para que ele fizesse um roteiro sem se preocupar com o orçamento, pois poderia vir a ser um grande filme. Conseguiu realizar um roteiro bastante intenso, eu "Planeta dos Macacos" era bem próximo ao livro e haveria necessidade de criar-se uma cidade moderna, cheia de macacos, aviões, metrô, etc. A produção não sairia por menos de U\$\$ 100 milhões. Uma estimava muito alta para o período.

Na mesma época o livro de Pierre Boulle cai nas mãos de Arthur P. Jacobs, que resolve filmá-lo. Várias portas lhe bateram na cara, até que ele se encontra com Serling e lhe pede para que reescreva o roteiro, tendo em vista uma produção muito mais barata. Rod reescreveu de três a quatro versões pelo menos. A versão final ficou pronta em 1º de março de 1965. Jacobs enviou-a para Pierre Boulle que a aprovou integralmente.

Mesmo com as modificações a sociedade dos macacos retratada por Rod era ainda bastante parecida com a civilização humana da década de sessenta. este roteirista também foi o responsável pelo emblemático final com a Estátua da Liberdade.

Daí por diante passaram-se dois anos durante os quais Jacobs procurou sócios para o futuro investimento e estúdios que se dispusessem a filmá-lo.

O diretor Blake Edwards, desejoso de fazer parte da produção atraiu Jacobs para a Warner Brothers, mas envolvido com outros projetos Blake não pôde realizá-lo; Jacobs tentou então interessar a Warner e o diretor Sidney Pollack, mas a Warner estimou o filme em U\$\$ 10,3 milhões, o que era ainda uma cifra bastante elevada. Jacobs acreditava realizar o filme com muito menos, isto deixou Polack e a Warner desconfiados e desistiram do projeto.

Jacobs conseguiu o apoio da APJAC Production Inc. de seu amigo Mort Abrahams, que por sua vez envolveu o ator Charlton Heston. Ambos os

produtores acreditavam na necessidade de escalar um time de primeira linha para as filmagens e Heston estava justamente à procura de um roteiro diferente, gostou do projeto desde o início.

Charlton Heston sugeriu o diretor Franklin J. Shaffner. Jacobs conseguiu cooptá-lo para o filme. E enquanto ele não terminasse os filmes que rodava naquele momento, Jacobs conseguiria o interesse de Zanuck, da Twentie Century Fox para o projeto. Zanuck concordou em fazer o filme desde que seu orçamento fosse reduzido e que ninguém desse risada da maquiagem dos macacos.

Jacobs procurou novamente Rod Serling, para que se fizesse um novo roteiro, mas este desistiu do projeto. O roteiro ficou a cargo de Michael Wilson, que o alterou - segundo ele - da total ficção científica para uma sátira do gênero humano e sua sociedade.

O outro desafio eram as risadas. Não haveria estúdio disposto a filmá-lo se os espectadores rissem da maquiagem dos macacos. Esta era uma preocupação séria, pois até àquela época todos os macacos que apareceram em cena eram homens vestidos de gorilas em filmes de comédia. Para a maquiagem foram chamados John chambers e Paul Malcon, o primeiro foi responsável pela criação das orelhas do famoso Senhor Spock, de Jornada Nas Estrelas, seriado de TV criado por Gene Roddenberry .

Depois de meses de estudos da maquiagem, foi apresentado um teste de cena rodado por Shaffner e a Twentieth Century Fox aceitou o projeto e Richard Zanuck liberou U\$\$ 5,8 milhões para a sua realização, conforme o pedido de Jacobs.

A estréia do filme em Beverly Hills foi um sucesso. E de imediato parecia impossível fazer um c0ntinuação, pois o final extremamente emblemático necessitaria de algo tão forte quanto ele para funcionar.

A idéia de uma continuação surgiu numa reunião informal entre os produtores Zanuck, Jacobs e Abrahams. Surgiu inicialmente como uma brincadeira e acabou tornando-se um desafio. Depois de analisados e descartados diversos

roteiros, foi chamado para roteirista Paul Dehn, poeta e promissor roteirista de "007 Contra Goldfinger" (1964).

A direção ficou a cargo de Ted Post. Não se acreditava muito no êxito do segundo filme, por isso seu orçamento ficou em apertados três milhões de dólares. Tendo este orçamento em vista, muitas cenas submarinas foram cortadas do roteiro e, até mesmo o cenário bastante elogiado era o mesmo utilizado por Gene Kelly na produção "Hello, Dolly". Este segundo filme teria que ter uma dinâmica diferente do primeiro.

O primeiro filme caracterizava-se por imagens grandiosas e tomadas longas dos macacos, acompanhadas pela música grandiloqüente de Jerry Goldsmith, escrita especialmente para ele; o elemento mais explorado era os macacos, que constituía toda a surpresa imagética. No segundo filme este esquema não poderia ser novamente utilizado pois o público já conhecia os macacos e suas aparições na tela acompanhada de música soturna não iria causar mais o mesmo efeito. Optou-se então por um filme cuja dinâmica fosse dada pelo seu caráter de aventura, tomadas mais curtas, cortes um pouco mais rápidos entre os planos, um número maior de cenas de luta, e um aumento significativo da participação dos efeitos especiais.

Vamos ao filme. "De Volta ao "Planeta dos Macacos"" (Beneath the Planet of the Apes, 1970) Direção: Ted Post. Produção: Arthur P. Jacobs. Produtor associado: Mort Abrahams. História: Paul Dehn e Mort Abrahams, baseada em personagens criados por Pierre Boule. Roteiro: Paul Dehn. Música: Leonard Rosenman. Criação do Modelo de Maquiagem: John Chambers. Diretor de Fotografia: Milton R. Krasner.

Elenco: James Franciscus (John Brent), Kim Hunter (Zira), Maurice Evans (Dr. Zaius), Linda Harrison (Nôva), Charlton Heston (George Taylor), entre outros.

Para a sinópse socorro-me novamente de Adami:

"Beneath the Planet of the Apes/ De Volta ao "Planeta dos Macacos" tem início com uma montagem da seqüência final de Planet of the Apes - Charlton Heston (Taylor) e Linda Harrison

(Nôva) partem, deixando para trás Maurice Evans (Zaius) amarrado, sob os olhares de Roddy McDowall (Cornelius), Kim Hunter (Zira) e Lou Wagner. a montagem termina quando Taylor encontra a Estátua da Liberdade e esmurra as areias da praia.

John Brent aterrissa com sua nave e seu capitão que ficou cego e que corre risco de vida. Após sepultá-lo, Brent se vê diante de Nôva, sozinha e assustada. Ele tenta comunicar-se com ela e já está prestes a desistir quando descobre em seu pescoço a placa de identificação de Taylor. Em sua memória, Nôva revive uma terrível experiência: após trovões e relâmpagos inexplicáveis, a terra se abre abaixo das patas do cavalo em que ela e Taylor viajam. Surge uma montanha diante deles, que não estava lá numa questão de segundos. Taylor é, literalmente, engolido pela montanha ao testar sua superfície, e a montanha desaparece diante dos olhos de Nôva. Era uma ilusão. De volta à realidade, Nôva é convencida por Brent a levá-lo ao encontro de Taylor. Os dois vão parar na cidade dos macacos, e o astronauta é ferido à bala por um gorila. Nôva leva-o até a casa de Zira e Cornélius, que dão a eles um mapa e tratam o ferimento de Brent.

Partindo em busca de Taylor, os humanos são perseguidos e capturados pelos gorilas de Ursus. Com a ajuda de Zira, conseguem escapar, depois de uma emocionante luta entre o astronauta e o gorila, em cima de uma carroça-jaula em movimento. Quando pensam em estar a salvo, são perseguidos por patrulheiros e entram num túnel, chegando a uma estação de metrô desativada, que Brent reconhece como sendo seu antigo lar. Paralelamente, os gorilas da cidade dos macacos, liderados pelo General Ursus e pelo velho Zaius partem para a Zona Proibida à caça de alguma raça não simiana que vem devorando suas plantações. A exemplo de todos os demais chimpanzés, Zira e Cornélius ficam apenas observando a partida dos gorilas.

No subterrâneo, Brent e Nôva encontram seres humanos mutantes, que têm uma bomba atômica como Deus. Eles querem saber de Brent o que os macacos planejam; e torturam-no através do poder d sua mente, com o que chamam de hipnose traumática. O astronauta, afinal, , confessa aos mutantes que os macacos estão marchando sobre aquela cidade. No caminho da Zona Proibida, os macacos deparam-se com uma visão: a estátua do Legislador, o maior de todos os macacos - segundo Zaius -, está sangrando. Ela arde em chamas e cai sobre Zaius, mas nada lhe acontece. Tudo ilusão. A marcha prossegue.

Brent é colocado numa cela, onde reencontra seu amigo Taylor, a razão de sua viagem. Sob o domínio de um mutante, os dois lutam para sobreviver. Nôva interrompe a luta, gritando o nome de Taylor, e este domina o mutante. Mas a porta fica trancada, os soldados de Ursus estão invadindo o templo. Escapando, Nôva é morta pelos gorilas, com Taylor e Brent decidindo ir até o final. Chegam ao templo. Ursus é morto, Taylor cai aos pés de Zaius, ferido, e fala, quase sem poder: "É o fim de tudo...Me ajude!". "Você quer que eu o ajude?! O homem é um mal. Não é capaz de nada, além da destruição!". "Não vai sobrar nada deste inferno..." , sentencia Taylor,

*detonando a bomba, enquanto Brent é morto pelos gorilas. Escuridão total. Uma voz anuncia o fim do planeta. Letreiros.*⁶⁷

Este filme, cujo sucesso, surpreendeu até mesmo os produtores, parecia ter encerrado de vez as perspectivas do "Planeta dos Macacos", uma vez que a explosão final definia tudo. A idéia de continuar a série partiu novamente de Jacobs. Não foram poucos os que o criticaram, uma vez que já havia ocorrido o fim do mundo, como dar continuidade ao argumento?

A idéia foi do próprio Jacobs:

"A história deste terceiro filme começaria, então, com a fuga de Cornélius e Zira, antes da explosão da bomba. Eles chegariam à Terra em 1973, dois anos após a partida de Taylor, pilotando uma espaçonave, que o chimpanzé-cientista Milo aprendera a navegar. Com isso, Jacobs exploraria com mais propriedade as teorias de domínio dos macacos sobre os seres humanos, contidas no livro de Pierre Boulle. Teríamos então a imagem do primeiro filme refletida em espelho. Como a trama do filme desenvolvia-se praticamente no mesmo tempo em que foi produzido, dispensaram-se cenários fabulosos como a cidade dos macacos (...) o orçamento para esta produção, se comparado com os anteriores, pareceria bastante modesto.

*Arthur P. Jacobs contratou o roteirista Paul Dehn para colocar no papel as suas idéias.*⁶⁸

Diante deste roteiro novo toda a série do "Planeta dos Macacos" tomou um rumo completamente novo, mesmo os atores eram novos, com exceção de McDowal e Kim Hunter, que aceitaram continuar na pele dos personagens que os consagraram. A única exigência de Kim era de que esta fosse realmente a sua última participação.

Ao iniciar este capítulo chamei a atenção para o papel de Jacobs. Foi dele a idéia de fazer o segundo filme e, novamente, a do terceiro. Neste último foi Jacobs quem concebeu o modo pelo qual o filme iria continuar. Graças a este fato, a viagem no tempo, iniciada no primeiro filme, se completou com o terceiro filme da série. Tornou-se uma viagem do tipo "verdadeira", no dizer de Jacques Goimard,

⁶⁷ Adami, op. cit. pag. 126

⁶⁸ Adami, op. cit. pag. 61

pois comportou ida e volta e agora viriam as suas conseqüências. Se tivermos em mente todos os cinco filmes da saga teremos uma viagem de ida para o futuro, no primeiro, uma viagem de volta - utilizando os mesmos meios - no terceiro. Se pensássemos apenas no primeiro filme de forma isolada não poderíamos perceber a dimensão que esta primeira viagem tomou quando a espaçonave voltou, trazendo os macacos, Zira, Cornélius e Milo, para o tempo presente.

Neste caso, não apenas em termos de roteiro mas também relativamente à própria produção, o futuro vem seminar o tempo presente, dando um novo sentido em relação ao tempo do futuro. Ou seja, uma série que parecia ter acabado renasce das cinzas, exatamente por causa de uma viagem no tempo e graças às conseqüências desta originaram-se ainda mais dois filmes. Um recurso duplamente salvador.

A percepção de Jacobs de que o assunto não estava esgotado é o que realmente interessa. Até então tínhamos humanos transportados para o "Planeta dos Macacos" no futuro, agora tínhamos macacos visitando o nosso tempo, a viagem no tempo estava completa mas seus desdobramentos ainda poderiam ser explorados.

Fuga do "Planeta dos Macacos" (Escape from the Planet of the Apes, 1971). Direção: Don Taylor. Produção: Arthur P. Jacobs. Produtor Associado: Frank Capra Jr.. História e roteiro: Paul Dehn. Música: Jerry Goldsmith. Diretor de fotografia: Joseph Biroc. Criação do Modelo de Maquiagem: John Chambers.

Elenco: Roddy McDowall (Cornélius), Kim Hunter (Zira), Bradford Dillman (Dr. Lewis Dixon), Natalie Trundy (Dra Stephanie Branton), Eris Braeden (Dr. Otto Hasslein), William Windom (O Presidente), Sal Mineo(Milo) entre outros.

O filme inicia-se com a queda da nave que trás os três tripulantes macacos: Zira, Cornelius e o cientista Milo. Eles são resgatados pelo governo e levados para um zoológico onde serão submetidos a várias experiências. Inicialmente eles escondem o fato de que podem falar. Milo é morto por um gorila. Quando se descobre que Zira e Cornelius podem falar eles são alçados à condição de

estrelas, levados para entrevistas na televisão e nos jornais, passam a ter uma vida normal até que se descobre que Zira está grávida.

Embebedada por um cientista, Zira revela que no futuro os macacos é quem governavam o planeta terra. O governo decide que o bebê não deve nascer e que eles devem ser esterilizados e novas pesquisas devem ser realizadas.

Cornelius mata um enfermeiro que, segundo ele, ofendera Zira. Inicia-se a fuga dos dois e a conseqüente perseguição policial. O bebê de Zira nasce e ela o troca com o de uma chipanzé de um circo. Ao final do filme eles são mortos, mas seu bebê sobrevive, encerrando o filme e pronunciando a palavra "Mamãe!"

Reconhecidamente o melhor roteiro depois do primeiro filme.

A viagem no Tempo neste terceiro episódio é apenas significada, as primeiras imagens mostram a queda da cápsula espacial onde encontravam-se os tripulantes macacos. Não é feita nenhuma demonstração imagética do percurso da viagem. O público já possuía algum domínio da estória e este percurso poderia ser dispensado sem prejuízos.

As duas produções que o seguiram tiveram sua ênfase colocada nos efeitos especiais, os roteiros ficaram um pouco mais pobres, mas ainda interessantes.

"Conquista do Planeta dos Macacos" caminhou de forma a ilustrar como os macacos dominaram a terra, uma maneira de explicar aquele futuro encontrado por Taylor no primeiro filme da série. A estória começa com uma rápida explicação de que um vírus trazido do espaço por astronautas teria matado todos os animais domésticos (cães e gatos) e que o homem voltou-se naturalmente para os macacos quando desejou novos animaisinhos de estimação. Com o tempo perceberam que os macacos poderiam ser treinados para servi-los e assim surgiu todo um segmento social formado por macacos trabalhadores escravos. Após treinamentos condicionantes esses macacos passavam a servir ao homem civilizado.

A parte do filme referente ao condicionamento foi realizada nos estúdios e palcos da Twentieth Century Fox, e uma outra parte, mostrando o leilão dos macacos condicionados para o trabalho, foi realizada no campus da Universidade

da Califórnia, em Irvine. Encaro este último detalhe como uma clara referência ao movimentos estudantis iniciados na França em 1968, depois ampliados para o mundo inteiro. Estes movimentos, englobados genericamente naquele que se convencionou chamar de "Contracultura", pediam reformas no ensino universitário e criticavam a sociedade de consumo exigindo mudanças radicais na forma de ver o mundo e a sociedade. As reivindicações dos jovens, e seus desdobramentos, tornaram-se a maior força política no início da década de 70.

No filme o "condicionamento" dos macacos é aliado ao seu leilão, que foi filmado na Universidade. As cenas do condicionamento foram feitas para chocar o espectador, pois chamava atenção para a sua desumanidade. Os macacos eram treinados para realizar tarefas braçais, mecânicas ou técnicas, mas em nenhum momento lhes era ensinado a "pensar" ou raciocinar de qualquer forma. Não me parece de todo equivocado perceber ali uma referência crítica à formação universitária tradicional e à entrada dos jovens no mercado de trabalho. Ou, em outras palavras, uma referência à adequação do jovem - à força - ao "sistema".

Um dos macacos que passou por este treinamento foi Milo, filho de Zira, um "macaco jovem" portanto, que finge o tempo todo não saber falar. A questão da "fala" aqui está ligada ao fato dele necessitar permanecer incógnito, devido à antiga perseguição aos seus pais - por serem macacos inteligentes e que não deviam se reproduzir. Num segundo momento podemos fazer a relação da capacidade de falar com a capacidade de expressar inteligentemente as necessidades pessoais e políticas.

Tendo isto em mente perceberemos que num dado momento do filme Milo é levado a escolher para si um nome e escolhe o de Cesar, antigo general romano. Passa, em seguida, a liderar um movimento de libertação dos macacos, conscientizando-os de sua capacidade de "fala" neste percurso. Trata-se, portanto, de uma revolução social. O filme termina no auge desta revolta, com a incessante luta dos macacos para chegarem ao poder e tornarem-se finalmente livres.

O caminho para a última produção estava aberto. A continuação "lógica" seriam as últimas dificuldades para o estabelecimento do "Planeta dos Macacos". Nestas últimas dificuldades encontrava-se uma guerra contra humanos mutantes. A maior parte dos seres humanos torna-se mutante, graças aos efeitos da radiação, após uma guerra atômica. Ironicamente não foram os macacos os causadores da derrocada da civilização, a catástrofe nuclear ficou por conta das grandes potências.

O filme mostra o mesmo personagem, Cesar, agora preocupado em organizar uma sociedade dos macacos. Esta sociedade é mostrada apenas com uma pequena vila, onde convivem macacos e humanos normais. Cesar teria de lidar com a difícil convivência entre as duas espécies.

Neste último episódio chama a atenção o fato da luta ser contra seres humanos mutantes, aberrantes, deformados. Os seres humanos, não mutantes, buscam uma convivência pacífica com os macacos. A mensagem do filme seria esta: o ser humano que não aceita o outro, mesmo este outro sendo um macaco, é deformado, tem problemas. Este é o tom que predomina no último filme da série.

O Legislador, aquele que era chamado "o maior dos macacos" e cuja estátua e "ensinamentos" estavam fortemente presentes no primeiro filme "Planeta dos macacos", aparece personificado. Ele encerra a série não falando que os humanos são perniciosos, como ocorria no primeiro filme, mas conclamando à concórdia e harmonia entre os dois povos. Para ilustrar ainda melhor essa perspectiva, havia sido programado para este filme o nascimento de uma criança meio humana meio macaca, as cenas foram filmadas e depois descartadas. Prevaleceu a auto censura, pois acreditou-se que as cenas eram extremamente fortes para os padrões da época.

Arthur P. Jacobs morreu um mês antes da estréia do último filme. As duas produções anteriores haviam tido um público menor, mas ainda assim atenderam a um grupo de aficcionados da série. No entanto ela agora esgotara-se.

A grande virada da saga deu-se no momento em que Jacobs percebeu como poderia continua-la à partir do segundo filme. Nos dois primeiros têm-se

uma estória que se passa dois mil anos à frente, no futuro. Os personagens e as situações são um tanto quanto simbólicas demais, fortes, no entanto. Dois mil anos no futuro equivale dizer: Num tempo... Em outra era... Algum dia... enfim, o tempo primordial ou o tempo que permeia as narrativas míticas. Um tempo deslocado da realidade cotidiana, onde os grandes heróis participam e inauguram a realidade do mundo sensível e profano.

Os três últimos filmes da série aproximam o tempo do futuro ao tempo quase que imediato do espectador. Não se trata mais de um "tempo" mitologizado, mas de um tempo próximo ao real, à realidade sócio-histórica vivida pelo espectador. Essa aproximação teve a vantagem de retirar o filme de uma perspectiva mítica e realocá-lo para o âmbito da metáfora, tendendo para uma linguagem de mais fácil aproximação com a realidade histórica.

Isto fica muito claro em "Conquista do Planeta dos Macacos" onde é feita a aproximação da imagem "Macacos" com a imagem "trabalhadores Explorados", isto poderia permitir uma associação rápida e simples com a dicotomia: capitalista x comunista. Pois a sociedade comunista, tem como sua principal fonte de propaganda, o fato de ter sido instalada por trabalhadores. Mas a associação também pode ser outra, e talvez mais completa, a dos movimentos estudantis, como foi visto anteriormente.

Essa outra associação, bem explícita, permite sua ampliação para todo o movimento da Contracultura, o que significa dizer "macacos" = "diferentes". Por diferentes entende-se os movimentos raciais, sexuais (feminismo e gay) e culturais (contra-cultura). A mensagem do último filme é bem clara. Os macacos (os diferentes) não lutam contra todos os humanos, mas apenas contra aqueles cujas deformações culturais e sociais tornaram-se evidentes. Neste caso estão os militares, causadores da guerra nuclear, os racistas e os intolerantes de toda espécie.

Neste último filme, até mesmo os macacos intolerantes são expurgados ao final. O episódio é ilustrado por uma sub trama do roteiro. Cesar tem como seu opositor ferrenho o gorila general Aldo, encarregado da organização militar. Aldo

ansiava por uma sociedade de macacos sem ingerência humana. Desejoso de tomar o poder, reúne-se a outros gorilas num bosque e trama uma conspiração para tirar Cesar do governo. O filho de Cesar, chamado Cornélius (homenagem ao seu avô), surpreende-os e escuta os planos. Para evitar que descubram sua conspiração o general Aldo mata Cornélius, fazendo parecer um acidente. No final do filme a trama vem à tona e na luta que se segue entre Cesar e Aldo, o general morre. É o fim das pretensões de uma sociedade "pura", onde houvessem apenas macacos.

Conclusão

A produção da série "Planeta dos Macacos", como foi dito anteriormente é bastante datada social e historicamente falando. Desde os primeiros preparativos para a sua produção em 1964 até o último filme em 1973, tratou-se de uma produção engajada. Refletia as questões típicas da época, ao mesmo tempo, era também uma resposta criativa do cinema hollywoodiano à concorrência das produções cinematográficas de outros países.

Temos bastante a ganhar retomando novamente aqui a comparação com o filme "A Máquina do Tempo" (1960). Nesse filme, como observado no segundo capítulo, havia uma clara tentativa de evasão do tempo presente, vivido pelo espectador, chamado naquele momento de "Tempo Off". O personagem George saía do final do século XIX e viajava até os confins do futuro em busca de uma época de paz onde não houvessem mais guerras. Ele encontra afinal um planeta dominado pelos brancos e louros Elóis, descendentes das classes mais abastadas do planeta e os Morlócks, criaturas monstruosas, descendentes dos antigos operários, que viveram por séculos no subterrâneo e que alimentavam-se agora de carne humana.

Nem há necessidade de alusão mais clara aos males do capitalismo e aos perigos do comunismo. No momento daquela produção a população em geral sabia muito pouco sobre o comunismo e sobre a URSS. Por isso a imagem dos

Morlócks surgia como um Outro Radical, tão radical que alimentava-se de carne humana, no entanto, mal explorado.

Em o "Planeta dos Macacos" (1968) o outro ainda é o Outro Radical, não obstante, é um Outro refinado, rico, cheio de informações importantes e interessantes. O Outro começa a ser digerido pela sociedade e pede, não pânico, mas, reflexão e reconhecimento.

A personagem Nôva, emblematicamente sempre submissa e dependente do personagem Taylor, e este por sua vez sempre viril e decisivo em todos os instantes, são claramente contrastados com o simpático casal de Chipanzés Zira e Cornélius. Zira uma cientista argumentativa, curiosa e participativa; Cornélius, outro cientista, com alguns preconceitos, mas aberto ao diálogo. Este último casal sempre dialoga e entre eles parece não haver superiores.

Interessante perceber que o Outro Radical, aqui, é o que dá respostas comportamentais mais próximas das desejadas pela sociedade do final dos anos sessenta e início dos anos setenta. Uma "macaca" liberada, igual ao seu marido em dignidade, profissional experiente e ativa. Cornélius, por sua vez, apesar de possuir certa licença social para oprimir a esposa, procura não fazê-lo, respeitando-a como "macaca" e profissional.

Estes dois casais fazem realmente um contraponto notável. Também não irá passar despercebido que ao se desejar dar continuidade à série, os escolhidos são Zira e Cornélius para fazerem a viagem no tempo.

Bem diferente do Outro Radical do início dos anos 60, agora o Outro Radical pode servir de exemplo, ou de espelho. Não cabe aqui mais uma evasão social do conhecimento do Outro, o diferente agora é pensado, analisado, vivido e reconhecido.

Se em "A Máquina do Tempo" temos a viagem no tempo como uma clara tentativa de evasão do tempo presente, do aterrador tempo presente, em "O Planeta dos Macacos" tudo inicia-se com a evasão do presente, mas termina com uma busca de respostas no futuro, principalmente quando no terceiro filme da

série este futuro vem seminar o presente, buscando precisamente ensinar o convívio com o Outro.

Isto foi possível por que houve um refinamento do que seria este Outro Radical. Se de início ele era apenas uma imagem deformada da União Soviética, ao final a sociedade americana possui muitos outros Outros para reconhecer e lidar. Um reflexo claro da abertura da sociedade americana para o resto do mundo na década de 60, quando o governo se predispõe claramente a intervir em outros países, quer econômica ou militarmente.

Essa intervenção fez com que a sociedade americana, mais do que nunca, percebesse que o Outro era um fato, um fato diverso e intrigante, para o qual precisavam ser contabilizadas respostas.

Neste capítulo encerra-se um tipo de perspectiva para a produção de filmes de viagem no tempo, pois as condições sócio-políticas da década de 80 exigirão outros tipos de respostas imagéticas às necessidades sociais. O pano de fundo destas produções era a Guerra Fria, na década seguinte o clima de tensão será grande, mas será, com certeza um outro tipo de tensão que gerará suas próprias necessidades.

Cap. 4: A Produção da Década de 80 - O Futuro Vem Seminar o Presente

Política e Sociedade

Para se entender melhor a década de 80 devemos fazer um breve retrospecto até as décadas anteriores. Assim teremos uma visão geral da história americana e da sua política internacional, o que facilitará o entendimento de nosso percurso. Retomaremos o histórico a partir da produção de "O Planeta dos Macacos" (1968), dando continuidade ao que já tinha sido visto, neste sentido, no capítulo anterior

O período de governo de Richard Nixon (1969-74) foi marcado pelo fim da guerra no sudeste asiático, pela aproximação com a China e pelo surgimento da Comissão Trilateral, a partir de 1973. A Trilateral é um organismo constituído pelos Estados Unidos, Japão e Europa Ocidental (mais especificamente a Alemanha Ocidental). Sua origem remonta às crises econômicas de 1972, quando houve o fim da participação americana na Guerra do Vietnã e os países da OPEP (Organização dos Países Produtores de Petróleo) iniciaram a escalada de aumentos nos preços do petróleo.

O trilaterismo, diante deste novo quadro internacional, objetivava preservar e reforçar os três pólos participantes, buscando a cooperação entre eles. Percebia, também, a necessidade de reorganizar as relações com o Terceiro Mundo (termo cunhado na década de 60), onde estão as fontes de energia e matérias primas indispensáveis ao Primeiro Mundo. Desejava-se, finalmente, evitar que o conflito Norte x Sul (ricos contra pobres) interferisse no conflito Leste x Oeste (socialismo x capitalismo = Guerra Fria).

O escândalo Watergate marcou o fim da administração de Richard Nixon que por isso foi levado à renunciar. Foi substituído pelo vice Gerald Ford. O Partido Democrata, utilizando o descrédito dos Republicanos com o escândalo, voltou ao poder com Jimmy Carter (1976-1980). Sua ascensão explica-se pelo apoio recebido da Comissão Trilateral. Cerca de 19 auxiliares e secretários de Estado eram seus membros. A política dos "direitos humanos" então elaborada, era, na realidade, um produto ideológico, visando levar o Terceiro Mundo a acreditar, novamente, nos valores do capitalismo norte-americano que estavam profundamente abalados. Abalados quer pela derrota militar, quer pela séria ameaça econômica frente à OPEP e à emergente concorrência japonesa.

A política dos "direitos humanos" não conseguiu esconder a dura realidade: censuravam-se todos os governos ditatoriais a leste da Alemanha Ocidental, mas nunca se concedeu tanto auxílio financeiro a ditadores latino-americanos como nesta ocasião. Os problemas enfrentados por Carter no Irã (o Xá fora virtualmente deposto pelo Aiatolá Khomeini e os iranianos haviam aprisionado alguns norte-americanos, mantendo-os como reféns) levaram a uma onda de conservadorismo no país, vital para explicar a ascensão de Ronald Reagan. Até então nunca os americanos haviam enfrentado tanta resistência internacional, quer quanto à sua política quer quanto ao seu avanço econômico.

A administração Ronald Reagan (1980-88), tendeu a reforçar e revalorizar a imagem da América e dos americanos. Sua política foi responsável pelo endurecimento das relações com a URSS (um episódio muitas vezes chamado de Nova Guerra Fria) e por um recrudescimento de atitudes com relação à Nicarágua e El Salvador. O governo dos EUA constantemente forneceu armas e ajuda financeira para os "contras", além de apoiar o governo de El Salvador no combate à guerrilha.

Posteriormente, a ascensão de George Bush, também ligado à Trilateral, fez prever uma continuidade da política iniciada por Reagan.

No plano internacional talvez o que mais assustava o americano médio fosse o Japão e nem tanto a União Soviética, como fôra no passado. A corrida

armamentista passava por um novo incremento, mas enquanto a guerra nuclear não passava de ameaça futura, a concorrência japonesa, fosse na indústria automobilística, fosse nos produtos eletro-eletrônicos de alta tecnologia era a dura realidade.

O Japão que fora derrotado durante a Segunda Guerra Mundial, viu suas perspectivas melhorarem drasticamente quando os Estados Unidos perceberam-no como ponto estratégico para barrar o comunismo no oriente. Utilizado como base militar, durante os conflitos do sudeste asiático, e sofrendo maciços investimentos americanos, além do repasse de tecnologias, o Japão teve um rápido crescimento econômico nas décadas de sessenta e setenta. Na década de oitenta o Japão, por conta de seus investimentos em tecnologia de ponta e miniaturização, alçava-se à condição de segunda potência econômica do mundo capitalista.

Cinema

*"Em 1980, Ronald Reagan, ex-ator e governador da Califórnia, chega à presidência. Seu programa de recuperação moral conquista a população americana inteira, cansada de anos de neurose coletiva. A sinceridade do presidente, a simplicidade de suas idéias ("America First", como nos bons e velhos tempos) tornam a trazer confiança a um país desmoralizado e deprimido. Começa a era Reagan; Hollywood vai explorar a fundo essa miragem ideológica e promover o cinema de puro espetáculo que herda dos anos 70. (...) Hollywood participa ativamente dessa obra de recuperação moral, nela vendo a chance de continuar reequilibrando suas finanças."*⁶⁹

Philippe Paraire dá adequadamente o tom da produção hollywoodiana dos anos 80. Surge um cinema puramente comercial, que de imediato abandona grandes temas reflexivos, sociais, etc, para entrar de corpo e alma em roteiros infantis recheados de muita aventura e efeitos especiais. Seguiram essa fórmula grandes campeões de bilheteria como : Os Caçadores da Arca Perdida (1981), Indiana Jones e o Templo da Perdição (1984), de Spielberg; Tudo por Uma Esmeralda, de Zemeckis (1984), e os Rambos da vida.

⁶⁹ Paraire, Philippe. O Cinema de Hollywood. São Paulo: Martins Fontes, 1994. pag. 33

Diante deste novo filão "patriótico", da exploração do espetáculo pelo espetáculo, Hollywood não deseja assumir muitos riscos e favorece, tal como ocorrera - em menor escala - no início da década de 70, filmes com continuação. Temos então algo como: Rocky IV, Tubarão IV, Halloween III, Mad Max III, Guerra nas Estrelas III, Rambo III, King Kong II, etc.

A comédia também dá lucro e torna-se um gênero bastante valorizado no qual são feitos investimentos cada vez maiores. "A Pequena Loja dos Horrores" (1987) de Frank Oz, "As Bruxa de Eastwick, de George Miller (1987) são alguns dos pontos máximos desta produção que ainda contou com uma certa diversidade em seus temas, como: Um Tira da Pesada I e II, Academia de Polícia, de I a V e "De Volta Para o Futuro" I, II e III.

Dá-se preferência à refilmagem de grandes roteiros do passado e a mediocres, porém movimentados, roteiros do presente. Paraire afirma que, nos anos 80, há a consolidação do cinema de lazer puramente comercial. Os filmes mais vistos são aqueles que exploram com o reforço das técnicas modernas roteiros muitas vezes já conhecidos. A presença nos créditos de atores e atrizes de talento confirmado, associada à utilização de uma promoção publicitária bombástica e invasora, garante sucesso de filmes que, no conjunto, permanecem muitas vezes prudentes sob o ponto de vista estilístico.

*"Tão abundantes em grandes sucessos comerciais, os anos 80 são na realidade muito pobres sob o plano da criação estética: as técnicas tornaram-se irrepreensíveis, a habilidade e o profissionalismo de todos impressionam, mas não conseguem esconder uma ausência incontestável de renovação. No entanto o mito não morreu, o star-sistem reforça-se, os sonhos são teimosos."*⁷⁰

As Produções de Viagem no Tempo

⁷⁰ Paraire, op. cit. pag. 35

No que tange às viagens no tempo devo felizmente discordar em parte de Paraire. Os grandes investimentos no espetáculo, na técnica e nos efeitos especiais estiveram também presentes neste tipo de produção. No entanto, talvez devido a uma demanda maior de filmes "escapistas", o sub-gênero viagem no tempo sofreu um *boon* nunca visto antes.

Como havia sido observado em capítulos anteriores, para a década de 60 havia apenas duas produções, sendo que "A Máquina do Tempo" (1960), distintiva dos anos 50 e "O Planeta dos Macacos" (1968), característico dos anos 60; ou seja, praticamente uma produção diferente por década. Nos anos 80 contei ao menos 14 títulos para o período, incluindo neles "Um Século em 43 Minutos" (1979) e "De Volta para o Futuro III" (1990), tendo em vista a homogeneidade das produções.

Se de maneira geral, Paraire, nota a falta de originalidade, em nosso caso específico há uma explosão criativa. Ocorreu uma expressiva diversificação dos meios de se fazer a viagem, dos meios de transporte (veículos) e ainda houve certa diversificação dos gêneros cinematográficos. A viagem no tempo, por sua vez, deixou de transitar apenas pela Ficção Científica e contou com títulos entre: thrillers, comédias, aventuras, romances e dramas. Isto também significou uma grande diversificação nos temas abordados. Os motivos pelos quais se fez a viagem no tempo variaram, surgindo produções de caráter mais existencial (a viagem subjetiva, abordada em capítulo a parte), junto a outras de caráter mais ativista, como as ecológicas.

A década inicia-se com um desejo de renovação nas formas de mediação da viagem, até então a mediação tinha sido feita por máquinas, quer fosse o protótipo da máquina do tempo do primeiro filme ("H.G. Wells: A Máquinado Tempo", 1960), quer fosse a nave espacial do "Planeta dos Macacos". "Em Algum Lugar do Passado" (1980) de Jeannot Szwarc, inova propondo a viagem por hipnose, melhor, por auto-hipnose. O personagem principal (vivido por Christopher Reeve) conseguia com esse recurso voltar à década de 20 em busca da mulher por cuja imagem se apaixonou. No mesmo ano, também propondo um novo meio,

"Nimitz, de Volta ao Inferno", de Don Taylor, mostra um Porta-aviões atômico que retorna à década de 40 pouco antes do bombardeio japonês de Pearl Harbour, essa viagem foi possível graças a um fenômeno "natural". Em meio a uma tempestade magnética o porta aviões descobre-se em outra época.

Em "Nimitz" é interessante localizar os inimigos e as armas. O Porta aviões Atômico, obviamente desenvolvido na corrida armamentista para fazer frente ao poderio soviético, é enviado para "resolver" um trauma nacional americano, a catástrofe de Pearl Harbour. Duas componentes da realidade são perceptíveis. A primeira é a inegável superioridade naval soviética naquele período, como nos informa Paul Johnson em seu livro "Tempos Modernos" :

"Operando a partir de uma base politicamente estável, o poder global soviético se expandiu consideravelmente durante os anos 70. O sinal mais marcante e visível dessa expansão foi o crescimento espetacular da Marinha soviética(...) (um programa) dirigido deliberadamente para mudar o equilíbrio existente do poder naval.

(...) A crise cubana dos mísseis persuadiu a liderança soviética a, caso quisesse expandir o comunismo para fora das terras eurásianas, ter de criar uma grande marinha de superfície.

(...)Durante os quatorze anos que se seguiram à crise dos mísseis, a Rússia soviética construiu um total de 1.323 navios de todos os tipos (comparados a 302 americanos), incluindo 120 navios de combate de grande porte, 83 anfíbios e 53 auxiliares. Na mesma data (1976), Gorshkov havia reunido uma esquadra de 188 submarinos nucleares, 46 deles carregados de mísseis estratégicos. No fim dos anos 70, apareceram os primeiros porta-aviões genuinamente soviéticos."⁷¹

E a segunda componente é a preponderância econômica do Japão no ramo automobilístico, justamente aquele no qual os Estados Unidos se destacaram desde o início do século. Os japoneses são agora os novos inimigos contra os quais devem se voltar as armas imagéticas. No filme "Nimitz" prevalecem imagens de grandiosidade e força, com belas tomadas do Porta-aviões. É significativo que

⁷¹ JOHNSON, Paul. Tempos Modernos - o Mundo dos Anos 20 aos 80. Rio de Janeiro: Bibl. do Exército Ed. & Instituto Liberal, 1994. pag. 576

o veículo utilizado durante a viagem, seja exatamente o ponto débil da Marinha americana, no filme isto é mostrado de maneira inversa.

Um dado bastante curioso do roteiro foi a teoria em relação à modificação do fluxo temporal. O comandante (Kirk Douglas), ao perceber o ano em que se encontrava, e que estava em seu alcance salvar Pearl Harbour do ataque dos japoneses, hesita. Será que ele poderia mudar a história? Momentos antes seus marinheiros haviam salvo do ataque de bombadeiros japoneses um senador americano, retirando-o dos destroços de seu iate. Somente o fato de sua vida ter sido salva alteraria dramaticamente o curso da história humana, no entanto, o senador veio a morrer poucas horas depois por outra causa.

O Tempo, assim, não se deixa manipular facilmente e isso nem pôde ficar claro para o comandante, pois o mesmo fenômeno "natural" que os levou até àquela época reapareceu, fazendo com que ele tivesse de decidir entre salvar Pearl Harbour ou voltar para a sua época. Nem é preciso dizer que Pearl Harbour não foi salva, afinal é o que dizem os livros de história.

Ainda refletindo um pouco do déficit americano em igualar seu poderio naval ao soviético surge o filme "Projeto Philadelphia", (1984). Desta vez trata-se de um Porta-aviões localizado em 1943, e a viagem no tempo em direção ao futuro é feita acidentalmente quando os testes de um novo sistema de radar fazem uma "brecha" no tempo. Uma fissura que não pode ser controlada e que acaba por lançar 30 anos no futuro um dos marujos do Porta-aviões.

Não deixa de chamar atenção a inversão em relação a Nimitz, o Porta-aviões dessa vez sai do momento histórico em que quem tem a maior frota naval são os Estados Unidos. Essa referência aos porta-aviões pode também estar sendo sintomática, em certa medida, de outro acontecimento do período: A Guerra das Malvinas, entre Argentina e Inglaterra. Nela, os porta-aviões ingleses, tiveram um papel preponderante e desfilaram várias vezes pelos principais telejornais do mundo.

A mediação⁷² através de magia é proposta também. Num roteiro bastante imaginativo e movimentado, Terry Gilliam apresenta-a em "Bandidos do Tempo" (1981). Um grupo de anões - ou duendes - roubam um objeto mágico, de um tal "Ser Supremo", que permite passear pelas várias épocas. Acompanhados de um garoto, vindo do tempo presente, eles se divertem em roubar os vários tesouros artísticos da humanidade e, ao mesmo tempo, fogem do "Ser Supremo". Este último é, nada mais nada menos do que o próprio deus. Uma idéia bastante original, pois esse seres roubam simplesmente o principal poder de deus, a capacidade de controlar o tempo.

A mediação mágica resultou apenas nesta comédia sem muito sucesso, não pude encontrar outros filmes que utilizassem este recurso. Creio que existam, mas tanto quanto esse, devem se tratar de filmes com pouco apelo público. A fineza da percepção do roteiro, ligando o tempo e deus, mostra-nos um Terry Gilliam já despontando preparado para lidar com o tema da viagem no tempo; coisa que ele iria fazer novamente em "Os Doze Macacos" (1995), um dos raros clássicos deste sub-gênero.

A mediação por máquinas continuaria a ser em número superior, contando com nove produções. Em relação às máquinas um filme inova, pois assume todo o imaginário da viagem no tempo. Nele há viagens do tipo verdadeira (ida e volta) e, ao longo das três produções, o seu veículo transita facilmente entre o passado, o presente e o futuro. Trata-se de "De Volta para o Futuro" (Back to the future, 1985), direção de Robert Zemeckis e produção de Steven Spielberg, e suas continuações de 1989 e 1990.

A produção, muito bem cuidada inova. Diferentemente da comédia que se insinua em "Bandidos do Tempo", cujo humor mal pode ser percebido, em "De Volta..." ser uma comédia, claramente feita para divertir, é a idéia central. É a primeira comédia cujo tema é a viagem no tempo, ao menos a primeira com sucesso de público. A sua fórmula foi aliar perfeitamente comédia com efeitos

⁷² Para saber mais a respeito das diversas formas de mediação, vide a Introdução da dissertação.

especiais. Efeitos estes, cujo uso foi plenamente justificado, sem incorrer em excessos perceptíveis.

Inova, também, ao não apresentar um futuro catastrófico, no segundo filme da série "De Volta para o Futuro II" (direção de Zemeckis, 1989). Talvez o termo inova aqui pareça um pouco precipitado e necessite, por isso, uma breve explicação. O futuro catastrófico, até meados da década de 80 não era exatamente uma característica de roteiros de viagem no tempo.

Se verificarmos com cuidado perceberemos que em "A Máquina do Tempo" (1960) o futuro é "diferente", mas não catastrófico. Os Morlocks comem os Elói, mas esta é a sociedade deles, não diz respeito direto à nossa. No "Planeta dos Macacos" (1968), da mesma forma, é-nos mostrada uma sociedade de macacos. Não são mostradas as conseqüências terríveis de uma guerra nuclear, que era a preocupação óbvia daquele momento histórico.

O futuro apocalíptico e catastrófico, onde são mostradas as conseqüências de uma guerra nuclear, ou, as do descaso do homem com a natureza, é uma característica das produções futuristas, como: "Zardóiz (1974)" de Boorman, "No Ano de 2020" (1973) de Fleisher, "Mad Max" (1979) de George Miller, "Blade Runner - O Caçador de Andróides" (1982) de Ridley Scott, etc. Por isso não pode passar despercebido que a imagem que se tem do futuro, no início da década de 80 e durante esta, é bastante pessimista. Por esta perspectiva "De volta para o Futuro II" inova ao mostrar uma cidade do futuro repleta de bugigangas tecnológicas, como: skates voadores, out-dors tridimensionais, etc.

As imagens são socialmente tranquilizadoras, pois é como se dissessem: "tudo continuará como sempre foi nos Estados Unidos, apenas teremos ainda mais conforto e ainda mais tecnologia".

Emblematicamente, o veículo escolhido para ser a máquina do tempo é o Delorean, o automóvel americano que era o sonho de consumo nos Estados Unidos naquele momento. O sonho de consumo, então, passeia pela década de 50, pelos anos 80, pelo futuro próximo, e depois pelo velho Oeste, todas as épocas visitadas eram repletas de segurança e de Modo de Vida Americano.

Nem é preciso voltar a lembrar que a realidade econômica daquele momento histórico era o Japão superando a produção de aço dos Estados Unidos; o Japão superando a indústria automobilística americana em qualidade, e igualando em quantidade; o Japão claramente superior em tecnologias de ponta⁷³. Essa produção cinematográfica encaixava-se, assim, no mais puro espírito da Era Reagan. Possivelmente, também, foi a única a encaixar-se tão bem, pois destoava das produções anteriores, por não ter um caráter mais reflexivo, e das posteriores, quer pelo gênero, quer pelo enfoque temporal apresentado. Tornando-se, praticamente, um caso isolado em meio à vasta produção de filmes de viagem no tempo.

Ainda no quesito mediação por máquinas surge uma novidade, a máquina do tempo fixa. Esse novo protótipo de máquina do tempo irá surgir, possivelmente, como uma resposta a uma certa plausibilidade: se a máquina do tempo não existe ainda, pode vir a existir no futuro. Essa idéia tem suas bases nas especulações mais acadêmicas sobre o assunto. Isto fez com que a máquina do tempo aumentasse muito de tamanho e estivesse fixa em algum lugar no distante futuro. A sua imagem não é mais captada de forma inteira e completa pela câmera, apenas alguns detalhes deixam entrevê-la.

A máquina fixa propõe perspectivas diferentes no que tange ao controle da viagem. Todas as produções até meados da década de 80 traziam roteiros onde o personagem principal (herói), ou os personagens principais, detinham o controle da viagem e da máquina. O controle da viagem vai sendo aos poucos perdido, no início pelo surgimento da mediação por fenômeno natural e por fim com o surgimento da máquina fixa.

A questão é clara. Se a máquina está fixa no futuro, e o personagem principal está viajando pelo tempo, quem controla a máquina? Ou, em última instância, quem está no controle da viagem?

⁷³ JOHNSON, Paul. Tempos Modernos. op. cit.

Uma Referência para a Década

O filme que primeiro propõe a máquina fixa é "O Exterminador do Futuro" (1984) de James Cameron, esse protótipo não tem claros seguidores na década de 80, mas será repetido praticamente à exaustão nos anos 90: "O Exterminador do Futuro II" (1991) do mesmo Cameron, "O Tira do Futuro I e II" (1990-91) de Charles Band, "Nemesis II" (1994) de Albet Pyun, "Os 12 Macacos" (1995) de Terry Gillian, etc. As consequências da perda do controle da viagem serão verificadas em capítulo posterior, dedicado ao filme "Os 12 Macacos".

"O Exterminador do Futuro" teve outros méritos, mais importantes do que instaurar a máquina fixa. Ele é uma ótima readequação do tema da viagem no tempo para o período. O filme apresenta, brevemente, em sua abertura um futuro catastrófico. A civilização foi destruída e as máquinas governam a terra. Os poucos seres humanos que restaram lutam para sobreviver, numa guerra constante contra as máquinas.

As Máquinas percebem que não irão vencer a guerra se não destruírem o líder da resistência. Para isso enviam ao passado (tempo presente) um andróide, com a missão de matar a mulher que viria a ser a mãe daquele. Os humanos do futuro, por sua vez, enviam um homem para protegê-la, utilizando para isso a máquina do tempo desenvolvida pelas próprias Máquinas suas inimigas. Não por acaso o homem enviado irá se apaixonar por Sara (Linda Hamilton) e, se tornará o pai do líder da resistência; o mesmo que o mandou até o passado (tempo presente). Será que isso parece confuso?

Numa proporção bem diferente do que vimos em "Fuga do Planeta dos macacos", onde eu já havia dito de forma metafórica que o "futuro vem semear o presente", aqui o futuro vem semear o presente literalmente. Sara Ferguson fica grávida de um homem vindo do futuro que foi enviado pelo seu próprio filho, que por sua vez só poderia ter existido se no futuro o tivesse enviado. Enfim, estamos diante de um típico paradoxo.

Importante é que percebamos aqui uma virada fundamental no tema. Quando o tempo do futuro passa a intervir no tempo do presente, alterando o fluxo da história em direção a um futuro diferente, passa a haver uma intensa valorização do tempo presente. Essa valorização do tempo presente pode ser vista também em "Jornada nas Estrelas - De Volta pra Casa" (1986) de Leonard Nimoy.

Neste filme, a conhecidíssima turma da série televisiva, faz uma viagem no tempo na nave "Enterprise", voltando até a nossa época. O motivo: uma imensa nave alienígena, no futuro, varre o planeta com um raio luminoso tentando comunicar-se com um ser em especial. Enquanto não o encontra, o raio comunicador vai destruindo o planeta, pois enquanto varre o mar, causa enormes maremotos.

Os heróis descobrem que a nave procura fazer contato com antigos extraterrestres estabelecidos na Terra há milhões de anos. Estes ETs, na verdade, seriam as baleias, que no futuro estavam extintas. Todo o Futuro, então, passa a depender de uma viagem ao passado (nosso tempo presente). Após várias peripécias, conseguem levar um casal de baleias para o futuro e resolvem o problema de comunicação. Essa importante novidade, da valorização do Tempo Presente pode também ser verificada no fato de que na produção da década de 80, 4 filmes iniciam-se pelo futuro e apenas 1 termina lá. Cinco filmes iniciam-se pelo presente, ao passo que 10 terminam nele. Essa valorização do presente atingirá o seu clímax no filme "Os 12 Macacos".

Outros dados interessantes são quanto à dirigibilidade e ao controle da viagem. Enquanto 11 produções possuíam viagens do tipo verdadeira (ida e volta), apenas 2 eram do tipo incompleta; no quesito controle, enquanto 8 filmes deixavam-no aos indivíduos, 4 o retiravam destes e punham o controle nas mãos do Estado. É interessante o fato de que "O Exterminador do Futuro" tenha se caracterizado justamente dentro da minoria, pois possuía viagem incompleta e seus personagens não possuíam o controle da viagem.

A produção mais representativa dos anos 80, e que definiu um modelo, não estava quantitativamente entre a maioria. Talvez o que possa explicar isso sejam as suas primeiras imagens. Inicialmente imagens do futuro catastrófico, depois, a chegada do andróide ao tempo presente é antecipada por uma longa tomada de um negro dirigindo um caminhão de lixo, em seguida, em meio a uma neblina, surge o andróide (Arnold Shwazenegher), inteiramente nú.

O espectador, nesse instante, ainda não sabe que se trata de um andróide, aparenta ser um homem. E, talvez esta seja toda a mensagem do filme, um homem nu perante a realidade do tempo presente. É assim que o espectador também se encontra. Para enfrentar as questões relativas ao Tempo a maior parte dos indivíduos encontra-se, conceitual ou concretamente, nua. Está-se de mãos limpas e vazias, com um extenso "momento" - no que o momento puder ter de extenso -, a ser dominado.

O Tempo Presente é o mais difícil de ser vivenciado, pois quando se o percebe ele já é passado. Em última instância, também, é o único tempo verdadeiro, pois o passado já foi, o futuro não existe ainda e quando existir já não o será.

Enfim, em "O Exterminador do Futuro", iremos perceber que a partir dele passa a ser produzida uma série de filmes que repetem o seu modelo em menor ou maior escala. Este modelo é definido pela existência de um futuro apocalíptico e catastrófico, com máquinas que vêm de lá para caçar alguém no tempo do presente, ou mesmo em perseguição a alguém que fugiu daquela época, mantendo como paradigma de máquina do tempo o modelo fixo. Finalmente, é esta produção que estabelece o formato *thriller* do tema. O thriller, em viagens no tempo, iniciado por "Um Século em 43 Minutos" (1979) de Nicholas Meyer, encontra em "O Exterminador" o modelo que seria fartamente imitado nos anos 80 e 90.

Cap. 5: O Paradoxo Temporal e A Viagem Subjetiva

Jacques Goimard, editor e especialista em Ficção científica, chama atenção para a melhor qualidade literária dos livros que abordaram a viagem no tempo e que não viram nos paradoxos temporais obstáculos intransponíveis. Mas o que seriam os Paradoxos Temporais?

Bráulio Tavares, em "O que é ficção Científica", define:

*"(...) paradoxos temporais. São aquelas narrativas em que a ida ao futuro ou a volta ao passado "retorcem" o tempo de tal forma que criam relações impossíveis entre o antes e o depois, e conseqüentemente entre a causa e o efeito."*⁷⁴

Levando em consideração que a intenção do trabalho de Tavares é de definir ficção científica e não necessariamente conceitos de viagem no tempo, como paradoxo temporal, não fica muito claro o "retorcem". Tomei a liberdade de definir da seguinte maneira:

Paradoxo Temporal: é assim chamado todo o resultado de viagem no tempo que termina em alteração da realidade de origem do viajante.

⁷⁴ Tavares, Bráulio. O que é Ficção Científica. S. Paulo: Ed. Brasiliense, 1986. pag. 44

Por exemplo, um viajante que saia do presente e vai para o passado e chegando lá mata sua mãe, quando esta ainda era criança. Forma-se então um paradoxo: como o personagem poderia ter existido um dia se a sua mãe foi morta antes que ele nascesse, logo, como poderia tê-la matado?. Para Bráulio Tavares este trata-se de um Paradoxo Negativo, pois trata-se de uma viagem no tempo que anula sua própria possibilidade de existir. Este autor também percebe o paradoxo positivo, no qual insere o filme "O Exterminador do Futuro" (1984, dir. James Cameron), onde tudo que acontece só é possível por causa da viagem. Os paradoxos criados pelas viagens no tempo, ou melhor a resolução deles, são normalmente a base da maior parte dos roteiros em cinema, principalmente nos filmes de aventura

Não utilizarei a classificação de Tavares entre paradoxos negativo e positivo. Paradoxo é paradoxo, não se deve aplicar-lhe um sentido negativo ou positivo tendo em vista as suas conseqüências. No caso de um suposto "paradoxo negativo" como acima citado, o que ocorreu de negativo? Segundo Bráulio o Paradoxo Negativo seria aquele que elimina com suas conseqüências a própria possibilidade de ter existido. Nem é preciso argumentar demais para se perceber que é por isso que se trata de um paradoxo, é uma contradição. Parece-me meio inócuo classificar uma contradição de negativa ou positiva.

Pois em termos práticos o fato de não haver uma resolução da questão temporal ("paradoxo negativo"), não invalida a história. Importante neste caso é a própria narrativa que tematiza o tempo. Um exemplo de "paradoxo negativo" seria ainda um personagem preso numa dimensão de tempo cíclica, repetindo sempre a mesma coisa os mesmos gestos. Aparentemente isto anularia toda a possibilidade de existir um bom roteiro. Mas, isto não acontece. Um exemplo claro a respeito é o filme "Feitiço do Tempo" (1993) onde o personagem principal sempre acorda no mesmo dia, isto não invalidou a história, pois mesmo o tempo sendo o mesmo e as pessoas fazendo praticamente a mesma coisa, ele conseguiu estabelecer sutis diferenças em cada vez que reviveu o mesmo dia.

A forma de lidar com os paradoxos varia de roteiro para roteiro. Em alguns a ordem do Tempo (natural) é tão frágil que qualquer coisa pode modificar irremediavelmente a história humana. Em "Projeto Philadelphia 2" (1993), p.ex., um bombardeiro atômico volta ao passado e cai nas mãos dos nazistas da Alemanha. Retornando à sua época os viajantes encontram o mundo dominado e modificado pelos nazistas. Graças à intrusão dos viajantes do tempo os alemães haviam vencido a Segunda Guerra Mundial.

Em "De Volta para o Futuro"(1985), o personagem principal (Michael J. Fox), numa viagem ao passado, desastradamente intromete-se no romance de seus pais, antes deles se casarem, e deve - de forma desesperada - uni-los, pois se isso não ocorrer ele não existirá. Na mesma série, em sua segunda parte, o personagem deve evitar encontrar-se consigo mesmo no futuro, pois "não se sabe" as conseqüências que isto poderia acarretar..."quem sabe a destruição do universo!"

Em "APEX"(1993), as experiências com viagem no tempo são realizadas enviando-se robôs para o passado. Eles eram programados para não intervirem naquela realidade temporal e ainda eliminarem qualquer coisa - um acidente temporal p.ex. - que possa alterá-la. Um dos líderes do projeto, o cientista Nicholas Sinclair (Richard Keats) é enviado acidentalmente cem anos no passado, sai do ano 2073 e vai para 1973. Isto gerou uma "pane" nos robôs que entenderam que deviam eliminar aquele erro: um ser humano. Não conseguindo livrarem-se do cientista, no futuro começaram a eliminar os seres humanos de forma geral, como se aquele "erro" houvesse se proliferado. Nicholas deve resolver o problema, mas a cada uma das alterações feitas por ele no passado cria um Tempo Paradoxo, ou seja, um futuro alternativo àquele de onde veio o viajante do tempo. Este foi um dos filmes que criou as conseqüências mais sérias e adversas possíveis no que tange ao paradoxo temporal. Entretanto, o resultado geral foi um tanto confuso com diversos universos paralelos formando-se e ramificando-se entre si.

Os roteiros de filmes que propõe uma reflexão humana mais séria em relação à viagem no tempo, muitas vezes, deliberadamente, ignoram os paradoxos possíveis de uma viagem para dedicarem-se a outros temas de tendência mais existencial. Ao afirmar que "ignoram", não quero dizer com isso que não estejam, em alguns casos, previstos os paradoxos. Muito pelo contrário. Alguns personagens tomam suas atitudes não obstante os paradoxos.

Neste caso poderíamos colocar em questão o paradoxo temporal enquanto um dos mais importantes fios condutores dos roteiros de viagem, que é a afirmação de Goimard. Para a reflexão existencial contida em alguns destes filmes o paradoxo temporal surge no roteiro como uma característica indesejável. Poderíamos nos perguntar se não seria mais fácil para os roteiristas ignorá-lo pura e simplesmente, mas e a verossimilhança? Onde ela fica neste caso?! O espectador espera encontrar as contradições típicas de uma viagem no tempo, quer seja para o futuro quer seja para o passado.

Um dos recursos utilizados, nos roteiros, para tentar refrear a força do paradoxo temporal é emprestar mais solidez à estrutura do Tempo. Ele pode ser alterado em seu fluxo, mas não por qualquer pequeno fato ou gesto de alguém. Além disso, os roteiristas tiveram sua criatividade posta à prova para fazer com que os paradoxos fossem praticamente eliminados em algumas circunstâncias. Isso ocorre em "Fuga do Planeta dos Macacos"(1971)⁷⁵, onde Zira, Cornélius e Milo, três chimpanzés inteligentes do futuro do planeta Terra, aterrissam em uma cápsula espacial no início da década de setenta.

Eles estavam fugindo da completa destruição do planeta terra no futuro. Neste caso eles não tinham por que retornar e nem por que tomar cuidado. Não haveriam conseqüências a serem enfrentadas. Qual o paradoxo? Praticamente nenhum. Trata-se, sem dúvida de um caso de viagem incompleta, pois não há viagem de retorno. No entanto, para os espectadores essa pequena invasão do futuro no presente propõe um futuro diferente e isto possibilitou o surgimento de mais dois filmes, dando continuidade à série de o "Planeta dos Macacos".

Em "Os 12 Macacos"(1995), também não importa o que os personagens, vindos do futuro, farão no século XX, pois graças a um cataclisma biológico a maior parte das pessoas com quem eles lidavam iria morrer de uma forma ou de outra; portanto não poderia haver modificações expressivas em seu tempo, uma vez que fosse mantido o fato que interrompeu o futuro da civilização.

Em "Peggie Sue, seu passado a espera" (1986) e "Em Algum Lugar do Passado" (1980) ignora-se o paradoxo completamente em favor de um ensaio artístico à respeito da condição humana. No primeiro caso uma mulher infeliz volta ao seu passado para modificar as causas do seu descontentamento, no segundo, um homem volta ao passado para viver um grande amor. Nestes dois casos não são tratados eventos socialmente significativos. Sua significação é existencial, é humana. Humana no que tange à condição individual e emocional. Quaisquer que fossem os possíveis paradoxos envolvidos eles estavam circunscritos a um círculo pequeno de indivíduos.

No ápice da produção de estilo existencial colocarei "Timescape" ou "Fugindo do Futuro"(1991), como ficou conhecido em português. Direção e roteiro de David Twohy baseado em livro homônimo de C. L. Moore, e o colocarei no ápice desta produção exatamente pela sua capacidade de enfrentar o paradoxo principal.: o encontro do personagem consigo mesmo. No caso aqui não é linguagem relativa à Psicologia. Trata-se do encontro físico do viajante com seu eu num momento do passado.

Aqui tratarei tão somente de uma questão existencial, a da identidade; a outra questão possível é a da alteridade, a questão do Outro, que aparece em filmes como "A Máquina do Tempo" (1960), "Planeta dos Macacos" (1968) e "O Exterminador do Futuro" (1984)⁷⁶

O assunto do filme gira em torno de viajantes do futuro vindos para o presente, neste caso o presente deve estar localizado na época da produção do filme. Desde o início da década de 80 a esmagadora maioria dos roteiros localiza

⁷⁵ Terceira parte do filme "Planeta dos Macacos". Sobre esta série vide o capítulo três desta dissertação.

⁷⁶ Sobre a Questão do Outro ou alteridade, vide o terceiro capítulo desta dissertação.

a Máquina do Tempo no futuro e não no presente, a exceção é feita apenas para "De Volta para o Futuro".

Essa mudança pode ser sintoma da necessidade de maior verossimilhança, uma vez que o assunto "viagem no tempo" não é mais exatamente uma novidade, já é discutido como assunto realmente científico com matérias publicadas esporadicamente em revistas especializadas e de curiosidades, etc. Diferentemente da década de 50, hoje, em finais da década de 90, este assunto não está mais relegado ao plano da pura fantasia literária. Em termos técnicos a ciência diz que essa viagem é possível... o que não se sabe é quando ela poderá ser realizada ou quando se terá tecnologia para a sua realização⁷⁷. Além disso o que se diz é que essas máquinas consumiriam muita energia e seriam muito grandes.

Então, com algumas exceções, nada mais "natural" que os roteiros tragam a máquina do tempo localizada no futuro, e estas máquinas agora são máquinas fixas que não viajam no tempo junto com o indivíduo, tudo em nome da proximidade com a verdade e o saber científico. São exemplos máximos deste tipo de produção filmes como "Jornada nas Estrelas - Primeiro Contato (Nova Geração)" (1996) e "Perdidos no Espaço" (1998). Estes últimos estão Há séculos de distância da humanidade atual, no futuro, e fazem a viagem para o seu passado. Curiosamente o passado deles ainda é o nosso futuro, uma vez que não chegam a recuar o suficiente para atingir o nosso tempo presente.

Nestes filmes a Máquina do Tempo e a Viagem no Tempo são relegadas ao futuro e apenas ao futuro. Essa forma de ser afasta do espectador qualquer possibilidade de reflexão pessoal sobre o assunto, pois nada daquilo refere-se a ele, de maneira direta ou indireta.

Em "Timescape" a máquina do Tempo está fixa em algum lugar do futuro e nunca aparece no filme, nem se faz referência quanto à época do futuro de onde

vêm os viajantes. Sabe-se apenas que vêm de um lugar paradisíaco qualquer, onde não há mais sofrimento de qualquer espécie. Neste roteiro os viajantes do tempo estão circunscritos a personagens coadjuvantes. O protagonista é Ben Wilson (Jeff Danniels) um típico homem do final do século XX e que parece satisfeito com isso. Não obstante, é graças à existência e atuação dos viajantes do tempo que a história é possível.

Fugindo do Futuro (Timescape) é uma produção de 1991, duração de 94 min., com direção e roteiro de David Twohy, fotografia de Harry Mathias.

Vamos à sinopse fornecida no vídeo

“ Ben Wilson é um viúvo que vive com sua filha numa pacata cidade em Ohio. Ali, ele está construindo um pequeno hotel ao estilo vitoriano. Mas antes mesmo que o local estivesse terminado, chegam os primeiros hóspedes, turistas que se apresentam como sendo um grupo de atores em tourné pelo país. Na verdade, eles são visitantes do futuro que, por meio de uma sofisticada máquina do tempo, viajam como meros espectadores dos mais incríveis desastres e acidentes em todas as épocas da história da humanidade. Eles já haviam presenciado o grande terremoto que destruiu San Francisco em 1906 e a explosão do Hindenburg em 1937. Agora eles estavam ali para assistir ao mais dramático incêndio já visto, o que transformaria o vilarejo em cinzas, sem poupar nenhuma vida. Mas, Ben Wilson descobriu toda a verdade. Ele é capaz de tudo para salvar a vida de sua filha, até interferir na história.”

A sinópse dá informações erradas, um meteorito cairá na cidadezinha, onde morava Ben Wilson, somente depois desta catástrofe maior é que surgirá um outro evento, a explosão do local onde encontravam-se as pessoas feridas, no primeiro acidente, em socorro. Este filme é interessante, por que de certa forma repete o que será visto em Os Doze Macacos. Repete a valorização do Tempo do presente em certa medida.

A viagem do tempo não é utilizada apenas como pano de fundo para um roteiro de explosões, muito pelo contrário, a reflexão sobre o tempo encontra-se

⁷⁷ Sobre as possibilidades científicas da viagem no tempo, suas discussões teóricas, etc., vide RAY, Christopher. Tempo, Espaço e Filosofia. Campinas: Papirus, 1993. Entre os vários assuntos debatidos neste livro, que atém-se principalmente à Teoria Geral da Relatividade (Albert Einstein), encontra-se o capítulo 8 "Viagem no Tempo", que explora muito bem as questões relativas à probabilidade dessas viagens e os possíveis paradoxos delas resultantes.

bastante acabada. O tempo é visto como uma possibilidade do protagonista reencontrar-se consigo mesmo e resolver o evento da perda da esposa, morta num acidente, pelo qual ele se responsabiliza.

O Tempo também é possibilidade de superação do próprio tempo. Mas, acima de tudo, ainda aqui o tempo surge com a concepção cristã: É teleológico, linear, e, passado, presente e futuro, não se tocam. É interessante também a figura de um historiador que viaja no tempo, ele é o único entre os visitantes do futuro que se importa com as pessoas do “passado”, que estão sofrendo.

A primeira seqüência do filme trata de um sonho: um carro vem por uma estrada nevada, a câmera mostra um casal dentro do veículo, o homem dirige, eles estão descontraídos. Fica claro que há uma relação amorosa entre os dois. De repente são surpreendidos por um cavalo puxando um trenó, atropelam-no. A mulher morre no acidente. O homem acorda assustado de seu pesadelo na seqüência seguinte. Esta imagem do sonho irá repetir-se quatro vezes durante o filme.

O homem que acorda assustado é Ben Wilson. O protagonista do filme tem sérios problemas pessoais, pois culpa-se da morte da esposa, uma vez que, em pânico, foge do local do acidente à pé, sem prestar-lhe socorro. Estas imagens serão reincidentes ao longo do filme. O problema do personagem nem é tanto a morte da esposa quanto a sua covardia no momento em que ela precisava de sua ajuda.

Carregado com esta culpa a história desenvolve-se da seguinte maneira.

Ben Wilson é um viúvo que tem uma filha de uns dez anos de idade, prepara-se para abrir uma pousada numa cidade pequena, quando vê chegarem pessoas estranhas que insistem em ficar instalados em seu hotel inacabado, quando havia vagas disponíveis no hotel da cidade.

A filha de Ben Wilson é retirada dele por seu sogro, promotor de Justiça, em represália ao que acontecera à sua própria filha no acidente e é levada para a cidade. Enquanto isso Ben Wilson começa a suspeitar das atitudes de um dos

estranhos que hospedaram-se na pousada, um historiador. As suspeitas crescem até o momento em que o hoteleiro descobre trataram-se de viajantes do tempo.

Parte do percurso do filme é dedicado a o seu esforço em descobrir o que eles querem afinal. Eles estavam ali para assistir a uma catástrofe. Um meteorito caiu, destruindo a maior parte da cidade. A filha de Wilson sobreviveu e este também ajuda as pessoas da cidade, levando-as até à escola que tornou-se um hospital improvisado.

Voltando para a pousada Ben Wilson percebe que os viajantes não haviam ido embora ainda e procuravam um bom lugar pra observar a cidade. Wilson descobre tarde demais que a catástrofe ainda não estava terminada. A escola explode, matando a todos que estavam lá inclusive sua filha.

Os viajantes do tempo despedem-se, e o diálogo entre eles é o de que "não podiam ter feito nada pra impedir, pois isso alteraria o futuro, de onde eles vinham". É interessante também saber que o futuro a que pertenciam era uma espécie de época de ouro da civilização: sem doenças, sem males, sem dores, sem trabalho, e, certamente, muito tédio. Eles viajavam através do tempo apenas à cata de emoções.

Uma das viajantes do tempo passa para Ben Wilson, secretamente um passaporte, e todos vão embora. Wilson os vê carimbarem seus passaportes e em seguida desaparecem. Ele resolve fazer o teste, carimba uma data em seu passaporte e o coloca no bolso, e assim ele é enviado ao dia anterior.

De posse da forma de viajar no tempo, ele está diante de um problema crucial, salvar ou não salvar sua filha da catástrofe. Decide-se por, não apenas salvá-la, mas salvar a todos da cidade, antes que ocorresse a queda do meteorito. Desta forma tenta salvar sua filha em primeiro lugar, retirando-a da casa do seu sogro - que é o Promotor de Justiça. Ben Wilson é preso por este. Para seu azar a cadeia, para onde é levado, está do lado da cidade que irá ser destruído pelo meteorito. E o momento em que este cairá se aproxima velozmente. Neste momento ele tem a idéia que faz toda a diferença neste filme. Ele telefona, ele telefona para si mesmo.

Assim ele se salva. Para que a coisa não fique confusa demais: Wilson 2 salva Wilson1. No que tange ao novo em termos de roteiro, a discussão que se segue entre os dois na fuga da cadeia é antológica, pois um acusa o outro de incompetência e a morte da esposa é colocada em questão, o que leva os dois Eus a se agredirem e baterem com o carro.

Ainda assim conseguem chegar a um acordo. Resolvem subir à torre da velha igreja, onde havia um relógio Carrilhão que havia anos não funcionava. Ambos tocam os sinos, chamando a população local. Neste momento do filme os referenciais simbólicos de tempo são inúmeras: o relógio carrilhão, um relógio simples de parede, e relógios de pulso. Um dos Ben Wilson anuncia ao povo que um meteorito está para cair, enquanto o outro fica escondido. A população duvida do alerta mas resolve esperar o tempo que ele pede que é de apenas dois minutos.

Assim, ele salva a todos e pode voltar para sua época certa. Ao fazer isso é abordado pelo chefe dos viajantes do tempo - do futuro - e ocorre a continuidade de uma discussão que já havia sido anunciada na metade do filme: o presente é bom, mesmo que o futuro não tenha problemas, o presente é melhor. O personagem do futuro acaba concordando e acaba também por revelar que o gesto de Wilson modificou o futuro para melhor.

Nem é preciso dizer que depois deste sucesso todo Ben Wilson voltou para o passado e resgatou sua esposa antes que ocorresse o acidente.

Enfim, o que muitos roteiristas temiam, ou não conseguiam imaginar como aconteceria ou se aconteceria, aconteceu em Fugindo do Futuro, o encontro do Eu consigo mesmo. Em termos físicos o universo não foi destruído e nem ocorreram tremendas desgraças e catástrofes. O encontro em si mesmo nem foi tão interessante, nada de excepcional foi dito, apenas troca de acusações.

Talvez a única vantagem real tenha sido para o personagem e para o avanço deste estudo, pois o personagem teve a vantagem de poder estar em dois lugares ao mesmo tempo, mesmo com Eus independentes; a vantagem para o estudo é poder contar com um exemplo único de enfrentamento daquele que seria

o paradoxo máximo em se tratando de viagens no tempo, e poder perceber que - se este não for excessivamente valorizado - pode ser superado sem o menor constrangimento.

De futuro poderemos até mesmo ter a reunião de diversos Eus num momento determinado do tempo passado. Talvez essa divina confusão enlouquecesse o mais simples espectador. Imagine-se seis de si mesmo resolvendo os problemas iniciados por uma viagem no tempo. Ao invés de vários universos paradoxos para um personagem só resolver a situação, teríamos então vários do mesmo personagem para resolver os problemas referentes à um único universo.

Como disse no início deste capítulo, este filme trata antes de um problema de identidade. Quem é Ben Wilson? e por que ele necessita ter um enfrentamento de dois Eus?

O Ben Wilson¹ - para todos os méritos é o personagem que inicia o filme - tinha uma personalidade marcada pela covardia e pela culpa gerada por esta. Ao longo do filme este personagem "cresce" psicologicamente e deixa de temer o tempo todo o resultado de suas ações concretas: luta contra o promotor de justiça que deseja ficar com sua filha, luta contra os viajantes do tempo, luta contra o meteorito, luta contra a catástrofe, e, em última instância, luta contra o próprio tempo. Não luta pelo tempo no qual ele deixou de fazer algo, mas é ele próprio quem viaja renovado pelo tempo, renovando suas atitudes e alterando, desde o tempo presente, o tempo passado e o tempo futuro. Enfrentando-se a si mesmo no momento culminante da viagem, ele resolve-se e se reunifica para poder evitar uma grande catástrofe: a perda das pessoas por ele amadas.

Se retomarmos o fio desta argumentação haverá - com toda certeza - alguém que espere uma nova argumentação em favor de uma "terapia" de grupo entre os vários Eus reunidos vindos do futuro para o passado.

Mas, além da característica do enfrentamento do paradoxo, este filme já tem em si uma importante célula de uma nova questão: a valorização do tempo presente. O futuro é apresentado como um tempo bom, mas é um tempo tão

perfeito que o homem vive sob uma grossa capa de tédio, necessita viajar pelo tempo para ter experiências emocionais que não são mais possíveis (ao menos não na mesma intensidade com que ocorrem hoje). Neste caso o tempo presente, na figura de Wilson, é que tem a solução, quer seja em termos éticos (mexer ou não nos fatos?) quer seja em termos emocionais.

Outro dado interessante no filme é o sonho. O sonho é mostrado como uma memória reincidente que insiste em voltar e voltar, numa forma de pesadelo. Essa memória não é instrutiva, ou seja, não ensina nada, não espera ser desvelada, é muito mais um referencial para o espectador ficar informado do fracasso existencial de Ben Wilson do que um "sonho" propriamente dito. Em " Os 12 Macacos", produzido poucos anos depois, coincidentemente, ocorre de forma bastante similar o sonho e o encontro consigo mesmo.

Em "Os 12 Macacos" o sonho é indício dos fatos que irão ocorrer. Ao mesmo tempo, é registro do traumatizante encontro consigo mesmo. E, para além disto, da traumatizante experiência de assistir à própria morte. Coisa que verificaremos no próximo capítulo.

Outras possibilidades podem ocorrer à respeito do protagonista de "Fugindo do Futuro". Pode-se levantar ainda a hipótese de "incompetência" emocional de Wilson, pois ele precisa de uma máquina do tempo para resolver problemas que outras pessoas tendem a resolver quotidianamente, como a perda dos entes queridos. O valor da vida é levado à exaustão neste filme. Se dependesse do protagonista usaria-se a máquina do tempo prá salvar toda e qualquer vida humana da catástrofe. Mais uma mostra de nossa incapacidade de lidar com o tema da morte?

Tema da morte? Melhor dizendo, um reflexo da incapacidade de nossa cultura informar-nos razoavelmente sobre como lidar com a morte.

Cap. 06 - "Os Doze Macacos" e a Reversão do Tempo da História

Introdução

Política e Sociedade

O grande fato novo dos anos 90 inicia-se em meados da década de 80. Paradoxalmente o que mais afetaria a produção hollywoodiana seria um acontecimento soviético. O desmoronamento do Bloco Socialista e o fim da União Soviética. À primeira vista este acontecimento deveria trazer felicidade e tranquilidade, pois afinal não era isto o que desejavam os americanos durante décadas? No entanto, tornou-se fator de angústia.

Para os Estados Unidos, e por que não dizer para o resto do mundo, a situação do desmembramento da antiga União Soviética colocava novas e talvez terríveis perspectivas. O desmembramento territorial da URSS também significou o desmembramento do seu poderio militar nuclear. De certa forma, o inimigo multiplicava-se. Um inimigo diferente, perigoso, não por suas intenções, mas por sua instabilidade.

Ao mesmo tempo, concretizava-se em 1992 o surgimento do mercado Comum Europeu, sonhado e planejado desde a década de 70, para tentar reverter o quadro de decadência econômica no qual a Europa Ocidental encontrava-se. Este fato fez surgir uma Europa renovada enquanto potência econômica, sob a liderança da Alemanha. Seguindo-a de perto, o Japão em sua grande expansão econômica carrega junto consigo os chamados "Tigres Asiáticos" (Coréia do Sul,

Formosa, Hong Kong e Cingapura). Todas essas mudanças apenas ampliaram o abismo existente entre "norte x Sul", ou seja ricos e pobres.

Na direção de todo este processo, não estava nenhum governo. De acordo com alguns comentadores internacionais, a queda da URSS deveu-se à sua incapacidade de adequar-se rapidamente às novas tecnologias. O crescimento do Japão deveu-se por sua vez às novas tecnologias. O reativamento da economia americana deveu-se também às novas tecnologias. Enfim, de onde ninguém esperava surgiu o efeito mais revolucionário.

Aliando dois produtos secretados da Guerra Fria, o computador e a rede de informações, surgiu, no vale do Silício (Estado Unidos) o conceito que revolucionaria o mundo moderno: o personal computer, simplesmente, o PC. A popularização do computador e a ampliação das trocas de informação através da informática, possibilitaram o surgimento da "flexibilização do Capitalismo".⁷⁸

Este novo dado - de certa forma imprevisto - é o responsável pela Nova Ordem Econômica Mundial e ao mesmo tempo pelas novas condições culturais que ora se insinuam a todos os habitantes "conectados" do planeta.

Restava aos Estados Unidos buscar um novo papel frente ao novo contexto que se desenhava. Um primeiro momento desta busca foi A Guerra do Golfo Pérsico, 1991, contra o Iraque de Sadhan Hussein. A ONU, capitaneada pelos americanos, sai em defesa do Kwait, atacado pelo Iraque. Assistiu-se, pela primeira vez na história, à guerra mais fartamente documentada em imagens televisivas.

A Guerra do Golfo transformou-se num espetáculo tecnológico onde suas vítimas foram totalmente esquecidas. A dimensão humana do conflito foi reduzida a pó. Até mesmo o número das baixas civis foi pouco divulgado ou o foi sem o acompanhamento devido de imagens que ilustrassem a tragédia de milhares de pessoas. O mundo estupefato rendeu-se à guerra de "videogame", postulava-se uma intervenção bélica com o mínimo de vítimas com o atingimento "apenas" de

⁷⁸ Sobre Flexibilização do Capitalismo e Sociedade Pós-Moderna vide HARVEY, David. A Codição Pós-Moderna - Uma Pesquisa Sobre as Origens da Mudança Cultural. São Paulo: Ed. Loyola, 1993.

alvos estratégicos. A morte dos civis iraquianos foi registrada apenas como erros "milimétricos" de mísseis que eram dirigidos a alvos militares.

Essa "introdução" social e política à década de 90 saiu um pouco longa e talvez com uma utilidade menor que as outras. Isto se deve ao fato de ser um tanto quanto difícil de se perceber os caminhos e sentidos tomados pela história contemporânea. A proximidade dos fatos dificulta bastante a sua percepção e análise. Como foi notado anteriormente, o fato mais revolucionário se deu no Vale do Silício, e não onde esperava-se encontrá-lo, na política internacional. Mesmo assim, não nos é permitido relegar estes acontecimentos a um puro segundo plano. São fatos bastante interconectados.

Cinema

Ainda sem dados seguros a respeito da produção hollywoodiana da década de 90, posso levantar alguns pontos que julgo interessantes para o presente trabalho.

Amir Labaki, no livro "O Cinema dos Anos 80" organizado por ele, traz alguns dados concretos sobre a produção desta década que evidenciam os caminhos da produção dos 90:

"Escorado na nostalgia, realimentada pela revolução do home video que transformou toda casa numa potencial cinemateca, o cinema americano resgata na década de 80 uma primazia e uma influência que pareciam definitivamente perdidas desde a chegada da TV. (...) Uma reportagem de capa de Time (28/5/1990) saúda o global film market (mercado fílmico mundial), frisando que em 1989, do total arrecadado pelos filmes americanos, US\$ 5 bilhões vieram do público interno, contra 3 bilhões do externo, fatia essa que, segundo previsões da indústria, já deve ter atualmente se equiparado à anterior.

A homogeneização do mercado cinematográfico planetário foi acompanhada por uma similar estandarização da produção fílmica não-americana. Tudo se passou como se o triunfo do american way of film no front cinematográfico tivesse adiantado em uma década a aparente vitória

do american way of life no front sócio-político, anunciada pela derrocada do império soviético (1989)."⁷⁹

Certamente o que diz Labaki está a cavaleiro do início da década de 90. As características apontadas por ele aplicam-se com mais razão à nova década. Diante do novo fenômeno da Globalização Hollywood reencontrou-se. A sua escala de produção, completamente industrial, sua visão empresarial, e sua percepção em fazer um produto claramente voltado ao mercado internacional, possibilitaram - graças à sua capacidade econômica - o seu avanço em direção a dispendiosas grandes produções que lhe trouxeram, em contrapartida, os maiores lucros de toda a sua história.

Continuando - em grande medida - o que já praticava na década de 80, Hollywood aliou os novos recursos da computação gráfica (efeitos especiais) a uma fortíssima propaganda de lançamento dos filmes. Essa estratégia de marketing visava recuperar, logo na primeiras semanas, os vultosos recursos investidos nas produções.

Os efeitos especiais desenvolvidos desde a década anterior e maximizados nos anos 90 vão dar a tônica para toda a produção, de tal forma que seria possível pensar não nos roteiros ou conteúdos dos filmes produzidos, mas nos efeitos criados e pensados para estes. A década de 90 caracteriza-se pelos efeitos especiais computadorizados. A atratividade dos filmes reduziu-se ao puro e simples espetáculo tecnológico. Desde o "Exterminador do Futuro 2" (1992) de James Cameron, passando por "Titanic" (1998), até "Matrix" (2000), o espetáculo é fornecido pela equipe de efeitos especiais. Vai-se ao cinema para ver um show de impressionantes efeitos visuais e descobrir até onde a tecnologia é capaz de chegar. Que filme ultrapassará o outro em melhores e originais efeitos?

Talvez o efeito no espectador seja o mesmo que senti ao assistir "Matrix": tudo é possível, em termos de imagem. Pode-se dizer imagetivamente qualquer coisa. Tudo, absolutamente tudo o que for imaginado pela mente humana, pode

⁷⁹ LABAKI, Amir org.. O Cinema dos Anos 80. São Paulo: Ed. Brasiliense, s.d.e..pag. 14

"concretamente" ser expresso em imagens no cinema. Vive-se, no momento, um certo deslumbramento diante desta recém adquirida capacidade, espero que no futuro possamos ver roteiros mais interessantes, baseados ainda nos mesmo efeitos especiais, mas sem que estes sejam a grande vedete do filme e sua razão de ser.

Amir Labaki, observa que:

"É generalizada a impressão de que os anos 80 não foram vividos mas assistidos. Decifrar as sombras dessa idade da cinefilia, racionalizar em palavras o espírito dessa época, só parece possível através de um levantamento do que se acumulou no museu imaginário de suas testemunhas. A produção cinematográfica é o território privilegiado para essa pesquisa.

O cinema dos anos 60 foi de ruptura e diversificação; o dos anos 70, de nostalgia e acomodação; já o dos anos 80 fez pouco mais que aplicar a explosão tecnológica às características do decênio anterior."⁸⁰

Nos anos 90 a aplicação pura e simples da tecnologia em características estilísticas da "década de 70" se não foi abandonada foi seguramente ultrapassada. Se Labaki chama aquela década de idade da cinefilia, como iremos chamar os anos 90? Caracterizados em todas as instâncias pela super valorização da imagem, vimos surgir uma sociedade que se encaminha para a vivência da estética em detrimento da sociedade que preocupava-se com o sentido⁸¹.

As Produções de Viagem no Tempo

Em certa medida, as produções que continham viagem no tempo como componente fundamental de seus roteiros não passaram pelo "deslumbramento"

⁸⁰ LABAKI, Amir org.. O Cinema dos Anos 80. São Paulo: Ed. Brasiliense, s.d.e.. pag. 11

com os novos efeitos especiais. Isto deveu-se, possivelmente, ao fato de que este tipo de produção sempre teve de lidar com os efeitos especiais. Desta forma elas ficaram, na medida do possível, bastante submissas ao conteúdo mais reflexivo.

Verificando a produção de forma geral, verificamos a existência de 21 filmes, número bastante superior aos 14 verificados anteriormente. Esta vantagem numérica não significou uma maior qualidade e muito menos a continuidade de algumas características da década anterior. A diversificação e inovação relativamente à mediação da viagem deixaram de existir. Afirmou-se a mediação por máquinas sendo que do total de 21 produções 16 utilizavam este recurso.

Devido, mesmo, a essa opção pelas máquinas, a dirigibilidade da viagem (ida e volta) mantém-se também em 16 produções. As viagens do tipo "verdadeira" - como as definira Goimard -, tornaram-se maioria.

A única novidade no quesito mediação foi o ressurgimento da viagem por Animação Suspensa, encontrada apenas em "O Demolidor" (1993), de Marco Brambilla. Seu único interesse porém reside, não na mediação, mas no fato de valorizar novamente o tempo presente. Em 1996 policial (Silvester Stallone) e criminoso (Welly Snipes) são condenados ao congelamento. No ano 2032, por acidente, o criminoso se descongela, encontra uma sociedade completamente pacífica que conhece a violência apenas nos livros de história. Para combater este criminoso o governo descongela o policial, também extremamente violento. Os dois vivem as engraçadas situações de estarem completamente deslocados em outra época mas, novamente, é o tempo presente de onde se originaram que dá respostas para uma situação vivida no futuro.

Confirmou-se a característica de valorização do tempo presente, vista anteriormente em "O Exterminador do Futuro" (1984). Dos 21 filmes, em 14 a viagem inicia-se pelo futuro, em 5 pelo presente e em 2 pelo passado; 12 viagens destinavam-se ao tempo presente, 3 ao passado, 4 ao futuro e 2 a um tempo

⁸¹ LYOTARD, Jean-François. O Pós-Moderno. Rio, Ed. José Olympio, 1990.

paradoxo. Oito destas viagens terminavam no presente e dez no futuro. O final feliz também foi uma constante, 20 viagens tiveram sucesso quanto a sua finalidade inicial.

Outra característica vislumbrada na década de 80 repete-se plenamente nos anos 90. Em quinze filmes o indivíduo não controla mais a viagem no tempo. Este é um dado bastante importante. Se nos reportarmos ao primeiro filme "A Máquina do Tempo" de 1960, o viajante era o inventor da máquina e a viagem era individual. Nos anos 90 a máquina fixa vence, em termos de modelo, e está fixa no futuro em mãos do governo. Dos 21 filmes, em 15 o controle da máquina está nas mãos do Estado ou do governo.

Esta mudança aponta para uma situação social nova. Com o fenômeno da globalização assiste-se à fragmentação dos territórios, sejam eles espaciais ou temporais. O Estado passa por uma clara diminuição de seu papel, mas com certeza é o indivíduo quem se torna mais insignificante. Se a globalização permitiu uma nova relação do indivíduo com a sociedade, resta saber que sociedade é esta. Trata-se da sociedade internacional, trata-se do mundo. Nesta dimensão um único ser humano é uma cota bastante diminuta de participação social. Extrapolando pode-se dizer que a sensação individual é a de que o mundo é regido por forças "incontroláveis" e impalpáveis para o indivíduo. Frente a elas ele praticamente não pode nada.

Por essa razão, quem está no controle da maior parte das viagens no tempo na década de 90 é o Estado, mas um Estado distante, sediado normalmente num futuro ainda mais distante, com escassas relações com o viajante, mas com um temível poder de controlá-lo - via tecnologia - e enviá-lo pelo tempo, para satisfazer as suas necessidades governamentais.

Com relação à característica de valorização do tempo presente, em 1996 surge uma modificação importante com o filme "Jornada Nas Estrelas – Primeiro Contato (1996)". A viagem no tempo é feita do tempo futuro, onde encontra-se a nave "Enterprise", para o passado, mas a novidade é que o passado para o qual ela se transporta ainda é o nosso futuro. Este mesmo "sintoma" repete-se em

"Perdidos no Espaço" (1998), refilmagem da célebre série televisiva dos anos 60, onde também encontra-se uma pequena viagem no tempo, de efeitos completamente nulos para o espectador, uma vez que liga o futuro ao menos futuro.

Este é um dado bastante importante, pois a possibilidade da viagem no tempo é deslocada para um futuro muito distante. E melhor que isso, as conseqüências, paradoxos, etc, também ficam absolutamente ligados ao futuro. Nada do que acontece toca o espectador. Não há catarse possível e nem necessária. Uma pergunta surge necessariamente: por que, no final da década, o produtor, o diretor e o roteirista eximem o espectador de participação na viagem? É de se notar que, contextualmente falando, poderia-se esperar o contrário, pois estava-se às vésperas do famigerado ano 2000. Onde estão as catástrofes esperadas? Mesmo nestes dois filmes não existem experiências catastróficas, a viagem transformou-se apenas num recurso banal da ficção científica.

Outro dado interessante sobre "Perdidos no Espaço" é que a série televisiva, surgida na década de 60 - em plena corrida espacial - tinha a exploração do espaço⁸² como o seu principal mérito⁸³. Sintomaticamente a refilmagem em 1998 traz como característica mais importante - em detrimento mesmo da viagem espacial -, a viagem no tempo. Talvez o filme que iremos analisar agora jogue alguma luz nesses fatos.

"Os 12 Macacos"

"Os 12 Macacos" (12 Monkeys, 1995) com direção de Terry Gilliam e produção da Universal Pictures, tornou-se, de maneira bastante rápida, um clássico das viagens no tempo. O diretor, já bem experimentado nas produções do grupo inglês Monty Python, havia feito uma primeira incursão num roteiro de

⁸² Ao dizer espaço, refiro-me aqui tanto ao espaço exterior ao planeta Terra quanto ao espaço relativo à espacialidade.

⁸³ GLEICK, James. *Acelerado: A Velocidade da Vida Moderna: o desafio de lidar com o tempo*. Rio de Janeiro: Campus, 2000. pag. 67

viagem no tempo em "Bandidos do Tempo" de 1981, e uma outra bem sucedida incursão num roteiro pós-modernista com "Brazil, o Filme" de 1985. A sua experiência como diretor foi um dos quesitos fundamentais para o sucesso do filme. Trabalhou com um roteiro original e baseou-o num filme de Chris Mark, "La Jeteé", de 1962.

Escolhi "Os 12 Macacos" para um comentário mais pormenorizado por que nele se reúnem várias características que marcaram parte da produção da década de 80 e parte da década de 90. Nele reuniram-se fatores como: máquina fixa no futuro, controle do Estado/cientistas, viagem com ida e volta, e a valorização do Tempo Presente.

O filme conta a história de James Colle (Bruce Willys) um viajante do tempo vindo do futuro, ano 2035, para o que se pode chamar "tempo-presente", os anos de 1990 e 1996. Sua missão era conseguir informações suficientes sobre um vírus (desenvolvido em laboratório) que no futuro havia dizimado 5 bilhões de pessoas, graças a um atentado terrorista iniciado supostamente por um grupo autodenominado Exército dos 12 Macacos, liderado por Jeff Goanes (Brad Pitt). O seu desempenho nessa missão começa a ficar prejudicado em razão de alguns efeitos colaterais da viagem no tempo, que causariam certa confusão mental. Ajudado por uma psiquiatra (Madeleine Stowe) ele desenvolve um comportamento de negação de sua origem, o futuro. O momento culminante do filme é aquele em que ele precisa confessar-se louco para a psiquiatra, para tentar, de alguma forma, negar a existência do futuro, futuro este que ele tem de salvar.

O filme iria ganhar a sua característica de "clássico" pela tentativa brilhante de Terry Gilliam de confundir o espectador. Durante todo o enredo pairará uma dúvida no ar: James Colle era um viajante do tempo ou um paranóico esquizofrênico?

Antes da abertura do filme são introduzidos os seguintes letreiros:

"...Em 1997, 5 bilhões de pessoas morrerão de um vírus...
...os sobreviventes abandonarão a superfície do planeta..."

...os animais voltarão a dominar o mundo..."

Trechos de uma entrevista com um paranóico esquizofrênico clínico.

12 de Abril, 1990 - Baltimore County Hospital

A partir destes dados, várias vezes durante o filme será desenvolvida a idéia da paranóia do personagem principal vivido por Bruce Willis. Aqui não será discutido se se tratou de loucura ou não. Verificando a fundo a possibilidade de loucura pude concluir que a questão da paranóia pode ser conjugada junto à aceitação do tempo presente e não ao fato da existência ou não da viagem, como evidentemente queria o diretor.

A primeira seqüência inicia-se com o close nos olhos de um garoto. Um clarão ilumina-os e os faz desaparecer; surge um homem - em plano americano - caindo em forma de cruz. Ele é mostrado de costas, como se fosse empurrado. A cena toda é em câmera lenta. Ocorre um corte para mostrar a chegada de uma mulher que corre em direção ao homem para salvá-lo. Corta novamente, mostra o homem que continua caindo, corta para mostrar o rosto do garoto que observa. Corta para a mulher, que ajoelha-se ao lado do homem caído, leva a mão dele até a sua face. A câmera corta e mostra o rosto do garoto novamente, ao mesmo tempo vai fechando em seus olhos, fazendo a passagem para a segunda seqüência. Dos olhos do garoto surgem os olhos de James Colle. Ele é despertado por uma voz de auto falante que se confundia com a voz de anúncio de embarque da cena anterior, que se passava num aeroporto, tudo não havia passado de um sonho.

James Colle é um prisioneiro. Prisioneiro nos subterrâneos, em 2035.

Com passagens bastante elaboradas entre as seqüências, Terry Gillian, sistematicamente, constrói cada uma delas com elementos trazidos umas das outras. Assim, o sonho inicial é mostrado cinco vezes, em momentos diferentes, e a cada vez há um elemento novo nele. Este elemento novo normalmente é acrescentado após alguma experiência de James Colle.

Da mesma forma o cenário sempre terá algum elemento que lembra a seqüência anterior. Mais um exemplo disso: na quarta seqüência Colle, após passar por um teste, fazendo pesquisas na superfície do planeta com roupas parecidas com um traje espacial, é lavado e descontaminado no subterrâneo e será submetido a uma entrevista com cinco cientistas. Cole senta-se de frente prá eles. Estes por sua vez estão por trás de uma longa mesa. Quatro homens e uma mulher. Eles irão passar-lhe a missão: viajar no tempo e coletar, em sua forma pura, o vírus que dizimou quase toda a humanidade.

A cena que equivale a esta é a da seqüência 09 onde James é levado para uma entrevista com uma banca de psiquiatras. Eles estão por trás de uma mesa, na mesma posição em que estavam os cientistas do futuro. São quatro homens e uma mulher e Colle está sentado de frente para eles. Um outro detalhe relevante: nesta cena existe uma clarabóia. Na quarta seqüência, descrita acima, havia um objeto parecido com uma clarabóia, por trás dos seus vidros mexia-se a sombra de um homem. Esta espécie de clarabóia, com as sombras de um homem mexendo-se por detrás ressurgirão em vários momentos do filme. São um detalhe extremamente discreto.

Este detalhe seria o equivalente do consciente obliterado de James Colle. Se nos prendermos a ele ficará claro que realmente tratava-se de um paranóico. No entanto, apesar do capricho do diretor em fazer essas auto referências entre as cenas, o roteiro mesmo deixa claro que se trata de uma viagem no tempo.

Bem, ultrapassada a primeira barreira, ou melhor, contornada a suposta loucura do personagem, voltemos à questão do sonho. Este recurso foi utilizado pela primeira vez em "Fugindo do Futuro" (1991). Naquele filme o sonho era utilizado para deixar claro para o espectador o trauma do personagem central, Ben Wilson (Jeff Daniels), que fugiu covardemente do acidente que matou sua esposa. Em "Os 12 Macacos" o recurso do sonho registra o trauma do paradoxo do encontro consigo mesmo. O garoto que vê o homem sendo morto é o próprio James Colle, e o homem que morre é nada mais nada menos que James Colle.

O sonho, desta forma, mantém um duplo papel. O primeiro é o de informar o trauma vivido pelo personagem e sua fixação naquele momento. O segundo é o fato de que o sonho em si mesmo fixa um outro tempo dentro do filme. Nele tudo ocorre sempre em câmera lenta. A história de James Colle irá se repetir pela eternidade, pois é um tempo cíclico. Um garoto vê um homem sendo morto, ele cresce e vira o homem que irá ser morto na frente de si mesmo quando garoto, o garoto que viu novamente irá crescer, e novamente será morto na frente de si mesmo. Enfim, uma temporalidade própria apenas do personagem James Colle. O fato descrito no sonho ocorre em 1997. Podemos dizer então que James tem uma fixação traumática e temporal no tempo presente.

Esta fixação ficará clara ao longo do filme. Para os cientistas do futuro não importa o que Colle fará com as pessoas de 1997, isto não é importante, pois a maioria delas morreria pouco depois, e não causaria nenhum paradoxo. Mesmo sabendo disso, o personagem apaixona-se pelo tempo presente e pela doutora Kathrin, sua psiquiatra.

A primeira afirmação neste sentido ocorre na sequência 6, James está numa cela da delegacia, em 1990, e é interrogado por Kathrin. Em meio à conversa ele diz de si para consigo: "Este ar - respira - adoro este ar! Não tem micróbios!"

Depois ele voltará para o futuro e fará uma nova viagem, desta vez para 1997, a data certa. Antes deu uma passadinha pela primeira Guerra Mundial e levou um tiro na perna, afinal a Máquina do Tempo ainda não estava perfeita... Ele rapta a Dra Kathrin, para que ela o ajude a chegar em Philadelphia (estavam em Baltimore) pois segundo ele os acontecimentos importantes se dariam lá. No carro, James, ouvindo música no rádio diz: "Adoro a música do século XX. Gosto deste ar! Adoro este ar! - enfia a cabeça prá fora da janela do carro, fica sentindo o vento no rosto, de boca aberta, como se engolissem todo o ar que pudesse (00:50:42).

O seu desejo de ficar no tempo presente e não voltar mais para o futuro vai crescendo e tomando corpo, como na sequência 37 (01:15:18). A Dra. Kathrin

tenta convencer Colle que ele é "divergente" que está doente e que ela pode ajudá-lo, ele lhe responde:

" Quisera estar louco. O mundo estaria salvo, viveríamos ao ar livre. Eu viveria aqui mesmo. Tem água, ar, estrelas! Se respira! Adoro este mundo! Adoro os sapos, as aranhas!"

Enquanto a Dra. Kathrin faz sinal para a polícia aproximar-se e prendê-lo, ele some. Neste sumiço volta para o futuro. Chegando lá é bem recebido pelo cientistas, obtivera sucesso em sua missão. Localizou o exército dos Doze Macacos como o responsável pela contaminação pelo vírus. James os convence de que deseja voltar para o presente, para continuar sua missão. Na verdade ele rejeita o futuro e deseja voltar para o presente. Ao fazer isso acredita estar louco e joga mentalmente com as imagens que ele mesmo cria e que o aprisionam. Enquanto isso a Dra. Kathrin conseguiu fatos concretos e objetivos que demonstravam que Colle realmente era um viajante do tempo. Na sequência 47, eles se reencontram e James responde para a Dra. quando ela alerta para o fato de que a polícia o está vigiando e perseguindo:

"Não, quero me entregar. Onde estão? Não estou mais louco. Só sofro de divergência mental. Agora sei e quero que me ajude. Quero me curar."

Neste momento do filme - ao menos quando se o assiste pela primeira vez - a impressão que se tem é de que ele de fato seja louco. Kathrin leva-o até um hotel de quinta categoria para que possam conversar. Ambos chegam à conclusão de que ele não está louco e que veio do futuro. Mesmo assim colle diz:

"Quero desconhecer o futuro. Quero recuperar minha saúde. Quero que este seja o presente. Quero ficar aqui, nesta época...com você!"

Eles são interrompidos por um gigolô, na luta James e ele se trancam no banheiro. Ao sair de lá James havia arrancado os próprios dentes com o canivete tomado ao gigolô. Diante do espanto da Dra. com relação a tanto sangue, afirma:

"localizam-nos (cientistas do futuro) pelos dentes . Não quero que me encontrem nunca. Não quero voltar."

Tenho até aqui todo o material de que necessito. A valorização do presente neste filme chegou ao auge. O personagem, inicialmente, tenta convencer-se de que é louco. Adorava o tempo presente e precisava demais ficar nele. Percebendo que não se trata de loucura ainda assim deseja negar o tempo futuro e chega a mutilar-se fisicamente para impedir que o levem de volta.

Colle não é o único personagem do filme a não querer voltar para o futuro. Pelo menos dois outros personagens passeiam pela estória alertando sobre o futuro catastrófico e lhe dando dicas de como escapar ao controle dos cientistas.

A valorização do tempo presente, iniciando-se na década de 80 chega ao auge neste filme. O que nos importa aqui é tentar desvendar o por que dessa extrema valorização.

Reversão no Tempo da História ou Desaceleração do Tempo?

Enquanto historiador, a reversão no Tempo da História foi o que primeiro me chamou a atenção neste filme. O que aqui é chamado de reversão é algo simples. Quando se pretende ensinar ou falar sobre História para alguém, diz-se sobre ela: a História estuda os fatos que aconteceram no passado, desta forma ela explica o presente e a nossa sociedade, onde nos encontramos e vivemos, e assim nos dá - a partir de nosso auto conhecimento - um sentido em relação ao futuro. Ora, nestes filmes, onde o presente é extremamente valorizado, o que se deu foi uma inversão dessa lógica. Em sua maior parte eles caracterizam-se por personagens vindos do tempo futuro para o presente, estes personagens contam como será o futuro, alguns fatos esparsos que o compõem. Explicam que estes

fatos ocorreram devido a outros fatos que "estavam" acontecendo no tempo presente, por sua vez, para que o futuro - catastrófico ou não - pudesse ser alterado, as pessoas do presente deveriam tomar "decisões" diferentes em relação a ele.

Tínhamos então a formação de uma história do futuro. Esta história, muitas vezes pessimista e catastrófica - característica da produção cinematográfica futurista dos anos 80-, devia ser conhecida e apreendida para ser evitada. Estava então proposta a reversão: há uma história do futuro, esta ilumina e faz compreender o presente, este, por sua vez, ganha um novo sentido em relação ao tempo futuro.

Sim, obviamente esta reversão em termos técnicos pode ser percebida nas produções de viagem no tempo e também na construção da história do futuro em filmes futuristas. No entanto, o mais significativo ainda é a valorização do tempo presente, pois ela nos dá as melhores pistas para entender o que está acontecendo com a sociedade contemporânea que origina estes filmes.

Como já havia chamado atenção antes, na década de 80, 11 entre 12 filmes terminavam no tempo presente. Dos 21 filmes da década de 90, 12 tinham como destino o tempo presente. Deve-se ressaltar também que a produção destes filmes aumentou numericamente em pelo menos 80%. O que se tem aqui, então, é um dado relativo a uma preocupação coletiva para a qual o cinema dá uma resposta. Na produção destas duas últimas décadas é o próprio tempo que está em questão.

James Gleick, famoso pelo livro "Caos - A Criação de Uma Nova Ciência", lançou recentemente um outro livro: "Acelerado - A Velocidade da Vida Moderna - O desafio de Lidar com o Tempo."⁸⁴ O livro acabou de ser lançado no Brasil, como quase tudo que é contemporâneo do problema não se pode afirmar se ele traz respostas ou se traz sintomas. Na obra, Gleick, faz de maneira magistral um percurso de idas e vindas pela história tecnológica da "pressa". Ele verifica como surgiram os sintomas de que a nossa sociedade vive um Tempo Acelerado. A sua

opção foi bastante interessante, pois faz um percurso através do domínio do homem moderno, normalmente a partir do século XIX, sobre a espacialidade, a velocidade e o tempo, visando evidentemente, perceber como o tempo se acelera.

As causas são tão diversas quanto os trinta e oito capítulos do livro, em cada capítulo ele aponta não uma, mas várias causas. Essas causas são tecnológicas: primeiro as locomotivas, que necessitavam controlar o tempo, os horários de chegada e partida, depois as trocas de informação via telegrafo, telefone, etc. Posteriormente as transmissões de rádio e televisão, e os meios de transporte: das diligências ao concorde. Essas mudanças crescendo sempre exponencialmente. Uma busca louca pela velocidade, que significava gastar o mínimo de tempo em determinadas atividades para ganhar mais tempo. Tempo este, por sua vez, tomado por novas tecnologias desejosas de ocupar todo e qualquer tempo livre.

⁸⁴ GLEICK, Op. Cit.

As questões que o autor se coloca soam às vezes ingênuas, pergunta-se em termos biológicos quanto o homem pode aguentar de aceleração temporal. E ele dá a resposta: o homem adapta-se. Ao menos é o que fica insinuado. Gleick percebe bem o homem sozinho diante de uma massa de informações e exigências sociais para que ele se acelere e que acompanhe o ritmo da vida moderna, mas pensa que é o indivíduo quem pode definir a velocidade. Declara convictamente que é o seu leitor quem tem o "acelerador".

Como disse anteriormente este livro pode ser visto com uma resposta ou um sintoma. Vejo-o como um sintoma. Um sintoma que me permite ficar mais à vontade diante de minhas afirmações relativas à viagem no tempo. Essas produções iniciaram-se na década de 50, possivelmente como um saudável sintoma de que o homem desejava controlar o tempo, quantificá-lo, medi-lo, pesá-lo se possível fosse e enfim, viajar por ele. Nas últimas produções, quatro décadas depois, pode-se perceber que há um desejo social de que o tempo pare.

É isto o que significa, em última instância, a extrema valorização do tempo presente. Como já havia dito em outros capítulos o Presente é o único tempo e o mais fugidio, enquanto tudo aponta para o amanhã, para uma nova tecnologia, para um novo comportamento, para uma nova sociedade, para novas informações, etc, etc. Nossa produção faz o caminho inverso, o futuro aponta para o presente e diz que o presente é bom!

Assim, este futuro, personificado pelo nosso James Colle nos diz coisas como: Adoro este ar! Amo a música do século XX! Um personagem que declara-se louco para não abandonar o presente. Um personagem que mutila-se fisicamente para não abandonar o presente. Mais que isso, uma produção que mostra um personagem plenamente consciente de que não detém o controle sobre o tempo. Ele viaja por ele, mas quem o envia é o governo através dos cientistas. Ele deseja ficar no presente, mas quem não deixa é o governo, que acaba criando uma situação onde o personagem morre. Isto fica ainda mais claro quando lembramos que das 21 produções analisadas em 15 delas o poder sobre a viagem não era o do personagem, mas do Estado/cientistas. Resta dizer que o

Estado é sempre implícito, não é algo nomeado ou imagéticamente significado contra o qual se possa lutar.

Diferentemente do que diz Gleick, o personagem e a produção percebida, me permitem afirmar que este tipo de produção socialmente encarna o desejo de desacelerar o tempo. Assistir a paixão de Colle pelo tempo presente é ouvir um pedido para que nossos olhos voltem-se para o ar puro que nos resta, a música que nos toca, as estrelas que ainda nos observam.

Conclusão ou Últimos Comentários...

"Os 12 Macacos" traz uma diversidade de enfoques possíveis e que poderiam ser ainda explorados. Baseado na produção "La Jeteé" de 1962, ele difere deste quanto à catástrofe. Naquele filme era uma guerra nuclear que destruía o mundo do presente, nesta produção é um vírus. Um vírus criado em laboratório que cai nas mãos de um louco. Ainda em outra instância "Os 12 macacos" é herdeiro da preocupação ecológica iniciada por "Jornada nas Estrelas IV - De Volta prá Casa" (1986), pois nele o grupo "terrorista" liderado por Jeffrey Goanes (Brad Pitt) deseja soltar os animais do zoológico; além disso o vírus disseminado pelo planeta só afetava seres humanos, os animais - no futuro - voltaram a dominar a Terra. Este vírus era, na verdade, um pesticida contra a pior praga que assolou o planeta nos últimos milhares de anos: o homem.

Assim como a sociedade que o originou, o percurso da viagem está acelerado. Distante dos quinze minutos do primeiro filme "A Máquina do Tempo" (1960), o percurso da viagem foi reduzido para dois segundos, quando ele é mostrado, o que foi feito apenas duas vezes ao longo do filme. Chama atenção a velocidade dos cortes, também bastante acelerada, e as chamadas "impurezas", a relação com a televisão, rádio e outros objetos comunicantes é incessante. Eles não aparecem como meros objetos de cena, mas muitas vezes como informativos do que está circundando os personagens. Informam o que acontece para o público e para os mesmos. É graças a um episódio de telejornal, cujo final James

Colle adianta para a Dra. Kathrin, que ela começa a suspeitar que ele realmente viera do futuro.

Sobre o filme acompanhei uma discussão via internet num news group formado por Demetri Mouratis⁸⁵. A teoria geral proposta por Mouratis é interessante. Para ele James Colle representa Jesus Cristo, haja vista as iniciais coincidentes: JC. Ele vai bem longe em suas digressões, faz correlações entre as diversas figuras do filme e seus correspondentes bíblicos. Sem desmerecer seu trabalho, constatei após analisar vários filmes deste sub-gênero que é bastante simples encaixar a figura de Jesus Cristo em uma boa parte deles. Não por que sejam de fato uma referência a ele, mas por que fazem referências fragmentárias, ao típico herói mítico que vem de outros "lugares" - ou tempo em nosso caso - para salvar a humanidade. Desejando-se ver Jesus Cristo nestes personagens se o verá com toda certeza. Apesar de não muito fundamentado achei suas digressões bastante válidas.

O último comentário é relativo à produção do fim da década. "Jornada nas Estrelas - Primeiro Contato" (1996) e "Perdidos no Espaço"(1998), já citados, trazem aquela última e inovadora característica: a viagem no tempo seria possível no futuro e seria feita do futuro para o menos futuro - isto em relação ao nosso tempo presente. Este dado faz pensar num último exacerbar de todas as características anteriormente citadas neste capítulo. Ao final da década de 90 a viagem do tempo não diz mais respeito ao espectador. Ele é exatamente isso, espectador. A viagem, seus meios, suas conseqüências, seus paradoxos, o controle da viagem, tudo, exatamente tudo é

⁸⁵ www.unc.edu/~goodness/12_monk.html

tirado do horizonte do espectador. Talvez, sem exagero, se possa afirmar que o Tempo fugiu do controle, bem...ao menos do controle dos indivíduos.

Conclusão - O 13º Macaco - A Estratégia Social de Evasão Temporal

Após este longo percurso por uma produção bastante extensa cumpre inventariar os resultados. Tudo começou com uma preocupação: por que parecia haver uma inversão do tempo da história em "Os 12 Macacos"? Já na Introdução eu fazia a observação de que este filme era apenas a ponta de um iceberg, o iceberg do imaginário social em torno da viagem no tempo. No entanto, diante da inexistência de trabalhos anteriores relativos ao tema necessitei fazer um levantamento dos filmes existentes, acessíveis em vídeo. A partir daí estabeleci alguns parâmetros em comum, sobre os quais pude traçar um panorama da evolução do tema da viagem no Tempo na produção Hollywodiana. Os limites temporais do projeto inicial, 1980 a 1995, tiveram que ser significativamente ampliados. Dessa forma nosso panorama veio a abarcar a produção de 1960 a 1998. Importante lembrar que, até então, os parâmetros aqui pensados não haviam sido postulados: mediação da viagem, meio de transporte, dirigibilidade, controle da viagem, destino, chegada, etc.

Os parâmetros utilizados na pesquisa mostraram-se eficientes uma vez que atingimos resultados bastante significativos. Através dela tracei um quadro da evolução da viagem no tempo. Uma evolução que pôde ser percebida em seis diferentes momentos.

1.O surgimento do tema da viagem no tempo na literatura e um quadro rápido sobre sua evolução até ser assumida pelo cinema na década de 50. Percebendo que o tema surgia no contexto histórico mais amplo de apropriação social do tempo, no século XVIII. Defendi, então, a perspectiva de que o cinema

fazia-se legítimo continuador da tradição literária e que possuía em relação a esta algumas diferenças, tais como: a mediação da viagem e a auto-referenciação dos filmes.

O cinema, à partir da primeira produção, iria se auto referenciar (uma vez que produtores e diretores, além do próprio público, tem acesso a boa parte da produção, quer seja no cinema ou em vídeos) e estabeleceria todo um imaginário sobre a viagem no tempo. Criou-se não apenas um universo ficcional onde essas viagens são possíveis, mas por uma exigência mercadológica e social, estabeleceu-se todo um aparato imagético e reflexivo que necessitava aperfeiçoar-se constantemente para atingir um público já acostumado com o tema e que tem com ele uma relação de crítica.

2. A análise da primeira produção importante "H.G. Wells: A Máquina do Tempo" (1960), revelou uma preocupação didática em se demonstrar um percurso imagético de como se faz a viagem. Além disso, a análise permitiu perceber a formação daquele que foi chamado por mim de "Tempo Off", um primeiro dado que mostrava a tendência de uma evasão temporal da sociedade que recebia o filme. Esta evasão significava, grosso modo, não lidar com o período de tempo onde foi realizada a produção e nem procurar um nível de reconhecimento deste pelo espectador, que dessa forma podia "evadir-se" de seu próprio tempo; não obstante, aquele tempo estar embutido no filme.

3. Os estreitos laços entre a realidade social e política, vivida pelos americanos da década de 60 e 70, e a saga do "Planeta dos Macacos" (1968-1972) ficaram bastante claros. Desde a primeira produção até este momento a Guerra Fria foi o substrato histórico que ajudou a compor estes filmes. Interessante foi descobrir, também, o caráter de absorção do "outro" que estes filmes continham. Este "outro" representou as minorias sociais, econômicas, raciais e sexuais. Este caráter explicitava mudanças extremamente recentes na sociedade americana, e que de certa forma, estes filmes apoiaram e incentivaram para que se realizassem também.

4. A análise da produção da década de 80 trouxe a novidade de um boom do tema. Houve grande diversificação, quer fosse na mediação das viagens, quer fosse nos veículos, quer fosse nos gêneros fílmicos. Este foi um dado importante, tendo em vista que geralmente aquela década é considerada pouco original em termos cinematográficos. Essa diversificação, essa busca por novas perspectivas também foi, em grande medida, a necessidade da sociedade americana do período. Os Estados Unidos, impulsionado pela "Era Reagan" buscava reencontrar-se com sua identidade de país vitorioso e importante. A insegurança, decorrente deste processo, trazia um certo receio quanto ao futuro. Tivemos neste período os primeiros reflexos de valorização do tempo presente.

5. No quinto momento foi verificado um quesito explicitamente relativo a viagem no tempo, o paradoxo Temporal. Surpreendeu-me perceber que levado ao extremo o paradoxo temporal servia em primeiro lugar para demonstrar a busca pela identidade: o encontro consigo mesmo.

6. A verificação da produção da década de 90 levou à percepção de que havia uma fortíssima valorização do tempo presente. Este dado só pôde ser percebido devido ao levantamento feito nas quatro décadas de produção cinematográfica. No entanto, essa valorização do tempo presente não significa, como pode parecer, que se o está assumindo. Percebi que esta fixação no tempo presente denotava uma preocupação social com a velocidade com que o Tempo vinha passando. Pude então perceber que, graças às tecnologias modernas, os indivíduos têm a clara sensação de que o tempo está passando cada vez mais depressa. Essa sensação fica mais clara quando os filmes se remetem sempre ao presente, o que explicita uma certa qualidade sua de desacelerar o próprio tempo.

Estes seis diferentes momentos possibilitaram que atingíssemos o proposto inicialmente, descobrir os "ombros de pégaso" , ou seja o que realmente era formado pelo imaginário à partir dos substratos sociais e temporais, registrados nestes filmes. Este produto do imaginário, que não é exatamente o próprio imaginário, pôde ser percebido como a evasão social do tempo. Toda sociedade lida com o tempo de diversas formas e desenvolve, para tanto, concepções de

tempo bastante diversas. O Tempo, como foi dito no início deste trabalho, não é uma categoria com a qual o homem trabalhe tranquilamente, é, no entanto, uma categoria fundamental para que toda a vida humana se organize. As culturas ora assumem o Tempo, ora não o assumem, o que é chamado de percepção e de apercepção do Tempo.

Tendo em vista todos os casos aqui estudados pode-se dizer que em 1960 havia uma necessidade social de evasão do tempo presente, tratava-se do climax da Guerra Fria, por isso observa-se a existência de um "Tempo Off" no primeiro filme. Depois tivemos uma certa interfase de passagem entre meados dos anos 70 e 80, pois ocorreu uma busca de novas formas de expressão na preocupação com o tempo. Na década de 90 a busca fica clara, pois novamente a sociedade comportou-se de maneira a evadir-se do Tempo, e utilizou o recurso da viagem no tempo em busca de refrear a sua sensação de que o tempo passa cada vez mais depressa. Essa sensação de Tempo acelerado é a do Tempo Presente. Não deixa de ser paradoxal que em busca deste refreamento tenha se reafirmado a qualidade do Tempo Presente, como sendo bom, e o tempo onde as coisas se definem, quando na verdade é o mesmo tempo percebido como "acelerado" e do qual as pessoas necessitam evadirem-se.

A evasão social do tempo é o elemento que extrapola o significado imediato do filme "Os 12 Macacos" de Terry Gillian. Assim, encontramos ao fim deste trabalho os "ombros de pégaso" que de ora em diante podem se chamar, também, de o "13º Macaco" justa homenagem ao filme que originou este trabalho.

Bibliografia

- ADAMI, Luiz Saulo. O Único Humano Bom é Aquele que Está Morto! São Paulo: Ed. Aleph, 1996
- ANDREW, J. Dudley. As Principais Teorias do Cinema - Uma Introdução. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1989.
- ARANTES, Paulo E.. Hegel - A ordem do Tempo. S. Paulo: Ed. Pólis, 1981.
- ARIÈS, philippe. O Tempo da História. S. Paulo: Francisco Alves, 1989.
- AUMONT, Jacques. A Imagem. Campinas: Ed. Papirus, 1995.
- AZEREDO, Ely. Infinito Cinema. Rio de Janeiro: Unilivros, 1988.
- BLOCH, Marc. Introdução à História. s.l.p.: Publ. Europa-América, s.d.p..
- BURKE, Peter. A Escrita da História - Novas perspectivas. S.Paulo: Ed. Unesp, s.d.e.
- BURKE, Peter. A Revolução Francesa da Historiografia: A Escola dos Analles (1929-1989). S. Paulo: Ed. Unesp, 1991.
- CARDOSO, Ciro F. A Ficção Científica, Imaginário do Século XX: Literatura, Cinema, História em Quadrinhos. mimeo, 93
- DELEUZE, Gilles. A Imagem-Tempo. s.l.p.: Ed. Brasiliense, 1995.
- DETIENNE, Marcel. Dioniso a Céu Aberto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e Outros Ensaios. Campinas: Ed. Papirus, 1994.
- DYSON, Freeman J.. Mundos Imaginados: Conferências Jerusalém-Harvard. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- ELIADE, Mircea. Mito e Realidade. S. Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.
- FARIA, Ricardo de M., MARQUES, Adhemar & BERUTTTI, Flávio. História. Belo Horizonte: Ed. Lê, 1989. Vol. 3
- GEADA, Eduardo. O Poder do Cinema. Lisboa: Livros Horizonte, 1985.
- GLEICK, James. Acelerado: A velocidade da vida moderna: O desafio de lidar

- com o tempo. Rio de Janeiro: Ed. Campus, 2000.
- GOIMARD, Jacques. "Temps, Paradoxe, et Fantaisie" in: IOAKIMIDIS, Demètre & KLEIN, Gerard. Histoires de Voyages dans Le Temps. s.l.e.: Librairie Générale Française, 1975.
- GOUREVITCH, A Y. "O Tempo Como Problema de História Cultural" in: RICOUER, Paul & Outros. As Culturas e o Tempo – Estudos Reunidos pela Unesco. Petrópolis: Ed. Vozes/Edusp, 1975.
- HARVEY, David. Condição Pós-Moderna - Uma pesquisa sobre as origens da mudança social. São Paulo: Ed. Loyola, 1994.
- ISER, Wolfgang. O Fictício e o Imaginário. Perspectivas de uma Antropologia Literária. Rio de Janeiro: Eduerj, 1996.
- JOHNSON, Paul. Tempos Modernos: O mundo dos anos 20 aos 80. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército Ed. & Instituto Liberal, 1994.
- LABAKI, Amir. O Cinema dos Anos 80. S. Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.
- LE GOFF, Jacques. artigos: "Calendário"; "Decadência"; "Escatologia"; "Idades Míticas"; "Passado/Presente"; "Progresso/Reacção" in: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. Vol. I
- LE GOFF, Jacques. Para Um Novo Conceito de Idade Média. Lisboa: Estampa, 1980.
- LENHARO, Alcir. Nazismo - O Triunfo da Vontade. São Paulo,: Ed. Ática, 1988.
- LYOTARD, Jean François. O Pós-Moderno. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1990.
- NAZÁRIO, Luiz. O Cinema Industrial Americano. S. Paulo: Nova Estela, 1987.
- NEHER, André. Visão do Tempo e da História na Cultura Judáica" in: RICOUER, Paul & Outros. As Culturas e o Tempo – Estudos Reunidos pela Unesco. Petrópolis: Ed. Vozes/Edusp, 1975.
- PARAIRE, Philippe. O Cinema de Hollywood. S. Paulo: Martins Fontes, 1994.
- PATTARO, Germano. "A Concepção Cristã do Tempo" In: RICOUER, Paul &

- Outros. As Culturas e o Tempo – Estudos Reunidos pela Unesco.
Petrópolis: Ed. Vozes/Edusp, 1975.
- PEÇANHA, Dóris Lieth Nunes. Movimento Beat - Abordagem literária, sócio-histórica e psicanalítica. Petrópolis: Ed. Vozes, 1988.
- POMIAN, K. "Tempo/Temporalidade" in: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984. Vol. 29.
- RAY, Christopher. Tempo, Espaço e Filosofia. Campinas: Ed. Papirus, 1993
- REICH, Wilhem. Psicologia de Massas do Fascismo. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- REIS, José C.. Nouvelle Histoire e Tempo Histórico. S. Paulo: Ed. Ática, 1994.
- REIS, José C.. Tempo, História e Evasão. Campinas: Papirus, 1994.
- RICOEUR, Paul et al. As Culturas e o Tempo - Estudos Reunidos pela UNESCO. Petrópolis: Ed. Vozes, 1975
- RODRIGUES, José H.. Tempo e Sociedade. Petrópolis: Ed. Vozes, 1986.
- ROSZAC, Theodore. A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Petrópolis: Ed. Vozes, 1972.
- ROUANET, Sergio Paulo. Imaginação e Dominação. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1978.
- SUBIRATS, Eduardo. "A Cidade do Fim do Mundo" in: SUBIRATS, Eduardo. A Flor e o Cristal. S. Paulo: Ed. Nobel, 1988
- TAVARES, Bráulio. O que é Ficção Científica? São Paulo: Ed. Brasiliense, s.d.e.
- TUDOR, Andrew. Teorias do Cinema. Lisboa: Ed. 70, s.d.e.
- VERNANT, Jean-Pierre. A Morte nos Olhos - Figuração do Outro na Grécia Antiga. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1988.
- VIRILIO, Paul. Guerra e Cinema. São Paulo: Ed. Página Aberta, 1993.
- WELLS, H. G.. A Máquina do Tempo. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.e.

Anexo I - Formulários da Pesquisa

Neste anexo encontram-se os formulários utilizados nesta pesquisa. Estes formulários foram desenvolvidos a partir da observação aleatória de 17 filmes, que traziam viagem no tempo em seu roteiro, buscando possíveis características comuns.

A primeira página trará a Ficha Técnica do filme e ao pé da página um local onde se optará pelo tipo de Mediação encontrado.

A segunda página foi reservada para a sinópse e comentários relativos ao filme, que viessem a ser feitos pelo pesquisador.

A Terceira página trata do que é específico para cada tipo de mediação. Os formulários tiveram sempre três páginas, sendo que a terceira variava conforme a mediação temporal utilizada nos filmes. As variações consideradas vão de A a H, motivo pelo qual reservou-se espaço para cada uma delas aqui.

Ficha Técnica	Nº	Letra
Título do filme:		
Título Original:		
Atriz Principal:		
Ator Principal:		
Outros Atores:		
Roteiro:		
Roteiro Baseado em:		
Direção de Fotografia:		
Música:		
Produção:		
Direção:		
Origem:		
Ano:		
Duração:		
Assunto:		

Tipos de viagem

- | | | |
|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| A - Mediação de Máquinas | B - Mediação Mágica | C - Mediação Psicológica |
| D - Mediação Espiritual | E - Mediação por Hipnose | F - Corpo Físico Imortal |
| G - Animação Suspensa | H - Outras/descreva | |

[illegible][illegible]

A - Mediação de Máquinas

A1 - Meio de Transporte:

A1.1 Carro A1.2 Moto A1.3 Avião A1.4 Navio A1.5 Barco
A1.6 Nave Espacial A1.7 Objetos Mágicos

Outro/descreva:

X2 - Ocorre locomoção:

X2.1 Apenas no Tempo

X2.2 No Tempo e No Espaço

A2 - Máquina fixa

A2.1 Maq. fixa controle remoto

A2.2 Maq. fixa controlada por outra pessoa

X3 - Viagem controlada por:

X3.1 Estado/gov.

X3.2 Cientistas

X3.3 Indivíduo

X3.4 Outro/descreva

A3 - Período em que a Máq. está fixa:

A3.1 Pas.

A3.2 Pres.

A3.3 Fut.

X4 - Número de passageiros

X4.1 individual

X4.2 coletiva 2

X4.3 coletiva 3

X4.4 coletiva 4

X4.5 coletiva 5 ou mais

X5 - Dirigibilidade

X5.1 Máq. vai e volta

X5.2 Máq. só vai

X5.3 Máq. vai embora c/ possibilidade de resgate

X5.4 Máq. quebra c/ possibilidade de conserto

X5.5 Maq é destruída

X6 - Período onde se inicia a viagem:

X6.1 pas.

X6.2 Pres.

X6.3 Fut.

Especificar data se houver: _____

X7 - Período onde termina a viagem:

X7.1 Pas.

X7.2 Pres.

X7.3 Fut.

X8 - destino da viagem:

X8.1 Pas.

X8.2 Pres.

X8.3 Fut.

X9 - Finalidade da viagem:

X9.1 Pesquisa cinética

X9.2 Fuga

X9.3 Resolução de Problemas pessoais emocionais

X9.4 Resol. Probl. Pers. Econômicos

X9.5 Res. Probl. Coletivo/sociais

X9.6 Res. Probl. Col/pessoais

X9.7 o acaso/acidente

X9.8 Salvação/alguém

X9.9 Salvação/coletiva

X10 - Quanto à finalidade:

X10.1 Teve sucesso

X10.2 Não Teve sucesso

B - Mediação Mágica

B1 - Magia:

B1.1 Branca

B1.2 Negra

B1.3 Outra/descreva:

B2 - Transporte realizado por:

B2.1 terceiros

B2.2 Rituais

B2.3 Objetos mágicos/descreva:

X2 - Ocorre locomoção:

X2.1 Apenas no Tempo

X2.2 No Tempo e No Espaço

X3 - Viagem controlada por:

X3.1 Estado/gov.

X3.2 Cientistas

X3.3 Indivíduo

X3.4 Outro/descreva

X4 - Número de passageiros

X4.1 individual

X4.2 coletiva 2

X4.3 coletiva 3

X4.4 coletiva 4

X4.5 coletiva 5 ou mais

X5 - Dirigibilidade

X5.1 Máq. vai e volta

X5.2 Máq. só vai

X5.3 Máq. vai embora c/ possibilidade de resgate

X5.4 Máq. quebra c/ possibilidade de conserto

X5.5 Maq é destruída

X6 - Período onde se inicia a viagem:

X6.1 pas.

X6.2 Pres.

X6.3 Fut.

Especificar data se houver: _____

X7 - Período onde termina a viagem:

X7.1 Pas.

X7.2 Pres.

X7.3 Fut.

X8 - destino da viagem:

X8.1 Pas.

X8.2 Pres.

X8.3 Fut.

X9 - Finalidade da viagem:

X9.1 Pesquisa cinética

X9.2 Fuga

X9.3 Resolução de Problemas pessoais emocionais

X9.4 Resol. Probl. Pers. Econômicos

X9.5 Res. Probl. Coletivo/sociais

X9.6 Res. Probl. Col/pessoais

X9.7 o acaso/acidente

X9.8 Salvação/alguém

X9.9 Salvação/coletiva

X10 - Quanto à finalidade:

X10.1 Teve sucesso

X10.2 Não Teve sucesso

C - Mediação Psicológica

X2 - Ocorre locomoção:

X2.1 Apenas no Tempo

X2.2 No Tempo e No Espaço

X3 - Viagem controlada por:

X3.1 Estado/gov.

X3.2 Cientistas

X3.3 Indivíduo

X3.4 Outro/descreva

X4 - Número de passageiros

X4.1 individual

X4.2 coletiva 2

X4.3 coletiva 3

X4.4 coletiva 4

X4.5 coletiva 5 ou mais

X5 - Dirigibilidade

X5.1 Máq. vai e volta

X5.2 Máq. só vai

X5.3 Máq. vai embora c/ possibilidade de resgate

X5.4 Máq. quebra c/ possibilidade de conserto

X5.5 Maq é destruída

X6 - Período onde se inicia a viagem:

X6.1 pas.

X6.2 Pres.

X6.3 Fut.

Especificar data se houver: _____

X7 - Período onde termina a viagem:

X7.1 Pas.

X7.2 Pres.

X7.3 Fut.

X8 - destino da viagem:

X8.1 Pas.

X8.2 Pres.

X8.3 Fut.

X9 - Finalidade da viagem:

X9.1 Pesquisa científica

X9.2 Fuga

X9.3 Resolução de Problemas pessoais emocionais

X9.4 Resol. Probl. Pess. Econômicos

X9.5 Res. Probl. Coletivo/sociais

X9.6 Res. Probl. Col/pessoais

X9.7 o acaso/acidente

X9.8 Salvação/alguém

X9.9 Salvação/coletiva

X10 - Quanto à finalidade:

X10.1 Teve sucesso

X10.2 Não Teve sucesso

D - Mediação Espiritual

X2 - Ocorre locomoção:

X2.1 Apenas no Tempo

X2.2 No Tempo e No Espaço

X3 - Viagem controlada por:

X3.1 Estado/gov.

X3.2 Cientistas

X3.3 Indivíduo

X3.4 Outro/descreva

X4 - Número de passageiros

X4.1 individual

X4.2 coletiva 2

X4.3 coletiva 3

X4.4 coletiva 4

X4.5 coletiva 5 ou mais

X5 - Dirigibilidade

X5.1 Máq. vai e volta

X5.2 Máq. só vai

X5.3 Máq. vai embora c/ possibilidade de resgate

X5.4 Máq. quebra c/ possibilidade de conserto

X5.5 Maq é destruída

X6 - Período onde se inicia a viagem:

X6.1 pas.

X6.2 Pres.

X6.3 Fut.

Especificar data se houver: _____

X7 - Período onde termina a viagem:

X7.1 Pas.

X7.2 Pres.

X7.3 Fut.

X8 - destino da viagem:

X8.1 Pas.

X8.2 Pres.

X8.3 Fut.

X9 - Finalidade da viagem:

X9.1 Pesquisa científica

X9.2 Fuga

X9.3 Resolução de Problemas pessoais emocionais

X9.4 Resol. Probl. Pers. Econômicos

X9.5 Res. Probl. Coletivo/sociais

X9.6 Res. Probl. Col/pessoais

X9.7 o acaso/acidente

X9.8 Salvação/alguém

X9.9 Salvação/coletiva

X10 - Quanto à finalidade:

X10.1 Teve sucesso

X10.2 Não Teve sucesso

E - Mediação por Hipnose

X2 - Ocorre locomoção:

X2.1 Apenas no Tempo

X2.2 No Tempo e No Espaço

X3 - Viagem controlada por:

X3.1 Estado/gov.

X3.2 Cientistas

X3.3 Indivíduo

X3.4 Outro/descreva

X4 - Número de passageiros

X4.1 individual

X4.2 coletiva 2

X4.3 coletiva 3

X4.4 coletiva 4

X4.5 coletiva 5 ou mais

X5 - Dirigibilidade

X5.1 Máq. vai e volta

X5.2 Máq. só vai

X5.3 Máq. vai embora c/ possibilidade de resgate

X5.4 Máq. quebra c/ possibilidade de conserto

X5.5 Maq é destruída

X6 - Período onde se inicia a viagem:

X6.1 pas.

X6.2 Pres.

X6.3 Fut.

Especificar data se houver: _____

X7 - Período onde termina a viagem:

X7.1 Pas.

X7.2 Pres.

X7.3 Fut.

X8 - destino da viagem:

X8.1 Pas.

X8.2 Pres.

X8.3 Fut.

X9 - Finalidade da viagem:

X9.1 Pesquisa cinética

X9.2 Fuga

X9.3 Resolução de Problemas pessoais emocionais

X9.4 Resol. Probl. Pers. Econômicos

X9.5 Res. Probl. Coletivo/sociais

X9.6 Res. Probl. Col/pessoais

X9.7 o acaso/acidente

X9.8 Salvação/alguém

X9.9 Salvação/coletiva

X10 - Quanto à finalidade:

X10.1 Teve sucesso

X10.2 Não Teve sucesso

F - Corpo Físico Imortal

X2 - Ocorre locomoção:

X2.1 Apenas no Tempo

X2.2 No Tempo e No Espaço

X3 - Viagem controlada por:

X3.1 Estado/gov.

X3.2 Cientistas

X3.3 Indivíduo

X3.4 Outro/descreva

X4 - Número de passageiros

X4.1 individual

X4.2 coletiva 2

X4.3 coletiva 3

X4.4 coletiva 4

X4.5 coletiva 5 ou mais

X5 - Dirigibilidade

X5.1 Máq. vai e volta

X5.2 Máq. só vai

X5.3 Máq. vai embora c/ possibilidade de resgate

X5.4 Máq. quebra c/ possibilidade de conserto

X5.5 Máq. é destruída

X6 - Período onde se inicia a viagem:

X6.1 pas.

X6.2 Pres.

X6.3 Fut.

Especificar data se houver: _____

X7 - Período onde termina a viagem:

X7.1 Pas.

X7.2 Pres.

X7.3 Fut.

X8 - destino da viagem:

X8.1 Pas.

X8.2 Pres.

X8.3 Fut.

X9 - Finalidade da viagem:

X9.1 Pesquisa científica

X9.2 Fuga

X9.3 Resolução de Problemas pessoais emocionais

X9.4 Resol. Probl. Pers. Econômicos

X9.5 Res. Probl. Coletivo/sociais

X9.6 Res. Probl. Col/pessoais

X9.7 o acaso/acidente

X9.8 Salvação/alguém

X9.9 Salvação/coletiva

X10 - Quanto à finalidade:

X10.1 Teve sucesso

X10.2 Não Teve sucesso

G - Animação suspensa

X2 - Ocorre locomoção:

X2.1 Apenas no Tempo

X2.2 No Tempo e No Espaço

X3 - Viagem controlada por:

X3.1 Estado/gov.

X3.2 Cientistas

X3.3 Indivíduo

X3.4 Outro/descreva

X4 - Número de passageiros

X4.1 individual

X4.2 coletiva 2

X4.3 coletiva 3

X4.4 coletiva 4

X4.5 coletiva 5 ou mais

X5 - Dirigibilidade

X5.1 Máq. vai e volta

X5.2 Máq. só vai

X5.3 Máq. vai embora c/ possibilidade de resgate

X5.4 Máq. quebra c/ possibilidade de conserto

X5.5 Maq é destruída

X6 - Período onde se inicia a viagem:

X6.1 pas.

X6.2 Pres.

X6.3 Fut.

Especificar data se houver: _____

X7 - Período onde termina a viagem:

X7.1 Pas.

X7.2 Pres.

X7.3 Fut.

X8 - destino da viagem:

X8.1 Pas.

X8.2 Pres.

X8.3 Fut.

X9 - Finalidade da viagem:

X9.1 Pesquisa científica

X9.2 Fuga

X9.3 Resolução de Problemas pessoais emocionais

X9.4 Resol. Probl. Pers. Econômicos

X9.5 Res. Probl. Coletivo/sociais

X9.6 Res. Probl. Col/pessoais

X9.7 o acaso/acidente

X9.8 Salvação/alguém

X9.9 Salvação/coletiva

X10 - Quanto à finalidade:

X10.1 Teve sucesso

X10.2 Não Teve sucesso

H - Outras/descreva

X2 - Ocorre locomoção:

X2.1 Apenas no Tempo

X2.2 No Tempo e No Espaço

X3 - Viagem controlada por:

X3.1 Estado/gov.

X3.2 Cientistas

X3.3 Indivíduo

X3.4 Outro/descreva

X4 - Número de passageiros

X4.1 individual

X4.2 coletiva 2

X4.3 coletiva 3

X4.4 coletiva 4

X4.5 coletiva 5 ou mais

X5 - Dirigibilidade

X5.1 Máq. vai e volta

X5.2 Máq. só vai

X5.3 Máq. vai embora c/ possibilidade de resgate

X5.4 Máq. quebra c/ possibilidade de conserto

X5.5 Maq é destruída

X6 - Período onde se inicia a viagem:

X6.1 pas.

X6.2 Pres.

X6.3 Fut.

Especificar data se houver: _____

X7 - Período onde termina a viagem:

X7.1 Pas.

X7.2 Pres.

X7.3 Fut.

X8 - destino da viagem:

X8.1 Pas.

X8.2 Pres.

X8.3 Fut.

X9 - Finalidade da viagem:

X9.1 Pesquisa cinética

X9.2 Fuga

X9.3 Resolução de Problemas pessoais emocionais

X9.4 Resol. Probl. Pers. Econômicos

X9.5 Res. Probl. Coletivo/sociais

X9.6 Res. Probl. Col/pessoais

X9.7 o acaso/acidente

X9.8 Salvação/alguém

X9.9 Salvação/coletiva

X10 - Quanto à finalidade:

X10.1 Teve sucesso

X10.2 Não Teve sucesso