

**UFRRJ**  
**INSTITUTO DE CIENCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**DISSERTAÇÃO**

**O CINEMA E SUA RELAÇÃO COM A SOCIEDADE: UM ESTUDO DE CASO  
SOBRE O FILME O PLANETA DOS MACACOS (1968).**

**Ulisses de Figueiredo Silva**

**2016**



**UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO**  
**INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**O CINEMA E SUA RELAÇÃO COM A SOCIEDADE: UM ESTUDO DE CASO SOBRE O FILME O PLANETA DOS MACACOS (1968).**

**ULISSES DE FIGUEIREDO SILVA**

*Sob a orientação do professor*

**José Costa D'Assunção Barros**

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em História**, no Programa de Pós-Graduação em História, Área de Graduação: Estado e Relações de Poder, Linha de Pesquisa: Relações de Poder, Linguagens e História Intelectual.

Seropédica, RJ  
Março de 2016

791.43

S586c

T

Silva, Ulisses de Figueiredo, 1983-

O cinema e sua relação com a sociedade:  
um estudo de caso sobre o filme O Planeta  
dos Macacos (1968) / Ulisses de Figueiredo  
Silva - 2016.

88 f.

Orientador: José Costa D'Assunção  
Barros.

Dissertação (mestrado) - Universidade  
Federal Rural do Rio de Janeiro, Curso de  
Pós-Graduação em História.

Bibliografia: f. 86-88.

1. Cinema - História - Teses. 2. Cinema  
- Aspectos políticos - Teses. 3. Guerra Fria  
no cinema - Teses. 4. Projeção  
cinematográfica - Teses. 5. Crítica  
cinematográfica - Teses. 6. Armas nucleares  
- Teses. I. Barros, José Costa D'Assunção,  
1967-. II. Universidade Federal Rural do  
Rio de Janeiro. Curso de Pós-Graduação em  
História. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – MESTRADO E  
DOUTORADO

*“O cinema e sua relação com a sociedade: um estudo de caso sobre o filme O Planeta dos Macacos (1968)”*

ULISSES DE FIGUEIREDO SILVA

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História, no Programa de Pós-Graduação em História – Curso de Mestrado, área de concentração em Relações de Poder e Cultura.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 17/03/2016

Banca Examinadora:



Professor Doutor JOSÉ COSTA D'ASSUNÇÃO BARROS – UFRRJ  
Orientador e presidente



Professor Doutor FELIPE SANTOS MAGALHÃES (UFRRJ)



Professor Doutor EDUARDO VIEIRA DA CRUZ (UNIRIO)

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho à minha mãe, Regina  
Catarina de Figueiredo Silva e ao meu irmão,  
Aquiles de Figueiredo Silva.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, que me deu a oportunidade de ser forte tanto quanto do exame para entrar no Programa, quanto do segundo ano de curso até o final, em momentos em que doenças quase me impediram de prosseguir.

A minha mãe, Regina, que nunca mediu esforços na minha casa para que tivéssemos educação.

Ao meu irmão, por passar junto os sacrifícios dentro de casa em toda a minha formação.

Ao meu pai (*in memoriam*), que sempre se orgulhou e acreditou em tudo que eu fazia: de um rabisco ao vestibular.

A minha futura esposa, Maria Paula, que me incentivou a fazer o mestrado; que buscou livros quando eu estive doente no período de seleção; que viajou comigo quando eu não pude fazer isso sozinho; e que tantas outras coisas faz por mim. Essa dissertação é tanto minha quanto dela.

Aos meus amigos que sempre estiveram juntos me ajudando, principalmente quando estive doente. Ao Raphael que fez parte disso.

Ao Assunção por ser não só meu orientador, mas também amigo ao longo de nove anos de convivência. Por me compreender e se preocupar com tudo que passei. Por me ensinar, de verdade, tantas coisas.

À Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro e todos os professores do PPGH que me foram tão solícitos ao longo de todo o curso.

À FAPERJ por proporcionar subsídio necessário à produção ao longo dos meses em que fui bolsista.

## RESUMO

SILVA, Ulisses de Figueiredo. **O cinema e a sua relação com a sociedade: um estudo de caso sobre o filme O Planeta dos Macacos (1968)**. 2016. 69p Dissertação (Mestrado em História; Estado e Relações de Poder). Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2016.

Este trabalho trata de uma análise sobre uma fonte fílmica produzida no ano de 1968: Planet of the Apes. Tal análise não se exime da utilização de ferramentas próprias à análise cinematográfica, como a observação do posicionamento de câmeras, a escolha de fundo musical, enquadramento e fotografia. Contudo, foram elas direcionadas para que possamos compreender de forma mais detalhada o filme em seu contexto histórico. O trabalho detém-se à compreensão das intenções dos produtores a cada momento do filme, buscando sinalizar tais motivações para o momento político, ideológico e econômico vivido na década de 1960. Diferenças sociais, religiosas e questões de moralismo são expostas no filme e trabalhamos para manter sua relação com as questões históricas envolvidas. A Guerra Fria, portanto, é o imaginário que nos norteia para a decupagem do filme, sendo nosso propósito demonstrá-lo enquanto uma produção dotada de características históricas próprias à sua época de produção. Enquanto corroboramos a importância de uma obra cinematográfica como fonte histórica – questão essa que surge naturalmente com a produção desse trabalho –, demonstramos características de sua década de produção ao realizarmos sua análise. Em especial, tratamos a relação do filme com o chamado medo nuclear. O medo existente em tal década acerca da possibilidade de um conflito nuclear global permeia a produção de nossa fonte escolhida, tornando ela uma representante da expectativa de seus produtores para o futuro do planeta Terra. Nossa pesquisa utiliza como fonte principal o filme sobre o qual nos debruçamos para a análise. Utilizamos também do livro de Pierre Boulle, no qual a produção se baseou e documentários acerca do filme, para que possamos ter ampla perspectiva que colabore com nossa análise.

**Palavras-chave:** Guerra Fria, medo nuclear, análise cinematográfica.

## ABSTRACT

SILVA, Ulisses de Figueiredo. **The film and its relationship with society: a case study on the film Planet of the Apes (1968)**. 2016. 69p Dissertation (Master Degree in History; State and Power Relations). Social and Humanities Institute, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, RJ, 2016.

This work is an analysis of one filmic source produced in 1968: Planet of the Apes. Such an analysis is not exempt from use of own tools for film analysis, like watching the positioning of cameras, the choice of background music, framing and photography. However, they were directed to us to understand in more detail the film in its historical context. The work holds up to understand the intentions of the producers every moment of the film, trying to report such motivations for political, ideological and economic momentum experienced in the 1960s social differences, religious and morality issues are exposed in the film and work to maintain their relationship with the historical issues involved. The Cold War, therefore, is the imagination that guides us to the shooting script of the film, being our purpose to show it as a production endowed with own historical characteristics to its time of production. While corroborate the importance of a cinematographic work as a historical source - a question which naturally arises with the production of this work - demonstrate features of its production decade to accomplish your analysis. In particular, we treat the film's relationship with the so-called nuclear fear. Fear exists in this decade about the possibility of a global nuclear conflict permeates the production of our chosen source, making her a representative of the expectations of their respected for the future of planet Earth. Our research uses as the main source of the film which worked through us for analysis. We also use the book by Pierre Boulle, in which production is based and documentary about the film, so we can have broad perspective to work with our analysis.

**Key words:** Cold War, nuclear fear, film review.



## **LISTA DE ABREVIACOES**

FC – Fico Científica

PotA – Planet of the Apes

PdM – Planeta dos Macacos

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	11
1.1 Cinema: Representação do Imaginário.....	16
1.2 Cinema: Ficção Científica e Distopia.....	21
1.2.1 O Cinema de Ficção Científica.....	22
1.2.2 Cinema de FC e Distopia.....	27
1.3 O Planeta dos Macacos – o livro.....	28
1.3.1 O autor.....	29
1.3.2 O livro.....	30
<b>2 ANÁLISE</b> .....	34
<b>3 CONCLUSÃO</b> .....	57
3.1 Considerações Históricas Sobre a Guerra Fria.....	58
3.2 O Filme.....	60
<b>4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	65

# 1 INTRODUÇÃO

O objeto desse trabalho é a expressão de sociedade apresentada no filme pós-apocalíptico, tomando-o como consequência da realidade vivida por seus produtores.

A pesquisa realizou-se utilizando fonte documental não-escrita – especificamente o filme – para analisar características do imaginário social em nosso recorte temporal. Para tanto, a produção cinematográfica escolhida é o longa-metragem *Planet of the Apes* (baseado no livro *La Planète des Singes*, escrito em 1963, de Pierre Boulle, e dirigido por Franklin J. Schaffner), em estreia nos cinemas no ano de 1968 com grande recepção do público mundial, expresso em dados de bilheteria e nas forçadas quatro continuações do que se tornou uma das mais rentáveis franquias hollywoodianas (BURNS, 1998). Entenderemos tal filme como produção cultural de seu contexto histórico (Guerra Fria), vislumbrando-o enquanto documento histórico e, como tal, referência, expressão, representação e afirmação do determinado contexto sociocultural o qual pretendemos estudar (BARROS, 2007). Sobre ele realizaremos um estudo de caso para observar o objeto que já delimitamos.

O trabalho consiste na análise da representação do imaginário social de medo nuclear em um *blockbuster* (ou arrasa-quarteirão: cinema de grande orçamento e bilheteria) norte-americano da época que apresenta um projeto de futuro distópico baseado naquele imaginário. O primeiro filme – *Planet of the Apes* – da franquia produzida em Hollywood, é construído em uma época de temor atômico, conhecida como Guerra Fria, onde as sociedades em todo o planeta viviam sob o medo e a tensão de uma destruição completa de toda a raça humana por uma guerra nuclear (HOBSBAWN, 1995). Em *Planet of the Apes*, entenderemos que seus produtores pretendem construir uma temática que consiga manter o enredo do filme em sintonia com características culturais do público de sua época (trata-se da arbitrariedade, mas não a total, assinalada por Metz). Aliás, essa é a característica de todo filme que se pretende sucesso nas bilheterias: sua inteligibilidade para com o espectador (METZ, 2010). A análise dar-se-á sob a consideração de que o período de Guerra Fria é, assim como proposto por Orivaldo Biagi, um imaginário radical<sup>1</sup>, produzindo, portanto, imaginários secundários<sup>2</sup> (CASTORIADIS, 1982) como o medo da bomba nuclear. Sob esse aspecto, consideraremos o filme como uma representação simbólica repleto de significados que nos permitam conceber a realidade instituída em tempos de pós Segunda Guerra.

O projeto de realizar uma pesquisa com estas especificidades foi concebido após a percepção de uma lacuna metodológica no que compete ao estudo de História com a utilização do Cinema enquanto fonte documental. A premissa parte da relação do Cinema com a sociedade, mais precisamente de sua concepção enquanto agente histórico. Quando os historiadores que trabalham com fontes fílmicas se propõem a considerar seu caráter ativo sobre a sociedade, fazem-no somente dessa forma: considerando-o. Já que o cinema, considerado *mass media*<sup>3</sup>, tem poder de influenciar os que recebem sua informação, isso bastou até o momento para a construção daquele pensamento. Mas ainda aqui somente encontramos resposta para a pergunta “por que o cinema pode ser dado como fonte ativa?”. Levando a uma resposta que sem dúvida apologiza a importância destacada que se construiu sobre o filme enquanto fonte documental. Ao estudarmos o filme *Planet of the Apes* e sua relação com a

---

<sup>1</sup> Castoriadis chama de imaginário radical aquele imaginário que é ao mesmo tempo criador e é criado por um conjunto somatório de psiques.

<sup>2</sup> A essa classificação, Castoriadis utiliza para aqueles imaginários que ele considera formadores do imaginário radical e que são, portanto, partes do que realiza o imaginário radical.

<sup>3</sup> Entendido enquanto um meio de comunicação em massa que, por sua vez, deve sua existência ao processo de industrialização.

formação do imaginário da sociedade que o produziu, buscaremos a compreensão sobre uma forma a qual o Cinema pode agir sobre a sociedade.

Esse trabalho torna-se importante por conceber o cinema como uma forma de representação do imaginário social e, sendo assim, da forma como nos propõe Cornelius Castoriadis, tal imaginário como condição prévia para a realização social:

Se dissemos que o simbólico pressupõe o imaginário radical e nele se apoia, isso não significa que o simbólico seja, globalmente, apenas o imaginário efetivo em seu conteúdo. O simbólico comporta, quase sempre, um componente “racionalreal”: o que representa o real ou o que é indispensável para o pensar ou para o agir. Mas este componente é tecido inextricavelmente com o componente imaginário efetivo – e isso coloca, tanto para a teoria da história como para a política, um problema essencial. (CASTORIADIS, 1982, p.155)

E ainda:

Porque a sociedade se institui instituindo um mundo de significações, porque a emergência do social-histórico é a emergência da significação e da significação como instituída (...). A instituição é inconcebível sem a significação. (CASTORIADIS, 1982, p. 405)

A pesquisa nos levou à consolidação do cinema enquanto significante que representa um imaginário e que atua juntamente desse imaginário para a transformação social, o que será considerado para além de fonte, como um agente histórico. Nesse aspecto, o trabalho também contribuirá corroborando a relação Cinema-História na forma proposta por Jorge Nóvoa em sua *Apologia da Relação Cinema-História*.

O objetivo central dessa pesquisa foi complementar a historiografia que se ocupa do Cinema enquanto fonte documental, elucidando aspectos de uma possível forma com a qual um filme utiliza-se de aspectos políticos e sociais de seu tempo para criar uma representação que é, ao mesmo tempo, um projeto de mundo onde se expressa a realidade presente.

O proposto nesse trabalho, portanto, é observar de que forma o Cinema pode contribuir com a construção do imaginário de Guerra Fria, sob a premissa de estarmos tratando de um imaginário construído no pós-guerra, e seu caráter secundário: o medo nuclear, nos moldes do que nos foi descortinado por Biagi. Contudo essa pesquisa fará isso se amparando numa fonte fílmica sob a ótica da relação Cinema-História.

Direcionamos essa dissertação para a hipótese de que o filme *Planet of the Apes* foi produzido para que se realizasse uma crítica, não só à natureza humana, mas também aos valores sociais e políticos dos anos de Guerra Fria que o mundo passava. Buscamos, através de análises de sequências de quadros em todo o filme, encontrar indícios de insatisfação com a possibilidade de uma catástrofe global desencadeada pelo conflito entre EUA e URSS, para que dessa forma possamos afirmar que o filme se trata de um projeto criado a partir de insatisfações causadas pela realidade presente à sua produção

O uso pelo historiador de fontes documentais não-convencionais – distintas das fontes escritas, antes as únicas consideradas como documentos – exige olhar a metodologia própria a esse empreendimento. O desenvolvimento de uma metodologia para que o pesquisador utilize o filme ou o cinema como fonte documental vem acompanhado da insistência para aceitação plena por outros pesquisadores da característica de que o filme é tanto um agente histórico quanto também um produto de um contexto sociocultural de determinada época e local. Essa pesquisa, portanto, apoiar-se-á na correlação desenvolvida por historiadores como os brasileiros Jorge Nóvoa e José D’Assunção Barros ou o francês Marc Ferro entre Cinema e História. Essa correlação dá-se através da perspectiva do cinema enquanto forma de expressão da sociedade que o produz. Mas não é somente isso: a indústria cinematográfica – em especial a hollywoodiana – desenvolveu-se de tal maneira que suas produções são dotadas de um poder histórico muito especial. Segundo o Dicionário de Política, “poder, em seu sentido social mais amplo, é a capacidade ou possibilidade de agir, de produzir efeitos, tanto por parte de um indivíduo como de grupos, sobre o comportamento de outro(s) indivíduo(s) ou grupo(s)”. (BOBBIO, 1998, p.937).

A produção cinematográfica norte-americana desenvolve esse poder sobre a sociedade, uma vez que tal indústria possui enorme mercado internacional. Esse poder está ligado ao valor que a sociedade contemporânea atribui às imagens. O “parecer real” há muito conquista o homem:

(...) o cinema não é senão a instância mais evoluída do realismo plástico, que principiou com o Renascimento e alcançou a sua expressão limite na pintura barroca. (...) no século XV o pintor ocidental começou a se afastar da preocupação primordial de tão só exprimir a realidade espiritual por meios autônomos para combinar a sua expressão com a imitação mais ou menos integral do mundo exterior. (BAZIN, 1991, p.20)

O cinema, com sua peculiar característica de dar significados diversos às imagens de acordo com a vontade do diretor/produtor, explora o valor que as pessoas dão à imagem para garantir seu sucesso. Nesse processo que ocorre no imaginário popular de que a imagem real denotaria à realidade, o cinema também desenvolve o poder histórico-social mencionado.

Sejam quais forem as objeções do nosso espírito crítico, somos obrigados a crer na existência do objeto representado, literalmente re-presentado, quer dizer, tornado presente no tempo e no espaço. A fotografia se beneficia de uma transferência de realidade da coisa para sua reprodução. (BAZIN, 1991, p.22)

Agora o cinema não deve apenas ser visto como mera representação de características sociais, culturais, políticas ou econômicas de uma época, mas também como irradiador dessas características devido tanto ao poder discutido da imagem (FERRO, 1992), quanto, no caso peculiar norte-americano, à divulgação em massa dos seus filmes (TEIXEIRA, 2007). Mesmo que nos dias de hoje o modelo propriamente dito “cinema” – exibição de películas em salas para um público determinado - esteja em declínio, outros meios como DVD’s, televisão ou internet sustentam e até mesmo ampliam a distribuição de filmes. Entendemos com isso o porquê de historiadores que trabalham com o cinema utilizarem a expressão “cinema-história”:

não há apenas uma via de interpretação e o cinema é tratado nesse estudo tanto como representação de contextos históricos de seu tempo, como agente que, com seu poder de atribuir significados, também altera o processo histórico:

Quando o historiador passou a observar o filme, para além de fonte de prazer estético e de divertimento, rapidamente ele o percebeu como agente transformador da história e como registro histórico. Nesse momento, tornou-se inevitável a cunhagem do binômio cinema-história. Este busca traduzir a importância que a relação cinema-história adquiriu ao longo do século XX, mas é muito breve para dar conta dos problemas teóricos e epistemológicos que a relação impõe. É possível afirmar que, desde que a história foi fundada por Heródoto e Cia., nunca nenhum elemento ou agente histórico foi tão importante a ponto de ter a sua designação associada à palavra história. Nenhum documento se impôs tanto, de tal modo a fazer jus a uma elaboração teórica, como ocorreu com o filme. Este para o cineasta social, para o psicólogo e para o psicanalista, passou a ser visto como um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, de anônimos agentes históricos, mas também como registro do imaginário e das ações dos homens nos vários quadrantes do planeta. (NÓVOA, 2007, p.69)

Estamos atentos ao processo de dar significado às imagens de um filme através da história norte-americana juntamente à própria história do cinema e a evolução da sua linguagem própria: a linguagem cinematográfica. O cinema ganha desde sua criação artifícios facilitadores à construção do filme. Sejam artifícios intelectuais ou tecnológicos, produzindo e desenvolvendo uma linguagem própria. Jean-Claude Carrière cita o fenômeno da edição da imagem como a “verdadeira inovação”. O simples ato de colocar imagens justapostas poderia criar um significado totalmente distinto às cenas separadas (CARRIÈRE, 2006: 18). A evolução tecnológica, como por exemplo, o incremento de som e cor à produção, contribui à imaginação dos produtores que, com inteligência, lidam com a linguagem cinematográfica para dar significados ao seu modo em seus filmes. Com todos os recursos surgidos no cinema somados à indústria de produção de filmes surgida principalmente nos Estados Unidos da América, a divulgação dos diversos significados atribuídos em diversos filmes faz deles agentes ativos historicamente.

É sob toda essa perspectiva e metodologia de estudo que se sustentou esse trabalho analisando o filme *Planet of the Apes*, nossa fonte fílmica principal.

O trabalho observou, valendo-se da metodologia proposta da relação Cinema-História, em nossa fonte fílmica, o imaginário nas formas propostas por Castoriadis: “imaginário radical” e “imaginário secundário”; e relacionar o medo nuclear disposto em obras como as de Hobsbawn (1995) e Leuchtenburg (1976) a tal imaginário secundário constituidor e constituinte da realidade social da mesma forma que nos demonstra Biagi.

Para além do filme *Planet of the Apes*, utilizado no trabalho enquanto fonte principal, a pesquisa buscou fontes de informações sobre dados estatísticos e culturais acerca da produção do filme. Tais fontes foram colhidas em bancos de dados que se dispõem online, principalmente o site IMDb<sup>4</sup> (Internet Movie Database), site pertencente à Amazon.com e que reúne dados sobre produção, pós-produção e distribuição dos filmes.

---

<sup>4</sup> www.imdb.com

A pesquisa também se utilizou do documentário *Behind the Planet of the Apes* (BURNS, 1998), lançado em comemoração aos trinta anos de lançamento do filme e que reúne entrevistas com produtores, atores e diversas informações sobre receptividade do filme na sociedade.

## 1.1 Cinema: Representação do Imaginário

Nessa primeira parte do trabalho, realizamos a construção do entendimento do filme, então produção cultural, enquanto representante de um determinado imaginário. O mesmo imaginário de onde a sua produção partiu. Para tanto, nos dedicamos nesse subcapítulo à conceituação do que para nós é entendido enquanto imaginário para, depois, demonstrarmos de que forma compreendemos a produção cinematográfica enquanto legítima expressão do mesmo.

A começar, portanto, pelo que nós compreendemos enquanto imaginário, tomamos de empréstimo a conceituação que Cornelius Castoriadis apresenta acerca do que ele trata de imaginário:

(...) falamos de imaginário quando queremos falar de alguma coisa “inventada” – quer se trate de uma invenção “absoluta” (“uma história imaginada em todas as suas partes”), ou de um deslizamento, de um deslocamento de sentido, onde símbolos já disponíveis são investidos de outras significações que não suas significações “normais” ou “canônicas” (“o que você está imaginando”, diz a mulher ao homem que recrimina um sorriso trocado por ela com um terceiro). Nos dois casos, é evidente que o imaginário se separa do real, que pretende colocar-se em seu lugar (uma mentira) ou que não pretende fazê-lo (um romance). (CASTORIADIS, 1982, p.154)

Castoriadis faz uso do que ele considera enquanto imaginário para conceituar o conjunto ou soma da psiquê social que se torna ponto de partida para a criação de imaginários secundários justamente derivados daquele primeiro. Para além de nos atermos a diferenciação entre essas duas formas distintas de imaginário que nos apresenta Castoriadis – radical e secundário, bastanos aqui, por hora, definir o imaginário como ele nos apresentou em sua forma radical: como um conjunto do que podemos entender tanto como um produto de um processo histórico de determinada sociedade e que é base para a alteridade que a distingue de outros processos, como também lugar onde a psiquê social pode se orientar para a construção, intencional ou não, de suas representações.

Dessa forma, ao longo desse trabalho, encaminhamos a devida conceituação de imaginário no limite do que podemos compreender como um conjunto de possibilidades de representações para uma determinada cultura. Aquilo que a define por tornar capaz sua unificação através do entendimento dos signos que representam aquele imaginário que a compete. É extremamente necessário que possamos compreender dessa forma o imaginário de determinada cultura, pois nossa intenção aqui é sempre poder sustentar teoricamente o Cinema em seu poder de representação para que nosso trabalho obtenha êxito. E, ainda tratando sob esse aspecto já mencionado aqui: o de o imaginário funcionar como conjunto de possibilidades para determinada cultura, faremos uso também de Umberto Eco, quando este autor nos expõe conceitos sobre signo e significados. É-nos de interesse avaliar e agregar a forma com que Eco marca sua posição acerca da relação entre signo e a, chamada por ele, unidade cultural:



Toda tentativa de estabelecermos o que seja o referente de um signo obrigamos a definir esse referente em termos de uma unidade abstrata, a qual não passa de uma convenção cultural. (...) O que será, por conseguinte, o significado de um termo? Sob o ângulo semiótico só pode ser uma unidade cultural. Em toda cultura ‘a unit... is simply anything that is culturally defined and distinguished as an entity. It may be a person, place, thing, feeling, state of affairs sense of foreboding, fantasy, allucination, hope or idea. In American culture such units as uncle, town, blue (depressed), a mess, a hunch, the idea of progress, hope and art are cultural units’ [Schneider, 1968, p.2]. (ECO, 2011, p. 16)

Tratando do que Catoriadis nos leva a entender acerca do imaginário social como fator que possibilita o conjunto de representações e seu entendimento dentro de determinada cultura, podemos estabelecer que a chamada unidade cultural, então definida por Eco, está diretamente relacionada ao imaginário, uma vez que ela determina o conjunto de possibilidades representativas de uma sociedade, mantendo sua unidade acerca do imaginário que se mantém e se institui enquanto comum.

Colocado dessa forma nossa base conceitual acerca do que entendemos aqui enquanto imaginário, ater-nos-emos agora em demonstrar o Cinema enquanto forma de representação podendo, dessa maneira, ser entendido enquanto fonte documental. O Cinema, desde o momento em que se constituiu, é formado por uma linguagem dependente dos seus produtores. Essa afirmação nos é cara para que possamos compreendê-lo de forma distinta a uma fotografia, que se pretende enquanto reprodução do real. O Cinema, assim como nos é apresentado por Carrière, é constituído por uma linguagem própria que o dota de subjetividade, tornando seus símbolos meios para suas *representações*:

O Cinema fez uso pródigo de tudo o que veio antes dele. (...) Mas ele se formou, antes de mais nada, a partir de si mesmo. Inventou a si mesmo e imediatamente se copiou, se reinventou e assim por diante. Inventou até mesmo funções ainda desconhecidas: operador de câmera, diretor, montador, engenheiro de som; todos, gradualmente, desenvolveram e aperfeiçoaram seus instrumentos de trabalho. E foi através da repetição de formas, do contato cotidiano com todos os tipos de plateias, que a linguagem tomou forma e se expandiu, com cada grande cineasta enriquecendo, de seu próprio jeito, o vasto e invisível dicionário que hoje todos nós consultamos. Uma linguagem que continua em mutação, semana a semana, dia a dia, como reflexo veloz dessas relações obscuras, multifacetadas, complexas e contraditórias, as relações que constituem o singular tecido conjuntivo das sociedades humanas. (CARRIÈRE, 2006, p. 22-23)

Mesmo quando se tem a intenção de reprodução do real, o fazer cinematográfico é por si só dependente da “montagem”, da linguagem necessária para que se constitua enquanto tal. O posicionamento da câmera, o que se filma e o que se deixa de filmar. Tudo isso é dependente de escolhas, tornando nosso objeto de análise um conjunto de símbolos que se faz para representar. Existe sempre uma escolha acerca da utilização dessa linguagem, e isso torna o filme uma produção realizada por signos repletos de significados. Daí sua característica representativa que é, enfim, inerente à sua existência:

Passar de uma imagem a duas imagens, é passar da imagem à linguagem. (...) O teórico húngaro [Kulechov] (...) constatava que a que a montagem do cinema, por mais soberana, o era como que por obrigação: até em duas imagens justapostas estritamente por acaso, o espectador descobriria uma 'sequência'. (...) Evidentemente os cineastas entenderam isto e resolveram que esta 'sequência' seria a coisa deles e fariam com ela o que bem entendessem. Mas eles foram logo empurrados pelo espectador, ou melhor, por certas estruturas do espírito humano, este diacronista impenitente. Ouçamos o húngaro: 'Supõe-se a priori uma intenção... o espectador entende o que ele acha que a montagem quer fazer-lhe entender. As imagens... estão... ligadas umas às outras...interiormente, pela indução inevitável de uma corrente de significação... A força (da montagem) existe e atua, quer se queira, quer não. É preciso usá-la conscientemente'. (METZ, 2010, p. 63)

No trecho acima, Christian Metz destaca duas características muito importantes para a construção teórica que estamos desenvolvendo. A se dizer, primeiramente, ele nos permite reforçar a característica inerente ao Cinema que é a da montagem e sua consequente dependência do cineasta que a constrói. Como havíamos afirmado com o destaque de Carrière, o Cinema se constitui por uma linguagem. E uma linguagem própria. Uma linguagem a ser utilizada para realizar representações. Faz-se importante ressaltarmos tal característica do Cinema, pois dessa forma, podemos julgá-lo enquanto linguagem e, enquanto tal, artifício utilizado à maneira do comunicador; e segundo, quando Metz nos diz que o espectador entende o que ele acha que a sequência de imagens quer que ele entenda, significa dizer que Metz estava valorizando o imaginário que permite a comunicação através de uma linguagem proposta. No caso: o Cinema. De toda forma, estamos aqui afirmando o Cinema enquanto sistema de linguagem capaz de representar um determinado imaginário social.

Ele – o Cinema – apresenta-se aqui enquanto linguagem que representa determinado imaginário e que é compreendido por seus espectadores devido à *unidade cultural* que Eco nos dispôs, sendo esta o fator que possibilita que as representações no filme mantenham um significado coerente que as permita existir. Aqui, podemos ressaltar outra característica do Cinema que já se apercebe em nosso trabalho: a da inteligibilidade disposta ao seu expectador ser característica ou mesmo pré-condição para que o filme seja produzido. Ora, visto enquanto linguagem, ele só pode existir ou deverá sua existência ao seu poder ou capacidade de se tornar entendido. Isso é um artigo do qual nos ocuparemos mais tarde. Por agora, basta-nos a compreensão de que o Cinema se trata, portanto, de uma linguagem e, como tal, tem em sua função característica, representar.

Posto a forma sobre a qual podemos compreender o Cinema como representante de determinado imaginário social, devemos agora construir aqui as bases para o que nos serve de teoria para o entendimento do Cinema enquanto fonte documental histórica. Assim, nos ocupando de forma pragmática à pesquisa histórica, onde nos interessa qualificar o Cinema enquanto documento deixado por uma sociedade e, portanto, passível de análise pelo historiador enquanto tal. Dessa forma, poderemos afirmar posteriormente que, para além do Cinema ser compreendido enquanto representante de um imaginário social, ele pode e deve ser pensado, portanto, enquanto potencial representante de um imaginário passado, possibilitando ao historiador uma maior extensão no entendimento do recorte temporal de seu estudo. O desenvolvimento da historiografia ao momento em que se passa a considerar o Cinema enquanto fonte documental dá-se em conjunto à compreensão do próprio Cinema enquanto linguagem e representação. Podemos afirmar que somente compreendendo o que colocamos anteriormente acerca do poder de representação do qual um filme é capaz, é que podemos olhar

para o momento no qual a historiografia torna-se flexível e passa a legitimar tal fonte documental e, para além, tratar tal fonte enquanto agente histórico.

A *Escola dos Anales*, representada em sua apologia ao tratamento do cinema enquanto fonte documental por Marc Ferro, contribuiu na década de 1970 para o desenvolvimento da pesquisa que relaciona Cinema e História. Tal proposta que Ferro constrói é desenvolvida à potência do Cinema não somente enquanto possível fonte a ser utilizada pela historiografia, rompendo – mas não de forma revolucionária - com propostas positivistas modernas. Temos nesse momento o início da utilização das fontes fílmicas como documentos, como quaisquer outros tratados anteriormente pela historiografia, para a compreensão do passado.

A partir de Ferro, tivemos a percepção do filme enquanto documento histórico. Com Jorge Nóvoa, quando esse escreve seu *Apologia da Relação Cinema-História*, pudemos ver uma bandeira ser levantada para que o Cinema seja percebido para além de uma simples fonte histórica. O autor desenvolve a teoria sobre a potencialidade do Cinema enquanto agente histórico:

Quando o historiador passou a observar o filme, para além de fonte de prazer estético e de divertimento, rapidamente ele o percebeu como agente transformador da história e como registro histórico. Nesse momento, tornou-se inevitável a cunhagem do binômio cinema-história. Este, busca traduzir a importância que a relação cinema-história adquiriu ao longo do século XX, mas é muito breve para dar conta dos problemas teóricos e epistemológicos que a relação impõe. É possível afirmar que, desde que a história foi fundada por Heródoto e Cia., nunca nenhum elemento ou agente histórico foi tão importante a ponto de ter a sua designação associada à palavra história. Nenhum documento se impôs tanto, de tal modo a fazer jus a uma elaboração teórica, como ocorreu com o filme. Este para o cineasta social, para o psicólogo e para o psicanalista, passou a ser visto como um modelador de mentalidades, sentimentos e emoções de milhões de indivíduos, de anônimos agentes históricos, mas também como registro do imaginário e das ações dos homens nos vários quadrantes do planeta. (NÓVOA, 2007, p. 69)

A partir daí o historiador que se propõe ao estudo do Cinema não se permite a um olhar de mão única, ou seja: o Cinema enquanto fonte que somente expressa uma realidade ou imaginário da sociedade que o produz. Nesse momento da historiografia, o Cinema também deve ser considerado enquanto mídia que constrói determinados significados, não nos permitindo realizar uma distinção clara de onde seu papel é mais importante: enquanto fonte passiva e preenchida por imaginários provenientes da sociedade que o produz, ou enquanto fonte ativa construtora de tais imaginários. Devemos perceber, portanto, que para uma fonte de aspectos não convencionais, o seu tratamento por parte do historiador passa a exigir do mesmo um tratamento teórico e conceitual próprio, como dito por Nóvoa, para que se dê cabo das necessidades implicadas aos problemas que se descortinaram a partir dessa nova perspectiva.

Tal perspectiva possibilitou a cunhagem do termo Cinema-História, designando a apologia a uma fonte de demasiada importância pelo seu caráter construtor da sociedade observada. A historiografia, até onde dispusemos, afirma ser o cinema um agente com poder sobre a sociedade.

Colocado o pensamento proposto pelos que definiram as teorias/conceitos necessários à pesquisa sobre o Cinema, partimos do princípio – estruturalista - de que todo o filme é uma construção social e, por isso, representa o imaginário da sociedade que o produziu. Quando

dizemos “construção social”, atentamos para a diversidade de atores que se fazem representados nessa atípica fonte documental que é o filme. José D’Assunção Barros nos chama atenção para tal diversidade, na qual ele expressa o filme como contendedor de uma diversidade polifônica:

O Cinema – e a sua realização última que é o filme – é sempre uma construção polifônica, para utilizar uma metáfora emprestada à Música. Nele cantam inevitavelmente todas as vozes sociais, não apenas as que invadem a cena através de seus discursos como também as que nela penetram através da imagem. Ainda que uma determinada produção fílmica seja montada para a expressão de um modo de vida que é o de alguma classe dominante, ou ainda que o filme seja empregado como parte de estratégias políticas específicas – e ainda que os diálogos principais postos em cena atendam ou expressem interesses sociais e políticos específicos – haverá sempre algo que se impõe ou dá-se a perceber através da imagem e que pode revelar inesperadamente os demais modos de vida, ou algo que se há de impor como contra-discurso e entredito que se constrói à sombra dos diálogos que entretecem o discurso principal. (BARROS, 2007, p. 21)

Assim, podemos avaliar o Cinema como uma fonte documental onde a sociedade como um todo é representada.

E mais ainda, como viemos tratando anteriormente, sua escala enquanto agente é ainda explicada por José D’Assunção Barros, tanto como veículo de determinados agentes históricos interessados na divulgação de determinada ideologia, como também como veículo de resistência a determinadas ideologias hegemônicas:

O Cinema, então, mostra-se como poderoso instrumento de difusão ideológica, ou mesmo como arma imprescindível no seio de um bem articulado sistema de propaganda e marketing. (...) Daí que as fontes ligadas ao Cinema podem ser analisadas tanto como documentação importante para compreensão dos mecanismos e processos de dominação, como também podem ser vistas como documentação significativa que traz e revela dentro de si múltiplas formas de resistências(...). (BARROS, 2007, p. 20)

Dessa forma, podemos entender o quanto a historiografia acerca do trabalho sobre fontes fílmicas avança em potencializar o Cinema à análise das relações de poder dentro de determinada sociedade. Não vamos nos abster disso. Imaginemos o alcance de público tomado pelos então hoje tratados como blockbusters. São eles filmes que se dispõem de orçamentos milionários e conseguem alcançar público em escala mundial. Seu efeito enquanto veículo de agentes sociais, portanto, alcança efeitos em escala mundial.

(...) as quantidades, em nosso caso, os mass media, pressionam inconscientemente as pessoas, estabelecendo expectativas de regularidade, que se exprimem por essa espécie de lei natural, a modalidade cultural. (LIMA, 2011, p. 75)

Nesta dissertação, tivemos como por objetivo demonstrar a forma sob a qual o Cinema pode atuar sobre a sociedade fazendo uso de um estudo de caso, a se dizer, do filme *Planet of the Apes* (1968). A demonstração realizada até então de que o Cinema pode sim representar

características culturais, serve-nos de base teórica para trabalhar com esse filme. Com características de mídia de massa, uma vez que teve alto orçamento, divulgação e bilheteria, nosso trabalho encontra assim um objeto para que possamos ao final, observar o Cinema em sua atuação sobre a sociedade. Tal meta só poderia ser cogitada caso consolidássemos a base teórica trabalhada aqui, de que um filme é sim uma fonte histórica, pois representa características inerentes à sociedade que o produziu. Das diversas formas ou meios que vimos como isso pode acontecer, o fato é que estamos possibilitados ao entendimento teórico do Cinema enquanto representação do imaginário social, bem como do quê, propriamente, trataremos enquanto “imaginário social”.

## 1.2 Cinema: Ficção Científica e Distopia

Nesta parte do trabalho, a intenção foi abordar duas categorias narrativas que são amplamente utilizadas no Cinema para que este exerça sua função de representante das características sociais. A escolha da ficção científica (FC) e da distopia enquanto características que podem ser utilizadas pelos produtores de determinada película, está atrelada essencialmente ao nosso objeto de estudo nessa dissertação: o filme *Planet of the Apes* (1968). A história do filme é narrada num futuro apocalíptico do planeta Terra, passado após uma eventual guerra nuclear. Se esse futuro, e mesmo a chegada a esse futuro, envolve um desenvolvimento tecnológico ainda não alcançado nos dias atuais, o que dirá nos anos de 1960. O fato de navas tripuladas viajarem para missões a confins estelares não é um absurdo de se pensar, mas ainda um sonho científico não realizado. Por isso, mas não só, qualificamos o filme como uma narrativa de ficção científica. Abordaremos adiante o fator tecnológico como fundamento a esse tipo de narração. Contudo, acabamos de dizer que não somente o fator tecnológico nos torna possível caracterizar tal filme como uma narrativa de FC. A narrativa do desenvolvimento social, avaliado então hoje pelas ciências sociais, ou seja, da forma como a sociedade se comporta e como desenvolve esse comportamento, também nos é pertinente para que possamos caracterizar o filme, proposto enquanto objeto, no que colocamos enquanto narrativa de ficção científica. É perceptível que estamos nos munindo de bases teóricas para que possamos qualificar da melhor maneira possível nosso objeto de estudo nessa dissertação, e avaliar a forma como que a FC se caracteriza não somente enquanto forma narrativa, mas como modalidade cinematográfica, nos é altamente pertinente ao tratamento de nossa fonte.

Da mesma forma como a qual tratamos a FC nesse capítulo, abordamos também o Cinema como distopia. Caracterizamos a forma com a qual a narrativa distópica se apresenta, mais uma vez sob o objetivo de colocar o filme *Planet of the Apes* (utilizaremos a sigla PotA) amparado por um conjunto de caracterizações que nos possibilite seu trabalho em determinado momento – o mais fundamental – dessa dissertação. O conceito de distopia será avaliado nesse capítulo justamente por considerarmos a narrativa do filme como uma representação distópica realizada pela sociedade dos anos 60. O filme, portanto, tratado enquanto um futuro apocalíptico para a sociedade humana, é inserido num conjunto de narrativas distópicas. Ainda não estaremos avaliando, nessa parte do trabalho, a escolha dessas duas características inerentes à narração do filme, mas somente tratando de uma forma ampla as características que envolvem um cinema de ficção científica e um cinema de distopia, para que possamos enquadrar nossa fonte num conjunto teórico pertinente à realização do objetivo geral desse trabalho. Veremos, adiante, como podemos caracterizar narrativas cinematográficas enquanto produções distópicas e de ficção científica.

### 1.2.1 O cinema de ficção científica

Para chegarmos ao cinema de ficção científica, local para o qual esse capítulo pretende servir de base para que nossa fonte – o filme *Planet of the Apes* (1968) – seja classificada, usaremos a seguinte estratégia: primeiramente, colocaremos a base teórica para afirmarmos nosso entendimento sobre a narração de ficção científica, expondo componentes de desenvolvimento tecnológico e social que são pertinentes para avaliarmos e determinarmos nossa fonte histórica; segundo, mostraremos como já se teorizou a narrativa de FC enquanto narrativa que antecipa possibilidades futuras, o que, para nós, é caríssimo frente ao comprometimento mais amplo desse trabalho que é colocar o filme PotA dentro de uma perspectiva de causalidade futura a partir da vivência presente à sua época de produção: 1968; e por último, colocaremos em evidência o Cinema de FC dentro do contexto histórico do desenvolvimento cinematográfico e das possibilidades tecnológicas à sua época. Partindo assim, poderemos consolidar nossa concepção acerca de um filme de FC e, de uma maneira mais pragmática, acenar para a forma como abordaremos a narrativa no filme PotA.

Para estabelecermos nosso entendimento do que se trata então do gênero de ficção científica, precisamos colocar em pauta a distinção desse gênero de outros, como o de fantasia, a fim de exemplificar. No gênero fantasioso, não existe comprometimento científico sobre os fatos que se apresentam ao interlocutor. Podemos ver, já citando filmes, a produção *O Senhor dos Anéis*, onde a magia está mesmo envolvida na criação de seres como os grotescos Uruk-Hai. Não há compromisso com a ciência. O contrário podemos observar em filmes como *De Volta Para O Futuro*, onde a máquina temporal, a se dizer: uma ideia muito original dela funcionar em um DeLorean, funciona sobre premissas científicas que, mesmo não sendo e não podendo ser comprovadas, baseia-se sobre suas características teóricas. O não comprometimento não é avaliador de uma boa ou má obra de FC, pois no momento em que a caracterizamos enquanto ficção, nós isentamos tal obra de compromisso com a realidade, de qualquer explicação pormenorizada sobre como é o funcionamento de tal máquina do tempo ou de nos perguntarmos quais são as provas reais de que a viagem dos astronautas em *Planet of the Apes* faria com que eles regressassem num futuro através do dado vórtex temporal. Esses questionamentos não são realizados pois, como dissemos, tratam-se de obras de ficção científica. Mas é vital que percebamos o componente científico como necessário à trama:

Em ficção científica, estamos no terreno da pseudociência e da pseudotecnologia com muito mais probabilidade do que no terreno autenticamente científico e tecnológico, embora alguns elementos autênticos possam estar também presentes. Ao que vou é o seguinte: a ciência, em conjunto com a tecnologia, mais do que um verdadeiro componente, foi um dos principais pressupostos para que a ficção científica surgisse e se mantivesse como gênero no mundo contemporâneo. (CARDOSO, 2006, p. 5)

A partir daí Flamarion destaca o que ele considera como os três pressupostos básicos que são centrais para a narração de ficção científica:

- 1) Como ela nasceu primeiro como gênero literário ficcional, supôs a fixação do romance moderno (já bem estruturado ao terminar o século XVIII) e do conto, teorizado por exemplo por Edgar Allan Poe no início do século XIX;
- 2) a ciência como horizonte de plausibilidade, legitimador de uma visão de mundo nova (...);
- 3) (...) destruindo as visões cíclicas e trazendo a convicção

de que o presente difere do passado e de que o futuro, por sua vez, será diferente do presente. (CARDOSO, 2006, p. 5-6)

Dessa maneira, além de observar a narrativa de ficção científica enquanto um momento posterior à fixação de gêneros literários que o precedem, Flamarion nos ressalta a importância que já vimos destacando anteriormente quando dissemos que no cinema de ficção científica existe tal diferenciação substancial de demais gêneros fantasiosos: o fato de que sua narrativa carrega consigo algo de científico, mesmo que descompromissado com o empirismo das ciências em geral. Tal fator torna a narrativa, como dito pelo autor citado, um “horizonte de plausibilidade”, levando-a a adquirir um caráter de maior verossimilhança ao olhar do interlocutor. Esse aspecto tem a função de, como ainda dito por Flamarion, suspender, mesmo que apenas enquanto a trama se desenrola, a dúvida sobre a veracidade dos fatos que são contados:

A ficção científica comporta um deslocamento da verossimilhança – o que significa exigir maior investimento da configuração da obra no sentido de conseguir uma suspensão da incredulidade do leitor ou espectador. (CARDOSO, 2006, p. 6)

Após assistir ao filme, aquele que era o interlocutor, ainda enquanto a trama se desenrolava, pode vir a realizar pesquisas por conta própria sejam com doutos no assunto, ou mesmo hoje na internet. Mas ainda assim, no momento em que a trama se desenrola ao interlocutor, o caráter daquela dada enquanto pseudo-ciência e pseudo-tecnologia faz tornar a narrativa imersa e conectada ao mundo real. Isso nos leva ao campo temporal onde mais se insere a narrativa de FC: o futuro. A narrativa de FC demonstra um futuro que, amparado pela cientificidade proposta e, tornando-se plausível, gera ao interlocutor a expectativa de um futuro diferenciado. Uma diferença, do futuro com relação ao passado e ao presente, dada principalmente através da possibilidade real que o desenvolvimento tecnológico estaria possibilitando.

Mas como já havíamos assinalado, não somente o fator tecnológico deve fazer-se valer para que se legitime tal narrativa enquanto uma narrativa de FC. Como Flamarion chama-nos atenção para a divisão das narrativas de FC entre ficção científica *soft* e ficção científica *hard*, a partir de meados do século XX:

Sobre a questão do impacto tecnológico como algo central: tal opção funcionaria relativamente bem até a primeira metade do século XX; posteriormente, haveria exceções muito numerosas, devidas à presença crescente de uma ficção científica *soft* (isto é, cujo ponto de referência científico ou pseudocientífico seja alguma das ciências humanas e sociais) ao lado da modalidade mais antiga, a ficção científica *hard* (que busca referência em disciplinas como Física, Química, Astronomia ou Biologia, por exemplo, bem como em tecnologias – ou pseudo-tecnologias – pensadas em função das mencionadas disciplinas), ou a ela se mesclando. (CARDOSO, 2006, p. 4)

Podemos, e devemos compreender o que ele chama de ficção científica *soft* as narrativas que se propõem não ao desenvolvimento tecnológico como fator central, mas o desenvolvimento social. Se, como analisamos anteriormente, um dos fatores centrais sobre o

qual se baseia a FC é a expectativa de um futuro diferente do presente, as formas de comportamento político, econômico e culturais que se mostrem na narrativa enquanto que desenvolvidas – à semelhança do que a FC hard realiza com a tecnologia – a partir de características presentes e tenham o mesmo fator de verossimilhança. A obra 1984, George Orwell pode ser citada como exemplo de um desenvolvimento social nos seus termos e, ainda que fantasioso, a cientificidade agregada através das ciências humanas o dá condições de suspensão da dúvida do interlocutor. Características aplicadas da mesma forma, como já vimos, à FC hard.

Para além dessas características que nós discursamos acerca da narrativa de ficção científica, existe outra que nos é muito cara e que, por via proposital, deixamos ao final. Desde que nos propomos a esse trabalho dissertativo, ao escolhermos o filme *Planet of the Apes* (1968) como nossa fonte documental, estávamos observando suas características todas que se apresentavam imersas no quadro narrativo que apresentamos anteriormente. Mas ao discursarmos mais adiante nesse trabalho sobre a possibilidade real que o filme dá aos seus expectadores sobre um futuro após um apocalipse nuclear, estaremos nos apoiando não somente na característica de o filme por si só apresentar todo o conjunto que como Ciro Flamarion coloca, os possibilita suspender a dúvida do interlocutor sobre a veracidade da história narrada. A narrativa de ficção científica, assim como nossa fonte escolhida nesse trabalho, tem também por característica que entenderemos nesse nosso conjunto teórico, enquanto fundamental para uma narrativa de ficção científica: a característica de antecipação. Por mais que já tenhamos destacado que o que torna a narrativa de FC enquanto científica seja justamente seu apoio em caracteres do desenvolvimento ou tecnológico ou social do presente, a característica de antecipação, como consequência mesma disso, é muito preciosa a este trabalho. Por antecipação entendemos que os filmes de ficção científica mantêm inerentes, desde seus primórdios, o poder de antecipar o futuro científico, sendo um futuro tecnológico ou social, como já vimos anteriormente. É comum reportagens em revistas casuais nos dias de hoje, ou mesmo em matérias em programas de televisão, mostrando filmes de décadas passadas que acertaram, ou erraram, previsões do futuro na ciência. Aliás, essa é uma característica inerente aos filmes de FC, pois sendo o futuro seu principal ambiente narrativo, o desenvolvimento científico é o fator que possibilita tais narrativas se deslocarem no tempo sem nos causar total estranhamento. É raro uma tecnologia apresentada numa narração futurista não fazer parte do desenvolvimento tecnológico presente. Portanto, faz parte da narrativa de FC antecipar o futuro científico. Essa característica permeia àquelas que destacamos com Flamarion, sendo mesmo uma consequência.

Hoje, há uma supervalorização do pensamento científico como resultado do impacto que as ciências exatas provocaram no mundo contemporâneo que, desde o início deste século, ampara-se mais ainda nas vertentes de tecnologia. No entanto, o empirismo da ciência clássica acabou tendo como um dos eixos de futuro a indeterminação da ciência contemporânea. Assim, não é possível pensar os objetos que não sob óticas diversas na medida em que há muito de intuitivo na ciência. Não é mais possível perceber que a imaginação destinada à "construtora" da literatura não faça parte também da elaboração científica. Por outro lado, há muito da ciência na literatura e assim nos aproximamos da literatura de ficção científica, mas aquela que antecipa possibilidades de futuro, baseada na história e, sobretudo, nas possibilidades científicas, mesmo que aparentemente crie o inverossímil, o não verdadeiro, ou até mesmo, o impossível. Nos deparamos com a ficção científica porque é através dela que se torna possível perceber aquilo que, extraído da ciência e da tecnologia, foi base para a construção de um imaginário, além de tudo o que foi criado nos



textos literários e concretizado depois pela ciência. Tudo que saiu do plano do subjetivo e inventado para o universo do concreto e físico. (COUTINHO, 2008, p. 1)

Andréa Coutinho nos desperta ainda para a ficção científica como base para a construção de um imaginário. Um imaginário acerca do futuro, do que aguarda a sociedade frente aos avanços da ciência que se fazem presentes. A ficção científica abre um leque de possibilidades acerca de para onde os rumos sociais poderão seguir, por mais fantasiosa ou, portanto, menos verossímil que seja a narrativa de FC. É de caráter próprio, portanto, da FC ter o poder de antecipar o futuro e, assim, criar um imaginário social presente acerca do que se pode esperar para esse futuro. E é através da ciência que a narrativa faz isso. Não nos esqueçamos do que foi dito anteriormente, de que a FC se apoia num “horizonte de plausibilidade” dada pela ciência, e é justamente essa característica que torna essa antecipação algo plausível de vir a se tornar realidade. Há, na verdade, uma simulação do que pode vir a ser o futuro. A narrativa de FC faz, a partir de elementos que são conhecidos e reconhecidos, dado seu caráter empírico ou pseudo-empírico, simulações que criam uma realidade futura que é, por si só, virtual. Contudo, diante de todas essas características que colocamos até aqui, podemos ser consoantes com Coutinho quando a autora dispõe outra característica da FC resultante de todas essas outras: a de ser, por si só, uma metáfora relativa ao presente. Melhor dizendo, o presente, mais do que com suas ciências que permitem a suspensão da dúvida na narrativa ou mesmo a sua característica inerente de determinar um futuro que se faz cientificamente possível, ele se torna representado na forma de metáfora dentro da narrativa de FC, justamente por depender-se sempre do seu universo de possibilidades para que o futuro simulado possa existir enquanto narrativa:

Essa narrativa, quando literária, envolve elementos ficcionais, intuitivos, fantasiosos, virtuais e elementos racionais, técnicos e científicos. A associação de ambos cria uma narrativa que seria ficcional e científica, ao mesmo tempo que simula uma nova realidade, embora não no mesmo formato que aquela amparada nos aparatos tecnológicos. Nomeada então como ficção científica, essa narrativa, embora por muitos desprestigiada, investe exatamente nesta simulação e a transporta, por vezes, para universos tão ampliados que ultrapassam a aceitação e critica-se então a “não existência” e o “não possível”. Reproduz-se como discurso o “isso não existe”, “isso é impossível” e tal discurso esbarra realmente na inverossimilhança e desvela um universo de tal forma “inventado” que não há mais como assemelhá-lo à existência, embora seja importante sempre lembrar que, por mais que se crie o que “não existe”, essa “criação” parte sempre do que “existe”. Como tal não há estudo, análise social, interpretação antropológica, reflexo do mundo do ser, pois mergulha no fantasioso, na sombra, no fantástico e se estrutura como uma narrativa que se organiza a partir de um enredo que tem como objetivo mais amplo os possíveis prognósticos de futuro face à realidade presente. Assim, a ficção científica é uma narrativa resultante do processo da tecnociência e sua construção só foi possível porque seus autores procuraram explicitar as possibilidades ficcionais que a tecnologia de cada época, cada tempo, permitia. (COUTINHO, 2008, p. 3)

Com isso, temos uma narrativa que queremos qualificar enquanto que, para sua própria definição e constituição, uma narrativa que propõe os reflexos da ciência e suas possíveis consequências para a sociedade interlocutora da obra. A imaginação dos produtores necessita das possibilidades do desenvolvimento científico para que se possa vislumbrar o futuro narrado

e esse vislumbre, portanto, torna-se metáfora dos aspectos presentes, condições prévias à sua efetividade. Por mais fantástica que seja a narração de FC, com elementos que a distanciem de qualquer veracidade, como por exemplo alienígenas, ela ainda cumprirá seu papel em presentificar o futuro fictício narrado:

A ficção científica tenta retratar, embora pareça um paradoxo, de forma realista, os tempos e espaços futuros que hoje diferem dos nossos, mas que poderão se “presentificar”, pois partem de percepções das criações atuais e oferecem elementos importantes para as discussões sobre os efeitos materiais ou não que qualquer nova tecnologia possa ter sobre a sociedade contemporânea. (COUTINHO, 2008, p. 4)

Ou seja, por mais irreal que pareça aos olhos do interlocutor, a FC partirá sempre de possibilidades científicas presentes para construir sua narração, ainda na linha do que observamos anteriormente com Flamarion, de se fazer plausível, ou ainda, de suspender a descrença enquanto a trama se desenrola. Andréa Coutinho realiza ainda uma distinção entre duas formas de narrativa de FC que nos cabe analisar justamente por conta da nossa fonte trabalhada nessa dissertação. A autora segrega a narração de ficção científica que ela qualifica como especulativa da narrativa que é de ficção e também é científica. A primeira, a autora trata enquanto uma narração que, embora adquira todas as qualidades das quais dispusemos aqui e que a possam enquadrar enquanto FC, ela mantém um caráter de apenas especulação. Ela é mais fantasiosa, utilizando-se de caracteres que não fazem parte de uma autenticidade científica, embora ainda utilizando todo o universo tecnológico e científico para a construção de sua narrativa. Para a autora, a narrativa que é de ficção e também é científica, ela sim, contém em sua forma o caráter antecipatório que dispusemos anteriormente. Nela, a trama se desenrola apostando em tecnologias que dispomos e/ou somos capazes de desenvolver, tomando sempre por base a ciência da realidade presente que está em estado de desenvolvimento, em oposição à FC especulativa, que a autora trata de fantasiosa e, portanto, faz com que ela não seja propriamente antecipatória:

A ficção científica envolve tecnologias de que dispomos, ou que nos são possíveis desenvolver. Não há monstros, não há guerras implodindo mundos. Tudo se passa num futuro possível que requer pesquisa e provoca uma excelente análise de nossa construção social. É essa última que antecipou construções e realizações desta “tecnociência”, é essa que nos interessa por antecipar algumas percepções que são base para a própria ciência, por isso ela é reconhecida por muitos críticos como ficção científica “antecipatória”. A narrativa de ficção científica não especulativa, antecipatória, não se insere dentro do fantástico, pois mesmo partindo do imaginário se baseia em teorias em curso. (COUTINHO, 2008, p. 6)

Assim, podemos propor que as bases acerca da narrativa de FC que colocamos anteriormente nos são preciosas para a futura análise da fonte documental que utilizamos para esse trabalho: o filme *Planet of the Apes* (1968), que faz possível sua alocação nos quadros teóricos que estamos por desenvolver neste primeiro capítulo desta dissertação. Contudo, ainda que colocadas as bases teóricas para a narrativa de FC que nos são caras à futura análise da nossa fonte fílmica, a seguir faremos uma disposição acerca do espaço que tal narrativa ganha no Cinema mundial a partir dos anos de 1950. É importante destacar a força com que esse gênero de narrativa adquire espaço no Cinema ao longo das décadas para que possamos

enquadrar nossa fonte não somente num quadro teórico acerca da FC, mas também num quadro histórico.

O Cinema de FC alcança status de gênero a partir da década de 1950 nos Estados Unidos da América. É no cinema norte-americano que o gênero alcança destaque e passa a figurar entre os gêneros com estética própria a partir da década de 1960:

A emergência do gênero cinematográfico FC se encontra ligada ao surgimento de um novo público, os adolescentes. É que, por definição, a FC é transgressiva: a hipótese FC infringe a grande racionalidade dos adultos. (...) Em segundo lugar, o filme de FC cria um horizonte de expectativa. (DUFOUR, 2011, p. 76-77)

O autor ressalta que a ascensão do cinema de FC nos EUA deu-se através de um público jovem alinhado ao horizonte de expectativa da narrativa de FC que já trabalhamos aqui. Existe uma experiência de pensamento (referência) acerca do possível de vir a se realizar que no Cinema acontece de forma mais intensa do que na literatura, justamente por conta do visual proporcionado.

A experimentação proposta pelo filme de FC é uma experiência extraordinária que passa pela percepção visual e que cancela as leis que regem o nosso universo. Daí o lado “estrondoso” do filme de FC, assim como o seu aspecto adolescente atrás ressaltado, pois o que ele sugere é decerto possível (no sentido de pensável), não sendo, todavia nada provável, e unicamente por essa razão desafia o bom senso. DUFOUR, 2011, p. 79)

Isso nos importa por podermos entender que as décadas que se seguem após os 1950 são décadas de intensa produção tecnológica disputada entre as potências mundiais em anos de Guerra Fria, o que faz dos componentes tecnocientíficos elementos cada vez mais presentes e em pleno desenvolvimento na vida das pessoas. Tanto nos importa também pelo fato de que a tecnologia própria ao cinema, digo, a experiência visual que ele proporciona, leva a narração de FC a criar uma experiência próxima ao real. Daí podermos compreender que a narração de FC tem suas características que descrevemos potencializadas através não só da propriedade inerente ao Cinema que é de uma experiência próxima ao real através do visual, mas também por tratarem-se de anos em que o desenvolvimento científico pós Segunda Guerra Mundial coloca a imaginação não só dos produtores de filmes, mas do público, principalmente o adolescente, encarregada de pensar o limite do que sua realidade pode propor, utilizando o cenário futuro como ambiente comum para tanto. Não é difícil, portanto, enxergarmos a narração de FC ocupando espaço no Cinema em tempos de Guerra Fria.

### **1.2.2 Cinema de FC e distopia**

Após passarmos por uma apresentação daquilo que entendemos enquanto ficção científica, será feita uma apresentação sobre o que entendemos enquanto distopia. Para começarmos a discussão, apresentaremos aqui um conceito que podemos agregar à narração de ficção científica. Portanto esta parte é dedicada a uma característica que não é, como as anteriormente destacadas, inerente à narrativa de FC. Contudo a distopia pode vir a caracterizar determinadas narrativas de FC e, por isso, vamos dispor de espaço aqui dedicado a ela. Mais uma vez, e principalmente, não é eventual essa escolha, e ela se deve precisamente ao mesmo motivo pelo qual tratamos aqui do cinema de FC. Nossa fonte para essa dissertação deverá se

enquadrar, como veremos adiante nesse trabalho, a uma caracterização de filme de FC distópico, motivo esse para que essa parte do trabalho se ocupe de tais características pertinentes a esse tipo de narração. Como é o caso, a narrativa de característica distópica não é inerente à narrativa de FC. Por isso tratamos dela à parte, mas sempre observando que, para o nosso interesse metodológico, as duas farão parte do mesmo conjunto de análise teórica sobre nossa fonte.

Por distopia entenderemos aquela narração que pretende caracterizar um pessimismo em relação ao desenvolvimento de determinado aspecto social. Ao que alguns autores a caracterizam enquanto o oposto a utopia, ou seja, a idealização de características que estão fora de uma continuidade temporal. Esta distinção é a que pensamos ser a melhor para que possamos compreender a narração de ficção científica e distópica, pois o fato de ela compreender-se num imaginário que se baseia em características sociais desenvolvidas em um pessimismo relativo, a torna capaz de se adequar às características de narrativas de FC, as quais, como vimos, utilizam-se de um imaginário acerca do desenvolvimento de características tecno-científicas presentes ao autor. José D'Assunção Barros cita, num artigo no qual analisa um filme de FC, uma definição ao entendimento do que caracteriza uma distopia que nos é bastante pertinente:

O vocábulo “distopia” surge como designativo de uma “utopianegativa”. John Stuart Mill teria utilizado a expressão em um discurso parlamentar de 1868, referindo-se a uma sociedade ou idealização que, ao contrário da utopia – que seria demasiado boa para ser praticável – seria demasiado má para ser praticável (MILL5.apud, OXFORD, 1989, p.289) No Grego Antigo, o prefixo “dis” pode significar “mau”, “estranho”, “anormal” (uma “disfunção”, por exemplo, remete ao “funcionamento anormal ou maléfico”. Deste modo, a distopia se apresentaria como uma anti-utopia, ou como uma utopia negativa: aquilo que, ao contrário de representar uma sociedade que conseguiu libertar ao homem e oferecer-lhe uma vida plena e perfeita, implicaria na sua opressão e na institucionalização de verdadeiros pesadelos. Ao não-lugar otimista das utopias – estas sociedades imaginárias que existem “fora do tempo” – poderia ser contraposto o pessimismo das distopias, que normalmente são situadas em um futuro ameaçador e que via de regra desenvolvem cenários pós-apocalípticos, totalitários ou sombrios. Na literatura, autores como H. G. Wells, Aldous Huxley, Anthony Burgess e Ray Bradbury, sem mencionar o célebre romance 1984 de George Orwell, foram pródigos em fornecer exemplos distópicos, e o Cinema não tardaria a seguir os passos da imaginação distópica da Literatura. (BARROS, 2011, p. 2)

Essa definição disposta por D'Assunção Barros deverá nos possibilitar enquadrar a distopia enquanto uma característica que deverá ser associada à narração de ficção científica no que tange o tratamento de nossa fonte fílmica. Pensar a distopia como tendência à negatização futura de características presentes não torna difícil agregá-la enquanto característica narrativa à FC, pois nesta última, enquanto apresenta possibilidades para um futuro do desenvolvimento técnico-científico, bastar-nos-á que tal possibilidade leve a um futuro pessimista e negativista para que possamos afirmar que aquela narração de FC toma conteúdo distópico.

### **1.3 O Planeta dos Macacos – O Livro**

Nesta parte da pesquisa, ateremo-nos ao livro *La Planète des Singes*, escrito pelo autor francês Pierre Boulle e publicado no ano de 1963. O objetivo nosso é poder realizar a análise

de nossa fonte fílmica – a se dizer, o filme *O Planeta dos Macacos*<sup>5</sup> de 1968, inspirado no livro de Boulle – tendo como base comparativa o livro no qual se baseou. Para além de todos os motivos anteriormente já indicados para que viéssemos escolher justamente tal filme enquanto nossa fonte documental, ser ele baseado em um livro nos permitirá, através de indicações comparativas, demonstrar possíveis fortes intenções cinematográficas que sejam mais convenientes àquela indústria e ao público ao qual se destina tal produção. Dessa forma, nosso objetivo é não só tratar sobre o autor e sua obra, mas observar situações no enredo da narrativa do livro que nos sejam de preciosa valia para a análise da fonte fílmica indicada. Cabe-nos aqui, portanto, um trabalho de levantamento sobre o autor e sua produção literária.

### 1.3.1 O autor

Pierre Boulle foi um escritor francês nascido no ano de 1912 e falecido no ano de 1994. Sua formação acadêmica era de engenheiro, sendo que chegou somente a trabalhar como técnico entre seus 24 e 28 anos de idade, tendo depois se alistado para lutar na resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Condecorado pelos serviços prestados ao seu país, Boulle começa sua carreira de escritor logo em seguida, quando lança um livro baseado nas suas experiências de guerra: *Le pont de la rivière Kwai* (1952). O livro torna-se Best-seller mundial, ganhando o prêmio anual de literatura *Prix Sainte-Beuve* e sendo considerado um livro de semificção, justamente por ter sido baseado em experiências pessoais. Tal livro, cinco anos mais tarde, teve sua adaptação levada ao Cinema pelo diretor David Lean e sendo premiado ao Oscar da Academia norte-americana em sete categorias, dentre elas a de melhor roteiro adaptado, Oscar entregue ao próprio Pierre Boulle. Sua produção literária engloba um universo de 24 títulos escritos entre os anos de 1950 e 1992. Ao cinema, apenas as duas obras que citamos ganharam suas adaptações. Contudo, a importância de tais adaptações se dá não só pelo fato das premiações recebidas. Além de *A Ponte do Rio Kwai*<sup>6</sup> (1957) ter recebido sete premiações da Academia norte-americana, o filme *O Planeta dos Macacos* (1968), filme baseado em sua obra de 1963, não só recebeu um Oscar<sup>7</sup> (melhor maquiagem), como ganhou mais quatro sequências. E não para por aí: o sucesso da franquia que se realiza após o filme de 1968<sup>8</sup> é tamanho que mesmo nos dias atuais são gravados *remakes*, como o dirigido por Tim Burton em 2001<sup>9</sup>, ou o dirigido por Rupert Wyatt<sup>10</sup> e que ganha sequência no ano de 2014<sup>11</sup>, sob direção de Matt Reeves, tamanho sucesso alcançado pela produção anterior, cuja bilheteria chegou mesmo a superar 5 vezes seu orçamento de produção<sup>12</sup>. Pierre Boulle não esteve envolvido na adaptação do primeiro filme da franquia *The Planet of the Apes* (1968), contudo, o sucesso de bilheteria fez com que o estúdio que o produziu, a *20th Century Fox*, contratasse o autor de *La Planète des Singes* para a construção das personagens dessa sequência

---

<sup>5</sup> Filme produzido no ano de 1968 pela Twentieth Century Fox Film Corporation, e dirigido por Franklin J. Schaffner.

<sup>6</sup> Filme produzido em 1957 pela Columbia Pictures Corporation e pela Horizon Pictures, dirigido por David Lean.

<sup>7</sup> Premiação da Academia Norte-Americana de cinema.

<sup>8</sup> O filme de 1968 chega a ultrapassar em bilheteria cinco vezes os gastos com a produção. Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt0063442/business?ref\\_=tt\\_dt\\_bus](http://www.imdb.com/title/tt0063442/business?ref_=tt_dt_bus)>, acessado em 20/07/2014.

<sup>9</sup> Planet of the Apes, produzido em 2001 pela Twentieth Century Fox Film Corporation.

<sup>10</sup> Rise of the Planet of the Apes, produzido em 2011 pela Twentieth Century Fox Film Corporation.

<sup>11</sup> Down of the Planet of the Apes, produzido em 2014 pelas empresas Chernin Entertainment, Ingenious Media e TSG Entertainment.

<sup>12</sup> Disponível em <[http://www.imdb.com/title/tt1318514/business?ref\\_=tt\\_dt\\_bus](http://www.imdb.com/title/tt1318514/business?ref_=tt_dt_bus)>, acessado em 20/07/2014.

ao primeiro filme logo após dois anos, em 1970<sup>13</sup>. Dessa forma, *Beneath the Planet of the Apes*<sup>14</sup> (1970) tem participação direta do autor em sua produção.

### 1.3.2 O livro

Publicado na França no ano de 1963, o livro *La Planète des Singes*<sup>15</sup> torna-se fonte original para diversas adaptações realizadas tanto para o cinema<sup>16</sup>, quanto para a TV<sup>17</sup>, sendo que nesta última, as versões aparecem tanto quanto no formato de seriado quanto também no formato de animação<sup>18</sup>. No cinema, mídia que nos interessa mais especificamente neste trabalho, já foram realizadas oito produções adaptadas do romance de Pierre Boulle, sendo a última lançada no ano de 2014. Mais adiante, a bem da hipótese pertinente a esta dissertação, analisaremos a primeira adaptação ao cinema realizada a partir do livro em questão.

Devemos observar que do livro partiu-se a ideia conceitual principal no que compete às adaptações realizadas no Cinema. O primeiro filme da franquia, datado de 1968, mantém a estrutura de viagem no espaço para a descoberta de vida fora da Terra. Os personagens mudam sutilmente, para fins que analisaremos mais adiante, como o fato de o protagonista não mais ser um jornalista, mas um astronauta dos EUA. O livro também difere quanto ao ponto em objetivo da expedição da sua primeira adaptação, onde originalmente eles já se direcionam ao planeta apelidado por Soror. No cinema, a nave se perde e chega a um planeta desconhecido. Esse ponto é extremamente curioso para a análise, pois, embora o livro tenha sido base para a adaptação cinematográfica, o *remake* realizado por Tim Burton em 2001 e mesmo no filme lançado em 2011 (*Planeta dos Macacos: A Origem*), os astronautas se perdem em sua viagem espacial. Essa mudança no roteiro em relação ao livro tem objetivos que exploraremos mais adiante nesse trabalho. Contudo, o conceito original de viagem espacial e dilatação do tempo está presente em todos os filmes da franquia, bem como o conceito de humanos que ajam primitivamente. Nos últimos dois filmes da franquia (2011 e 2014), não há demonstrações de que os humanos tenderão ao retorno do estágio primitivo, mas o fato de os astronautas se perderem no espaço (2011) pode bem indicar uma brecha para que esse elemento do roteiro original do livro seja mais uma vez inserido em futuros filmes da franquia.

Muitos dos elementos do livro estão diluídos por diversos filmes da franquia. Na primeira adaptação (1968) e no *remake* de 2011, o cinema utiliza-se dos conceitos evolutivos dos símios. Contudo, não há o mesmo grande salto em evolução tecnológica descrito no livro. Os símios ainda se fazem enquanto sociedade primitiva sem o domínio, por exemplo, de máquinas automotivas. A personagem Zira, originária do livro de Boulle, é presente nas duas adaptações citadas também em sua personalidade de cientista e de boa vontade para com o protagonista, tornando-se um elemento original importante nas discussões que o Cinema se propôs em cada época. O livro de Boulle concentra-se no protagonista Ulysse, que se tem desprovido dos companheiros por fatalidades ocorridas no planeta Soror. O cinema também mantém esse drama em seus personagens principais, tanto na adaptação de 1968 quanto na de 2001. E não é somente nesses filmes da franquia que o drama da solidão proposto por Boulle

---

<sup>13</sup> Disponível em: <[http://www.imdb.com/title/tt0065462/fullcredits?ref\\_=tt\\_ov\\_wr#writers](http://www.imdb.com/title/tt0065462/fullcredits?ref_=tt_ov_wr#writers)>, acessado em 20/07/2014.

<sup>14</sup> Produzido em 1970 pelas empresas Twentieth Century Fox Film Corporation e APJAC Productions, dirigido por Ted Post.

<sup>15</sup> BOULLE, Pierre. *O Planeta dos Macacos*, Rio de Janeiro: Pocket Editora, 2005.

<sup>16</sup> Foram até o momento oito as produções fílmicas baseadas no livro de Boulle.

<sup>17</sup> Série de catorze episódios exibidos pela rede de TV norte-americana CBS.

<sup>18</sup> Foram 13 episódios produzidos pela 20th Century Fox Television exibidos ao longo dos anos de 1975 e 1976 sob o título de *Return to the Planet of the Apes*.

ao seu protagonista é dado como vital à trama. Os três últimos filmes que deram sequência à narrativa de 1968 também transferem o caráter solitário aos seus protagonistas, agora símios. Nos últimos dois filmes, o protagonista César é quem arrasta essa característica conceitual do livro. Nos filmes que deram sequência à primeira adaptação de 1968, embora a história contada não esteja contida no livro, todas elas caminham para a concretização do que foi narrado no primeiro filme, e utilizam-se de elementos do livro para se realizar. Um exemplo é quando, após preso como qualquer humano irracional, Ulysse é liberto, realiza discurso, prova sua inteligência e é levado a conhecer o planeta pelos símios. Vimos essa narrativa ser abandonada no primeiro filme, porém ela reaparece em suas sequências, trazendo aos filmes outros componentes já presentes originalmente no livro de Boulle.

São várias as referências existentes nas adaptações cinematográficas em relação a essas questões levantadas no livro. No filme de 1968, a arqueologia não aparece como no livro, através de resíduos de memória coletiva em cérebros humanos. No filme a arqueologia aparece em sua forma clássica, como a conhecemos: através de resíduos materiais deixados por civilizações passadas. Mesmo assim, no filme, o protagonista só entende estar no planeta Terra quando defrontado com tais vestígios, como a clássica cena final onde a personagem depara-se com ruínas da Estátua da Liberdade, cena onde o público, juntamente com o protagonista, descobre a verdade sobre a viagem inicial da espaçonave que, portanto, retornou ao planeta de origem. Assim como no livro, o filme de 1968 mantém a discussão acerca do medo que os símios têm com relação aos humanos e seu potencial para a destruição. No terceiro filme produzido e baseado no livro de Boulle, *Fuga do Planeta dos Macacos* (1971), o mesmo componente utilizado na trama do livro é reaproveitado, mostrando mais uma referência. Trata-se ainda do medo e apreensão entre as duas espécies. Nesse filme citado, é agora a espécie humana quem se vê confrontada com o medo com relação a outra espécie, lutando assim para exterminá-la. O medo que um filho entre Ulysse e Nova gera entre os símios no livro não aparece na sua primeira adaptação. Contudo o terceiro filme demonstra o medo da humanidade com relação à procriação dos símios evoluídos. Eis então mais um elemento apresentado por Boulle e que faz parte determinante das narrativas que se seguem no Cinema.

O final do livro, mais uma vez, como acontece com toda a sua narrativa, apresenta-se nas adaptações cinematográficas diluído nas sequências da franquía. Na primeira adaptação, de 1968, o protagonista não retorna para o planeta Terra, visto que a alteração no roteiro do filme leva as personagens a descobrir estarem já na Terra desde o início. Mas as tramas que se seguem nas sequências levaram os roteiristas a se utilizarem deste elemento do livro de Boulle para a produção da terceira adaptação no cinema: *Fuga do Planeta dos Macacos* (1971), onde, após o final do filme anterior, *De Volta ao Planeta dos Macacos* (1970), tendo o planeta Terra sido destruído pelo confronto entre humanos e símios, três desses últimos conseguem fugir em uma nave espacial e retornam ao mesmo planeta, séculos antes. O *remake* de 2001 também mantém esse elemento original do livro, uma vez que, diferentemente à primeira adaptação, o protagonista aparentemente não aterrissa na Terra – dizemos aparentemente, pois não é explicitado, mas o planeta demonstra ter mais de um satélite o orbitando, o que nos leva a crer não se tratar da Terra –, mas quando escapa do planeta, e consegue enfim retornar ao seu planeta, seu final se mostra mais aparentado ao final do livro de Boulle do que as outras adaptações feitas anteriormente. O planeta Terra está dominado por símios, levando-nos a crer na mesma hipótese levantada pelo livro após o desdém do casal de macacos com relação a ideia de um dia já ter havido humanos evoluídos: de que a espécie humana tende à extinção em qualquer lugar do universo.

Devemos fazer uma ressalva comparativa com relação à recepção que duas adaptações do livro de Boulle tiveram em escala mundial. Enquanto já afirmamos anteriormente que sua primeira adaptação rendeu uma bilheteria cerca de cinco vezes maior que seu orçamento de

produção, o filme de Tim Burton (2001), não chegou nem mesmo a duas vezes<sup>19</sup>, tendo um lucro relativamente baixo. O prestigiado site de críticas cinematográficas, Rotten Tomatoes<sup>20</sup>, classifica o filme de 1968 com 86% de aprovação e o de 2001, com 45%. Podemos aqui utilizar uma avaliação que já previmos com relação à qualidade de que todo filme tem de se fazer inteligível. Se observarmos as críticas de espectadores, tanto no *Rotten Tomatoes* quanto no brasileiro *Adoro Cinema*<sup>21</sup>, poderemos avaliar que o filme dirigido por Burton recebe do público, como causa maior à crítica negativa, o não entendimento, principalmente, ao que se passa nas cenas finais que discutimos anteriormente<sup>22</sup>. Justamente quando o filme trata o final de forma mais semelhante ao escrito por Boulle, ele se faz ininteligível para a maior parte do público que se manifestou. A obra de Boulle e sua primeira adaptação, realizada apenas cinco anos após o lançamento do livro, estiveram inseridos em um contexto de preocupação mundial com relação aos perigos iminentes de uma guerra nuclear. O imaginário social pertencente a essa situação que tornaria o livro e o filme inteligíveis, sendo estes exploradores desse medo do fim que a humanidade pode levar, deverá ser objeto de investigação nossa nessa dissertação. Outrossim, a adaptação de 2001 deverá ter se tornado, a partir do quadro teórico que seguimos nesse trabalho<sup>23</sup>, anacrônica ao público expectador, uma vez que o imaginário em torno de uma fatídica destruição do planeta por bombas nucleares, vivido em tempos de Guerra Fria, não se apresenta mais após o fim da mesma. A nova trilogia que ainda está em produção<sup>24</sup>, também utiliza como bem já citamos, diversos elementos contidos no livro. É fato que todos os principais filmes dessa franquia – a se dizer, os de 1968, 2001 e 2011 – utilizam narrativas alternativas, mas que, como observamos, não abandonam o conteúdo central do livro de Boulle. Isso torna possível que essa última trilogia em adaptação dialogue tanto com o livro quanto com o filme de 1968.

Expusemos isso para demonstrar que foi em função do livro de Boulle que a nova trilogia se baseia. O título de seu primeiro filme, *Rise of the Planet of the Apes* (2011), já nos indica sua proposta em mostrar a origem<sup>25</sup> da dominação símia sobre a humanidade. Humanidade essa que, embora não seja a narrada no livro de Boulle, mas que no final do livro, como bem colocamos, é evidenciada quando o autor menciona a superação da raça humana também em nosso planeta. O filme de 2011 trabalha com a proposta de que a redução drástica da humanidade deu-se através de um agente biológico criado em laboratório, o mesmo

---

<sup>19</sup> [http://www.imdb.com/title/tt0133152/business?ref\\_=tt\\_dt\\_bus](http://www.imdb.com/title/tt0133152/business?ref_=tt_dt_bus), acessado em 22/07/2014.

<sup>20</sup> Rotten Tomatoes é um site estadunidense especializado em resumos, informações e novidades sobre filmes, séries, curtas-metragens e vídeos musicais. O nome, que seria "Tomates Estragados" em português, deriva do clichê histórico de se atirar tomates em artistas se uma apresentação não for o esperado. A empresa tem sido propriedade da Flixster e a Warner Bros., desde maio de 2011. Filmes com pontuação ou "Tomatometer" abaixo de 60% são considerados "podres". Com pontuação acima de 75% e pelo menos 40 críticas recebem o selo "Certified Fresh" ("Certificado Fresco" em português). No final do ano o filme mais bem cotado recebe o troféu "Golden Tomato". Disponível em: <[www.wikipédia: http://pt.wikipedia.org/wiki/Rotten\\_Tomatoes](http://pt.wikipedia.org/wiki/Rotten_Tomatoes)>, Acessado em 22/07/2014.

<sup>21</sup> Adoro Cinema é um site brasileiro especializado em divulgar filmes e emitir sua avaliação crítica sobre eles. Disponível em <<http://www.adorocinema.com/>>

<sup>22</sup> Disponível em <<http://www.adorocinema.com/filmes/filme-29284/criticas/espectadores/>>, acessado em 22/07/2014.

<sup>23</sup> Como expusemos em outro momento, esta pesquisa se propõe a partir do pressuposto, já desenvolvido, de que o cinema se realiza em função de sua inteligibilidade, e que esta é dependente da estrutura imaginária que se faz presente em seu contexto histórico.

<sup>24</sup> O primeiro filme da nova trilogia tem seu lançamento no ano de 2011 e o terceiro, ainda se título definido, mantém a data de lançamento para 2016.

<sup>25</sup> No Brasil, o título do filme foi traduzido para Planeta dos Macacos: A Origem.



responsável pelo desenvolvimento intelectual símio<sup>26</sup>. Enquanto sua sequência, *Dawn to the Planet of the Apes* (2014), mostra o conflito entre a raça humana, já reduzida e a símia por ocupação de território. Já no filme de 1968, o conflito nuclear humano gerou a redução da própria humanidade, e o desenvolvimento símio estaria num parâmetro darwinista, onde o tempo se encarregaria de tal evolução. Embora com pontos de vista diferentes, talvez, como nos atentaremos mais adiante nesse trabalho, devido ao que já dispusemos em relação à inteligibilidade para com o público, as sequências iniciadas pelo filme de 1968<sup>27</sup> ou pelo filme de 2011<sup>28</sup> apropriam-se do que Boulle utiliza como objetivo maior do livro: a tendência de autodestruição da raça humana e consequente superação da mesma por outra civilização.

---

<sup>26</sup> É possível que de maneira análoga ao que utilizamos sobre o imaginário nuclear para as devidas finalidades desse trabalho, possamos incluir diversos filmes que vêm sendo produzidos nas últimas décadas em um imaginário que, se não mais teme o perigo de uma guerra nuclear, teme agora a possível redução da população global devido a agentes biológicos produzidos em laboratórios e que podem sair do controle humano. É sobre essa premissa que olhamos para o filme de 2011 de maneira semelhante à que utilizamos para abordar o filme de 1968 e sua contextualidade histórica.

<sup>27</sup> *De Volta ao planeta dos macacos* (1970); *Fuga do Planeta dos Macacos* (1971); *A Conquista do Planeta dos Macacos* (1972); e *Batalha pelo Planeta dos Macacos* (1973).

<sup>28</sup> *Planeta dos Macacos: o Confronto* (2014); e o último da trilogia ainda sem título, a ser lançado no ano de 2016.

## 2 ANÁLISE

Esse capítulo é destinado à análise do filme *Planet of the Apes* (1968) utilizando-se de ferramentas que são próprias à análise cinematográfica, bem como um olhar sobre nosso entendimento com relação à maneira que o contexto de época, a se destacar, a Guerra Fria, poderia estar influenciando as decisões da produção que envolveram essa obra. Antes de iniciarmos a análise, pretendemos dar ao leitor uma visão panorâmica sobre os aspectos que envolvem o filme, sejam eles de caráter cenográfico, sejam eles os principais tipos dramáticos (personagens) envolvidos.

Para começar, descreveremos o cenário escolhido pelos produtores do filme. Ele é muito importante tanto para a caracterização das personagens, quanto para justificar a trama elaborada.

O cenário: o cenário escolhido como plano de fundo para o filme é, em sua maior parte, desértico. Isso tem relação direta com a intenção final do filme que é definir um cenário possível para o planeta Terra após um eventual conflito nuclear em meio a Guerra Fria. O cenário desértico se contrapõe à parte onde há água e vegetação, onde vive a sociedade símia. Contudo o fato de a grande parte do território ser desértico nos mostra o porquê de aquela sociedade não ser de tamanho expressivo, reduzida apenas a uma pequena cidade. A caracterização de alguns grupos dessa sociedade também é dependente desse cenário desértico, uma vez que a reduzida vegetação é defendida do avanço dos humanos, considerados uma praga que as invade indiscriminadamente. Portanto determinados grupos dentro dessa sociedade vivem sob a crença do dever de afastar os seres humanos de seu território fértil. Dessa maneira, o cenário, em grande parte desértico, contraposto à reduzida parte dele fértil que mantém a sociedade simiana, serve para caracterizar os personagens e mesmo o enredo do filme.

Utilizaremos alguns termos de caráter teórico para aqueles que trabalham com análise cinematográfica. Porém, utilizando-os apenas como ferramenta para que possamos aumentar nossa compreensão sobre a narrativa desenvolvida no filme.

Agora, descreveremos de forma breve os principais personagens envolvidos na trama. Isso nos servirá para que, na análise do filme, já possamos entender suas intenções e expectativas durante a trama.

George Taylor: interpretado por Charlton Heston, trata-se da personagem central da trama. O coronel Taylor é um dos quatro astronautas enviados pelo governo norteamericano para uma expedição espacial com finalidade de encontrar vida em outro lugar fora da Terra. Sendo um dos três personagens a sobreviver à chegada ao planeta, Taylor, por diversas vezes, traduz seu sentimento de falta de esperança no mundo que deixou, mostrando sua vontade em encontrar em outro planeta uma sociedade melhor que a humana. Taylor simboliza diversos aspectos para a narrativa do filme. Num primeiro momento, Taylor se mostra como a desesperança com relação ao momento vivido na Terra, que se traduz no momento histórico da produção do filme, onde a corrida nuclear indiscriminada entre EUA e URSS gerou a expectativa de aniquilação de toda a vida no planeta. Taylor é a encarnação desse sentimento. Contudo, quando ele é colocado em confronto com a sociedade símia, sociedade onde há um controle moral sobre a produção científica, limitando-a, Taylor personifica a caracterização do homem que se acredita superior às outras espécies devido aos seus avanços científicos. É através dele que a trama se desenvolve e que o espectador do filme acompanha o estranhamento que ele sente naquele futuro onde os homens foram suplantados pela sociedade símia. O sentimento que a produção pretende causar no espectador do filme é gerado através dessa personagem. Suas estranhezas e surpresas são evocadas juntamente ao espectador, como na clássica cena final, onde juntamente a Taylor, descobre-se que aquele planeta se tratava da Terra em um futuro pós-apocalíptico.

Cornelius: personagem interpretado por Roddy McDowall, Cornelius trata-se de um chimpanzé cientista, especializado em arqueologia e responsável por uma teoria controversa

pela sua sociedade. Cornelius, após exploração de um nicho arqueológico fora dos limites da sociedade simiana, propõe uma teoria de que o macaco haveria evoluído do ser humano. Tal premissa da personagem é ponto central para entendermos a aversão que os símios têm do Homem, uma vez que sua teoria é dada como herética e, mesmo quando se torna possível sua comprovação, ela é combatida. Através de Cornelius é possível observarmos que o ser humano é tratado como uma criatura vilanesca, da qual os macacos tentam se manter afastados geneticamente. Cornelius é um cientista numa sociedade que controla a ciência através de ministros ligados intimamente à religião. Se por um lado Cornelius representa a ciência sendo limitada por um moralismo religioso, por outro ele também demonstra respeito pelo moralismo religioso. Sua interação com o personagem Taylor nos demonstra por diversas vezes sua vontade em abandonar sua tese devido ao medo de punição. Ao final do filme, o personagem, ao não demonstrar resistência à destruição do seu nicho de pesquisa, apresenta-se não só como um representante de uma ciência controlada pela moral social, mas também de uma ciência que compreende a necessidade daquele controle, sob consequência de que sua sociedade enfrente o mesmo destino dos homens.

Zira: interpretada pela atriz Kim Hunter, Zira é mais um chimpanzé membro da sociedade símia onde a trama se desenrola. Essa personagem é de importância similar aos anteriores, pois seu diálogo com Taylor, Cornelius e com o doutor Zaius a torna um dos pilares que possibilitam os intensos diálogos travados no filme. Zira é uma médica “veterinária” encarregada de cuidar dos humanos capturados pelos gorilas caçadores. Ela também é uma pesquisadora, membro da comunidade científica, assim como Cornelius. Sua pesquisa relaciona-se à capacidade cognitiva dos seres humanos, que até então, apresentam-se desprovidos de inteligência nesse futuro. Zira vê em Taylor uma prova de que os seres humanos possam raciocinar assim como os macacos, bem como ela é a grande defensora de que Cornelius, seu noivo, combata a imposição do ministro da Ciência ao limite para sua pesquisa. Zira representa a vontade da ciência de se libertar das amarras sociais que limitam o conhecimento. Seu apoio à fuga de Taylor e sua constante insistência para que Cornelius desrespeite as leis em prol da ciência a faz um inocente agente do progresso científico. Dizemos inocente, pois ela desconhece ser seu presente o futuro de uma raça que avançou sua ciência ao ponto de se aniquilarem.

Dr. Zaius: interpretado por Maurice Evans, trata-se de um orangotango responsável pelo controle político da sociedade símia. Zaius é um personagem cuja própria função já nos demonstra seu papel na trama. Trata-se do Ministro da Ciência e Religião. De primeiro momento, pode-nos causar estranhamento tais aspectos que comumente são relacionados como díspares em nossa sociedade, permanecerem dentro de um mesmo ministério naquela sociedade. Sua defesa ferrenha é de que as pesquisas de Cornelius são heréticas e seu envolvimento nas pesquisas de Zira demonstram o quanto a política é capaz de controlar o desenvolvimento científico. Manter a crença de que os macacos não mantêm qualquer laço genético com o homem, ou mesmo afastar aquele de qualquer respeito que se daria a um ser inteligente, mostram-se em sua razão ao final do filme, quando Zaius indica conhecer o passado da história humana. Zaius então acaba por se revelar como aquele que mantém o controle do avanço científico, através da moral religiosa, para que os macacos não sofram o mesmo destino da raça humana. Sua interação com Taylor funciona para a percepção de que os homens são vistos em sua vilania e natureza bélica. Assim como sua interação com Zira e Cornelius nos demonstra a princípio um personagem intransigente que parece simplesmente evitar o avanço científico por falta de raciocínio. Contudo, com o desenrolar da narrativa, Zaius revela-se, como dito, um conhecedor do fim que levou a raça humana, mantendo-se então como protetor de sua sociedade.

Dados esses principais elementos constitutivos da narrativa, passaremos então para uma análise decupada de todo o filme:

25” – 1’20” o filme se inicia com uma sequência de efeitos especiais que funcionam para que o espectador perceba uma viagem estelar. Uma vez que logo a cena é cortada para um plano onde mostra o interior da nave. Essa utilização da troca de planos em seguida é proposital para que o público compreenda que o personagem que começa narrando o filme está dentro de uma nave, e que ela está em curso no espaço. A personagem que começa narrando, ainda incógnita, descreve algo de extrema relevância para o filme. Aliás, a única base teórica para que os eventos contidos na película até o final, tenham sentido. O personagem, mostrado então sob interpretação de Charlton Heston, descreve de maneira simples a teoria de que o tempo passaria de forma diferente para os tripulantes da nave e para os habitantes da terra<sup>29</sup>. Nesse momento, a câmera focaliza um calendário digital na nave onde está mostrando uma diferença de setecentos anos. O que o personagem tira de conclusão é que a vida na Terra já avançou todo aquele tempo sem que eles tenham envelhecido. O uso da câmera focalizando o calendário e logo depois, num plano mais aberto, mostrando o personagem de Heston olhando para ele, é um recurso utilizado para que o espectador compartilhe de sua visão e do motivo de seu comentário.

1’21” – 2’21” a partir daqui a personagem de Heston começa uma avaliação pessoal e filosófica do que a tecnologia, ao mostrar a diferença de tempo entre a nave e a Terra, levou-o a refletir sobre o ego do homem, que diante de uma percepção maior do espaço, o faz parecer pequeno, muito menor do que a humanidade se considera. A câmera realiza uma mudança de foco ao mostrar o personagem olhando para fora da nave e logo em seguida, através de efeitos especiais, mostrando o que ele vê: um jogo de luzes que funciona para que o público entenda a sensação do astronauta. Logo, o personagem começa a se questionar se o homem continua promovendo guerras, mesmo tendo passado os então setecentos anos. Essa questão está inerente ao contexto político que os EUA, país produtor do filme, vivenciava: a Guerra Fria. Um momento histórico de extrema tensão frente a uma iminente guerra nuclear. Aqui, os produtores do filme já nos dão a base para o que virá a seguir. O filme inteiro se trata por responder tal questão colocada pelo astronauta. Ao entendermos o filme apocalíptico ou de distopia, como já tratamos anteriormente, enquanto crítica e um projeto de resultado de um momento político histórico, teremos o filme *Planeta dos Macacos* funcionando enquanto um projeto crítico de consequência dos eventos históricos pelos quais o mundo passa em 1968, particularmente o contexto da guerra Fria.

2’22” – 3’20” o personagem se levanta e o plano mais aberto nos mostra a nave em movimento através de efeitos especiais ao fundo, e também nos apresenta outros três tripulantes, já em estado de hibernação em suas cabines, enquanto o personagem que falava até então se deita em sua cama e ativa sua hibernação induzida. Essa sequência nos dá a oportunidade de perceber a importância da personagem de Heston, então último a entrar em hibernação. E também nos atenta para uma sequência na qual ele observa atentamente cada um dos outros três tripulantes da nave: um homem branco, um homem negro, e uma mulher. O foco da câmera nessa sequência nos dá o plano de percepção da personagem de Heston, para que sua observação se tornasse a do público, e este pudesse perceber bem a variedade cultural na nave. Essa variedade de aspectos físicos e de gênero pode ser compreendida como uma interação relacionada a ativismos políticos tanto de negros quanto do feminismo. Embora essa questão não esteja em foco no filme, devemos nos lembrar que a década de 1960 – e particularmente o ano de 1968, no qual estreou o filme – constitui um momento de grande contestação em diversas

---

<sup>29</sup> Essa teoria, conhecida da Física desde inícios do século XX, está também implícita na teoria da Relatividade, de Albert Einstein.

partes do mundo. Notabilizou-se o movimento social em Paris. Da mesma forma, o contexto interno americano foi assinalado por um grande desenvolvimento do movimento negro<sup>30</sup> – lembrando aqui que parte significativa da população americana é constituída de afrodescendentes. Enquanto isso, nesta mesma sociedade, a mulher vinha conquistando espaços em campos profissionais diversos, inclusive nas forças armadas americanas e na NASA<sup>31</sup>. Estas questões, enfim, ressoam na escolha de personagens de *Planeta dos Macacos*. Podemos avaliar de determinada maneira a retirada (com suas mortes) de dois personagens estereotipados da trama logo ao seu início: a astronauta mulher e o astronauta negro. Tal escolha pode ser relacionada à vontade de a produção do filme não se envolver em discussões raciais e de gênero, ainda que sinalize sua existência. Trata-se de um blockbuster que se pretende ao sucesso de bilheteria e, mesmo nos dias atuais, existe o risco em dar relevada importância a determinados estereótipos<sup>32</sup>.

5'25" – 9'06" após os créditos iniciais, o filme retorna com a câmera em primeira pessoa disposta de forma aérea bem ao alto para que funcione como a frente da nave. Conseguindo esse efeito, o giro da câmera e o zoom realizado de cima para baixo realiza a função de transferir ao espectador a ideia de que a nave está caindo, ao mesmo tempo em que, mesmo que de forma rápida, introduz o cenário desértico pelo alto. A nave cai na água e mais um fator nos leva a compreender que houve mau funcionamento da nave enquanto a tripulação estava em estado de hibernação: após acordarem, suas barbas antes inexistentes agora indicam dias em suspensão. Isso nos leva a compreensão de que muitos anos se passaram no planeta Terra. Mas o segundo fator que nos coloca frente ao mau funcionamento da nave foi a morte de uma tripulante, a única mulher, envelhecida em sua cápsula durante seu estado inanimado. Logo cientes do pouso errado de sua nave, os três sobreviventes correm para realizar o reconhecimento da atmosfera e enviar sinal à Terra comunicando seu pouso.

Esse trecho do filme nos serve de exemplo de como os gastos com efeitos especiais foram baixos. Mesmo com um orçamento dado como alto para seu tempo<sup>33</sup>, efeitos de câmera funcionaram para que não se gastasse com efeitos especiais. Mesmo a escolha de a nave ter caído na água também funciona como um recurso, já que não precisaram dispor de uma nave completa em sua gravação. Se fizermos uma comparação com o livro, onde a nave realiza perfeito pouso e, ao mesmo tempo, sobrevoa parte da civilização símia, poderemos e devemos notar um propósito nas informações visuais desse trecho do filme. O mau funcionamento da nave explica, ou pelo menos sustenta a justificativa, de ela ter retornado à Terra. Bem como o cenário desértico demonstrado quando um dos astronautas realiza o teste de atmosfera. O plano sequência dos astronautas na nave, onde luzes de emergência e agitação nos colocam na

---

<sup>30</sup> Em abril de 1968, aliás, no mesmo ano de estreia de *Planeta dos Macacos*, ocorre o assassinato de Martin Luther King Jr., o grande ativista negro.

<sup>31</sup> A primeira americana a ir para o espaço foi Sally Ride, em 1983. Contudo, em 1963, a soviética Valentina Tereshkova já havia embarcado em missão. Tratando-se do início da década de produção do filme, podemos avaliar a presença de uma mulher na tripulação da nave que desembarca no futuro como um sintoma de uma sociedade que já vislumbrava tal posição para a mulher.

<sup>32</sup> A discussão sobre a utilização de personagens centrais negros ou do sexo feminino ainda são bem atuais. Para a época em que o filme foi produzido, sua sinalização introduzindo aqueles elementos é correspondente a fatos históricos já mencionados. Contudo, sua retirada da trama pode envolver a falta de disposição em se envolver em determinadas questões sociais. Nesse ano de 2015, por exemplo, existem grupos na internet que pretendem boicotar o lançamento de *Star Wars VII* pelo fato de seus protagonistas serem uma mulher e um negro. São questões que possivelmente os produtores do filme abandonaram para que não viesse a interferir em sua bilheteria.

<sup>33</sup> O orçamento do filme foi de seis milhões de dólares, segundo o site <[www.imdb.com](http://www.imdb.com)>.

perspectiva de sua situação de urgência, é seguido de um plano aberto demonstrando mais uma vez o ambiente onde a nave caiu. Devemos perceber que nesse momento não há utilização de som em uma passagem de vinte segundos (8' 29" – 8' 59") na qual a câmera se afasta da nave para o alto e gira para que possamos ver um cenário que, pela falta de som, mostra-se sem vida e estático. Isso já introduz o espectador em um ambiente que apresentará dificuldades aos astronautas. Seria esse ambiente o cenário de um lugar devastado por bombas nucleares? Os recursos de câmera nesse trecho já nos introduzem, portanto, a um cenário apocalíptico que nos é revelado somente na sua cena final. O filme, em momentos como este, mostra consequências de uma guerra nuclear para o ambiente terrestre, não somente para a evolução símica e involução humana. Devemos lembrar, de passagem, que o imaginário sobre uma possível guerra nuclear – envolvendo as superpotências que lideram a Guerra Fria – havia se inflamado em inícios da década de 1960, com o emblemático episódio dos “Mísseis de Outubro”<sup>34</sup>, em Cuba. O cenário de uma possível guerra nuclear já era evocado pela Literatura e pelo Cinema desde 1947 com a explosão da bomba de Hiroshima. Na década de 1960, adicionalmente, as tensões entre Estados Unidos e Cuba – essa última apoiada militar e tecnologicamente pela URSS – traz uma luta de maior intensidade ao imaginário dos desastres nucleares.

9'10" – 10'53" nesse período, os astronautas estão realizando a evasão da nave antes que ela se afunde por completo. A música é agitada até que eles consigam escapar de seu interior. Reunidas as provisões necessárias, o último a abandonar a nave é o comandante Taylor, personagem principal e interpretado por Heston. Antes de sair da nave então quase que totalmente submersa, ele olha para o painel que mostra a data na Terra. A câmera então focaliza o painel para que o espectador compreenda a importância daquela informação: a de que se passaram mais de dois mil anos no seu planeta de origem. Estamos diante de mais uma informação trabalhada com a câmera e que é de grande importância para que se compreenda a cena final e mais importante do filme. Logo, temos nos primeiros minutos do filme, informações sobre espaço e tempo no planeta Terra, sendo o primeiro implícito – pois só o vamos saber ao final do filme – e o segundo explícito, porém ainda sem conexão entre as duas informações. Tal conexão somente acontece ao fim do filme. Todas essas informações nos foram apresentadas através de jogo de câmera somadas ao auxílio explicativo do personagem de Heston no começo da película.

11'33" – 12'27" nesse período vemos sequências de câmeras aéreas mostrando as personagens ao fundo rodeadas por imensa área desértica e desabitada. Mais uma vez, e não pela última, tal recurso é utilizado para enfatizar visualmente o que mais tarde entenderemos como consequência de um desastre nuclear.

12'50" – 15'24" após abandonarem o bote com o qual se salvam, os astronautas pisam em chão firme e começam a analisar o solo. A câmera mantém-se nos atores de forma que possa sempre mostrar amplamente o cenário por detrás deles. Mais uma vez o efeito visual busca colocar o espectador a par da situação delicada dos personagens, ao mesmo tempo em que enfatiza o deserto por motivo que já tratamos em sequência anterior. Segue-se um diálogo entre

---

<sup>34</sup> Após uma crise diplomática envolvendo Cuba e os Estados Unidos, este último realiza um embargo econômico àquela nação que pede por auxílio a URSS. Decididos de que Cuba seria geograficamente importante à sua estratégia militar naqueles anos de Guerra Fria, em troca de ajuda econômica, Cuba é feita de base de lançamento de mísseis nucleares. Tal situação tencionou as relações entre EUA e URSS, gerando um dos momentos mais próximos à uma guerra nuclear que o mundo já presenciou. Cfe: ALLISON, Graham, e ZELIKOW, Philip. *Essence of Decision: Explaining the Cuban Missile Crisis*. 2ªed. Nova York: Longman, 1999.

o capitão Taylor e o astronauta Landon, onde o primeiro afirma estarem eles mais de dois mil anos à frente do tempo terrestre. Landon diz que somente acreditaria se houvesse prova disso. Tal prova para esse diálogo será dada, mais uma vez, na cena final do filme. Na conversa eles descobrem não existir possibilidade de vida naquele solo e, com provisões limitadas, partem sem rumo certo. Sem saberem, e como será demonstrado no final do filme, os personagens estão em uma área de possível catástrofe nuclear.

A cena que se segue a essa sequência é bem emblemática: Landon aparece enterrando uma pequena bandeira dos EUA. A câmera dá um zoom nela, de maneira a que ela fique enorme à tela e, o que se segue é um close em Taylor, que dá uma gargalhada com um exagerado efeito sonoro de reverberação que enfatiza seu deboche. A reação de Taylor à atitude de Landon deve nos remeter à ideia de uma corrida espacial sem sentido, uma vez que não haverá ninguém ali para olhar ou outra nação para disputar, como no caso da época, havia a URSS. Essa cena nos faz imaginar que o filme pretende dizer que maior que a briga entre nações, está a compulsão do homem por alcançar e conquistar. Ao mesmo tempo, mostra como o sistema – que inclui um sentimento de patriotismo e de pertença às nações em conflito – insinua-se mecanicamente nos indivíduos, por vezes sem a capacidade de perceberem como suas consciências são direcionadas. Landon – com seu ato de enterrar a bandeira americana para territorializar o planeta desértico – é signo de um senso de dever mecanizado que beira a total falta de praticidade. Desempenha seu papel no confronto das potências da Guerra Fria quase sem pensar.

15'25" – 17'12" nesse trecho do filme, temos uma sequência de planos abertos mostrando a caminhada dos astronautas em busca de um lugar onde possam encontrar suprimentos para sua sobrevivência. Esses planos abertos por longos 107 segundos servem para mostrar-nos uma região que futuramente será discutida no filme como a já mencionada aqui Zona Proibida. Sendo essa mais tarde revelada como uma área que sofreu com o holocausto nuclear, os produtores se utilizam dessa sequência de planos para retratar a desolação da região. Uma desolação que em certos planos é colocada como para além da vista, mostrando a grande área desértica por onde as personagens caminham.

17'14" – 17'24" aqui, ainda em uma sequência de plano aberto, temos os personagens parando para observar um fenômeno no céu. Mesmo sem nuvens de chuva, trovões começam a soar forte com relâmpagos. Os astronautas param, demonstrando estranhamento sobre tal fenômeno. Temos, portanto mais uma sequência que foi colocada para que o final do filme a pudesse justificar. Sendo essa região uma área atingida por um holocausto nuclear, a radiação não só tornou o solo infértil, como vínhamos observando nas sequências anteriores, como também alterou o estado natural das partículas na atmosfera, podendo então gerar o fenômeno observado nesses dez segundos.

17'36" – 17'55" uma sequência que começa com um plano fechado nos astronautas seguido de um barulho de rochas em movimento. Logo os personagens se dão conta de que pedras enormes estão rolando acima deles em sua direção. Essa sequência foi utilizada para quebrar as sequências anteriores que demonstravam um ambiente infértil, porém passivo. Nesse momento, as personagens dão-se conta da hostilidade do meio ambiente. Essa foi mais uma oportunidade que os produtores tiveram de mostrar sua visão de um planeta pós um apocalipse nuclear.

17'57" – 19'17" um plano fechado nos astronautas para que eles então parem e conversem sobre o que passaram até aquele momento. Para além da discussão sobre o limite de suas provisões, temos outros dois diálogos que nos são importantes. Primeiramente existe uma observação sobre o que relatamos anteriormente com relação aos trovões num céu sem nuvens



de chuva. Logo depois, um diálogo reflexivo se inicia entre as personagens. Uma reflexão sobre o lapso temporal de vinte séculos entre eles e o planeta que deixaram, funciona para enfatizar o quanto tempo o planeta demorou para ficar da forma que observamos no filme. Esse diálogo introduz a sequência seguinte, onde Taylor e Landon discutem sobre os propósitos pessoais de cada um. Mas ainda nessa sequência, vemos Taylor acusar Landon de negação diante aos eventos de lapso temporal. Após esse diálogo, temos uma sequência em plano aberto justamente para que possamos observar tal ação do tempo.

19'19" – 21'10" nessa sequência de plano fechado nos personagens Taylor e Landon, temos um diálogo importante para que possamos compreender a visão que os produtores do filme têm do homem americano no período histórico que vivem. Taylor é escolhido tanto para desvendar o espírito americano encarnado em Landon, como para personificar a visão que os produtores têm do homem em finais da década de 1960. Taylor começa questionando a Landon seus motivos para embarcar na viagem espacial e, antes que seu companheiro responda, ele mesmo, em tom de crítica, começa uma série de afirmações sobre o espírito de Landon, que deveremos compreender como afirmações sobre o espírito americano. Ser o melhor e não poder recusar o desafio que se lhe apresenta. Taylor o chama de "superamericano"; a glória dos seus feitos; desejar a imortalidade. Taylor termina sua análise do companheiro perguntando "qual é o gosto" da conquista. Uma ironia para realçar sua postura em não encontrar sentido nas aspirações de Landon. Quando Taylor faz uma análise de si próprio, podemos observar o tom de crítica por parte dos produtores, que vivenciam o período de Guerra Fria e, portanto, iminente holocausto nuclear. Taylor diz que seu propósito na viagem é descobrir em alguma parte do universo alguma raça "melhor" que o homem. Que essa é sua esperança. Tal afirmação soa como pessimismo com relação à capacidade destrutiva do homem e suas buscas por conquistas e guerras, como vivenciado na segunda metade do século XX.

21'54" – 22'39" os astronautas encontram uma pequena planta em meio ao deserto que percorriam. A partir daí eles percorrem através de uma trilha de plantas em busca de um lugar onde haja mais vida. O elemento vida começa a ser introduzido no planeta após longos 21 minutos. Essa utilização de grande parte do filme serviu para que o público pudesse sentir o longo caminho que percorreram até encontrarem uma zona segura da radiação que impedia a vida no local aonde chegaram. As plantas são introduzidas com cada vez menor distância entre elas. Um plano fechado na primeira planta que encontram mostra uma planta sem cor e de aparência frágil. Seriam esses os resultados para a vida perto ao local onde ocorreu o holocausto. Um plano aberto após recolherem a planta do chão mostra que não há outra forma de vida tão perto.

22'41" – 22'53" aqui o uso da câmera com a fotografia escolhida funciona para criar um efeito que passa ao público, mais uma vez, a percepção de distância percorrida. O plano aberto e em sequência mostrando a caminhada dos astronautas, é alinhada a uma câmera que se move levemente ao ritmo de uma passada. Isso transforma o cansaço dos personagens em um efeito visual, mais uma vez alinhado com uma fotografia do pôr do Sol que, justaposta à próxima imagem que já não mostra o Sol se pondo, dá-nos a ideia de que os dias vêm se passando. Todos esses efeitos são utilizados para o mesmo propósito que delineamos anteriormente: dar ao público a sensação de longa distância do lugar de onde vieram até a civilização símia. Isso funciona para que os produtores possam relacionar a área desértica à área de um conflito nuclear, mostrando sua visão de que tal conflito pode vir a exterminar a vida no planeta. Tais longos minutos que são acompanhados até agora dão ao público grande parte do projeto de mundo pós-apocalíptico que se tem à intenção de criar.

22'54" – 24'15" temos um plano-sequência aberto, onde os personagens já passam mais constantemente por uma vegetação ainda muito rasteira. Porém o enquadramento aberto desse plano nos revela a direção que eles andam e, até o final do que o quadro pode apresentar, ainda há uma caminhada enorme. Trata-se de mais uma sequência com o mesmo objetivo anterior, contudo notamos a evolução e o distanciamento da área do conflito nuclear, que nos é indicado pela introdução do elemento vegetal. Temos também quadros onde o plano aberto em ângulos de forma plongée e contraplongée<sup>35</sup> funcionam para o mesmo efeito, porém de maneira a variar os ângulos e dar visão geral ao espectador da enorme região desértica que, mesmo após todo esse período, ainda envolve os personagens".

24'16" – 24'41" com sequências de quadros com planos abertos, o filme nesse momento introduz um elemento revolucionário: o homem nativo. Nas vezes em que os podemos observar, eles aparecem ao fundo, acima das rochas nesses enquadramentos de plano aberto. Não é possível identificar que forma de vida é, nem mesmo se é hostil. O elemento do efeito sonoro funciona para demonstrar a revolução que o filme vai passar a partir de então. Desde que os astronautas começaram sua marcha, o efeito sonoro introduzido pela equipe técnica foi constante e inalterado. A partir da aparição do homem, todas as vezes que podemos identificar suas silhuetas ao fundo do quadro, há uma introdução de um ruído no som, entrando em conformidade com a alteração do ambiente. Esse ruído pode ter, para além de somente um efeito estético, um efeito metafórico. Como já dissemos nessa dissertação, trata-se de um filme pós-apocalíptico que se pretende como um projeto de futuro para o homem em consequência do momento histórico vivido no seu ano de produção. Partindo desse pressuposto, o ruído introduzido pela produção funciona também como uma metáfora para a afirmação de que o homem é o elemento que causa o distúrbio na natureza. Essa questão será tratada de forma mais enfática à frente no filme, mas já é colocada de maneira metafórica através da escolha que é feita na modificação sonora.

24'42" – 25'59" um plano médio em sequência mostra os personagens caminhando em meio a uma vegetação de médio porte, até que Landon chama atenção do capitão Taylor para algo acima das rochas. Um enquadramento em plano aberto contra plongée mostra a visão que eles têm de figuras estáticas bem no alto. Uma sequência de planos fechados em close nos astronautas serve para que em seguida o enquadramento nas figuras revele sua visão: a de que se tratam de espantalhos ali colocados. Alternam-se quadros de planos abertos em ângulos plongée filmados por trás dos espantalhos, e contra plongée, filmados por trás dos personagens que começam a escalar em sua direção. Os elementos introduzidos aqui são de ampla relevância à nossa análise histórica. A vegetação já maior mostra que há maior possibilidade de vida e que, portanto, pode haver água em suas proximidades. Os espantalhos, ditos como tal por Landon, servem para espantar. Reforcei essa obviedade, pois é de extrema importância a introdução desses espantalhos. Quando filmados em plongée, podemos observar de perto que tais espantalhos são cobertos com algum material que o faça parecer um animal peludo, nos indicando que foram os símios que os produziram. Mais à frente obteremos a informação de que os homens são tratados como pragas que atacam plantações e acabam com elas e, por isso, deveriam ser mantidos afastados ou até mesmo eliminados. O espantalho, portanto, não é uma

---

<sup>35</sup> Plongée é uma palavra francesa que pode ser traduzida como “mergulho” e que, na produção cinematográfica, é utilizada para representar um enquadramento de câmera posicionada acima da cena, permitindo que o espectador se posicione para essa perspectiva. De maneira análoga, Contra Plongée é um termo utilizado quando a câmera posiciona-se permitindo ao espectador a observar a cena de baixo para cima. Cfe. MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 2013.

criação de uma civilização hostil, mas sim de uma civilização que pretende manter-se distante do ser humano.

Eis aqui mais um elemento que demonstra a expectativa de futuro colocada no filme, onde o homem passa a ser visto como um animal que não respeita seus limites. Anteriormente, quando analisamos a conversa entre Landon e Taylor, pudemos observar em Taylor a voz desse projeto crítico que dará roteiro a esse filme.

26'30" – 27'28" sequência de quadro com a câmera agitada. Tanto o movimento agitado da câmera quanto a alteração do som, também para uma composição agitada, funcionam para simbolizar a euforia das personagens ao enxergar ampla vegetação e barulho de água. Eles ignoram os espantalhos e podemos observar num plano aberto que os astronautas correm deixando os espantalhos para trás, ignorando qualquer sinal de perigo que eles pudessem simbolizar. Enquanto os astronautas banham-se em um lago, planos abertos em plongée e contra plongée mostram a vegetação já mais completa do que havia sido apresentada até agora no filme. Devemos nos ater para os recursos que a direção do filme se utilizou até aqui. Eles funcionam para ambientar o espectador nas dificuldades geográficas que os personagens enfrentaram, criando sempre uma representação de um planeta sem muita vida, ideal para a visão de um futuro pós-apocalíptico a que se pretende.

27'27" – 30'14" num enquadramento de plano geral são mostrados dois astronautas nadando no lago, enquanto o personagem Landon chama a atenção dos outros para marcas na areia que o enquadramento permite ver, mas não permite definir. Mais uma vez é utilizado o recurso de enquadrar os três astronautas em pé e, no momento em que se abaixam para encarar as marcas na areia, o quadro seguinte em close e plongée representa o olhar deles sobre o que se revela então como pegadas humanas saídas do lago. Num dos enquadramentos seguintes, após se aperceberem da possibilidade de não serem os únicos seres humanos naquele local, um quadro de plano geral mostra os astronautas ao fundo e suas roupas, que estavam mais perto da câmera, começam a ser roubadas por mãos de seres humanos. Os astronautas os perseguem até se disporem com suas roupas e equipamentos jogados pelo caminho.

Até então, os enquadramentos utilizados não haviam focalizado os humanos que roubaram as roupas. Isso tem o propósito de manter suas intenções incógnitas. Ao encontrarem suas roupas e equipamentos pelo caminho – esses últimos quebrados – o espectador pode se aperceber da não intenção de roubo. Logo em seguida, um quadro em plano aberto mostra os astronautas em um cenário de vasta plantação e muitos humanos colhendo seus frutos. Essa sequência funciona para caracterizar os seres humanos nesse ambiente distópico. Ao roubar as roupas dos astronautas e as largarem pelo caminho, o espectador logo percebe que não há intenção de roubo para uso, mas apenas para retirar deles aquilo que os caracterizava. Para o diretor, foi um recurso de roteiro para manter os astronautas sem nada que os pudesse diferenciar visualmente dos outros seres humanos. E também funciona como um recurso para mostrar humanos que não se sentem à vontade com tecnologia que, nesse futuro, caracteriza a sociedade símia. Portanto temos essa sequência de quadros que já funcionam para identificar que o desenvolvimento tecnológico não pertence aos homens desse mundo futuro.

30'16" – 31'03" uma sequência de quadros que se revezam entre planos médios e closes nos astronautas e nos humanos, mostram ora os três discutindo a natureza daqueles humanos, ora os humanos em sua ação. Na medida em que eles conversam sobre imaginar que aqueles humanos não possam falar, o quadro seguinte mostra os humanos em plano médio, onde podemos perceber as expressões que os atores dão às suas personagens. Essa era a intenção do diretor. Enquanto os astronautas discutem a selvageria daqueles humanos, o plano médio nos quadros que os mostram definem sua caracterização como criaturas desprovidas de cuidado

estético (algo natural para a sociedade humana ocidental do século XX), acuadas e vigiando como que com medo de os donos daquela comida chegarem. O personagem de Taylor avalia na conversa que se eles forem os melhores daquele planeta, logo os três estarão os dominando. Essa fala é a deixa para a entrada do elemento principal do filme: os macacos, definindo já que existe algo melhor que o ser humano. Essa é uma discussão que já vem sendo trabalhada no filme desde que Taylor confessou a Landon que essa era sua expectativa para a viagem: encontrar alguma raça melhor que o homem. Isso marca a crítica dos autores do filme aos conflitos travados ou em iminência de serem travados pelo homem no auge da Guerra Fria. Essa sequência também teve valor para nos apresentar as características simplórias dos humanos daquele tempo e já destacar mais uma expectativa para o futuro a que o filme se pretende: a involução sofrida por aquela raça”.

31’04” – 35’00” um quadro em zoom focalizando a mata fechada é gravado junto a um som estridente difícil de identificar, mas claramente com a intenção de nos colocar a suspeita de que um animal selvagem está próximo. Em seguida, um quadro em plano aberto e em plongée nos mostra que ao reflexo daquele som, os humanos que ali estavam ficam estáticos, e o quadro sequência, em plano médio, mostra-os correndo, indicando claramente seu terror ao identificar aquele ruído. Toda essa sequência, somada à sequência que destacamos anteriormente com a fala de Taylor, nos prepara para a surpresa seguinte que será quando nos apresentam os macacos.

A ideia de superioridade discutida pelos astronautas é um claro reflexo de um etnocentrismo norte-americano dos tempos de Guerra Fria, criticado no filme. Os astronautas correm, também tomados pelo medo do que se mostra claramente como um ataque àqueles humanos e acabam por se misturar a eles. Essa sequência favorece a estratégia dos autores do filme para que os astronautas não se diferenciasssem fisicamente dos demais. Eles estão com barbas por fazer devido ao longo tempo de caminhada, e também estão sem suas roupas características, roubadas pelos outros humanos. No meio à ação contida nessa sequência de quadros onde mostram os humanos fugindo, ainda sem apresentar quem os caça, quadros em plano close mostram as pernas de cavalos e armas disparando, sem, contudo, mostrar quem os manuseia ou cavalga. Ainda somos induzidos pela última fala contida no filme, aquela na qual se discute sobre aqueles humanos serem inferiores e os astronautas serem o que há de melhor. Já somos levados a perceber a existência de outra inteligência, que cavalga e domina armas de fogo. Estamos sendo introduzidos ao universo do projeto de futuro apocalíptico dos autores, onde outra inteligência é apresentada. Um quadro em close no personagem Taylor mostra um rosto com misto de terror e surpresa por identificar que macacos armados e montados a cavalo estão promovendo aquela caçada a seres humanos. Somos então apresentados àquilo que se vem discutindo até então: uma inteligência possivelmente melhor que o homem em aspectos que ainda serão colocados com mais clareza. Um plano aberto em plongée possibilita observarmos que a caçada não é realizada apenas com ferramentas que poderiam estar sendo utilizadas por animais que aprenderam seu manuseio, pois vemos os macacos cercando estrategicamente os humanos para que não tenham chance de escapar. Essa sequência nos mostra não só seu domínio de ferramentas como a arma de fogo e os cavalos, mas também uma inteligência superior aos humanos ali caçados. Durante essa sequência, os personagens astronautas são abatidos junto ao restante da caça. Um deles é morto, Landon é capturado inconsciente e Taylor também capturado com um tiro na garganta, que o deixará por um tempo sem poder falar.

35’10” – 36’09” a sequência anterior termina com um plano médio no qual um macaco caminha carregando uma criança humana nos ombros. Os efeitos sonoros de agitação também cessam, indicando o fim da caçada. Um plano sequência mostra a caminhada daquele macaco

carregando a criança saindo da mata e entrando no acampamento montado pelos macacos, onde mostra seres humanos abatidos e outros capturados sendo presos em carroças com grades. Uma cena posterior mostra macacos tirando foto em frente à sua caça abatida no chão. Pela primeira vez, um dos macacos fala, o que definitivamente os coloca ao público como raça dotada de inteligência”.

36’10” – 36’12” um único plano aberto que vale a pena destacarmos separadamente. Esse plano demonstra a cidade símia, com macacos circulando livremente tanto a pé quanto de canoa. Prédios rústicos podem ser observados, e esse quadro em conjunto nos possibilita compreender que tal sociedade é dotada de conhecimentos matemáticos e físicos, embora não ao ponto que a sociedade humana de 1968 tenha desenvolvido. Podemos identificar ainda um estágio de evolução, mas, de qualquer forma, é difícil não criar nesse momento uma ideia no espectador de que os macacos não são a civilização “melhor” que Taylor havia cobiçado ao explicar os motivos de sua partida da Terra. Isso não quer dizer que os autores se perderam ou vão deixar esse ponto de lado. Muito pelo contrário: tal aspecto arquitetônico, colocado dessa forma, serve para que os autores demonstrem que aquela civilização que será tratada como distinta ou, ainda utilizando o termo cobiçado por Taylor, é dada como melhor em outro aspecto distinto da ciência. Trata-se de um filme que discute a todo momento para onde os anseios que são próprios da raça humana poderiam levá-la no futuro, e a sociedade símia será colocada como superação aos anseios humanos. “Os mesmos anseios que levaram a sociedade da década de 1960 a estar passando pelo momento de Guerra Fria”.

36’12” – 42’57” essa sequência de quadros se passa dentro de uma espécie de clínica veterinária, onde humanos são mantidos presos e também são limpos e tratados. Há a introdução de uma das principais personagens do filme: a doutora Zira. Já havíamos sido apresentados aos macacos em uma atividade de caçada nos campos de plantação. O aspecto estético daqueles macacos é diferente de Zira e do veterinário que começa com ela um diálogo que nos revela a existência de castas funcionais na sociedade símia. A conversa travada entre os dois chimpanzés revela a existência de Zaius, um orangotango que, pela conversa, podemos entender que é dotado de poder político, o que poderemos afirmar logo à frente. Os autores já nos mostram, mesmo sem ainda o elemento do orangotango ter aparecido, que a sociedade símia é dividida em castas funcionais. Existe um paralelo com a sociedade humana da década de 1960, quando a Guerra Fria e, portanto, o desenvolvimento científico e militar atingia seu auge com a criação de armas cada vez mais poderosas. Se os chimpanzés da sociedade símia nos mostram como aqueles responsáveis pela ciência, naquele mesmo diálogo travado entre os chimpanzés, percebemos a casta política como responsável pela permissão e direcionamento do seu desenvolvimento. Podemos perceber adiante, com a chegada de Zaius à clínica, que de fato são eles que têm o comando sobre as pesquisas científicas. Zira, mostrada a todo momento dotada de afeição pelo personagem de Taylor, supõe a possibilidade de estudar a natureza símia através do estudo do comportamento humano, enquanto Zaius afirma ser uma declaração absurda, uma vez que os macacos nada têm de semelhante com a raça humana, dada por ele como uma praga que come seus suprimentos e avança sobre as plantações dos macacos.

Tais quadros com diálogos são filmados em planos abertos em sua maioria, nos dando a possibilidade de observar, para além dos dois que conversam, outros que trabalham no local. Esses outros se tratam de gorilas, a mesma raça que abatia os humanos na sequência gravada nas plantações e que são mostrados como os que realizam os trabalhos manuais e militares. Os autores do filme operam com três castas com funcionalidades diferentes e as utilizam para realizar analogias à sua sociedade do século XX.

Podemos entender uma crítica mais forte aos políticos, pois no filme, são eles colocados como responsáveis por permitir ou não a realização e o direcionamento tecnológico, o que, em

nossa realidade, levaria à crise nuclear. Isso será representado mais vezes ao longo do filme. A sequência de quadros que se passa dentro da clínica mostra a doutora Zira inserindo uma mulher na jaula de Taylor. Ali, a atuação de Heston, com sua personagem ainda sem poder falar devido ao ferimento na garganta, leva-nos a compreender seu entendimento sobre como os macacos enxergam o homem: em sua natureza animal. Os anseios por comida e sexo. Quando os autores demonstram os seres humanos sem o caráter civilizacional desenvolvido, eles podem e exploram a natureza humana e tem aí uma forma de criticá-la, mostrando nossas vontades e formas de agir que, para os autores, também funcionam como forma de se criticar o homem que chegou à capacidade de se autodestruir.

42'55" – 46'15" nessa sequência, outro personagem importante é adicionado à trama. Trata-se de Cornelius, um chimpanzé *affair* de Zira e que, como próprio de sua casta, é também um cientista. Em conversa com o doutor Zaius, sua função de arqueólogo é revelada e, mais uma vez, Zaius intervém dizendo que a sequência de seus estudos depende de sua aprovação. Outra vez temos uma caracterização da ciência submissa à política. Max Weber, em seu livro *Ciência e Política: Duas vocações* (1968), discute o fato de que o cientista trabalha sob a regra da autenticidade e que sempre pretende a sua comprovação. Já o político, depende de algo mais que seu intelecto para que possa governar. É o que Weber chama de paixão e que não está ligada a racionalidade. Sendo o filme discutido sob o aspecto de uma sociedade teocrática, podemos ver que a paixão política daquela sociedade, ligada ao fervor religioso, surte efeito limitador para o cientista e, por que não, para a Ciência.

As filmagens nessa sequência são realizadas em local aberto, onde humanos são dispostos numa espécie de viveiro. As conversas entre Zira, Zaius e Cornelius, mesmo que filmadas em plano médio, nos tornam capaz de observar quase sempre uma vegetação exuberante ao fundo. É necessário destacar isso, pois o “viveiro” citado, onde notadamente estão os humanos que Zira dispõe aos seus cuidados para tomar sol, está num chão árido, sem vegetação alguma. Essa disposição pode nos revelar a intenção de relacionar o homem à aridez desértica – própria ao cenário pós-apocalíptico no qual o filme pretende ao homem responsabilizar –, uma vez que, no diálogo entre Cornelius e Zira, vemos ao fundo um cenário de exuberância oposta.

46'16" – 48'06" temos aqui uma sequência de quadros com uma grande relevância para o roteiro do filme. É nessa sequência, filmada novamente dentro do laboratório de Zira, onde seres humanos estão enjaulados, que ela descobre finalmente a respeito do intelecto de Taylor. Essa sequência de quadros é filmada em planos médios e abertos, nos quais podemos notar a agitação dos outros seres humanos com a chegada de Taylor à sua jaula. Essa agitação demonstra que os outros já percebem sua diferença frente a eles e também seu desconforto com isso. Podemos perceber que sempre que Taylor tentou demonstrar uma habilidade diferenciada, ele foi repreendido pelos outros humanos. Os produtores do filme estariam representando com isso que não só os macacos, como veremos a seguir, sentem ameaça com a possibilidade de desenvolvimento intelectual humano. Cria-se a representação de um homem envolvido que percebe o risco que sua própria espécie representa. Ainda nessa mesma sequência de quadros, outro momento que nos faz relevância ao contexto do trabalho aqui é quando, após Taylor agarrar Zira por detrás das grades, ele lhe rouba um bloco de papel e uma caneta. Ainda sem poder falar, ele escreve no papel “*my name is Taylor*”. A partir daí a filmagem entra em planos fechados com alternados closes entre Zira e Taylor. Essa sequência de quadros é de alto valor analítico. A começar pelos efeitos sonoros que, bem baixos e espaçados, criam suavidade à cena, pois é justamente o momento de identificação diferenciada de Taylor. Observando o ângulo de filmagem quando Taylor se ergue, vemos que a câmera que o filma está em contra plongée, enquanto a que filma Zira, em plongée. Isso, para além de demonstrar o ponto de vista

de cada um, existe outra intenção. Essa intenção é mais bem observada, pois a filmagem dos closes nos ângulos descritos não encara os atores nos olhos. Há uma intenção nessa cena que se relaciona à posição de Taylor frente a Zira. Ele está acima dela e o ator interpreta esse momento com expressão de imponência. A cena caracteriza como Taylor, enquanto ser humano, coloca-se com superioridade frente ao macaco. Taylor começa o filme afirmando ter abandonado a Terra em busca da existência de uma civilização melhor que a humana, mas por diversas vezes ele é colocado a criticar a sociedade símia, posicionando-se com superioridade.

48'07" – 53'42" nessa sequência de quadros, temos Taylor sendo interrogado por Zira e Cornelius após terem ciência de sua inteligência. Taylor ainda não pode falar, mas comunica-se através da escrita. A sequência é filmada com o personagem Taylor sentado à mesa enquanto escreve e os dois macacos em pé o observando. A postura de Taylor nos transmite o caráter de sobriedade com o qual a personagem dialoga. Cornelius questiona sobre sua história de ter caído do céu. Taylor logo o corrige dizendo que eles chegaram voando. Ao que Cornelius replica ser isso uma impossibilidade científica e Zira completa questionando que mesmo havendo tal possibilidade, não existiria motivo para querer voar. Esse diálogo é mais uma crítica do filme sobre a sociedade da década de 1960 que vive a Guerra Fria. Tal período que gerou uma tensão enorme sobre a possibilidade da catástrofe nuclear – essa, somente possível graças ao desenvolvimento tecnológico do século XX. O questionamento de Zira é uma reflexão do porquê do desenvolvimento tecnológico. Taylor responde que voaram para chegar lá. Ora, se no início do filme Taylor afirmou que sua viagem se tratava de uma busca pessoal por uma civilização melhor que a dos homens, quando ele afirma que o desenvolvimento tecnológico serviu para levá-los a essa viagem, ele está confirmando o que Zira questiona: que não há utilidade para querer voar. Ou, portanto, como entenderemos, para tamanho desenvolvimento de tecnologia.

Na sequência da conversa, Taylor aponta no mapa sua trajetória desde a queda da nave até chegar à floresta onde foram caçados. Cornelius afirma não acreditar em Taylor, devido à impossibilidade de qualquer criatura sobreviver naquela região. Trata-se mais uma vez de uma menção à área que posteriormente será revelada como alvo de uma catástrofe nuclear. A afirmação de Cornelius é mais uma crítica ao que o conflito nuclear pode levar à civilização humana. Zira afirma, ainda nessa sequência de quadros, que a existência de Taylor pode comprovar uma teoria de Cornelius. Este, em expedições arqueológicas na chamada Zona Proibida, teria encontrado resquícios de uma antiga civilização, e cria a hipótese de que o macaco seria uma evolução do homem. Zira afirma que Taylor poderia ser um elo perdido que comprovaria a teoria de Cornelius. A teoria de Cornelius espelha a teoria de Darwin<sup>36</sup> sobre a adaptação das espécies, onde o famoso biólogo afirma sobre a existência de uma seleção natural tal que, enquanto leva espécies à completa extinção, outras, condicionadas pelo meio, sobrevivem. Tal teoria de Darwin foi representada de forma análoga no filme pela teoria de Cornelius, que afirma ser o macaco o fruto da superação ao meio hostil a qual o homem não evoluído foi incapaz de conquistar. Também, num primeiro momento, existe a intenção de chocar o espectador com uma afirmação que nos parece ridícula. Contudo, ao mesmo tempo, ela coloca em crítica a teoria de que evoluímos do macaco e, sobretudo, de nossa evolução como espécie mais desenvolvida. Zira continua afirmando ser Taylor um elo perdido que Cornelius deveria utilizar para comprovar sua teoria e torná-la verdade científica. Cornelius destaca que sua teoria foi acusada de heresia por Zaius e que a confrontação da ciência com a chamada Escritura Sagrada poderia levá-lo a julgamento. O personagem de Zaius e outros orangotangos representam não só a política da sociedade símia, mas também a guarda da

---

<sup>36</sup> Charles Darwin, biólogo britânico, é autor do livro *A Origem das Espécies*, no ano de 1859.

tradição religiosa. Essa tradição é responsável por guiar o desenvolvimento científico daquela sociedade.

Podemos avaliar de duas perspectivas a crítica que se desenvolve com essa sequência de diálogos. A primeira seria uma crítica ao controle que a tradição/religião exerce sobre o desenvolvimento científico. Poderíamos até mesmo ressaltar o diálogo entre ciência e religião. Outrossim, por outra perspectiva, podemos observar esse diálogo não como uma crítica ao controle e, conseqüente, freio que a religião exerce sobre a ciência. Ele pode ser caracterizado como uma crítica ao desenvolvimento científico sem o controle moral da sociedade. Nesse trabalho, optamos pelo segundo ponto de vista, uma vez que até o momento o filme nos demonstrou concretizar a visão de um futuro destruído pelo avanço e conseqüente corrida tecnológica entre países beligerantes. Observaremos esse dialogo enquanto uma crítica não ao bloqueio que a religião exerce sobre a ciência, mas sim uma crítica ao desenvolvimento científico sem um controle moral sobre ele. Em outras sequências analisadas anteriormente, observamos que o filme trata a sociedade símia dividida por castas, onde os políticos exercem controle sobre a ciência. Dessa forma, entendemos tanto como crítica aos políticos responsabilizados pelos atos de guerra, quanto aos mesmos políticos por não exercerem o controle devido sobre o desenvolvimento tecnológico que chegou ao limiar da capacidade de eliminar a raça humana do planeta. Os quadros que encerram essa sequência são marcados pelo doutor Zaius encontrando ao chão um avião de papel feito por Taylor. Zaius indaga sobre o artefato e Zira responde ser um brinquedo capaz de voar e o incita a testar. Zaius se recusa. O quadro em plano médio filmando Zaius realiza um zoom direcionando o close às suas mãos que amassam o brinquedo e o joga no chão. O quadro seguinte mostra Taylor amordaçado sendo retirado do local. Essa sequência tem o valor visual de mostrar a vontade de Zaius, então representante da casta política, em desprezar a cultura humana e suas realizações que, para ele, são dadas como vis ao planeta.

53'44" – 60'09" nessa sequência de quadros temos a fuga de Taylor após escutar de um guarda gorila que estava prestes a ser castrado por ordem de Zaius. Tal ordem tem relação direta com o que Taylor vem a representar para a sociedade símia. Zaius toma tal atitude a fim de evitar que Taylor procrie, gerando proles desenvolvidas intelectualmente e que venham a ameaçar o equilíbrio natural, uma vez que o doutor já havia afirmado que o ser humano é uma praga que deveria ser eliminada. Há um medo maior em Zaius relacionado a Taylor. Enquanto Zira o vê como uma criatura espetacular digna de curiosidade científica, Zaius o vê como ameaça. O ser humano sempre tratado como ameaça pelo filme. Fato coerente com a relação que estamos sempre realizando entre a época de produção do filme e o momento histórico vivenciado por seus produtores.

Quando da fuga, Taylor foge percorrendo grande parte da cidade símia. Isso nos possibilita ter um vislumbre de sua arquitetura interna e externa. A rusticidade é evidente, o que nos demonstra uma preocupação inexistente com estética e padrões simétricos típicos da sociedade do século XX, a mesma que a produção se propõe a criticar. Sendo um filme crítico à sociedade que poderia ter levado o mundo ao seu fim, seus padrões e costumes também são colocados como superados. No entanto, um aspecto sobre o qual o filme se debruça para afirmar como uma possível solução para não ocorrer o fim apocalíptico, são os valores morais. Quando colocamos aqui que os orangotangos são responsáveis por política e religião e decidem sobre os rumos do desenvolvimento científico, colocamos que os produtores responsabilizavam não a ciência, mas àqueles que permitiram seu direcionamento ao holocausto. Contudo, outro aspecto há de se colocar. A política unida a um aspecto moral, como a religião, trata o moralismo como segurança para a sociedade, assim como é mostrada durante todo o filme.

Nessa sequência que agora analisamos, ressaltamos a superação do padrão estético da sociedade humana. Contudo, durante sua fuga, Taylor se refugia dentro do que nos parece como



uma capela mortuária e se realiza o velório de um gorila. Podemos ver o caixão do falecido e ao fundo a imagem esculpida do que se pode perceber como o macaco que ditou as regras para a sociedade símia. Um clérigo prega para os que nos parecem familiares e amigos, exaltando qualidades morais do gorila falecido. Qualidades que são igualmente respeitáveis na comunidade religiosa cristã, como generosidade, bondade, dedicação familiar e amor ao próximo. A citação à vida pós-morte e num céu provedor de paz nos leva a afirmar mais uma vez que o moralismo religioso é associado no filme como algo de bom que não deve ser superado. E esse mesmo moralismo, unido à política, poderia evitar o mesmo fim que o filme propõe ao homem. Ainda na sequência de fuga de Taylor, após ele demonstrar uma compleição física que supera a dos macacos que o perseguem, o que conota a periculosidade de tal animal perseguido, o astronauta entra numa espécie de museu de cera. Lá, ele se depara com figuras humanas como estátuas representadas em atividades naturais. Nelas, os homens e mulheres estão em ócio, matando-se, segurando um artefato como arma, ou colhendo de uma árvore. Trata-se de representações de como os símios observam o Homem: como uma criatura que não produz, apenas retira, e que está pronta para o conflito, mesmo que com sua própria espécie. Em um quadro de plano aberto, ao fundo passam os macacos na busca por Taylor, que se esconde a médio plano e, próximos à câmera, estão dispostas estátuas de mais humanos se agredindo, numa clara intenção de enfatizar nossa natureza agressiva. Logo, Taylor encontra uma estátua de seu companheiro Dodge, que havia sido morto na caçada e, por isso, podemos perceber que as estátuas, na verdade, são corpos humanos empalhados. Quando Taylor volta às ruas, os macacos que por lá circulavam o agridem com frutas e verduras que traziam à mão, numa clara demonstração de que, para eles, o Homem não era apenas uma criatura selvagem a ser temida, mas também repudiada com raiva agressiva. O ser humano representado no filme é culpado pelo futuro apocalíptico do planeta Terra, e essa sequência demonstra bem tal intenção de seus produtores. A sequência termina com Taylor capturado em uma rede e, ao que Zira se aproxima, um gorila a adverte que Taylor agora passaria à custódia do ministro da ciência. Taylor então fala pela primeira vez desde a caçada, causando espanto em todos no local. As expressões, principalmente a de Zira em um enquadramento de plano fechado em close, são claramente de incredulidade na inteligência de tal criatura, reforçando sua animalidade.

60'10" – 63'35" essa sequência de quadros começa com Taylor de volta ao seu encarceramento no laboratório de Zira. O primeiro quadro mostra o que seria um plano aberto com Taylor e sua companheira de cela. Contudo a câmera se posiciona do lado de fora da janela da sala, não permitindo que possamos ver o ambiente em volta dos dois prisioneiros. Isso destaca a intimidade do que nos aparece agora como um casal prestes a ser separado. Logo que se levantam, temos um quadro em plano fechado nos dois, onde Taylor fala com sua companheira. É de destaque nesse quadro o momento em que ela, agora batizada por Taylor como Nova, coloca a mão na boca de Taylor para fazê-lo parar de falar.

Poderíamos tratar esse momento como Nova assimilando aquela habilidade aos macacos e, portanto, não querendo que Taylor prossiga. Contudo, por nossa construção no trabalho até o momento, afirmaremos que Nova impede a progressão da fala de Taylor por uma representação que os produtores do filme estão dando à finalidade da inteligência humana, que levou ao desenvolvimento de armas promotoras do apocalipse retratado. Então, por essa construção que viemos realizando, afirmaremos que a atitude de Nova foi uma das formas que os produtores se utilizaram para criticar o direcionamento intelectual do homem.

Na sequência, gorilas entram na jaula para separar Taylor e Nova, mostrando claramente a preocupação dos símios com relação à procriação dos dois já representados como casal. Depois de separados, quadros em planos fechados se revezam em Taylor e Nova, onde Taylor disserta sobre a solidão que sentia na Terra de onde partiu. Uma Terra que os homens construíram sem amor e sem motivos para que ele quisesse ficar. Assim, ele cria na sua fala

uma relação entre amor e importância por outra pessoa, o que nos leva a afirmar mais uma vez que o filme representa a década de 1960 como tempos onde os homens desenvolvem suas armas sem se importar com o próximo, trazendo risco de extinção à própria espécie. Logo em seguida, ele cita Stewart, a mulher astronauta que morreu antes da queda de sua nave. Ele a caracteriza como a nova Eva, aquela responsável por iniciar uma nova colonização da raça humana, mostrando a desesperança sobre a Terra abandonada.

63'37" – 76'32" inicia-se uma sequência dentro de um tribunal montado para julgar o caso de Taylor envolvendo Zira e Cornelius. Logo após os gorilas chegarem com Taylor ao local, um quadro em plano aberto é filmado com Taylor posicionado a plano médio e ao fundo podemos perceber o busto de um orangotango, indicando que Taylor estaria submetido ali às leis daquela sociedade. Em sequência, o orangotango que preside o tribunal ordena que um gorila dispa Taylor, acusado de ofensa devido aos trapos sujos que utilizava. Nessa sequência, Taylor é deixado nu, e um quadro em plano fechado nos possibilita ver a vergonha expressa pela personagem.

Até aqui, temos uma clara intenção de demonstrar o homem submisso aos legisladores que o pretendem julgar enquanto o animal irracional que o consideram. Quando Zira e o tribunal discutem sobre a natureza de Taylor, o tribunal deixa claro que Taylor não está sendo julgado, por não ser um macaco. Mas o que de fato está sendo julgado naquele tribunal é a possível heresia científica. Esse termo, aparentemente paradoxal, foi utilizado de propósito para chamar-nos atenção para uma ciência que se apresentará agora não somente controlada pela religião símia, mas que é fundamentada nessa própria religião. Ao darem início ao julgamento, o promotor acusa Zira e Cornelius de questionarem a verdade para eles incontestável de que o macaco foi criado por uma divindade que o proveu de inteligência e o designou para governar o planeta. A heresia científica é colocada na acusação quando o promotor afirma que Zira e Cornelius afirmam a possibilidade de Taylor ser um elo evolutivo entre o homem e o macaco.

Temos uma analogia clara ao embate que historicamente se travou e se trava até os dias de hoje em nossa sociedade com relação à origem da espécie humana. Poderíamos afirmar mais uma vez que a intenção do filme é criticar o freio que a religião exerce sobre o desenvolvimento científico. Contudo nossa proposta nesse trabalho baseia-se no aspecto de que o filme considera tal freio moral o responsável por manter a sociedade símia diferente da humana, aquela mesma que se autodestruuiu. Portanto tal momento no filme nos serve para observar que a religião não é apenas um aspecto moral de controle sobre o desenvolvimento científico na sociedade símia, mas também o fundamento inquestionável de tal ciência. Mais do que uma crítica velada à religiosidade, ou uma simples analogia histórica, nossa análise sobre essa sequência é de que ela serve para fundamentar o porquê do controle moral sobre a ciência naquela sociedade.

Zira é acusada de realizar experiências cirúrgicas que acabaram provendo a Taylor o dom da fala. Para contestar sua possível inteligência e capacidade de raciocínio, o promotor realiza perguntas sobre a cultura símia. Mais uma vez, é-nos demonstrado que, para os símios, inteligência e raciocínio estão ligados à aceitação e conhecimento dos seus fundamentos religiosos, e não ao questionamento. Isso é um ponto de importância para nosso trabalho, pois se coloca um dos fundamentos para a diferenciação entre o homem do século XX, promotor do apocalipse representado no filme, e os símios desenvolvidos. Existem duas maneiras de observar a representação da ciência e sua relação com a política nessa sociedade símia. Primeiramente, podemos compreender o filme como uma crítica ao controle que a religião já exerceu fortemente na sociedade ocidental – Idade Média –, impedindo a ciência ao seu desenvolvimento. Percebemos isso nas falas de Taylor, que critica a todo momento o fato de naquela sociedade a ciência estar submissa a religião. Taylor critica, especificamente, o fato de o ministro da Ciência ser, naquela sociedade, o mesmo ministro da Religião. Outra forma de compreensão de como essa relação é tratada pelo filme deve ser feita num aspecto mais amplo,

onde devemos olhar o filme não somente em suas cenas decupadas, mas em seu sentido geral, entendendo assim o filme como uma crítica ao descontrole da moral sobre a ciência, levando assim ao momento histórico em questão: a Guerra Fria. A ciência, questionadora como é por princípio, é representada como responsável pelo futuro distópico do filme. Já a “ciência” símia, caracterizada como rigorosamente submissa ao controle moral religioso, é representada como inofensiva.

Em sequência, Taylor é levado para o exterior do tribunal afim de que confronte outros homens capturados juntamente a ele na caçada do início do filme. Ele encontra Landon, que aparece lobotomizado com cicatriz cirúrgica na cabeça, e logo acusa Zaius de realizar tal ato por também o considerar ameaça. Vemos aqui mais uma vez a preocupação de Zaius, ministro que zela pela ciência, em impedir que a inteligência humana se torne uma ameaça. De volta ao tribunal, Zaius afirma ao presidente que a cirurgia foi realizada após fratura que Landon teria sofrido durante a caçada, e nega sua habilidade de fala. Agora, podemos perceber não só a preocupação de Zaius com o desenvolvimento intelectual do homem, mas com que os macacos descubram sobre eles. Aceitar a inteligência humana seria considerar a teoria de Cornelius sobre o elo evolutivo entre humanos e macacos. Isso alteraria o princípio de que a natureza das duas criaturas é diferente, além de destruir a base religiosa criacionista que fundamenta sua ciência e permite que eles mantenham o controle sobre seu desenvolvimento.

Ao fim da audiência, Zira e Cornelius são acusados de heresia por manterem sua postura diante da teoria de que Taylor é um elo perdido e da existência de alguma natureza comum entre homem e macaco. Mais uma vez a austeridade com que tais afirmações são encaradas pelo tribunal mostram-nos como a natureza humana é repudiada e representada pelo filme como responsável pela sua autodestruição.

76’34” – 80’56” essa sequência de quadros passada após o tribunal mostra Taylor sendo levado ao que aparenta ser uma espécie de escritório do doutor Zaius. A filmagem inicial em plano aberto nos dá percepção sobre o ambiente, composto por mesas e prateleiras com rolos de material possivelmente escrito. Sendo Zaius um ministro da ciência e religião, pode-se esperar que são desses assuntos que se tratam tais textos. Zaius afirma que Cornelius e Zira em breve serão julgados por heresia graças ao apoio que deram às afirmações de Taylor. Zaius afirma que já esperava a oportunidade de levar os dois a julgamento, mostrando mais uma vez o quão repulsivo se faz aos macacos até mesmo cogitar a ideia – proposta por Cornelius - de que existe um elo natural entre homem e macaco.

Zaius ameaça Taylor com experiências cirúrgicas que o colocariam em estado vegetativo, a menos que ele confessasse de onde veio e sobre sua possível sociedade de homens como ele, com inteligência e raciocínio desenvolvido. Zaius explana seu medo sobre a existência de outros como Taylor, e isso por considerar o homem uma praga beligerante. O doutor afirma que quando Taylor diz ter vindo de um forte, seu subconsciente escolheu um lugar preparado para guerra. Essa afirmação mostra mais uma vez a intenção do filme em representar o homem como uma criatura de natureza conflituosa. Isso pode ser visto nessa afirmação de Zaius, que logo depois chama Taylor pelo nome, algo que ainda não havia acontecido e que demonstra o reconhecimento do macaco sobre a individualidade do Homem. Taylor se demonstra satisfeito com isso, marcando assim a valorização que dá a um traço característico dos seres humanos e que é colocado em oposição à característica símia de valorização de aspectos de convívio social sempre representados no filme, como já analisamos anteriormente.

80’58” – 87’04” sequência que se inicia com quadros filmados dentro do laboratório de Zira, onde um gorila vigia as jaulas com os humanos. O plano aberto mostra todo o ambiente ao fundo com as jaulas. Quando é chamado, o gorila, chamado Julius, caminha para o fundo do

plano para o encontro do visitante. Isso faz com que Taylor e Nova aproximem-se da grade, onde podemos notar que os dois permanecem ainda separados. Esse quadro nos mostra mais uma vez a preocupação com a cópula dos dois humanos e uma eventual gravidez de um filho com intelecto desenvolvido como o de Taylor. Tal cena nos mostra mais uma vez um olhar significativo sobre o homem representado como ameaça ao planeta. O jovem que chega vem a mando de Zira para ajudar na fuga de Taylor. A sequência se dá fora do laboratório de Zira. Ao receber trapos para vestir, Taylor reclama do mau cheiro com o qual eles se encontram, e logo Zira rebate afirmando que ele também cheira mal, como todos os homens. Podemos perceber que o estado natural do homem é colocado de forma pejorativa em vários aspectos apresentados no filme. Seja no seu comportamento social, seja em seu odor natural<sup>37</sup>. O filme encaminha uma constante crítica não somente ao desenvolvimento da sociedade humana, como viemos trabalhando em passagens anteriores, mas também é uma crítica à natureza humana, representada como beligerante, extratora de recursos e, numa caracterização nessa sequência analisada, de odor repulsivo. Zira sugere que Taylor não se esqueça de que o homem difere muito dos macacos. Essa afirmação, vinda de Zira, pode ser interpretada como em acordo com o defendido pela sociedade símia e demonstrado na sequência do tribunal: de que não existe ligação entre as duas raças. Durante a fuga, Taylor e Nova são colocados numa jaula na carroça. Num dos quadros dessa sequência, filmado em plano médio, Taylor aparece dormindo, enquanto Nova se demonstra apreensiva com o lugar ao qual estão chegando. Quando encontram com Cornelius na estrada, Nova sai da jaula e mantém-se apreensiva observando o ambiente em que estão. Taylor pede uma arma a Cornelius. Ele afirma que não precisarão e se irrita com a insistência de Taylor em obter a arma. Toda essa sequência que aqui estamos analisando aborda uma representação sobre a natureza do homem e o incômodo que ela causa aos macacos. Mesmo após afirmar ser agora um fugitivo, Cornelius sustenta não precisarem de armas, demonstrando o relativo pacifismo da sociedade símia. Por sua vez, quando Taylor apanha a arma, o filme está mais uma vez representando a beligerância da sociedade humana. Todos decidem então ir para a Zona Proibida, onde Cornelius pretende buscar provas de que sua teoria de que o macaco e o homem pertencem à mesma linha evolutiva para que se livrem, ele e Zira, da acusação de heresia. Nova tenta fazer com que Taylor a acompanhe de volta à floresta que havia reconhecido. Existe um medo representado nela em ir à direção que eles decidem tomar, mostrando que não só os macacos tentam manter distância, mas também os humanos reconhecem a região como perigosa. Seria uma defesa inconsciente contra a possível radiação que a guerra nuclear impôs àquele lugar.

87'05" – 89'51" essa sequência inicia-se nos limites territoriais da sociedade símia. Podemos perceber isso, pois ela está filmada num plano aberto no alto de um morro, de onde podemos observar os espantalhos fixados ali para espantar os homens de sua plantação. O plano sequência mostra o deserto que vimos no início do filme e o ângulo plongeé do alto do morro nos mostra que é para esse deserto que os personagens se dirigem. Taylor questiona a Cornelius o porquê do lugar para onde se dirigem ser chamado de Zona Proibida. Cornelius afirma não saber e diz que aquilo se trata de um tabu de sua sociedade, que foi instituído em seus primórdios pelo macaco chamado de Legislador. O fato de os macacos não saberem que tal localidade tem risco radioativo e ainda assim respeitarem suas leis demonstra que tal sociedade é representada sempre pela valorização do que é coletivo, principalmente as leis<sup>38</sup>. Tratando-se de um filme

---

<sup>37</sup> A cena, certamente, também toca na questão da “relatividade”. Do ponto de vista (ou do ‘ponto de olfato’) dos macacos, são os homens que cheiram estranhamente.

<sup>38</sup> Adicionalmente, é claro, indica uma sociedade conservadora na qual as leis e escolhas decididas pelos ancestrais são pouco rediscutidas.

que utiliza a sociedade símia para criticar a sociedade da década de 1960 que vivia os conflitos de sua Guerra Fria, podemos levar em conta que seu não questionamento é, para além do que os ministros orangotangos decidem, um respeito à tradição comum. Algo colocado como antítese da sociedade humana representada pela valorização da individualidade, como pudemos ver anteriormente na cena em que Taylor agradece a Zaius por ser chamado pelo nome que o individualiza<sup>39</sup>. Taylor e os astronautas que haviam chegado ao “planeta dos macacos” – representantes de uma sociedade simultaneamente capitalista, individualizada e ancorada em diferenças estatais – acha-se paradoxalmente suspenso entre a ética individualista e a ficção estatizante. Sua civilização oscila entre a divisão da sociedade em indivíduos e a divisão da sociedade mundial em estados beligerantes. Ele mesmo, Taylor, é simultaneamente cioso de sua individualidade e representante de uma nação-estado, os Estados Unidos da América, com seu modo americano de vida. Enquanto isso, a sociedade símia, embora igualmente armada e fundada em instituições de controle judiciário e policial, não conhece as diferenças estatais. Em nenhum momento, no filme, são mencionadas nações símias em confronto. Existe uma estrutura estatal-judiciária única, mas não nações em oposição umas às outras. Os símios não guerreiam contra outros grupos de símios. Estes tipos de guerras interestatais ou de competições agressivas entre países são desconhecidas entre os macacos. Por outro lado, há tensões entre classes e grupos funcionais bem visíveis. As três principais espécies símias – chipanzés, gorilas e orangotangos – parecem ocupar lugares sociais e funcionais específicos. Perpassa também o conflito entre ciência e política, e entre estas e sua base religiosa.

89’52” – 94’17” Essa sequência começa com os fugitivos acampados na praia junto ao local de escavações que Cornelius procurava. Um plano médio captura Taylor aparando sua barba, algo que não fazia desde sua chegada. Nova o observa de perto, demonstrando estranheza, uma vez que os homens mostrados no filme, até então, todos tinham suas barbas longas. Logo depois, um quadro mostra Zira e Cornelius se aproximando de onde o casal está. O quadro se alterna para plano aberto mostrando o casal humano, passando a ideia de que aquela era a visão dos macacos. Ao que a câmera dá um zoom, percebe-se um recurso utilizado para demonstrar que o ato realizado por Taylor também causa estranheza aos símios. Cornelius diz a Taylor que, dessa forma, ele lhe parece menos inteligente. Podemos avaliar que essa sequência afirma que o padrão não só estético, mas também intelectual, é o da sociedade símia. O fato de Nova também sentir estranheza corrobora tal tese de que os símios são padrão cultural para as duas espécies. Ao retirar a barba, Taylor deixa de se parecer com os macacos, e se assemelha mais ao padrão cultural que ele mesmo afirma ser de onde ele vem. Isso torna a repulsa dos macacos não só relativa aos homens com que convivem, mas a repulsa é diretamente relacionada à cultura de origem de Taylor. Na sequência, Zaius chega com gorilas armados. Em diálogo travado entre Taylor e Zaius, o macaco demonstra admiração pelo fato de Taylor ter levado Nova junto dele, e expressa surpresa pela demonstração de monogamia<sup>40</sup>. Sendo essa condição, portanto, tratada no filme como uma qualidade cultural que não se aplica ao estado natural do homem. O homem, em sua natureza selvagem, é o que Zaius e sua espécie conhecem. Dessa forma, o aspecto de lealdade ao companheiro não se aplicaria ao homem. Seria essa mais uma crítica ao ser humano que é sua vontade de satisfação individual. Taylor ironiza o fato de que Zaius faz desdém das possíveis descobertas que Cornelius possa realizar em suas expedições. Taylor ironiza o fato de o ministro da ciência também ser ministro da religião. Isso

---

<sup>39</sup> Por outro lado, podemos relativizar essa análise ao reevocar a cena do astronauta que insistia em tomar posse coletiva, com a bandeira dos Estados Unidos, do novo planeta descoberto.

<sup>40</sup> A monogamia é um valor cultural do ocidente cristão difundido fortemente na Europa durante a Idade Média e propagando-se pela América durante o processo de colonização em início da Idade Moderna.

demonstra a qualidade de que Taylor veio de uma cultura que não soma controle moral ao desenvolvimento científico.

94'19" – 98'40" a sequência em plano aberto mostra Taylor, Nova, Cornelius, Zira e Zaius entrando na caverna, onde Cornelius afirma que existem fósseis que comprovam sua teoria de que pode existir uma ligação natural entre o homem e o macaco. No enquadramento do plano de filmagem, podemos ver que existem três planos de escavações realizadas. Cornelius afirma que no plano superior, havia fósseis de cultura símia desenvolvida. No segundo plano, existiam traços de uma cultura símia antepassada e rústica. Ao passo que sua teoria poderia ser comprovada pelo terceiro plano, onde não havia traços de cultura símia, mas de humanos com cultura no mínimo similar à deles. Zaius contesta afirmando que homens eram utilizados como animais domésticos até serem dados como impossíveis de se domesticar. Trata-se de mais uma representação no filme de como a natureza do homem o impossibilita à convivência com outras espécies. Taylor afirma que os artefatos encontrados são de uma sociedade semelhante à sua e que estiveram ali antes dos macacos. Afirma também que tais homens eram melhores. Sua afirmação é baseada no desenvolvimento científico que Taylor tanto contesta ser manipulado moralmente pela religião cultuada pelos símios. A discussão é interrompida quando Nova ativa um comando numa boneca que a faz falar. Taylor afirma que jamais um macaco faria uma boneca humana que falasse. Essa era a prova da existência de uma cultura humana anterior e desenvolvida e talvez a prova do elo evolutivo entre homem e macaco. Com isso poderíamos afirmar que o filme pretende restabelecer uma ligação entre as duas espécies, representando não somente a substituição do homem pelo macaco, mas o macaco como uma esperança em evolução social do que o homem já foi um dia. Tal hipótese, de que o filme representa uma esperança para o homem, poderia ser sustentada, não fosse o quadro final do filme, como veremos adiante.

98'40" – 108'48" Após Taylor capturar Zaius e fazê-lo de refém, há um pequeno diálogo entre ele e Lucius, sobrinho de Zira que havia sido abatido por gorilas enquanto vigiava a caverna do lado de fora. Ele afirma que foi pego de surpresa enquanto alimentava os cavalos e diz que não pode confiar na velha geração<sup>41</sup>. Taylor afirma entender bem o que ele quis dizer. Para Taylor, sua geração mais velha são os que ocupam cargos políticos em seu mundo. A afirmação de Taylor representa mais uma crítica àqueles que já entendemos aqui que são representados como responsáveis pela catástrofe nuclear: os políticos. Os políticos que são criticados em todo o filme com a representação da sociedade símia, que tem seus políticos guiados por sua moral religiosa e mantendo com ela a segurança social através do controle científico. O desenvolvimento de armas com poder de destruir o planeta, segundo nossa análise desse filme, é representado enquanto responsabilidades de políticos que o permitiram. Seguindo ainda nessa sequência de diálogos, Taylor manda Julius negociar com os macacos suprimentos e munições em troca da vida de Zaius. Ao que Zira diz que ele não poderia matar o doutor, Zaius afirma que ele poderia devido a sua natureza assassina. Mais uma vez é demonstrado o porquê de Zaius investir contra as pesquisas de Cornelius. Há uma repulsa à natureza do homem, sempre acusada de ser destrutiva, e uma constante tentativa de Zaius em manter incógnito o possível elo natural entre as duas espécies. Em seguida, Taylor amarra Zaius, e Zira diz que ele não o deveria fazer por ser demasiadamente humilhante. Taylor afirma também ter se sentido humilhado quando foi tratado daquela forma e Cornelius diz que aquilo foi quando

---

<sup>41</sup> Os conflitos impulsionados pelos protestos da juventude são comuns nos anos 1960, e particularmente em 1968, ano de estreia do filme. Cfe. Kurlansky, Mark (2004), 1968 The Year That Rocked the World, New York: Random House Publishing group.

o consideraram inferior. Mais uma vez, o filme, através dos macacos, trata o homem em seu estado natural como ser inferior, dotado de qualidades que são representadas como agressivas e que o impedem de convivência social inter ou intra-espécime. Taylor afronta os macacos com sua teoria de que toda sua civilização descende, portanto, do homem, que era superior. Zaius o questiona sobre o porquê, portanto, de sua superioridade não impedir sua dizimação. O filme, em seu final, se revela em uma discussão sobre o que revela a superioridade de raças (ou espécies). Taylor representa o homem defendendo sua superioridade por desenvolver ciência e tecnologia, enquanto os macacos os consideram inferiores devido a sua natureza agressiva. O filme traz não só uma reflexão sobre o momento histórico de Guerra Fria, onde o desenvolvimento científico significou a possibilidade de autodestruição, mas traz também uma crítica à natureza do homem, representada como inferior aos outros animais através das falas dos macacos.

Isso fica mais evidente quando Cornelius lê um verso das escrituras sagradas dos símios, onde é colocada a necessidade de se evitar o homem enquanto espécie por sua cobiça e natureza assassina. Versos que colocam a necessidade de manter o homem afastado de sua sociedade, e ao mesmo tempo impedir que se reproduza em grande quantidade. Através desse verso, o filme deixa claro sua posição quanto ao homem que proporcionou ao mundo, pela primeira vez, a possibilidade de destruição de toda a sua raça e também do planeta habitável. Na sequência em que Taylor se prepara para partir, ele estende a mão a Cornelius para cumprimentá-lo. Cornelius, antes de retribuir o ato, demonstra clara estranheza. O gesto de estender as mãos em cumprimento, para além de ser uma atitude cultural de Taylor, ela tem sua origem no ato de demonstrar que as mãos estão livres de armas<sup>42</sup>. O estranhamento de Cornelius é mais uma vez o filme representando a diferença entre as naturezas das espécies, com o homem sempre sendo demonstrado em seu caráter beligerante. Na sequência em que Zaius e Taylor têm sua conversa final, os personagens são filmados em planos médios. Taylor montado no cavalo em angulação contra plongée e Zaius, amarrado ao chão, em plongée. É importante ressaltar o olhar de superioridade que Taylor lança sobre os macacos, enquanto questiona por que Zaius teme aos homens. Zaius diz que as evidências encontradas demonstram que o saber dos homens caminhava juntamente com sua idiotice, que suas emoções controlam seu cérebro e que o homem é uma criatura bélica que tende a combater tudo à sua volta. Afirmções que já viemos dissertando sobre suas representações ao longo do filme. Quando Zaius afirma sobre as emoções governando o cérebro, poderemos relacionar essa fala ao que viemos construindo em nossa análise de que o desenvolvimento científico desgovernado seria causa da possibilidade de um holocausto nuclear. O filme representa com a sociedade símia uma ciência governada não pelas emoções ou individualidades, mas sim por uma moral que respeite os anseios sociais. Zaius afirma ainda que a prova de que a raça humana seja beligerante está na chamada Zona Proibida, um lugar onde havia vida, e ele responsabiliza o próprio homem pela sua destruição. Estamos chegando ao desfecho para a conclusão de que todo território desértico onde o filme se passa em seu início era, como já afirmamos, uma área de conflito nuclear. Taylor encerra o diálogo questionando que nenhuma afirmação feita até então responde à pergunta sobre o macaco ter evoluído do homem. Essa resposta ficará para a cena final do filme. Na sequência, Zaius é liberto e Taylor segue seu caminho. Zaius ordena a destruição da caverna com explosivos, dizendo que o que foi revelado não deveria ser exposto. Julius o questiona por que o conhecimento deveria ser estagnado da forma que ele estava fazendo. Zaius responde que está

---

<sup>42</sup> Sendo a civilização ocidental construída culturalmente sobre estruturas da antiguidade clássica, é natural que os símios estranhassem uma ação gestual relacionada aos gregos e romanos. Tanto simbolizando uma trégua na Grécia Antiga, quanto ao demonstrar uma mão desarmada, o gesto torna-se um hábito comum nas sociedades ocidentais.

salvando o futuro para as próximas gerações. A destruição da caverna elimina a possibilidade de se comprovar um elo natural entre o homem e o macaco, o que poderia colocar em questão a veracidade das escrituras sagradas de sua sociedade. Sem elas, não haveria o controle sobre a ciência, podendo o macaco estar fadado ao mesmo destino que a raça humana teve: a destruição causada pelo desenvolvimento científico descontrolado. Zaius termina dizendo que a direção de Taylor o levará ao encontro de seu destino.

108'49" – 111'14" na sequência final do filme, temos um plano aberto onde mostra Taylor a cavalo junto com Nova, vislumbrando bem ao fundo um monte esverdeado, indicando a existência de um lugar além do deserto. Um quadro em plano médio demonstra os dois sorrindo como em alívio por terem encontrado um lugar onde haja possibilidade de sobrevivência longe da sociedade símia. Após algumas sequências de quadros mostrando sua jornada rumo à área esverdeada, temos a cena final do filme. Ela começa com um quadro aberto em plongée com um pedaço de uma ruína filmado próximo à câmera, e ao fundo podemos visualizar a chegada de Taylor. O zoom dado na câmera demonstra a pausa e a reação de surpresa do personagem diante da ruína ainda não revelada pela câmera. Um plano médio em Taylor o mostra após descer do cavalo, quando começa a gritar amaldiçoando os homens de seu tempo por terem consumado a guerra nuclear. Taylor toma consciência do que havia acontecido depois de encarar o que se revela, no último quadro do filme, como a ruína da Estátua da Liberdade. Essa cena final revela o propósito do filme, que sempre foi representar uma perspectiva negativa de futuro para a sociedade em que seus produtores viviam.

Ainda temos mais uma lacuna a preencher. Anteriormente mostramos que Taylor diz que nada até então mostrava o porquê de os macacos terem evoluído dos homens. Estava aberta uma pergunta que pode ser respondida pelo fato de o conflito nuclear ter acontecido naquela área, resultando em muita radiação que poderia levar às mutações nos símios. Trata-se de uma conjectura que o enredo do filme nos propõe e que é desmistificada para o espectador quando Zaius, questionado por Taylor sobre o porquê de naquele planeta o macaco ter evoluído do Homem, afirma que em seu rumo, ele encontrará a resposta. A descoberta de Taylor não é outra senão a de que o mundo em que sua nave aterrissou era o futuro de seu planeta natal. E que sua civilização foi destruída por uma guerra nuclear. A resposta de Zaius está no desfecho do filme, onde se pode compreender ser aquele planeta a Terra desertificada pela radiação consequente das explosões. Com ela, mantemos a diferença natural entre homem e macaco, mostrando, portanto, ser o homem o único representado com natureza beligerante e conflituosa.



### **3 CONCLUSÃO**

### 3.1 Considerações Históricas Sobre a Guerra Fria

De uma maneira geral, trataremos aqui uma breve colocação sobre as estruturas políticas, econômicas e sociais não dos Estados Unidos da América, país produtor do filme analisado neste trabalho, nem da URSS, país de características antagonistas aos EUA e que proporciona o embate travado àquela etapa histórica. Nosso intuito aqui é elucidar sobre noções que destacamos na análise do filme e que permeiam esse período histórico. Não se trata de uma introdução à compreensão do texto produzido até então, fato esse que não nos levou a designá-lo ao primeiro capítulo. Tratamos esse subcapítulo como um apêndice ao que foi analisado no filme. Entendemos essa parte do trabalho como notas que não foram utilizadas no corpo do texto do segundo capítulo e que estão aqui presentes para elucidar um contexto histórico sempre em diálogo com a análise produzida anteriormente. Trataremos, portanto, da política intervencionista dos Estados Unidos pós Segunda Guerra Mundial, bem como o nascimento do medo de uma guerra mundial com capacidade de devastação que um embate global poderia acarretar.

O período que se compreende como Guerra Fria tem seu início com o término da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). As duas principais potências econômicas e militares vencedoras da guerra, EUA e URSS, iniciam um momento histórico no qual suas influências cultural, econômica e política estendem-se a todo o planeta. Duas formas políticas antagônicas de se lidar com economia e cultura. Duas formas políticas que disputam influências no planeta. Não obstante, essa disputa era endossada pelo perigo de conflito, não só ideológico e econômico entre as duas potências, mas, principalmente, pelo perigo do conflito militar. O capitalismo e o socialismo veem, teoricamente, um no outro, formas antagônicas de se estruturar um país. Segundo Marx, o socialismo corresponde a uma superação do capitalismo através de revoluções de suas estruturas:

Embora não tenham elaborado uma teoria do Estado, Marx e Engels empreenderam a crítica mais radical, no século XIX, de todas as teorias do Estado. Todo estado é o produto da divisão da sociedade em classes antagônicas; o Estado burguês não é mais do que o produto do capitalismo e, por isso, um instrumento de opressão, de exploração e de domínio de uma classe (burguesa) sobre a outra (proletária). O socialismo substituirá a dominação do homem sobre o homem pela administração das coisas, o que implica a crítica de um Estado que consagra a exploração econômica e a dominação política. (Chatelet, 2000, p.196)

Como colocado no texto de Chatelet, Marx não criou uma teoria de Estado, cabendo a Lenin e Stalin a fundação daquilo que a URSS já era em tempos pós II Guerra Mundial. A questão a que pretendemos chegar é de que o Estado burguês toma sua forma e representação, durante a Guerra Fria, nos EUA. Modelo capitalista consolidado e que tem na URSS o mais forte modelo de Estado concebido através da linha conceitual prescrita por Marx. Se o socialismo marxista se entende, como vimos, enquanto superação do Estado burguês, podemos aqui compreender que o antagonismo das forças ideológicas em disputa durante a Guerra Fria, para os EUA, implica em questão de sobrevivência. Sobrevivência não somente de sua estrutura política, mas também cultural e econômica. Isso pode nos revelar o motivo ideológico pelo qual os norte-americanos empenharam-se tanto na oposição ao socialismo propagandeado pela URSS. Essa oposição não se revelou de forma apenas ideológica, mas com ações políticas de Estado realizadas pelos norte-americanos. O presidente Henry Truman, logo após o final da Segunda Guerra, inicia uma política de intervenção internacional dos EUA contra qualquer

forma de socialismo que emergisse no mundo. Estavam decididos a impedir que suas áreas de influência políticas e econômicas fossem dominadas por revoluções socialistas.

Truman recordou mais tarde os pensamentos ao desafiar a poderosa tradição de não se aceitarem alianças comprometedoras. “A inação, o retraimento, as noções em torno da ‘Fortaleza Americana’, só podiam resultar em entregar aos russos vastas áreas do globo que lhes são negadas agora”, escreveu ele. “Era o momento de alinhar claramente os Estados Unidos da América do lado, e à cabeça, do mundo livre”. E quanto aos isolacionistas? “Eu sabia”, continuou Truman, “que o espírito de George Washington seria invocado contra mim, e o de Henry Clay, e o de todos os santos padroeiros dos isolacionistas.” Foi em frente, convencido de que “a política que eu estava prestes a proclamar era, de fato, tão exigida pelas condições do meu tempo, quanto a de Washington pela situação de sua época e a Doutrina Monroe pelas circunstâncias que ele enfrentou então. \*O presidente, a 12 de março de 1947, descreveu em linhas gerais, perante o Congresso, uma proposta que passou a ser conhecida como Doutrina Truman. Depois de traçar uma distinção entre democracia e totalitarismo, enunciou o seu princípio: “Deve ser política dos Estados Unidos apoiar os povos livres que estão resistindo à subjugação armada por minorias armadas ou pressões externas.” (LEUCHTENBURG, 1976, p. 608-609)

Dessa forma, podemos perceber que a política dos EUA durante a época conhecida por Guerra Fria foi de dar fim à sua política isolacionista e optar por uma política de intervenção armada a fim de impedir o avanço comunista em todo o planeta. Foi essa a base política para que o país interviesse na Guerra da Coreia ou mesmo a Guerra do Vietnã. A disputa por zonas de influência em todo planeta pelas duas novas grandes potências faz com que os conflitos armados sejam constantes e o povo americano conviva constantemente com tal política belicista adotada por seu país. Houve a criação de dois tratados de cooperação militar entre países capitalistas e comunistas, OTAN e Pacto de Varsóvia, respectivamente, que funcionaram para demonstrar que a ação bélica estava ainda em pauta nos projetos de conclusão para conflitos internacionais. Decorre dessa política a necessidade de se armarem e que uma nova corrida armamentista, agora travada entre EUA e URSS, tivesse início. Dizemos nova por analogia à corrida armamentista que precedeu a Primeira Guerra Mundial. Mas, dessa vez, as armas que se ambicionavam ter em quantidade cada vez maior, tinham insuperável poder de devastação: tratava-se de bombas nucleares. Produzidas em tamanha quantidade pelas duas potências que, o simples pensamento de uma guerra entre as duas que as levassem a utilizar todo seu arsenal, traria a imagem e, conseqüentemente, o medo de uma devastação global.

As relações russo-americanas pioraram ainda mais em 1946, quando as Nações Unidas não conseguiram chegar a um acordo sobre o controle internacional de energia atômica. Malgrado as apreensões dos Estados Unidos, o veterano estadista Bernard Baruch apresentou às Nações Unidas um plano de transferência das informações atômicas e do controle dos futuros avanços da tecnologia nuclear para uma agência internacional especial. Também propôs a suspensão do veto das grandes potências em decisões atômicas. Se essas propostas fossem aceitas, os Estados Unidos destruiriam seu estoque de bombas atômicas. Baruch delineou dramaticamente as alternativas abertas ao mundo e disse: “Estamos aqui para fazer uma opção entre os vivos e os mortos... se fracassarmos, teremos então condenado cada ser humano à escravidão do medo.” (LEUCHTENBURG, 1976, p. 605)

Tal projeto de Baruch não foi concluído da maneira que ele esperava e, portanto, o medo que ele havia previsto estava por recair sobre a humanidade. As bombas nucleares existiam e era fato conhecido pela população de que uma possível guerra entre os EUA e a URSS poderia levar o mundo à devastação causada pela emissão de tamanha quantidade de energia radiativa. Dado a forma como os Estados Unidos passaram a tratar sua política externa, em sua política interna, duras perseguições foram realizadas a expressões dadas como comunistas através do que ficou conhecido como macartismo<sup>43</sup>.

### 3.2 O Filme

O mundo após a Segunda Guerra Mundial é marcado politicamente, economicamente e ideologicamente pelo que definimos como Guerra Fria. Esse período histórico foi responsável pela produção de diversas mídias que representam não só aspectos contemporâneos, mas também projetos de uma expectativa futura para o planeta. Essa dissertação ocupou-se de explorar o quanto uma mídia cinematográfica pode revelar o que seus produtores vislumbravam enquanto expectativa de um possível futuro para a humanidade de seu tempo. A intenção foi realizar uma análise não puramente técnica ou histórica do filme, mas manter constante a correlação das duas para que o trabalho fosse viabilizado. Isso somente seria possível através do domínio das técnicas empregadas na filmagem, bem como dos aspectos históricos do ano de sua produção. Isso nos permitiu a análise da forma desejada, apurando sequências de quadros não em suas intenções de relevância puramente para a narrativa do filme, mas para representar o projeto ao qual o filme se propõe.

O mundo em Guerra Fria foi palco, como já dito, para a criação de diversos filmes que se apresentavam enquanto ficções científicas distópicas, e o nosso filme analisado é apenas um dentre eles. A possibilidade que a Guerra Fria gera para esse tipo de filme está relacionada ao potencial que se desenvolve nesse recorte temporal. A corrida armamentista entre as potências mundiais gerou um número incrível de bombas nucleares com capacidade para extinção da vida no planeta. Unida a isso, a disputa ideológica entre o capitalismo e o socialismo gerou uma tensão política entre duas das maiores potências planetárias: Estados Unidos e União Soviética. Esse quadro de tensão política e ideológica unido à possibilidade de destruição global foi o plano de fundo para filmes que, assim como o Planeta dos Macacos, se prestaram a vislumbrar um futuro onde tais confrontos de fato teriam acontecido, projetando um mundo pós-apocalíptico. No filme em questão nesse trabalho, tal futuro apocalíptico é projetado após o conflito nuclear destruir a civilização humana que, em decadência, é suplantada por uma civilização símia. O filme tratou tais questões políticas beligerantes de sua época de maneira crítica, como pudemos observar em diversas passagens nas quais os macacos desprezavam as qualidades dadas como naturais ao homem. Ao mesmo tempo que o filme representava um futuro desolador para a raça humana em consequência de seu desenvolvimento científico, o filme em si é uma crítica à forma como o homem permitiu que a ciência se desenvolvesse. Em todo momento em nosso trabalho, pudemos demonstrar o quanto o filme representa a imoralidade humana como responsável pelo desastre nuclear. Os símios controlam sua ciência a partir de sua religião. No filme, é ela que dá o valor moral necessário para que a ciência não leve a sociedade símia para o mesmo futuro que a raça humana construiu para si. Esse é o ponto

---

<sup>43</sup> Macartismo foi a expressão (em homenagem ao senador Joseph McCarthy por sua intensa conduta anticomunista) dada ao momento (finais dos anos de 1940 e meados de 1950) em que, durante a Guerra Fria, ocorreu grande perseguição interna nos Estados Unidos a qualquer tipo de expressão comunista, seja política ou cultural. Havia um medo de que o comunismo ganhasse qualquer expressão naquele país. Para tanto, o governo ignorava até mesmo direitos civis. Cfe. FERREIRA, Argemiro. Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana. São Paulo: L&PM, 1989.

fundamental ao qual chegou nossa análise dessa fonte. O filme torna-se um alerta de futuro a ser evitado para uma humanidade na qual seu desenvolvimento científico deixou de ser guiado por valores morais. Isso pode ser corroborado todas as vezes que nossa análise permitiu que víssemos o homem sendo julgado em seu estado natural. Ele foi acusado diversas vezes no filme em ser um animal belicoso e de costumes individualistas. Portanto, mais do que uma simples crítica à sociedade que vivia a possibilidade de destruição global, o filme nos apresenta uma expectativa de futuro para a humanidade que vive em sua animalidade sem valores morais. A questão colocada pelo personagem chamado Cornelius, um arqueólogo, é de que o macaco poderia ser uma evolução natural do homem. O ministro Zaius tenta impedir ou negar durante todo o filme que Cornelius possa comprovar sua teoria. É o que vimos ao final do filme, quando o sítio arqueológico de sua pesquisa é explodido por ordem de Zaius. Há um medo de que seja comprovada uma ligação natural entre as duas espécies devido ao fato de tratarem o homem como um animal de hábitos naturais repudiáveis. Em seu fim, ainda antes de nos ser apresentada a Estátua da Liberdade, podemos perceber que homens e símios deveriam ter tido um dia um passado em comum, o que nos leva a perceber que a sociedade símia se diferencia pelo controle que os políticos e guardiões da fé exerceram sobre o desenvolvimento científico. Sempre os orangotangos, representados pelo seu ministro da Fé e Ciência, Zaius, que dão a palavra final às possibilidades para a ciência.

Nossa fonte, o filme *O Planeta dos Macacos* (1968), trata-se de um documento produzido com inúmeras metáforas intencionadas a criticar o momento histórico vivido pela humanidade. Nossos argumentos transpassam o que destacamos no primeiro capítulo dessa dissertação, onde avaliamos o filme de ficção científica distópico em sua qualidade crítica a determinados valores sociais. A própria construção do filme, em seu estágio de pré-produção, é argumento para que afirmemos o filme em sua intenção. Os dois roteiristas escolhidos para o filme foram alvo de censura nos anos da década de 1950. Rod Serling e Michael Wilson sofreram com a perseguição que havia se instaurado nos Estados Unidos sobre o comunismo. Tratava-se do macartismo, política que, como vimos anteriormente, foi desencadeada pelos EUA, afim de impedir que ideias comunistas se espalhassem sobre sua nação. Rod Serling já havia trabalhado antes no programa de TV chamado *Além da Imaginação*<sup>44</sup>, onde utilizava a ficção científica para realizar metáforas sobre a sociedade norte-americana. Michael Wilson havia sido perseguido pelo macartismo e algumas de suas realizações no cinema não lhe deram o devido crédito por conta de seu nome estar na lista do governo. Esses dois autores realizaram no filme um conjunto de metáforas que vão além do que analisamos nessa dissertação. Algumas características presentes na sociedade norte-americana naqueles anos, como a luta da comunidade afrodescendente por igualdade no país<sup>45</sup>, transpassam o filme. Os gorilas, sempre identificados enquanto mão-de-obra sem opinar sobre quaisquer assuntos, podem ser relacionados com a comunidade negra que mantinha, naqueles anos, intensa luta por igualdade de direitos, ao passo que os orangotangos, de aspecto claro e roupas claras, controlam a sociedade. São metáforas que deixamos de lado no segundo capítulo por não estarem relacionadas ao nosso objetivo que era trabalhar a hipótese de que o filme trata sobre a natureza do homem e sua relação com um possível futuro. Essa natureza que seria dominada apenas por uma guia moral sobre seu desenvolvimento, assim como o apresentado na sociedade símia. Contudo o que estamos afirmando aqui é que dois roteiristas que já haviam tido trabalhos

---

<sup>44</sup> Traduzido como *Além da Imaginação*, a série de TV norte-americana estreou em 1959 com roteiro de Rod Serling.

<sup>45</sup> Os anos de 1960 foram marcados pela busca dos afrodescendentes por igualdade de direitos nos EUA. Cfe. ZAPPA, Regina, SOTO, e Ernesto. 1968 - *Eles Só Queriam Mudar o Mundo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

precedentes nos quais a característica crítica da sociedade era latente, uniram-se para criar o roteiro baseado no livro de Pierre Boulle. A escolha desses roteiristas veio do produtor Arthur Jacobs, que mantinha a intenção de realizar um filme de ficção científica que tivesse conteúdo e fugisse do padrão da época que só gerava filmes dados como de categoria B ou C. Havia uma intenção, portanto, de realizar um filme com conteúdo de qualidade que atraísse o público. Era um desafio à época, principalmente com os estúdios da *Twentieth Century Fox Film Corporation* passando por mudanças internas<sup>46</sup> e pouco decididos a arriscar numa produção de ficção científica. Jacobs conseguiu que a Fox financiasse o filme caso o orçamento fosse abaixo de 5 milhões de dólares. Um filme de baixo orçamento com intenção de manter um conteúdo que fosse apelativo ao grande público, que lhe fosse inteligível. Para isso, a escolha de dois roteiristas que já trabalharam em transpor conteúdo social para suas realizações.

Temos aqui um fator que nos leva a afirmar que o filme teve intenções em criticar não só a sociedade norte-americana, mas o mundo e o estágio ao qual se chegou: ao ponto de uma guerra destruir toda a raça humana. O filme trata de uma expectativa sobre um possível futuro que a realidade presente aos produtores poderia desencadear. O sucesso de bilheteria não é o único indício de que o filme foi um sucesso em sua recepção com o público. Só nos Estados Unidos, a renda de bilheteria ultrapassou os trinta milhões<sup>47</sup> (lembrando que o custo de produção não chegou aos seis milhões). Somado a isso, tivemos a primeira franquia de filmes da história. Após o primeiro filme de 1968, outros sete filmes já foram gravados e o nono está em estágio de produção<sup>48</sup>. Isso indica o quanto a ideia comprada pela Fox não só foi rentável, mas também gerou grande apelo no grande público, como desejava Jacobs. O filme não somente criou a primeira franquia de filmes em Hollywood, como também inaugurou a estratégia de que um filme poderia ser bancado por ações de marketing. Crianças foram o alvo de inúmeros brinquedos produzidos e que se baseavam em personagens e cenários dos filmes de toda a franquia<sup>49</sup>. Os quatro filmes seguintes ao original de 1968 tiveram grande ajuda do marketing para sua produção. Bonecos, jogos, fantasias, tudo vendido graças ao sucesso de público que a franquia se tornou. Logo até mesmo uma série animada e um programa de TV foram criados. O marketing foi explorado de forma jamais realizada antes pela indústria cinematográfica. Filmes que tiveram grandes ações de marketing, como os da franquia de *Star Wars*, foram mesmo antecidos por histórias em quadrinhos e brinquedos antes da estreia dos filmes, e a franquia de *O Planeta dos Macacos* foi a primeira a realizar tal projeto que nos dias atuais é tão usual pela indústria cinematográfica.

A ideia de Boulle em seu livro era focada em dizer que o ser humano estava fadado à extinção no universo, e que símios seriam seus sucessores. O filme vai além, mostrando não só que os símios suplantariam os humanos na Terra, mas respondendo ao motivo que levaria à degeneração de sua sociedade: a guerra nuclear. O filme utilizou um aspecto histórico – a Guerra Fria – e desenvolveu o enredo de forma que se tornasse uma crítica não só à natureza humana, como no livro de Boulle, mas como uma crítica ao aspecto político e social ao qual passava a década de 1960. Há uma identidade na história contada por Boulle e no roteiro escrito

---

<sup>46</sup> Em finais da década de 1950 e início da década seguinte, a Fox passou por seguidas mudanças no cargo executivo da empresa, o que tornava difícil seu estabelecimento no mercado. Unido a isso, produções demasiadamente custosas não traziam o retorno esperado. Tudo isso tornou a empresa receosa a novos investimentos.

<sup>47</sup> Dados retirados do site Internet Movie Database (IMDb), <<http://www.imdb.com/title/tt0063442/>> Acessado em 07/02/2015.

<sup>48</sup> Ainda sem ter o título traduzido para o português, *War for the Planet of the Apes*, será dirigido por Matt Reeves e tem data de lançamento prevista para 14 de julho de 2017.

<sup>49</sup> Impact of the Apes. Twentieth Century Fox, 2008. In: Planeta dos Macacos (blu-ray), Twentieth Century Fox, 1968.

por Wilson e Serling e ela está no ponto em que ambos tratam a desesperança com relação ao futuro da raça humana. Enquanto Boulle trata isso de uma forma universal, escrevendo sobre a extinção do Homem em todo o universo, o filme trata da degeneração da raça humana na Terra. Ambos caracterizam a natureza humana como responsável pelo trágico fim da espécie. Tratam de sua belicosidade e sua falta de capacidade de conviver em sociedade. Ao final do livro de Boulle, podemos observar uma ironia quando símios vislumbram a possibilidade de seres humanos terem um dia ter tido capacidade racional. O livro trata da história da viagem de Ulysse Merou, que deixa o relato de sua aventura num manuscrito encontrado por um casal de chimpanzés no espaço. O diálogo dos dois ao final do livro, enfatiza o pessimismo que permeia toda a obra:

Phyllis e Jinn ergueram ao mesmo tempo as cabeças debruçadas sobre o manuscrito e entreolharam-se um longo momento, sem falar nada.

- Uma bela mistificação – disse finalmente Jinn, forçando um pouco o riso.

Phyllis continuava pensativa. Algumas passagens da história a haviam perturbado e nelas percebia a marca da verdade. Fez essa observação para seu namorado.

- Isso prova que há poetas em toda parte, em todos os cantos do cosmo; e também farsantes.

Ela voltou à sua reflexão. Detestava admitir-se vencida. Apesar disso, resignou-se com um suspiro.

- Tem razão, Jinn. Concordo com você... Homens racionais? Homens sábios? Homens insuflados pelo espírito?... Não, não é possível; nesse aspecto, o narrador exagerou. Mas é pena!

- Concordo totalmente – disse Jinn. – Agora é hora de voltar. (BOULLE, 205)

Boulle deixa ao final a revelação de que o casal que lia o manuscrito era de chimpanzés, causando surpresa ao revelar a descrença daquela raça com a possibilidade de seres humanos racionais existirem em qualquer parte do universo. Tal sentido permeia também o roteiro do filme onde, como vimos, a sociedade símia trata o astronauta Taylor com enorme estranheza, considerando o absurdo de o ser humano ter espírito e o poder de raciocinar. Essa estranheza marca o pessimismo que transpassa tanto a obra de Boulle quanto o roteiro escrito por Wilson e Serling. Mas, como já destacamos, o filme vai além do puro pessimismo com relação à raça humana, e transforma a saga dos astronautas numa aventura passada no futuro do próprio planeta Terra. Um planeta vislumbrado como consequência das ações políticas do presente de seus realizadores. Eis a diferença entre o livro e o filme e que nos levou a utilizá-lo como fonte de análise nessa dissertação. O filme cria um futuro distópico para o planeta Terra em função não somente do pessimismo que permeia tanto o filme quanto o livro de Boulle, mas também em função das escolhas políticas da época de sua produção. Enquanto a obra literária de Boulle induz a se pensar no futuro distópico da humanidade, enquanto espécie (e não apenas da humanidade específica do planeta Terra), o filme *O Planeta dos Macacos* agrega à discussão a questão ecológica, o desastre ambiental, a destruição nuclear. Já demonstramos aqui de que forma o filme trata a questão da beligerância do Homem. Temos o ponto de vista de Zaius, onde tal ato que torna o Homem repulsivo a eles é tratado enquanto uma questão de natureza própria àquela espécie. Bertrand Russell, no ano de 1916, publica o texto chamado *Principles of Social Reconstruction*, onde avalia a necessidade de o Homem ir à guerra. De maneira análoga à apresentada pelo personagem Zaius, Russell trata essa necessidade como um impulso natural ao ser humano:

A guerra é um conflito entre dois grupos, cada um dos quais tentando matar e mutilar o maior número possível de membros do outro grupo, com o intuito de alcançar o objetivo que deseja. O objetivo é, geralmente, poder e riqueza. É um prazer exercer autoridade sobre outros homens. O vencedor da guerra pode desfrutar dessas delícias mais do que o vencido. Mas a guerra, assim como todas as outras atividades naturais, não é tão movida pelo fim que tem em vista quanto por um impulso à atividade em si. Com muita frequência os homens desejam um fim, não pelo fim em si, mas porque sua natureza demanda as ações que levarão ao fim. E é o que se dá nesse caso: os fins a serem alcançados parecem muito mais importantes na perspectiva do que quando são alcançados, porque a guerra em si já é uma realização para um lado da nossa natureza. Se as ações dos homens nascessem de desejos por aquilo que, de fato, traria felicidade, os argumentos puramente racionais contra a guerra já teriam, há muito tempo, posto um fim a ela. O que torna a guerra tão difícil de suprimir é o fato de que nasce de um impulso, e não de um cálculo das vantagens que virão da guerra. (RUSSELL, 2010, p. 62)

O filme – analisamos e concluímos dessa maneira – considera que a sociedade humana se degradou em guerras que devastaram o planeta devido não somente à sua natureza, dada como beligerante e individualista, mas principalmente pela falta de uma moral que pudesse controlar tais instintos naturais do homem. Essa questão faz parte de uma discussão tratada por Edgar Morin em seu livro *Ciência sem Consciência*, onde o autor exprime uma opinião para a qual nossa análise se direcionou nesse trabalho: a existência de uma crítica ao desenvolvimento científico autônomo aos valores morais da sociedade<sup>50</sup>. Morin destaca a culpa do indivíduo por dar à Ciência um poder que o cientista se permite eximir de responsabilidade ética:

A irresponsabilidade é ver a ciência como um eremita admirável num universo mau. Se a bomba atômica ameaça destruir a civilização, a culpa é evidentemente dos maus políticos e não nossa! Ora, ciência, técnica, sociedade são certamente coisas distintas, mas não separadas. Elas se entreinfluenciam e se entre-transformam e produzem forças de manipulação enorme que dão à humanidade um poder demiúrgico – o conhecimento científico também produziu as forças potenciais de submissão e aniquilamento. Então, nós nos arriscamos a cair na culpabilidade. (MORIN, 2002, p. 152)

Quando o filme apresenta uma sociedade símia onde a ciência é controlada pela religião, nossa hipótese levantada é a de que o filme não estaria criticando a necessidade de separação entre religião e ciência, mas sim criticando o desenvolvimento científico eximido de qualquer valor moral que o direcione, tendo, na sua falta, a consequência tratada no filme que foi a degeneração da raça humana sendo suplantada por outra: os símios.

---

<sup>50</sup> Enquanto moral, diferentemente da moral universal tratada por Kant, compreendemos como o conjunto de valores estabelecidos historicamente em cada cultura e sociedade, a partir da consciência dos indivíduos que a compõem, para que exista relação harmoniosa entre os mesmos. Cfe. ABBAGNARO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



#### 4 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNARO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ALLISON, Graham, e ZELIKOW, Philip. *Essence of Decision: Explaining the Cuban Missile Crisis*. 2ªed. Nova York: Longman, 1999.
- BARROS, José D'Assunção, *Cinema e História: entre Expressões e Representações*. In: *Cinema-História. Ensaio sobre a relação entre CINEMA e HISTÓRIA*. Rio de Janeiro: LESC, 2007.
- \_\_\_\_\_, *Tempo e narrativa em Paul Ricoeur: considerações sobre o círculo hermenêutico*. Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 9, Ano IX, nº1, janeiro-abril, 2012.
- \_\_\_\_\_, *A Cidade-Cinema expressionista: uma análise das distopias urbanas produzidas pelo Cinema nas sete primeiras décadas do século XX*. Disponível em: <seer.ufrgs.br/EmQuestao/article/download/18174/12485>, acessado em: 07/08/2013.
- BAZIN, André, *O Cinema: Ensaio*, São Paulo: Brasiliense, 2001.
- BIAGI, Orivaldo Leme, *O Imaginário da Guerra Fria*. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/viewFile/2119/1600> Acesso em: 11 de setembro de 2012.
- BOBBIO, Norberto, *Dicionário de Política*, Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.
- BOULLE, Pierre, *Planeta dos Macacos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2008.
- BOURDIEU, P. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BURKE, Peter, *O que é história cultural?*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- CARDOSO, Ciro Flamarion, *Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado?*, 2006, p.5, Disponível em <www.scielo.br/pdf/hcsm/v13s0/01.pdf> Acessado em: 20/02/2014.
- CARRIÈRE, Jean-Claude, *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- CASTORIADIS, Cornelius, *A Instituição Imaginária da Sociedade*, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CHÂTELET, Francois, *História das Ideias Políticas*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- COSTA, Paulo Sérgio Weyl Albuquerque; LOUREIRO, Viviany Almeida. *A verdade da arte na hermenêutica de gadamer e a sua aplicação à ciência do Direito*. Anais do XVII Congresso Nacional do CONPEDI., Brasília, novembro, 2008.
- COUTINHO, Andréa, *Ficção Científica: narração do Mundo Contemporâneo.*, 2008, p. 1. Disponível em: <www.portalrevistas.ucb.br/index.php/RL/article/viewFile/27/59> Acessado em: 05/ 10/ 2013.
- DARWIN, Charles. *A origem das espécies*. São Paulo: Martin Claret, 2014.
- DUFOUR, Éric. *O Cinema de Ficção Científica*. Lisboa: Mimésis, 2011.
- ECO, Umberto, *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- FERREIRA, Argemiro. *Caça às bruxas. Macartismo: uma tragédia americana*. São Paulo: L&PM, 1989.
- FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FOUCAULT, Michel, *A Ordem do Discurso*. Em: < www.portalentretextos.com.br/livros-online-dw.html?id=69> Acesso em: 24 de abril de 2012.
- GADAMER, Hans-Georg. *O problema da consciência histórica*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2006.
- HOBBSBAWN, Eric J., *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

KURLANSKY, Mark (2004), *1968 The Year That Rocked the World*, New York: Random House Publishing group.

LEUCHTENBURG, Willian E, (org.), *O Século Inacabado: A América desde 1900*. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 1976.

LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Cultura de Massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2011. MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 2013.

METZ, Christian, *A Significação no Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_, *O Significante Imaginário. Psicanálise e Cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

NÓVOA, Jorge, *Apologia da relação Cinema-História*. In: *Cinema-História. Ensaios sobre a relação entre CINEMA e HISTÓRIA*. Rio de Janeiro, 2007.

RICOEUR, Paul, *Tempo e Narrativa*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. Vol.1.

TEIXEIRA, Coelho, *O que é indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

ZAPPA, Regina, e SOTO, Ernesto. *1968 - Eles Só Queriam Mudar o Mundo*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

## Fontes

BOULLE, Pierre. *O Planeta dos Macacos*, Rio de Janeiro: Pocket Editora, 2005.  
Box Office (bilheteria) / Cast and Crew (elenco e apoio), in: Internet Movie Database (IMDb) <[www.imdb.com](http://www.imdb.com)>  
Crítica internacional, in: Rotten Tomatoes <[www.rottentomatoes.com](http://www.rottentomatoes.com)>  
Crítica nacional, in: Adoro Cinema <[www.adorocinema.com.br](http://www.adorocinema.com.br)>

## Fontes Fílmicas

JACOBS, Arthur P.; SCHAFFNER, Franklin J., *Planet of the Apes*. [Filmevídeo]. Produção de Arthur p. Jacobs, direção de Franklin J. Schaffner. EUA, Twentieth Century Fox, 1968. 1 DVD, 112 min. color. son.  
COMTOIS, David, *Behind the Planet of the Apes*. [Documentário-vídeo]. Produção de Kevin Burns, direção de David Comtois e Kevin Burns. EUA, Twentieth Century Fox, 1998. 1 DVD, 126 min. color. son.  
*Impact of the Apes*. Twentieth Century Fox, 2008. In: *Planeta dos Macacos (blu-ray)*, Twentieth Century Fox, 1968.