

Muitos e muitos macacos



Os 12 Macacos

Os 12 macacos é a história de Cole, um condenado do ano 2035 que é enviado ao nosso tempo para levar de volta à sua época um vírus responsável pelo quase total extermínio da raça humana. Cumprindo sua missão, Cole receberá o perdão de sua pena.

Mas será mesmo só isso? Terry Gilliam terá simplesmente alugado seus talentos para a fábrica hollywoodiana de aparente entretenimento inofensivo e efetivo instrumento de controle ideológico e comercial? Não me parece.

Se *Os 12 Macacos* fosse simplesmente uma versão ficção científica de uma história de detetive, por que a nossa sensação de estranhamento como espectador? Mais do que moldes gerais de roteiro, que segue padrões de gênero a ponto de permitir o consumo do filme como tal, devemos tentar identificar as características desviantes do filme, a partir das quais podemos tentar compreender a estratégia de autor de Gilliam fren-

te à maquinaria industrial, comercial e estética de Hollywood.

A primeira e óbvia ruptura do filme em relação às normas clássicas é com a continuidade temporal. Entretanto, não há em *Os 12 Macacos* nada como a desordenação temporal de um filme do alto modernismo cinematográfico, como *Ano passado em Marienbad*, por exemplo. Não é difícil para o espectador saber sempre em que tempo a história se encontra. Existem, entretanto, as contradições típicas das histórias de viagem no tempo: as ações de Cole em nossa época não alteram o futuro? Exemplarmente: se ele deixou a gravação que inocenta o "exército do 12 macacos", então ela estaria "sempre lá", no futuro, o que tornaria sua viagem desnecessária, o que faria com que ele não deixasse a mensagem, etc. etc. Tais contradições são inerentes a essas histórias, que violam a cadeia de causalidades. Mas isso não impede que desfrutemos da narrativa, sem maiores problematizações.

Entretanto, a estranheza permanece. O foco central de inquietação é, certamente, o do estatuto do que se vê. É largamente reconhecido o pacto ilusionista que implicitamente estabelecemos com qualquer filme. Mas esse pacto está subordinado à manutenção desproblematizada de certo regime narrativo. As regras do cinema clássico, que ocultam a instância narrativa e constroem para o espectador um olhar ao mesmo tempo de grandes poderes de clareza e capaz de provocar a empatia com as personagens, é o resultado do desenvolvimento da linguagem cinematográfica no sentido de uma plena realização do ilusionismo. O cinema moderno rompe justamente com essa manifestação cinematográfica da plenitude narrativa, que, na literatura, já tinha entrado em crise com as experiências dos romancistas do início do século.

Explicitamente, a certa altura de *Os 12 Macacos*, a realidade (dentro do mundo ficcional) do que vemos é contestada. Há pelo menos 3 registros diferentes no filme: o mundo de 2035, o mundo dos anos 90 e o sonho/lembança do aeroporto. Onde está o real? As imagens que vemos podem todas ser projeções do protagonista, que é incapaz de definir-se em relação a esses "mundos" nos quais vive.

É sempre fundamental que um filme construa um ponto de vista, ou mesmo mais de um. No cinema clássico, esse lugar do espectador é sempre claro e distinto. Em *Os 12 Macacos* não é assim. E perceba-se que não se trata de um olhar "fisicamente" confundido com o de um personagem em confusão. De

fato, há pouco uso de câmera subjetiva no filme, e Bruce Willis está quase que permanentemente em cena. Mas o que importa é o ponto de vista narrativo. Basta que entendamos o que vemos como a história sendo contada por Cole para percebermos do que se trata, e sua importância. Veja-se, reforçando a confusão, que tudo o que vemos de 2035 tem Cole como foco narrativo. Não há nenhuma cena onde ele não esteja presente. A hipótese de delírio só não se impõe com total força devido a anterioridade do mundo de 2035 na narrativa, o que lhe confere, de início, estatuto de realidade (imagine-se se o filme iniciasse no hospício).

Essa falta de clareza diegética estabelece um terreno de encontro entre Hollywood e Gilliam. *Os 12 Macacos* é uma versão do noir, aquela tendência cinematográfica que, nos anos 40, como que “contaminou” o cinema clássico com incertezas de identidades, incapacidade dos protagonistas em retirar das falsas aparências a verdade, a distorção dos cenários segundo os prismas subjetivos, obscuros e confusos, dos seus personagens, a multiplicação de sentidos do que se vê, devido à multiplicação de pontos de vista.

Terry Gilliam, autor de *As aventuras do Barão de Munchausen* e *Brazil*, o filme, tem como temática principal o caráter construído e autoritário do que se toma como “a realidade”, que entra em colapso em suas representações cinematográficas contaminadas pela loucura imaginativa de seus protagonistas. Cole, se por um lado é um sucessor dos heróis do cinema noir, é também irmão de *Munchausen* e do funcionário rebelado de *Brazil*. Gilliam dá continuidade à sua obra autoral dentro de um esquema de gênero.

Vejamos algumas das marcas dessa operação.

O questionamento da identidade do protagonista se faz por repetidos interrogatórios e aprisionamento por instituições que, à maneira analisada por Foucault, exigem confissões e regulam os discursos: os cientistas de 2035, e no nosso mundo, a polícia e as instituições psiquiátricas (a própria protagonista é uma psiquiatra, que terá que por em dúvida o discurso que sempre tomou como verdade). Veja-se que a quase totalidade das cenas que se passam nesses espaços institucionais é filmada em planos inclinados, ou então por travellings, trajetórias ou planos gerais que chamam a atenção para si próprios, adquirindo uma conotação de impessoalidade vigilante e poderosa. O único momento em que o regime de decupagem

adquire uma “normalidade” é no trecho no Cole e a psiquiatra convivem - não por coincidência, o primeiro contato humano diretamente interpessoal do filme (numa repetição do par romântico de *Brazil*). Mesmo aí, os ambientes são invernais e opressivos. Ou, quando as cenas são urbanas, os enquadramentos e situações são claustrofóbicos, assemelhando-se ao ambiente urbano opressivo do noir.

Mas a marca mais explícita de conjugação entre noir e modernidade narrativa creio que está na voz over. Essa voz, que chama Cole de “Bob” (pondo mais uma vez sua identidade em cheque) diz explicitamente que pode estar na cela ao lado, ou pode estar apenas na cabeça de Cole ou ainda pode estar “no escritório central, espionando você e os imbecis dos cientistas”. É quase uma explicitação da instância narrativa. Além disso, a voz também não respeita o tempo, e até mesma “encarna-se” num mendigo, apenas para depois negar essa identidade.

Por fim, para além desses recursos narrativos, na cena do pleno reconhecimento inter-subjetivo do par romântico, novamente o que é posto em pauta é, diretamente, o regime narrativo. Os dois se reconhecem - e ela o faz para além de qualquer plausibilidade causal - quando se vêem disfarçados, com os traços que, desde o começo do filme, aparecem no sonho de Cole. Não apenas o sonho é apontado como o registro fundamental, portador da identidade, como esse reconhecimento acontece imediatamente depois dos dois assistirem no cinema Vertigo, o filme no qual, mais marcadamente, o cinema clássico se auto-tematiza, expondo a produção daquilo que se vê e se toma como verdade. No trecho que aparece em *Os 12 Macacos*, ocorre o encontro romântico entre Scottie, o detetive, e a mulher que, nesse momento de Vertigo, se apresenta como Madeleine, e se descobre como uma reencarnação de Carlota. Mais adiante, no filme de Hitchcock, isso será desmascarado, mas a revelação da verdade da encenação implicará na desgraça dos protagonistas. Elegendo o momento da farsa como pontuação do reconhecimento, Gilliam como que identifica na criação, e não na “verdade”, o caminho da liberdade. O que pode ser tomado como uma auto-reflexão sobre sua função de artista frente aos poderes industriais sob os quais vive e trabalha.

Leandro Saraiva - estudante de cinema,
montador do curta-metragem “Walking Around”