

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

IGOR CARASTAN NOBOA

FILMES DO FIM DO MUNDO
Ficção Científica e Guerra Fria
(1951/1964)

São Paulo

2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

FILMES DO FIM DO MUNDO

Ficção Científica e Guerra Fria

(1951/1964)

IGOR CARASTAN NOBOA

Dissertação de Mestrado no Programa de Pós-Graduação em
História Social da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de
Mestre em História.

São Paulo
2010

COMISSÃO JULGADORA

Acknowledgment

We wish to express our gratitude to the enemies of crime and crusaders against crime throughout the world for their inspirational example.

To them, and lovers of adventure, lovers of pure escapism, lovers of unadulterated entertainment, lovers of the ridiculous and the bizarre ---

To fun lovers everywhere--- This picture is respectfully dedicated.

If we have overlooked any sizable groups of lovers, we apologize.

- The producers¹

Batman - O Homem Morcego / “Batman The Movie”, 1966)

¹ *Agradecimento*

Nós desejamos expressar nossa gratidão aos inimigos do crime e aos paladinos da justiça do mundo todo por seu inspirador exemplo. A eles, e aos amantes da aventura, amantes do puro escapismo, amantes do entretenimento verdadeiro, amantes do ridículo e do bizarro--- Aos amantes da diversão de toda parte--- Dedicamos respeitosamente este filme. Se algum grupo de fãs nos escapou, pedimos desculpas. Os produtores.

Resumo

NOBOA, I. C. **Filmes do fim do mundo: Ficção Científica e Guerra Fria (1951/1964)**. 2010. 171 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

Esta dissertação tem como tema quatro filmes do gênero ficção científica, produzidos nos Estados Unidos da América no período do segundo pós-guerra, *O Dia em que a Terra Parou* (1951), *Vampiros de Almas* (1956), *A Bolha* (1958) e *Limite de Segurança* (1964). Nas sociedades contemporâneas, este gênero se torna relevante como objeto de interpretação do real, representando, interpretando e discutindo o seu contexto histórico e as relações humanas com o desconhecido, propondo formas de organização social e reflexões sobre a natureza da Ciência e Tecnologia. Por meio da leitura crítica dos filmes pode-se compreender o imaginário americano sobre questões referentes às relações internacionais da Guerra Fria e às ameaças internas à sociedade, sem deixar para trás a visão de que estes filmes atingiram diversas sociedades em diversas regiões do mundo e também tratam de questões universais.

Palavras-chave: Ficção científica. Guerra Fria. Cinema americano. Estados Unidos.

Abstract

NOBOA, I. C. **End of the world movies: Science Fiction and Cold War (1951/1964)**. 2010. 171 f. Dissertation (Master) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

This dissertation presents four science fiction movies, produced in the United States of America in the second post war period, *The Day the Earth Stood Still* (1951), *Invasion of the Body Snatchers* (1956), *The Blob* (1958), *Fail-Safe* (1964). In contemporary societies, this genre becomes relevant as an interpretation of the real, representing, interpreting, and discussing its historical context and the human relationships with the unknown, proposing ways of social organization and reflections about the nature of Science and Technology. By means of critical reading of the movies, the American imaginary regarding the international relations of the Cold War and the internal threats to society can be comprehended, without leaving behind the notion that these movies reach societies in different regions of the world and deal with universal questions.

Keywords: Science fiction. Cold War. American movies. United States.

SUMÁRIO

Antes de Tudo.....	6
1 Introdução.....	10
2 Órbita Estabelecida: Bomba atômica, Guerra Fria e Hollywood.....	14
2.1 Bomba Atômica.....	14
2.2 Guerra Fria.....	17
2.3 Breve histórico de Hollywood até segundo pós-guerra.....	22
3 Verificação da Atmosfera: A Ficção Científica.....	27
3.1 Considerações sobre o fantástico no cinema.....	29
3.2 O cinema de ficção científica.....	32
4 Decodificando as transmissões.....	37
4.1 Os temores do segundo pós-guerra.....	38
4.2 O Ultimato que vem do Espaço - <i>O Dia em que a Terra Parou</i>	40
4.3 A desconfiança universalizada: <i>Vampiros de Almas</i>	57
4.4 Criatura, jovens, cotidiano: <i>A Bolha</i>	92
4.5 O mundo como tragédia: <i>Limite de Segurança</i>	122
5 A Partida: Considerações Finais.....	154
Fontes e bibliografia.....	164

Antes de Tudo

Seguindo os clichês e convenções do gênero ficção científica, vamos nos colocar no lugar do alienígena que chega a um planeta distante, depois de meses ou anos dentro de uma nave espacial. Na nossa viagem tivemos todo o conforto merecido. Nosso objetivo era esse planeta azulado, que recebe luz e circula uma estrela amarela nem tão velha nem tão jovem. Nós já sabíamos o que esperar quando descêssemos, porque conhecíamos os informes e toda ampla documentação que o nosso povo acumulou sobre os habitantes do planeta. Nossa missão era guiada pela curiosidade e pelo desejo indefinido de conhecer nossa própria existência. De certa forma, era como se esse afastado planeta pudesse nos fornecer pistas sobre qual o nosso propósito. O motor da nave e o prazer nos impulsionavam.

Mas à aproximação, analisando a atmosfera do planeta, detectamos uma grande interferência eletromagnética, que impedia o uso do teletransporte para alcançarmos o solo e iniciarmos uma análise mais completa e precisa. As imagens que conseguíamos da superfície, por vezes, não batiam com os informes que tínhamos. O que estava acontecendo em solo era captado por nossos equipamentos em imagens chuviscadas, de diversos ângulos estranhos, e precisavam ser decodificadas. Nossa única escolha, então, era ficar em órbita e decifrar o que estávamos conseguindo captar por meio dos nossos instrumentos. Essa missão duraria três anos, ninguém do planeta nos incomodaria, mas muitas vezes nos sentíamos incomodados com a dificuldade para decodificar algumas das imprecisas impressões captadas por nossos instrumentos.

Ao contrário do que poderiam pensar não estávamos sozinhos, podíamos falar, via transmissões subespaciais, com quem fez a mesma viagem antes de nós, discutirmos o que estava sendo observado, receber novas instruções e aperfeiçoar o equipamento para uma melhor decodificação. Víamos outras naves em órbita com diferentes missões,

e descobríamos que as dificuldades de analisar o planeta eram comuns. Três anos se passaram, nossa missão chega ao fim. Temos um detalhado registro do que pudemos observar e das conclusões a que chegamos. Devemos acionar os motores em dobra 5 ao sair do sistema solar. A volta para casa é sempre mais rápida.

Voltando à realidade, talvez este prefácio ajude a compreender melhor minhas motivações, o caminho que percorri e escrevi nas páginas que completam este trabalho. A minha ligação com os temas fantásticos vem da infância, quando as histórias de aventuras fantásticas com máquinas maravilhosas e personagens cheios de altruísmo preenchiam as brincadeiras e as horas de lazer. Como toda criança, eu gostava de assistir desenhos animados diversos, lia histórias em quadrinhos do Tio Patinhas, e estava sempre revendo os poucos filmes que conhecia, filmes de aventura. Assisti incontáveis vezes, nos recém-lançados videocassetes, *Goonies*, *Indiana Jones*, *De Volta para o Futuro*, *Caça-Fantasmas* e, o filme que eu mais gostava quando era pequeno, *Pluft, o Fantasminha*. Jogava videogame com meu irmão e os colegas da escola. Sempre, após assistir a um desenho, um filme, ler um livro ou jogar um novo jogo, procurava a realidade por trás deles, se a história tinha nazistas, procurava saber o que é o nazismo, se tinha piratas queria saber quem eram estas pessoas, se tinha fantasmas queria conhecer mais histórias sobre eles e saber como vê-los. E para ajudar na aventura do conhecimento, as “velhas” enciclopédias que minha avó tinha dado para minha família respondiam, já que não existia Google nem Wikipédia. Até hoje devo aos meus colegas da primeira série uma expedição ao Triângulo das Bermudas e a descoberta da Atlântida (talvez nos arredores dos Açores?). Quando cresci, ao contrário do que ouvia falar, as coisas que eu gostava não me tinham tornado “burro”, nem distorcido minha percepção da realidade, nem tinham sido uma perda de tempo, nunca me senti assim e sempre quis aprender mais sobre as coisas que me interessavam. Nunca tive uma família rica, mas boa parte do dinheiro que meus pais recebiam como empregados era investido

na educação dos filhos o que impedia meu pai de ter um carro novo e fazia minha mãe ter de cozinhar os jantares no final de semana.

Um longo caminho foi percorrido até chegar a este trabalho, acredito que o sistema de ensino que tive até a quarta série teve uma contribuição fundamental para desenvolver a minha curiosidade e o gosto pelo conhecimento, o ensino montessoriano. Já na Universidade de São Paulo, tentei seguir o mesmo caminho e esta dissertação é resultado da jornada que tem origem na ligação da imaginação com o mundo real e na vontade de aprender um passado que eu achava divertido, misterioso e repleto de coisas estranhas.

Este é um trabalho que tenta abordar alguns aspectos da ficção científica, um gênero que nasce na literatura da sociedade industrial do século XIX e que, desde então, está presente entre as interpretações que as artes fazem da realidade. Os documentos que procurei para esta empreitada vieram da produção cultural americana do período da Guerra Fria e, mesmo que eu esteja correndo o risco de “pegar uma árvore e perder a floresta”, tenho consciência de que a documentação escolhida para este trabalho revela elementos interessantes, úteis às pessoas que, como eu, gostam do prazer proporcionado por descobrir coisas novas, coisas curiosas e ligar tudo isso a questões mais amplas. A escolha por estudar a ficção científica se deu por diversos fatores que considero importantes: as múltiplas relações de significado entre o fenômeno disco voador e a década de 50, a incorporação pelo gênero de elementos do terror, o debate da prática e da ética científicas, o questionamento da racionalidade, ora vista como redentora, ora vista como nociva, as apostas em um estado forte ou novas armas como meio de garantia da sobrevivência humana, a abordagem da admiração e medo provocados pelos avanços científicos, da bomba atômica e do discurso do fim do mundo escapando do âmbito religioso.

Discos voadores, foguetes, seres de dimensões distantes e próximas, criaturas e robôs, sonhos e pesadelos de diversos universos, não tão estranhos quanto o nosso. À imaginação humana e a diversão proporcionada pela criação e destruição de mundos, este pequeno trabalho é dedicado.

1 Introdução

O mês de agosto de 1991 marca o final de um grande império erguido durante o século XX, mas que não resistiu para ver o ano 2000, esse mês assinalou o fim da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e selava o desfecho de um longo conflito, iniciado oficialmente em 1947, chamado Guerra Fria.

Os países que emergiram como os grandes vitoriosos da Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos e União Soviética, ex-aliados contra o Eixo, não tardaram em entrar em conflito pela nova configuração de poder e áreas de influências no mundo do segundo pós-guerra. Este novo embate em escala mundial contava com um novo tipo de arma no arsenal: as temidas bombas atômicas. Um conflito mundial entre essas duas nações era visto como o fim da civilização. Se a Primeira Guerra Mundial foi travada para acabar com todas as guerras e, mesmo assim, continuaram existindo humanos para travar uma Segunda Guerra Mundial, a Terceira seria, realmente, a que acabaria com todos os conflitos, pois depois dela, simplesmente, não haveria mais humanos para guerrear.

Esse novo conflito se dava num período de bom desempenho da economia americana, formando um verdadeiro paradoxo, a geração que tinha sofrido com a crise da década de 30 encontrava então um período de prosperidade na geração de riquezas, ao mesmo tempo em que, sofria pressões de uma provável destruição do seu modo de vida por um conflito nuclear. Era o melhor dos mundos e o pior dos cenários. Os dezesseis anos iniciais da Guerra Fria compreendem os fatos mais marcantes do conflito; entre eles, a Guerra da Coreia, o bloqueio de Berlim, a Revolução Húngara, a Guerra de Suez e a Crise dos Mísseis Cubanos.

Entre as manifestações culturais americanas da década de 50, Hollywood desenvolveu um gênero fílmico que ficou marcado, posteriormente, como um dos

símbolos da década: o filme de ficção científica. A ligação deste gênero com este período não ocorre por acaso, mesmo considerando o fator nostálgico na visão posterior dessa década e um tipo de carinho que filmes de baixo orçamento e qualidade duvidosa provocam no público. A ficção científica se torna uma crítica e porta-voz do que era notado como os desdobramentos da situação internacional e interna para o futuro da América, e por extensão do “mundo Ocidental”, em uma lógica bipolar e de avanços tecnológicos.

A própria ciência repensava sua ação neste período: como conciliar o conhecimento teórico e as características das descobertas científicas com a possibilidade de seu uso prático ser catastrófico para a humanidade. A questão da ética do trabalho do cientista acompanhava a atividade no segundo pós-guerra. A ideia de que “os físicos conheceram o pecado e este é um conhecimento que eles não podem esquecer”² permeava a atividade científica à partir de então. Os anos 50 eram repletos de cientistas loucos querendo romper os limites da ética e da natureza causando dano para a sociedade, pelo menos nos mundos apresentados pelo cinema.

Ao dialogar com a sociedade, o filme vai tentar preencher as lacunas do desconhecimento da “real” política internacional da Guerra Fria, do funcionamento das armas atômicas e sistemas de segurança. Irá imaginar novas causas para problemas percebidos pela sociedade e também criticar instituições, modos de pensar e relações sociais. Os filmes deste período, aqui selecionados, apresentam as situações-limite que nunca seriam enfrentadas pela sociedade fora do filme, senão parcialmente e com resultados distintos.

² OPPENHEIMER, J.R. "Physics in the Contemporary World". *Bulletin of the Atomic Scientists*. v.4, n.3 (Mar. 1948), p.66.

Citado em: HIJIYA, J. A. "The 'Gita' of J. Robert Oppenheimer". *Source: Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 144, n. 2 (Jun., 2000), p.123/167.

Oppenheimer foi vítima da Caça às Bruxas e reabilitado no governo de John F. Kennedy (Medalha Enrico Fermi, confirmada no governo de Lyndon B. Johnson, 1963, incluindo um prêmio em dinheiro).

A seleção da documentação procurou dar conta dos temas principais que caracterizaram a produção do cinema de ficção científica da década de 50 e meados dos anos 60. Foram escolhidos quatro filmes: o primeiro documento de 1951, *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*/Robert Wise), apresenta um alienígena com características positivas; o segundo documento de 1956, *Vampiros de Almas* (*Invasion of the Body Snatchers*/Dan Siegel), apresenta o tema da invasão; o terceiro filme lançado em 1958, *A Bolha* (*The Blob*/Irving S. Yearworth Jr.), é um exemplo arquetípico dos filmes de criatura e a obra de 1964, *Limite de Segurança* (*Fail-Safe*/Sidney Lumet) discute a questão da tecnologia.

O primeiro critério para a seleção dos documentos foi a escolha de documentação que abordasse temas consagrados que fazem parte do repertório gênero ficção científica. O segundo critério foi a escolha de obras produzidas nos Estados Unidos, não só pela farta documentação disponível advinda deste país, mas por ser o local onde a ficção científica se firmou como gênero, além disso, devido às características da indústria cinematográfica americana, estas obras foram exportadas para as mais diversas regiões do mundo. O terceiro critério foi a relevância da documentação para os objetivos propostos na investigação histórica; se a documentação era adequada para perceber as formas que o cinema de ficção científica utilizou, em determinado período histórico, para interpretar as relações humanas com o desconhecido e apresentar propostas de organização social, reflexão sobre a natureza da Ciência e da Tecnologia em um ambiente conturbado pela possibilidade de um conflito global, o da Guerra Fria.

Este trabalho busca entender como os filmes de ficção científica americanos do período citado podem ser abordados como documentos históricos de um período de grandes transformações, apresentando e discutindo as formas que a ficção científica escolheu para representar e interpretar seu contexto e o desconhecido. Evidentemente,

nem tudo que pode ser visto e ouvido nos documentos é Guerra Fria, os filmes também abordam questões como juventude, relações entre diferentes gerações, família, lazer e muitos outros temas.

O capítulo **Órbita Estabelecida: Bomba atômica, Guerra Fria e Hollywood** consiste em um breve histórico do desenvolvimento das armas atômicas ao final da Segunda Guerra Mundial, algumas políticas americanas e fatos marcantes da Guerra Fria, com a intenção de apresentar o contexto mais amplo onde os filmes surgiram e com o qual irão dialogar. Além disso, apresenta-se um histórico da indústria cinematográfica americana, Hollywood, essencial para contextualizar a situação da produção comercial dos EUA, quando o gênero ficção científica se consolidou. É uma fase introdutória da dissertação que cria o pano de fundo para as leituras da documentação.

O capítulo **Verificação da Atmosfera: A Ficção Científica** apresenta a definição do que é ficção científica e as especificidades do gênero no cinema, frente a outros gêneros do fantástico, além do seu desenvolvimento histórico e sua relevância como objeto de interpretação do real. Neste capítulo, é discutido o conceito de ficção científica utilizado na pesquisa.

O capítulo **Decodificando as transmissões** apresenta os documentos fílmicos, os resultados das pesquisas sobre sua produção, a análise e interpretação das obras, partindo da ideia de que a documentação selecionada faz uma reflexão complexa do seu contexto e trabalha aspectos específicos do gênero ficção científica, fundamentais para uma leitura crítica que não se limita à compreensão dos filmes apenas como reflexo do seu contexto.

Por fim, o capítulo **A Partida: Considerações Finais** articula as leituras apresentadas, destacando pontos de convergência e divergência dos documentos, refletindo sobre a relação entre esses pontos e contexto histórico.

2 Órbita Estabelecida: Bomba atômica, Guerra Fria e Hollywood

As guerras mundiais do século XX sempre tiveram uma queda para a nova tecnologia, fosse se aproveitando de novos inventos e descobertas, fosse desenvolvendo novas e mais letais armas ou formas de se defender delas. A tecnologia e as descobertas científicas, que salvaram a vida e facilitaram a morte de tantas pessoas, estavam, ao final da Segunda Guerra Mundial, na maior encruzilhada enfrentada pela ciência do século XX, inimaginável no início da guerra: a bomba atômica.

No campo cultural, esse mesmo século “assistiu” ao desenvolvimento de uma nova expressão artística, o cinema. No contexto conturbado do segundo pós-guerra, assim como as relações internacionais e a prática científica, a principal indústria de entretenimento americana, Hollywood, enfrentava uma série de novos dilemas. A compreensão desses dilemas é fundamental para contextualizar a produção fílmica do gênero ficção científica.

2.1 Bomba Atômica

Fruto da maior empreitada científica do século XX, a bomba atômica foi concebida como um primo grandão e mais forte das bombas convencionais. A bomba atômica, ao mesmo tempo representava a criação mais destrutiva da humanidade e o maior exemplo de dedicação ao conhecimento, inventividade e esforço humano.

Para entender o nascimento deste paradoxo radioativo, deve-se voltar ao início das pesquisas atômicas, em grandes centros de excelência como Inglaterra, Alemanha e França (posteriormente há um grande desenvolvimento nos EUA e URSS). Na Europa havia uma grande troca de informações, experiências e circulação de cientistas que buscavam desvendar os segredos do átomo e do mundo atômico, uma atividade fascinante, mas com aplicações práticas indefinidas na vida cotidiana da sociedade. Por

obra de fatores que não podiam ser controlados pelos cientistas, eles foram lançados a Segunda Guerra Mundial, e, assim como membros da sociedade, participaram, lutaram, sofreram e se sacrificaram. No caso dos cientistas que lidavam com o conhecimento do átomo suas trajetórias tomaram rumos de tragédias, dignas dos maiores clássicos teatrais (não é por acaso que Oppenheimer será personagem principal de uma famosa peça teatral do século XX³). Nomes como Enrico Fermi, Frédéric Joliot, Albert Einstein, Leo Szilard, Edward Teller, Julius Robert Oppenheimer tiveram suas vidas marcadas por dilemas e fronteiras do conhecimento científico.

A primeira vítima da guerra, como disse o senador americano Hiram Johnson (1866-1945), é a verdade⁴. Extrapolando um pouco esta ideia e relacionando-a à noção de que o fim último da ciência é a descoberta da verdade, pode-se afirmar que, assim como todas as “verdades”, a prática científica é a primeira vítima da guerra. Dentre todas as atividades humanas, a ciência é, talvez, a mais internacional delas. Concebe-se que algo revelado pela ciência vale em qualquer lugar do mundo. A forma de se obter esse conhecimento é compartilhada e discutida entre os cientistas dos mais distantes pontos do planeta, e, não raro, equipes de cientistas que trabalham em um mesmo projeto são compostas de pessoas das mais diversas nacionalidades, há um intercâmbio de ideias e pessoas. Na prática social da ciência, unem-se nacionalidades e concepções de mundo. Em tempos de intensa agitação político-social, problemas externos à prática da ciência afetam a atividade científica, demonstrando as condições necessárias para o seu desenvolvimento: disponibilidade de materiais, financiamentos, interesses políticos, militares ou industriais, local de formação acadêmica, a sua “escola”, o intercâmbio de cientistas e pesquisas, além da visão que o próprio cientista tem de si mesmo, da sua prática e da sociedade.

³ A peça teatral em questão se chama *In der Sache J. Robert Oppenheimer*.

KIPPHARDT, H. *O caso Oppenheimer*. Tradução de Mário Silva. São Paulo: Brasiliense, 1966.

⁴ FISCHER, Edward. “Review: Reporting War”. *The Review of Politics*, v. 38, n. 3, Bicentennial Issue (Jul., 1976), p. 454/459.

Era de conhecimento dos cientistas que uma aplicação prática de suas descobertas seria a construção de uma bomba atômica. De certa forma, vivia-se um devaneio de ficção científica, uma vez que as grandes dúvidas dos cientistas estavam relacionadas ao tempo e ao tamanho do complexo industrial necessários à criação de uma bomba atômica. Em tempos de guerra, investir numa empreitada deste nível era um grande risco; primeiro, porque implicava o redirecionamento de muitos recursos que poderiam destinar-se a setores mais urgentes; segundo, se esse invento não fosse envolto em algum tipo de segredo muito bem guardado, corria-se o risco de perder pesquisas importantes em um ataque inimigo, o que praticamente inviabilizava grandes projetos.

Dono de um parque industrial avançado, um grande território continental que passa pela guerra praticamente sem ser atacado, os Estados Unidos reuniam as condições para levar adiante o projeto de construção da bomba atômica. Um bom parque industrial e um território mais protegido eram importantes, mas não ofereciam garantias de nada, o material humano é que faria a diferença e os EUA conseguiram reunir os maiores nomes do período no ramo da física atômica; cientistas vindos de países Aliados, fugitivos do Eixo, emigrados de centros de excelência europeus na ascensão do nazi-fascismo, além de grandes cientistas americanos.

O medo de que o nazismo pudesse desenvolver a mais potente das armas, sendo assim o vitorioso na guerra, já que no seu início, o Eixo tinha uma clara superioridade bélica, impulsionou o desenvolvimento da bomba atômica pelos Estados Unidos. É bem conhecida a carta que Szilard enviou ao presidente Roosevelt, assinada também por seu amigo Einstein para conferir-lhe credibilidade, pedindo uma iniciativa e apoio do governo americano para as pesquisas atômicas. Esta carta foi importante para decisão do governo americano de financiar tal projeto, mas o que se mostrou bem mais decisivo foram os trabalhos avançados na área, desenvolvidos por cientistas americanos e

emigrados, além da influência inglesa em apresentar a bomba atômica como viável e desejável. A necessidade real da criação de tal arma não existia, como demonstrou o próprio rumo da guerra com a Alemanha, derrotada meses antes de qualquer soldado do front imaginar que uma bomba atômica estava em desenvolvimento, além do Japão se encontrar isolado quando duas bombas atômicas forçam a sua rendição.⁵ Não há como se pensar no desenvolvimento dos conflitos que irão marcar o segundo pós-guerra sem esta nova personagem, talvez a atriz principal, a bomba atômica.

2.2 Guerra Fria

Com o final da Segunda Guerra Mundial, os antigos aliados contra o nazifascismo, EUA e URSS, entram em conflito para a divisão e reorganização do poder destes dois países em âmbito global, num contexto de enfraquecimento dos países europeus ocidentais.

O estado conflituoso das relações entre estas duas superpotências marcou quase cinquenta anos do século XX (1945-1991) e, por grande parte do tempo, a rivalidade esteve mais no campo da retórica⁶ do que das batalhas travadas nos países do chamado Terceiro Mundo. Não seria um absurdo afirmar que a Guerra Fria não teve um padrão de organização. Ela foi travada de diferentes formas, por muito tempo, em locais geograficamente tão afastados e diversos como Berlim, Cuba, Coreia, Vietnã, atingindo todos os continentes.⁷ Foi um conflito que mesmo tendo dois focos centrais colocou boa parte das pessoas do mundo sob sua ameaça.

Considerando as mudanças internas da sociedade americana influenciadas por este conflito, destacam-se o grande aumento da responsabilidade governamental com a

⁵ Sobre a questão do desenvolvimento atômico e o debate se a construção da bomba atômica foi ou não necessária ver: CAULLIRAUX, H. B. *Hiroshima 45 – O Grande Golpe: da concepção do átomo à tragédia de Hiroshima*; Rio de Janeiro: Lucerna, 2005. p.39/42, p.327/434.

⁶ HANES, S. M.; HANES, R. C.; BAKER, L.W. *Cold War Almanac*. Farmington Hills: Thomson Gale, 2004. v.1, p. vii.

⁷ GADDIS, J. L. *História da Guerra Fria*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006. p.ix.

segurança nacional, incluindo a atuação do FBI, a criação da CIA e do Conselho de Segurança Nacional (NSC); a construção do sistema de autoestradas interestaduais (*Interstate Highway System*) para mobilidade de tropas e evacuação das cidades em caso de ataque⁸; o anticomunismo, com a “caça às bruxas”, que ajudou a construir e destruir carreiras individuais; a mudança no sistema educacional americano, enfatizando o ensino de ciências e engenharia⁹, após o lançamento por parte da URSS do primeiro satélite artificial Sputnik. A Guerra Fria afetou não só o pensamento político e econômico, mas teve raízes na forma de ver as relações internacionais, as artes e a prática científica.

Calcula-se que o desenvolvimento de armas nucleares na Guerra Fria custou somente para os EUA mais que \$5.5 trilhões de dólares, na guerra mais cara da história jamais “lutada”¹⁰. A batalha épica entre URSS e EUA mobilizou o desenvolvimento e posicionou geograficamente as armas mais letais já construídas pelos humanos, as armas nucleares, incluindo seus veículos de entrega, como aviões, submarinos e mísseis.

A definição para Guerra Fria que melhor se relaciona com as obras em análise neste trabalho e, portanto, reforça o caráter de "guerra imaginária" é a de Tom Vanderbilt. Para o escritor a Guerra Fria:

Foi uma guerra de luz e sombras, ilusão e realidade, verdade e contraverdade. A Guerra não foi declarada, nem a paz foi assumida, mas o país ficou no que foi chamado de "Condição de Defesa" (DEFCON), como um paciente dependendo de relatórios de estranhas máquinas para saber sua condição. Campos de Batalha estavam em todos os lugares e em nenhum lugar.[...] O país estava em estado de guerra e simultaneamente flutuando na prosperidade de tempos pacíficos. Ambas condições dependiam uma da outra, uma existência contraditória que refletia a si mesma na vida cotidiana. (tradução nossa)¹¹

Seguindo a periodização escolhida para este trabalho pode-se destacar algumas políticas da Guerra Fria contemporâneas aos filmes estudados:

⁸ WINKLER, A. M. *Life Under a Cloud: American Anxiety About the Atom*. University of Illinois Press, 1999. p.117.

⁹ IDEM, *Ibidem* p.VIII.

¹⁰ VANDERBILT, T. *Survival City – Adventures Among the Ruins of Atomic America*. New York: Princeton University Press, 2002. p.14.

¹¹ IDEM, *Ibidem* p.16/17.

- Contenção (*containment*): formulada por George Kenan, em seu famoso "Longo Telegrama", em 1947, era uma política que visava conter a expansão da URSS por meio, principalmente, de financiamentos aos países vistos pela administração americana como vulneráveis às ideias comunistas. As estratégias de contenção da URSS poderiam incluir, também, auxílio ou intervenção militar e política. Até 1953 a política da contenção foi a principal política externa americana.¹²

- Anticomunismo: em 1947, o discurso do presidente Truman no Congresso, utilizando a lógica da contenção, para pedir auxílio financeiro ao governo corrupto da Grécia, que enfrentava uma guerra civil, foi marcado pelo uso de termos apocalípticos sobre o comunismo ser uma ameaça mundial grave e apelos para que os amantes da liberdade lutassem contra ele em todas as frentes, sempre. O medo da Guerra Fria, que a população projetava na bomba atômica, foi canalizado para uma nova ameaça: o comunismo internacional. Ainda em 1947, o presidente colocou em prática o *loyalty-review program*, um programa federal de investigação das filiações políticas dos funcionários do governo. Até 1952, cerca de 20.000 funcionários governamentais foram investigados, cerca de 2.500 se demitiram "voluntariamente" e 400 foram demitidos por supostas ligações com o comunismo.¹³ O Comitê de Investigação de Atividades Anti-Americanas (HUAC), órgão do senado americano, comandou as investigações. A mais famosa delas foi a convocação de representantes da indústria cinematográfica para prestar testemunho, resultando em delações entre atores, diretores e roteiristas, na criação de uma lista negra de Hollywood, e

¹² HANES, S. M.; HANES, R. C.; BAKER, L.W. *Cold War Almanac*, indicado, v.1, p 35/36.

¹³ BOYER, P. *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*. New York: Pantheon, 1985. p.102/103.

no expurgo de várias figuras do meio artístico. Com o governo dos EUA à frente do processo, o anticomunismo se instalou na vida cotidiana da população. Não só o governo expulsou seus "comunistas", mas universidades e escolas também criaram listas negras ou exigiram a assinatura de juramentos de lealdade. Neste ambiente propício, Joseph McCarthy, um senador do estado de Wisconsin, conseguiu elevar a paranoia e o anticomunismo a patamares patológicos. Entre 1950 e 1954 ele se tornou uma poderosa força de intimidação e terror na vida política americana¹⁴, chegando a acusar de ligações com o comunismo o general George Marshall, Secretário de Estado de Truman e considerado um herói da Segunda Guerra Mundial. As táticas do senador eram oportunistas, demagógicas e ele sabia utilizar a retórica e as emoções da Guerra Fria para estimular o medo das pessoas¹⁵. Em 1954, depois de já ter acusado o governo, a CIA, igrejas, escolas, as forças armadas de estarem infiltrados por comunistas, causando danos políticos e sociais consideráveis a diversos indivíduos e instituições americanas, o senador de Wisconsin foi censurado, por maioria de voto dos demais senadores, e retirado do centro do palco político¹⁶. Anticomunismo pode ser chamado de Macarthismo por associação ao processo que começa em 1947, até mesmo antes de o senador ganhar notoriedade. Após o abandono parcial do anticomunismo fanático, pensadores da política externa americana queriam explorar a possibilidade de reduzir de tensões e negociar com a URSS¹⁷.

- retaliação massiva: estratégia que afirmava que qualquer invasão de países europeus ocidentais pela URSS seria respondida imediatamente com ataque

¹⁴ DIGGINS, J. P. *The Proud Decades- America in war and peace, 1941/1960*. New York: W.W. Norton & Company Ltd., 1988. p.115.

¹⁵ DIGGINS, J. P. *The Proud Decades- America in war and peace, 1941/1960*, indicado, p.115.

¹⁶ IDEM, Idem, p.152.

¹⁷ IDEM, Idem, p.152.

de armas atômicas. Esta política faz parte da ideia de dissuasão defendida na administração Eisenhower, formulada pelo Secretário de Estado John Foster Dulles e tem como símbolo os testes da bomba de hidrogênio¹⁸. O plano era deter a URSS pela ameaça de uma destruição impensável. A lógica do plano era quanto mais armas, menor a chance de guerra e maiores as possibilidades de paz. O famoso ditado romano é retomado nesta lógica: "se queres a paz, prepara-te para a guerra".¹⁹ Na década de 60, com a paridade na qualidade, quantidade de armamentos e tecnologia à disposição de uma guerra, esta doutrina é reformulada no MAD, sigla para *Mutual Assured Destruction* ou "destruição mutuamente garantida".

-MAD: a consciência de que, se fossem utilizados os arsenais atômicos em uma guerra nuclear entre URSS e EUA, ambos os países seriam destruídos, sem vencedores, tornou o custo da guerra muito alto para que ela fosse tentada. Esta doutrina foi formulada pelo Secretário de Defesa Robert McNamara, que afirmava que a lógica da dissuasão:

dependia da confiança de cada superpoder na habilidade de suas próprias forças nucleares em sobreviver a um primeiro ataque e então retaliar. O medo mútuo de retaliação presumivelmente garantiria proteção para as populações civis. Mas sustentar um medo mútuo dependia da adequação, mais do que necessariamente da qualidade, do arsenal de cada lado.²⁰

Como foi demonstrado pela Crise dos Mísseis Cubanos, o MAD era uma doutrina perigosa, mas que continuou sendo praticada em paralelo às políticas da *détente*, que propunham uma melhoria no relacionamento entre URSS e EUA e a redução das tensões impostas aos dois países e ao mundo.

Na década de 60, um exemplo de *détente* foi o *Partial Test Ban Treaty*,

¹⁸ WELLS JR., S. F. "The Origins of Massive Retaliation". *Political Science Quarterly*, v. 96, n. 1 (Spring, 1981), p. 31/52

¹⁹ KEEGAN, J. *Uma História da Guerra*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p.394.

²⁰ BLUM, J. M.. *Years of Discord – American Politics and Society, 1961-1974*; New York: W.W. Norton & Company Ltd., 1991. p.90.

tratado que proibia testes de armas atômicas na atmosfera, espaço e no fundo do mar²¹, assinado e sancionado em 1963 pelos EUA, URSS e Reino Unido, entre outros países, à luz da Crise dos Mísseis Cubanos de 1962. Este tratado reduziu parte da tensão que estava presente desde o imediato segundo pós-guerra, no que diz respeito às possibilidades e os efeitos de testes e guerra nucleares.

Optou-se por destacar as políticas americanas, acima referidas, porque a interpretação, reflexão, crítica e reafirmação delas se fazem mais presentes na produção cultural popular dos EUA, da qual foram retirados os documentos fílmicos do gênero ficção científica para análise. Outros fatos, dignos de nota, auxiliaram o desenvolvimento desta primeira fase da Guerra Fria, que vai do imediato segundo pós-guerra até a assinatura do *Partial Test Ban Treaty*, como o programa nuclear soviético, a guerra da Coréia, o Relatório Kruchev, o desenvolvimento dos mísseis intercontinentais, a corrida espacial, as lutas pela descolonização da Ásia e África.

2.3 Breve histórico de Hollywood até o segundo pós-guerra

Dentro da proposta de se compreender e pensar os documentos selecionados para este trabalho é de vital importância levantar alguns fatos sobre a forma de criação e função de tais documentos, no caso os filmes, na sociedade americana.

O cinema é a primeira indústria de entretenimento de massa que surge nas sociedades humanas e será a mídia mais popular e com mais influência cultural nos Estados Unidos de 1896 a 1946. Desde a invenção dos equipamentos que permitiram o nascimento do Cinema e da exibição dos primeiros filmes, os americanos já se

²¹ *Nuclear Files: Treaty Banning Nuclear Weapon Tests in the Atmosphere, Outer Space and Under Water* <http://www.nuclearfiles.org/menu/library/treaties/partial-test-ban/trty_partial-test-ban_1963-10-10.htm> . Acesso em: 10 outubro 2009.

encontravam dentre os grandes articuladores desta indústria. Nas grandes cidades industriais da América, trabalhadores se reuniam em todo tipo de espaço improvisado como sala de cinema para acompanharem esta nova expressão artística. A princípio, eram filmes de não mais de dois minutos com cenas cotidianas, quase documentais, e números cômicos, bem de agrado do público.

Com o desenvolvimento da sua linguagem, o cinema surpreendia homens e mulheres no seu horário de lazer. O cinema nos Estados Unidos se tornou um negócio extremamente lucrativo e de grande alcance. Para se ter uma noção, após a Primeira Guerra Mundial (1917), os EUA produziam 85% de todos os filmes exibidos no mundo e 98% dos exibidos no mercado interno, de acordo com dados contemporâneos²². Uma boa parte da receita que mantinha o cinema americano forte vinha, portanto, de sua grande penetração popular, atravessando as fronteiras nacionais e culturais, criando uma imagem do que era os Estados Unidos para outros povos, ao mesmo tempo que entretinha populações inteiras e era bem aceito e recebido por trabalhadores, mas visto com desconfiança por educadores e membros da elite intelectual da época.

Em meados da primeira década do século XX, o cinema comercial americano se organiza em um sistema de estúdio que entrará em crise a partir de 1946. Esse sistema de estúdio consistia no controle, por parte de grandes estúdios que concorriam entre si, de toda a cadeia produtiva da indústria cinematográfica: a produção, a distribuição e a exibição dos filmes. A documentação analisada neste trabalho se encontra bem na encruzilhada histórica da indústria cinematográfica americana: o cinema perdia seu poder de influência cultural para outra mídia - a televisão, e ocorria uma grande crise no sistema de estúdios, que sofria ataques de todos os lados. Hollywood, sinônimo da indústria cinematográfica americana (em referência ao bairro de Los Angeles onde os estúdios se instalaram), encontrava-se em estado de tensão.

²² SKLAR, R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. second ed. New York: Vintage Books, 1994, p.47.

No segundo pós-guerra, como apresenta o historiador Robert Sklar, a audiência geral dos filmes americanos caiu. A explicação oficial dos estúdios, contemporânea à crise, para tentar justificar o que acontecia, era de que a queda súbita na audiência indicava uma redução na qualidade dos filmes. Para recuperar essa qualidade perdida e o público, Hollywood passou a utilizar mais fórmulas e investiu nos gêneros consolidados nos anos 30, na tentativa de que os filmes tivessem sucesso. Surpreendida, a indústria não conseguia perceber um padrão determinante do sucesso ou insucesso de um filme. Alguns conseguiam encher as salas e alcançar enorme sucesso e lucros outros seguiam as mesmas fórmulas e eram fracassos.

Curiosamente, o público não notou que Hollywood estava em crise. A imagem transmitida pela indústria cinematográfica era a de que tudo estava bem; o público frequentador de cinema se deparava com novas tecnologias e salas cada vez mais luxuosas, sem perceber que toda essa tecnologia e luxo eram tentativas de atraí-lo de volta às salas de cinema.

As pesquisas do final da década de 40 apresentavam um futuro promissor para Hollywood, havia indicações de que o tipo de público havia mudado: jovens, pessoas da classe média e de maior escolaridade iam ao cinema em maior número e frequência²³. Em um contexto de crescimento econômico do segundo pós-guerra nos Estados Unidos, parecia que Hollywood podia sorrir, pois as próximas décadas estariam garantidas. Mas não foi isso que aconteceu, o cinema comercial americano entrou em crise e não sairia dela tão cedo.

O risco de se fazer um filme cresceu o que explica o medo da indústria cinematográfica em se arriscar em terreno não conhecido e reforçar o que já era consagrado nas décadas anteriores: o cinema de gêneros bem delimitados, uma época de ouro na qual havia público para praticamente tudo que saía de Hollywood. A indústria

²³ SKLAR, R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. Edição citada. p.269.

cinematográfica passou a evitar, inclusive, fazer qualquer filme passível de ofender diretamente minorias e gerar protestos²⁴.

Sklar destaca diversos elementos que juntos serão responsáveis por esta crise. Os processos do governo americano contra a indústria obrigavam a separação do controle total da cadeia produtiva: produção- distribuição-exibição não podiam pertencer mais ao mesmo estúdio, isso tornava o lucro mais incerto para produtores e acabava fortalecendo ainda mais o poder dos financiadores de um filme na escolha do diretor, roteiro, cenários, elenco, etc. A perseguição aos comunistas, feita pela House Committee on Un-American Activities em Hollywood, criou um clima de insegurança, ao indicar uma interferência de elementos externos à indústria no seio da criação. A HUAC perseguiu comunistas e supostos comunistas expurgando uma série de atores, roteiristas e técnicos da indústria cinematográfica.

Outro ponto de destaque é a concorrência com uma nova mídia, que conforme ia se tornando mais acessível, substituíria a preferência do trabalhador na busca do entretenimento, a televisão. Além disso, o processo de suburbanização da sociedade americana crescia no segundo pós-guerra, fazendo com que os cinemas dos centros urbanos fossem abandonados. Em menor escala, mas ainda assim importante, contribuiu para a crise, o fechamento dos mercados europeus, que com a recuperação do segundo pós-guerra, queriam financiar suas próprias produções nacionais e adotavam medidas protecionistas, embora em alguns países a indústria americana montasse, com sucesso, núcleos para abastecer o mercado local e reduzir os custos das produções. Por fim novos estúdios foram abertos e comandados por diretores.

O ocaso do sistema de estúdios marca uma nova fase da indústria cinematográfica hollywoodiana na qual os antigos grandes estúdios que controlavam a produção se tornaram distribuidores. A distribuição é a etapa da cadeia produtiva onde

²⁴ SKLAR, R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. Edição citada, p 268.

se podem conseguir maiores lucros, financiando a produção de filmes e reduzindo a chance de perder dinheiro. Nas décadas seguintes, estas empresas foram incorporadas por grandes conglomerados comerciais, modelo que se encontra funcionando desde a superação da crise e o retorno do público às salas de cinema na segunda metade da década de 70.

Ao pensar o cinema comercial como documento histórico, o historiador não pode perder de vista o caráter popular e o grande alcance do cinema. Os filmes se tornaram instituições sociais de repositório e interpretação do passado²⁵. A complexidade e gigantismo de tal indústria não permite interpretações simplórias ou que não contemplem a multiplicidade de obras e visões de mundo, geralmente contraditórias, que podem ser encontradas nas obras da indústria cinematográfica americana. O filme comercial americano, como documento histórico desafia a decodificação e reflexão das questões sociais, camufladas sob as fórmulas de sucesso, e a compreensão do por que essas fórmulas são atraentes, que apelo tais obras detém para serem aceitas por populações das mais diversas regiões.

Um filme é obra coletiva, na qual se unem diretor, atores, técnicos, figurinistas, maquiadores, produtores. É uma arte que depende de condições materiais, além de humanas, para ser realizada e adquirir significado quando exposta à apreciação do público. Pretende-se que as informações e reflexões, expostas nesse capítulo, possibilitem abordar, de forma mais clara, os documentos selecionados por este trabalho, inseridos no universo do cinema comercial americano, sinônimo de Hollywood, voltados para o retorno financeiro, enfrentando, no contexto da década de 50, todos os fatores da crise que acometeu a indústria cinematográfica.

²⁵ IDEM, Idem, p.316/321.

Sobre Cinema, Memória e História, ver também:

FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

3 Verificação da Atmosfera: A Ficção Científica

As sociedades humanas desenvolveram três práticas sociais que visam à reconciliação do homem com o desconhecido, como percebeu o antropólogo Bronislaw Malinowski²⁶, são elas a mágica, a religião e a ciência. No período em estudo nesta dissertação há um predomínio da ciência, e é objetivo das obras de ficção científica fazer a reconciliação do ser humano com o desconhecido por meio dela, apesar de as duas outras práticas continuarem articuladas e presentes na vida social e encontrarem reflexos na ficção científica. Não há uma ficção científica “pura” e, nesta perspectiva, Vivian Sobchack criou o conceito de ficção científica adotado neste trabalho. Para ela a ficção científica é o gênero que

ênfatiza a ciência atual, extrapolativa ou especulativa e método empírico, interagindo com os menos enfatizados, mas ainda presentes, transcendentalismos da magia e da religião, em uma tentativa de reconciliar o homem com o desconhecido²⁷.

Este conceito mais amplo consegue englobar os filmes de criatura, que são híbridos e habitam um terreno pantanoso entre a ficção científica (ênfase na “ciência”) e o terror (ênfase na magia e religião). Esses filmes, geralmente, foram vendidos ao público como ficção científica e constituem obras nas quais as explicações para a ação da criatura é compreendida ou justificada por elementos da ciência.

A ficção científica é uma forma de expressão artística que transita por várias mídias. Encontram-se obras de ficção científica nas artes plásticas, no cinema, televisão, literatura, rádio, música, histórias em quadrinhos, arte digital, jogos de videogame e computador. Esse gênero se desenvolveu muito no século XX, não por acaso o século em que a prática científica teve repercussões sociais gigantescas, fornecendo desde a cura para doenças e revolução na forma de se comunicar, até as maiores armas de

²⁶ MALINOWSKI, B. *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1994.

²⁷ SOBCHACK, V. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. Edição citada, p 63.

destruição. Inicialmente aparece com força na literatura popular, depois nas primeiras experiências com o cinema, e era vista como um gênero à margem (subgênero), ganhando respeito paulatinamente com obras mais bem aceitas pela crítica, com obras escritas por cientistas, com o crescimento do interesse da academia em estudar estas manifestações culturais²⁸ e o avanço da ciência em si, o que muitas vezes tornou os vislumbres da ficção reais²⁹.

A ficção científica é a imaginação da prática científica, que a legitima socialmente, mesmo quando a critica em alguns aspectos. Ela influencia e é influenciada pela ciência; não funciona apenas como uma extrapolação da ciência contemporânea ou simples imaginação de como as coisas serão no futuro. Este é um gênero que fala sobre o passado, o presente e o futuro da relação da sociedade com a ciência, como ela se relaciona com as outras práticas, por exemplo, com a religião, e como suas invenções são utilizadas. Não raro, a ficção científica é o subterfúgio que determinado autor utilizou para apresentar suas ideias sem sofrer censura, dependendo do período histórico e do lugar de sua atuação, ou criar distopias e utopias para mostrar os efeitos de determinado pensamento enraizado na sociedade ou de determinado caminho de desenvolvimento científico. É um gênero que deve ser analisado para a melhor compreensão das sociedades contemporâneas, mesmo quando, à primeira vista, está pensando a sociedade de forma simplória.

²⁸ É o caso de filmes como *Blade Runner*, dirigido por Ridley Scott, 1981, e *2001 – Uma Odisséia no espaço*, dirigido por Stanley Kubrick, 1968.

SILVA, M. “Ser o talvez semelhante: Os pés feridos de Deckard (*Blade runner*)”, in: SILVA, Marcos e CHAVES, B. *Clarões da tela – O cinema dentro de nós*. Natal: EDUFRN, 2006, p. 293/298.

SOUZA, J. A. X. de. “2001 – Uma Odisséia no espaço. Uma imagem que ofusca as outras”, in: SILVA, M. e CHAVES, B. Obra citada, edição citada, p. 255/261.

²⁹ Para um exemplo de como a ficção científica influencia avanços da ciência e tecnologia ver o documentário: *Segredos de Jornada nas Estrelas/How William Shatner Changed the World*, dirigido por: Julian Jones, 2005.

3.1 Considerações sobre o fantástico no cinema

O cinema, desde os primeiros filmes, é fascinado pela subversão do que é percebido como cotidiano e real pelo público, das leis da física passando pela casualidade e o espaço-tempo. Nas primeiras décadas do século XX, na Hollywood do sistema de estúdio (1916-1950/60) os gêneros fílmicos englobados pelo nome genérico de fantástico desenvolveram-se em três: o terror, a ficção científica e a aventura fantástica. Estes gêneros foram delimitados, produzidos e popularmente consumidos tanto nos Estados Unidos quanto nos mais diversos países, da Europa, Ásia, América Latina, Oceania e África.

Por filme fantástico entende-se, neste trabalho, os gêneros de filmes que operam nas fronteiras da verossimilhança, ou seja, do desconhecido e incerto. São gêneros ligados à imaginação e à fantasia. Mesmo considerando-se que todos os filmes são, em última instância, fantasias, uma divisão entre fantástico e não-fantástico é necessária para diferenciar as obras que constroem mundos alternativos, contam histórias e experiências impossíveis, desafiam a lógica racional e as leis empíricas conhecidas, das obras nas quais os eventos ocorrem de acordo com as possibilidades naturais. Além disso, os filmes fantásticos utilizam “efeitos especiais”, que buscam realizar a imaginação do autor ou diretor, desafiando ou ampliando o que é considerado real e não se limitando às fronteiras naturais e sociais. Esta divisão em gêneros fílmicos do fantástico também é determinada pelo modo como a indústria trabalha as expectativas da audiência, justificando por que outros tipos de filmes, que também têm suas narrativas ancoradas numa lógica não natural, sejam excluídos da família do fantástico, por exemplo: filmes de vanguarda, animações, musicais e épicos bíblicos; e por que, nos Estados Unidos, existam apenas três gêneros incluídos no fantástico. A classificação

das obras em gêneros incorpora também elementos externos à obra e a relação da indústria cinematográfica com seu público³⁰.

De modo geral, existe uma temática comum aos filmes dos gêneros fantásticos, terror, ficção científica e aventuras fantásticas, os quais são marcados por preocupações com as limitações do que se considera como fatos empíricos e as possibilidades da aquisição de conhecimento que exceda as fronteiras do dado como certo. De acordo com Sobchack, o modo de lidar e se relacionar com o desconhecido diferenciam os gêneros do fantástico entre si: no geral, o filme de terror contesta e complementa o que é considerada a lei natural; a ficção científica amplia a lei natural e a aventura fantástica a suspende. O terror observa que nossos desejos pessoais e o conhecimento empírico não são conciliáveis; a aventura fantástica, ao contrário do terror, afirma a possibilidade dessa conciliação e a realiza (mundo social não é incompatível com o mundo da mágica e desejo). A ficção científica se coloca como mais realista e empiricamente fundamentada dos três gêneros, concebendo que o conhecimento empírico e o desejo pessoal são conciliáveis, mas reconhece que esta conciliação está ligada ao desenvolvimento da tecnologia e da racionalidade do desejo pessoal³¹.

Portando, o foco de cada um dos gêneros é diferente. O terror tende a equacionar irracionalidade com o bestial e com a dissolução, a decadência e a deformação dos corpos humanos (física e/ou mental); seu foco está na destruição de mundos e identidades. A ficção científica dá mais ênfase à questão tecnológica.

Há uma tese que diz que a ficção científica seria uma evolução do gênero terror, substituindo elementos folclóricos e mágicos pela tecnologia³². Esta tese não é sustentada pela história do cinema, pois, paralelamente à ficção científica, o terror

³⁰ Uma referência clássica sobre literatura fantástica é: TODOROV, T. *Introdução à Literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

³¹ SOBCHACK, V. "The Fantastic". in: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). *The Oxford History of World Cinema*. Londres: Oxford University Press, 1997 p. 314/315.

³² SOBCHACK V. *Screening Space: The American Science Fiction Films*. 2nd ed., enlarged. Nova York: Rutgers University Press, 1987, p.55.

nunca deixou de existir, e ainda eram e são feitos filmes sobre fantasmas, vampiros, bruxas e monstros. Esta hipótese pode resultar de uma observação superficial, da dificuldade de se notar o foco narrativo dado aos elementos advindos do terror e da confusão causada pelo aparecimento de monstros em obras de ficção científica.

A ficção científica caminha num campo oposto ao terror, enquanto o terror trabalha o nível individual, as relações dos seres humanos com seu lado irracional, ou animal, a ficção científica trabalha em termos mais amplos. Quando a ficção científica apresenta criaturas, essas passam a representar uma ameaça não apenas ao indivíduo, mas a uma coletividade. Para a análise de obras híbridas, é de suma importância o conhecimento do modo como o gênero terror e ficção científica trabalham a relação do indivíduo com a sociedade.

Além disso, cada um desses gêneros é distinto no modo de atrair a atenção do espectador; o apelo pode ser direcionado para um tipo diferente de audiência ou para um aspecto diferente de cada membro da sua audiência.

As fronteiras dos gêneros terror, ficção científica e aventura fantástica, como já foi dito, são extremamente permeáveis, já que não são definidas unicamente pela narrativa.

Esses três gêneros do fantástico fazem parte do projeto comum consolidado nos anos de estúdio de Hollywood e ainda vivo no cinema comercial americano. Segundo Sobchack, é um projeto, ao mesmo tempo, poético, cultural (ou ideológico) e industrial (ou comercial).

O projeto poético destes gêneros derivados do fantástico é imaginar e tornar visível para o público, mundos e seres que escapam das restrições do que é considerado conhecimento sobre o real e domínio racional. O terror, a ficção científica e as aventuras fantásticas se preocupam com os limites do conhecimento humano e com a criação,

destruição e remodelação de mundos e identidades através do uso de modelos e imaginação.

O projeto cultural (ou ideológico) está no modo como estes gêneros, ao mesmo tempo em que podem desafiar as leis e práticas que criam o conhecimento empírico e a noção de realidade, mantêm e promovem as mesmas leis e práticas, a fim de garantir alguma forma de segurança social, pessoal e, normalmente, terminam apresentando alguma forma de estabilidade.

O projeto industrial (ou comercial) nasce nos anos de estúdio e organiza a produção e o modo de lidar com as narrativas de forma a gerar um produto lucrativo. Ligando o projeto poético-cultural com o industrial há uma conexão direta entre o desejo da audiência (de ver o que não pode ser visto) com as preocupações do estúdio (vender filmes) que é expresso na dependência dos filmes ligados ao fantástico dos chamados “efeitos especiais”. Utilizando-se de uma técnica cada vez mais avançada, os três gêneros conseguem manter na audiência o desejo pelo cinema em si, pois ele possibilita a fabricação concreta, literal e visível do imaginável³³.

3.2 O cinema de ficção científica

O cinema é uma arte da ciência. Seu desenvolvimento se dá no final do século XIX, num período de grandes descobertas, e a realização de suas obras dependem de uma série de condições tecnológicas e sociais alcançadas pelas sociedades industriais. São fundamentais para o surgimento e consolidação do cinema a invenção da fotografia, de novos tipos de câmeras, da eletricidade, da formação de grandes centros urbanos e da necessidade de entretenimento popular. Em um contexto no qual se acompanha diariamente a ampliação e avanço da tecnologia, não é de surpreender que dentre os

³³ SOBCHACK, V. “The Fantastic”. in: NOWELL-SMITH, Geoffrey (Org.). *The Oxford History of World Cinema*. Edição citada, p. 316/317.

primeiros lançamentos do cinema, esteja um filme de ficção científica, *Viagem à Lua*, realizado na França por George Méliès uma adaptação do livro *Da Terra à Lua*, do popular escritor do século XIX, Júlio Verne. Para as sociedades maravilhadas pelos avanços científicos, a ficção científica discutia e apresentava as possibilidades futuras de avanços e mais maravilhas no porvir.

Nas primeiras décadas do século XX, outros filmes que podem ser pensados como ficção científica como *Aelita, A Rainha de Marte*, de Yakov Protazanov (1924) e *Metrópolis*, de Fritz Lang (1927), foram apresentados para o público, mas esse gênero ainda não estava consolidado no cinema. O cinema de ficção científica surge quando a literatura desse mesmo gênero já estava bem estabelecida. No cinema, a sua consolidação ocorre no segundo pós-guerra e só existirá uma grande produção em série de filmes deste gênero, a partir dos anos 50. Por consolidação deve-se considerar a temática, o tipo de personagem, a relação do rótulo “ficção científica” com o público e a produção. É um gênero que se desenvolveu mais nos EUA.

Os filmes americanos dos anos 50 aproveitam os temas tecnológicos da época, como robôs e a energia nuclear e os mitos tecnológicos como o disco voador. Além disso, há um ciclo, que dura a década de 50 e meados dos anos 60, de filmes de criaturas, cuja origem é explicada, no decorrer da trama, pela ciência. Este cinema de ficção científica era voltado, principalmente, a um público infanto-juvenil e trazia uma grande influência da literatura e histórias em quadrinhos das décadas anteriores.

Muitas vezes, nos filmes dos anos 50 e 60, a “Ciência” aparece para dar credibilidade ao que é visto na tela³⁴. Isto indica que o discurso da Ciência ou uma explicação supostamente científica conseguia ter mais penetração que outras, como a mágica ou a religiosa. Nos filmes deste período, a bomba atômica passa a ser um produtor de monstros e efeitos adversos: cientistas “malucos” provocam tragédias e

³⁴ Mesmo um grande clássico do cinema psicológico - o filme *Psicose*, de Alfred Hitchcock, 1960 - apresenta uma explicação dessa natureza em seu final sobre o personagem central da narrativa.

sofrem os efeitos de seus atos, máquinas levam seres humanos a locais desconhecidos e inimagináveis, adversidades podem ser resolvidas pela tecnologia. O tema do contato com o “outro” também é pensado à luz de diversos enfoques, da compreensão a destruição imediata. Um dos temas do cinema de ficção científica dos anos 50 é o da desumanização pela racionalidade e tecnologia.

Observando-se os filmes de ficção científica dos anos 50 e começo dos anos 60, nota-se uma grande tendência à cópia de temas e motivos de outros filmes que fizeram sucesso na época, às vezes de outros gêneros. Dentro do período de crise já discutido anteriormente, os filmes pensados principalmente para obtenção de lucro rápido e fácil se aproveitam de fórmulas que supostamente garantiriam bom retorno financeiro. O gênero ficção científica era produzido com baixos orçamentos e por estúdios menores, não dispoñdo de todo o aparato disponível aos grandes estúdios que investiam em outros gêneros. Logo, o risco de se perder dinheiro com a produção de ficção científica devia ser mínimo. Soma-se a isso, a cultura do filme B, os filmes produzidos por estúdios menores eram, na maioria das vezes, vendidos para exibição antes do filme principal de um grande estúdio. Estes pontos devem ser considerados na análise de uma obra de ficção científica do período, quando o gênero ainda não havia alcançado o prestígio que alcançaria nas próximas décadas.

A ficção científica é o gênero mais recente em termos de reconhecimento. Suas tradições estão ancoradas na literatura romântica, gótica e utópica, nos romances de Júlio Verne e H.G. Wells, no jornalismo popular dos anos 30 sobre ciência e tecnologia e na emergência de revistas mensais dedicadas a pequenos contos de ficção científica. Assim como o terror, a ficção científica se tornou um gênero privilegiado de estúdios chamados de “*second-string*” (não principais), como a Universal Pictures, que se especializou em ficção científica nos anos 50. Nessa mesma época, nos grandes estúdios, a produção de filmes de ficção científica dependeu da vontade particular de

produtores, que conseguiram, inclusive, fazer filmes coloridos relativamente caros (Technicolor), como a Paramount, mas nunca foram prestigiados pelo estúdio.

Por ser um gênero desenvolvido primordialmente em estúdios menores, na lógica do cinema B, não há uma uniformidade do modo de criação dos efeitos visuais do gênero. Se a reprodução de algo imaginário, na tela, depende de fatores como orçamento disponível, equipe de criação dos efeitos especiais, desenvolvimento tecnológico da época e escolhas da direção, é facilmente perceptível a diferença entre as obras oriundas de grandes estúdios, com diretores e atores famosos e as dos pequenos estúdios, com diretores não tão atenciosos aos detalhes, atores iniciantes ou não tão preocupados com as suas atuações, uma equipe que precisa de muita criatividade para concretizar um universo imaginário com os escassos recursos disponíveis.

O cinema acompanhou as sociedades do século XX, fosse como forma de lazer, fosse como um repositório cultural, reforçando, criando e discutindo tendências, modas e visões de mundo e assumindo estes papéis, juntamente com a televisão e outras mídias, ajudou a definir a forma que boa parte do mundo percebia a Guerra Fria, uma guerra estritamente secreta e altamente tecnológica. São os filmes de ficção científica ou outros gêneros, que incorporam alguns elementos da ficção científica, que contribuíram para a criação de um rico imaginário repleto de espionagem, armas secretas, botões vermelhos, casamatas (*bunkers*), abrigos nucleares e ameaças causadas e resolvidas por máquinas fantásticas. Era nos filmes que o público podia ver o que acontecia com as vítimas de um ataque nuclear, presenciar cidades abandonadas ou destruídas, ver aberrações resultantes da radiação, assistir a como as instituições e o governo se comportavam ou se comportariam na Guerra Fria. Tudo isso podia ser experimentado no ambiente seguro da sala de cinema. Esse era o local no qual as tensões e ameaças sociais podiam ser experimentadas com auxílio de efeitos especiais e truques de câmera.

“Nenhuma cidade foi destruída nem nenhum vampiro foi morto na realização deste

filme”³⁵, poderia dizer um cartaz de filme de ficção científica do período. Este gênero apresentava para o seu público as contradições de uma guerra que tinha como campos de batalha, ao mesmo tempo, todo o planeta e nenhum lugar; que criava tecnologias para matar, mas que podiam ser utilizadas também para salvar vidas; uma guerra que procurava manter o equilíbrio e a paz aumentando a quantidade de soldados e armas.

A ficção científica também influenciou o mundo da política por detrás das telas, um exemplo são os discursos e ações do presidente americano Ronald Reagan (1981-1989) que, para desespero de seus assessores, utilizava exemplos de filmes de ficção científica em negociações com os soviéticos, dentre eles “*O Dia em que a Terra Parou*”, um de seus favoritos³⁶.

³⁵ Um filme de 1964 que trabalha muito bem o tema do “outro” e do fim do mundo da Guerra Fria é a obra *Mortos que Matam* (*The Last Man on Earth*/ dirigido por: Ubaldo Ragona). Neste filme, as vítimas de um vírus apresentam características vampirescas e cabe ao herói (Vincent Price) caçá-los de dia e se manter vivo à noite, num mundo apocalíptico onde ele é o último ser humano.

³⁶ TOPLIN, R. B. “Ronald Reagan and the Day the Earth Stood Still”. *History News Network*, <<http://hnn.us/articles/58928.html>>. Acesso em: 01 setembro 2009.

4- Decodificando as transmissões

Para introduzir cada obra apresentar-se-á um comentário com informações sobre a concepção, a produção, os diretores, os atores, cenários, trilha sonora, a narrativa e os recursos utilizados para realização dos filmes.

Em um segundo momento, será realizada uma análise plano a plano de uma sequência ou cena significativa do filme, com o intuito de justificar a leitura crítica da obra, apresentando o tratamento concedido pelo diretor à caracterização da narrativa, dos personagens. No cinema, um plano é cada fragmento filmado que compõe uma obra. Segundo Inácio Araujo, temos os seguintes planos referentes ao enquadramento:

A - Plano geral (PG) - mostra o conjunto de um cenário ou uma ampla paisagem.

B - Plano de conjunto (PC) - mostra um grupo de personagens.

C - Plano médio (PM) - mostra o personagem de corpo inteiro.

D - Plano americano (PA) - mostra o personagem dos joelhos para cima aproximadamente.

E - Primeiro plano (PP) - mostra o personagem da cintura para cima.

F - Primeiríssimo plano (PPP) - mostra o rosto do personagem.

G - Plano de detalhe (PD) - mostra um detalhe do rosto, de uma parte do corpo, de um objeto.³⁷

À lista, deve-se acrescentar o plano ponto de vista (PPV), ou subjetivo, plano no qual a câmera assume a posição do olhar subjetivo do personagem. Este plano é referente à dinâmica da cena³⁸. Os conceitos de planos acima serão utilizados na análise plano a plano. Caso seja necessário, para complementar a descrição do que é visto em cada plano, o ângulo, o movimento e a duração serão citados no texto. A análise plano a plano não será, portanto, feita com o intuito de servir de planejamento da filmagem, mas de justificativa dos comentários e análises realizados sobre as obras.

³⁷ ARAUJO, I. *Cinema – Mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 2002, p.63.

³⁸ *Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Oficina de Cinema* <http://www6.ufrgs.br/e-psico/oficinas_teste/video/captacao/linguagem_audiovisual_planos.html>. Acesso em: 12 setembro 2009.

Para complementar a análise plano a plano, será feita a segmentação do filme com a intenção de apresentar a sua estrutura narrativa em conformidade com a proposta de leitura a ser desenvolvida.

Por último, será feita a interpretação histórica da obra, reunindo os elementos desenvolvidos nas duas primeiras fases para a construção de uma proposta de leitura crítica, relacionando as obras ao contexto, sem perder de vista a necessidade de ancorar cada proposta de leitura nos elementos intrínsecos e decodificáveis da obra em si, não deixando de lado as convenções de gênero e os significados que extrapolam o contraste filme/contexto histórico.

4.1 Os temores do segundo pós-guerra

O grande medo notado na sociedade americana do segundo pós-guerra é o risco de uma guerra nuclear. Os cidadãos, no geral, apoiavam os esforços americanos para criar um arsenal nuclear, ao mesmo tempo em que temiam suas consequências³⁹. A incidência de perguntas nas pesquisas de opinião sobre "a bomba", seu controle e crença de uso em guerras futuras, sugere uma preocupação e percepção das armas atômicas como uma ameaça nacional e individual⁴⁰. Talvez o medo da guerra nuclear seja o maior dos medos por representar uma ameaça clara ao crescimento econômico e material da sociedade americana. Os anos de Truman e Eisenhower, dos quais três dos filmes interpretados historicamente neste trabalho fazem parte, segundo Diggins, deu aos americanos um senso de orgulho próprio e confiança no futuro, sentimentos que vão se reduzindo com o passar do tempo em parte por causa das mudanças na natureza dos armamentos trazidos pela tecnologia moderna. Na da lógica da Guerra Fria e sua

³⁹ KATOVICH, M. A., e KINKADE, P. T. "The Stories Told in Science Fiction and Social Science: Reading "The Thing" and Other Remakes from Two Eras". *The Sociological Quarterly*, v.34, n.4 (Nov., 1993), p.619/637, p.623.

⁴⁰ IDEM, Idem, p. 623.

complexidade, a guerra passou a ser uma escolha entre a desonra (ações secretas da CIA) ou suicídio (ataque e retaliação nuclear)⁴¹.

Outro símbolo do período, decorrente da Guerra Fria, e que agiu na forma de se pensar o mundo foi o anticomunismo, com sua caça às bruxas, perseguições, casos de espionagem, Macarthismo. A guerra atômica, o medo da perda da prosperidade do segundo pós-guerra, das oportunidades prometidas pelo capitalismo, das conquistas americanas e da manutenção dos EUA como uma nação forte e próspera estão na raiz do anticomunismo⁴².

O período abordado neste trabalho foi marcado por uma série de mudanças rápidas no seio da sociedade americana: o crescimento do processo de suburbanização⁴³, as relações entre homens e mulheres⁴⁴, o crescimento das críticas ao racismo, a Medicina, o sistema educacional⁴⁵. Os medos ocasionados por estas mudanças, assim como o crescimento econômico e prosperidade material irão encontrar reflexos nas artes do período. Como nota Diggins, ao contrário do sentimento de moderação da política nacional da década de 50, as artes irão encontrar uma enorme inovação⁴⁶. É um período marcado pela ambiguidade, bem clara nas obras de ficção científica, presente na caracterização dos inimigos, heróis, tecnologias e reflexões incorporadas nos objetivos e narrativas dos filmes.

Mudanças rápidas e a tensão da Guerra Fria alimentam o medo da sociedade americana, atingindo de diferentes formas os gêneros, grupos sociais, faixas etárias e

⁴¹ DIGGINS, J. P. *The Proud Decades: America in War and in Peace, 1941/1960*. Edição citada, p. 348.

⁴² Sobre os medos trazidos à tona pelos discursos anticomunistas e a perspectiva anticomunista ver: HENDERSHOT, C. "Anti-Communism and Ambivalence in 'Red Planet Mars, Invasion USA', and 'The Beast of Yucca Flats'". *Science Fiction Studies*, v. 28, n. 2 (Jul., 2001), p. 246/260.

⁴³ MILLER, L. J. "Family Togetherness and the Suburban Ideal". *Sociological Forum*, v.10, n.3 (Sep., 1995), p. 393/418 – tema abordado na p.401.

⁴⁴ KATOVICH, M. A., e KINKADE, P. T. "The Stories Told in Science Fiction and Social Science: Reading 'The Thing' and Other Remakes from Two Eras". Edição citada, p.629.

⁴⁵ DIGGINS, J. P. *The Proud Decades: America in War and in Peace, 1941-1960*. Edição citada, p.XV.

⁴⁶ IDEM, Idem, p. XIV.

etnias. O medo de perder a individualidade dentro de uma coletividade era uma grande preocupação nos anos 50⁴⁷.

4.2 O Ultimato que vem do Espaço - *O Dia em que a Terra Parou*

O cinema de ficção científica se envolve com o tema do controle das armas atômicas de uma perspectiva favorável aos cientistas quando a atuação política dos cientistas já tinha entrado em declínio⁴⁸. No começo da década de 50 é lançado um filme que iria trazer de volta toda a proposta dos cientistas; os nobres cientistas teriam um aliado de peso para convencer as pessoas: um alienígena que vem para o planeta Terra para alertar a humanidade e dar um ultimato às nações. O ano era 1951, qualquer chance de paz mundial aparecia como distante de ser alcançada. Assistia-se a uma escalada da produção e pesquisas de novas e mais eficientes armas; os EUA estavam envolvidos na Guerra da Coréia; a URSS se mostrava pouco disposta à negociação e se armava; o comunismo se expandia para a Ásia e tudo indicava que a Guerra Fria seria a última guerra que a civilização travaria. Um conto de ficção científica chamado “*Farewell to the Master*”, publicado em 1940 é adaptado para o cinema e lançado com o título *O Dia em que a Terra Parou*. Do texto original, foram mantidos apenas os nomes de alguns personagens, com pequenas variações, e o fato do alienígena ser baleado, quando desembarca no planeta Terra. O filme se tornou um referencial para a ficção científica do período.

“O Dia em que a Terra Parou” é um filme que busca através da imaginação de eventos surpreendentes, no caso, a chegada de um disco voador ao planeta Terra,

⁴⁷ KATOVICH, M. A.; KINKADE, P. T. “The Stories Told in Science Fiction and Social Science: Reading “The Thing” and Other Remakes from Two Eras”. Edição citada, p.629.

⁴⁸ Cabe citar o Movimento dos Cientistas, grupo de cientistas veteranos do Projeto Manhattan que tentou participar politicamente das decisões sobre o uso das armas atômicas no imediato pós-guerra articulados principalmente no controle internacional das armas atômicas e propostas de uma reorganização do poder em escala mundial, apelando para a racionalidade em seus argumentos.

reapresentar a discussão de uma resolução pacífica e racional para os problemas enfrentados no conflito de um novo momento da Guerra Fria. Ancorado no discurso do Movimento dos Cientistas, enfatiza, principalmente, a necessidade de alguma forma de governo mundial e do controle das armas nucleares.

O filme apresenta um disco voador vindo de algum planeta desconhecido, com dois ocupantes, Klaatu, um alienígena humanoide e Gort, um robô policial intergaláctico. Sua missão: alertar a humanidade que com a entrada na Era Atômica, com o desenvolvimento da bomba atômica e outras aplicações da energia nuclear, era hora das nações abandonarem sua infantilidade (irracionalidade) e viverem pacificamente. Com isso, a Terra pacificada faria parte de uma “Organização das Nações Unidas” do espaço. Caso as nações não aceitassem a proposta, seriam todas destruídas por esta organização, pois representariam uma ameaça a todo universo por espalharem conflitos internos terrestres para outros planetas. A estadia de Klaatu em Washington D.C. mostra que os militares e políticos não são confiáveis para determinar o destino da humanidade, mas sim a comunidade científica, representada pelo professor Jacob Barnhardt, cientista racional, perspicaz e genial, aliada das mulheres e crianças. Esta união poderia mudar o destino da humanidade, que no momento estava nas mãos de militares e homens egoístas.

A obra não expõe esta divisão diretamente, rotulando cientistas como o bem e militares, políticos e egoístas como o mal. A divisão entre protagonista e antagonista é clara, mas os antagonistas fazem o que fazem porque são ignorantes, incapazes de ver o outro. A mídia também aparece como uma antagonista, não o cinema, mas a televisão, o rádio e o jornal. Desde o *paperboy*, na rua, até o apresentador de telejornal, a mídia, na maior parte do filme, aparece como uma criadora de fatos sensacionalistas, sem a preocupação em fazer um debate sério sobre os eventos, mas sim em vender mais notícias, mesmo sem nenhuma veracidade.

É interessante notar como o filme dá crédito ao povo. Ele crê na boa intenção da humanidade, que não reage em nenhum momento contra o protagonista nem entra no jogo dos militares e políticos, e tampouco se deixa influenciar pela mídia sensacionalista. Neste ponto o filme faz uma crítica bem dura às instituições americanas que em 1951 participavam ativamente e alimentavam o chamado *red scare*, da perseguição a supostos comunistas e a desinformação sobre o comunismo se aproveitando e criando medos, do qual o Macarthismo, que vai durar até 1954, é o maior exemplo.

Um caminho para a pacificação do mundo, livre de grandes conflitos humanos é praticamente imposto como única alternativa por Klaatu ao final do filme. Este caminho para a paz, pelo reconhecimento do terror e do medo do fim da civilização, é o mesmo caminho proposto pelos cientistas já em 1945: na verdade não importava aos cientistas como fossem resolvidas as divergências ideológicas, mas elas deveriam ser resolvidas urgentemente, pois senão o mundo seria destruído. No filme, os alienígenas destruiriam a Terra visando a sua própria proteção. Na realidade a grande ameaça era uma nova guerra mundial, agora com a bomba atômica.

Os personagens principais se articulam a partir desta ideia de urgência para estabelecer alguma forma de paz duradoura entre as nações, mesmo que a paz necessite estar ancorada no medo. Klaatu, que é o alienígena enviado à Terra para alertar os líderes políticos, apresenta características de um semideus tecnológico. Ele realiza suas proezas não por milagres, mas por possuir uma tecnologia inexplicável para os padrões humanos da época. O que seria domínio da religião, como o desafio às regras percebidas como naturais como a vinda do céu e a ressurreição do personagem, passa para o domínio científico, substituindo-se a figura de um Deus, por um ser mais avançado que os humanos no método científico e aplicação prática da ciência. Klaatu valoriza a racionalidade, suas emoções estão a serviço da razão e do cumprimento de sua missão, e

mesmo tendo sua vida constantemente ameaçada pelos humanos, não desiste da humanidade.

Na união de planetas, da qual Klaatu é um emissário, instintos violentos dos humanoides⁴⁹ foram controlados ao se passar para máquinas totalmente racionais o poder de polícia e do uso da força bruta. Gort, o robô que acompanha Klaatu em sua viagem, é uma destas máquinas, um policial intergaláctico com design de um cavaleiro medieval, grupo social responsável pelo poder da violência na Idade Média. Seu corpo é uma grande armadura medieval e seus ataques são feitos quando um tipo de viseira de capacete levanta, do lugar onde estariam os olhos.

O físico renomado, professor Jacob Barnhardt, é uma representação de Albert Einstein. Além de ser reconhecido pelos demais personagens como o homem mais inteligente do planeta Terra, pode ser associado ao físico alemão por sua imagem, cabelos, gestos e expressões faciais. Ele é o responsável por colocar Klaatu em contato com cientistas de todas as nações. Por conhecer as relações sociais, Jacob Barnhardt pode indicar a Klaatu a melhor forma de agir para ser ouvido e levado a sério: demonstrando sua força e poder.

O garoto Bobby Benson é uma representação de todos os aspectos positivos associados às crianças: ingenuidade, imaginação, amizade, confiança, amor ao próximo e curiosidade. É ele quem descobre a identidade de Klaatu e, mesmo sabendo que o alienígena é caçado pelo exército e a polícia, continua sendo seu amigo e não o entrega.

A mãe de Bobby Benson, Helen, é a típica mulher do segundo pós-guerra: perdeu seu marido na Segunda Guerra Mundial, tem que cuidar de seu filho, sozinha, e trabalhar. Ao saber da real identidade de Klaatu, por meio de seu filho, conversa com o alienígena e compreende a importância de sua missão. Assim como o filho, ela se

⁴⁹ Na ficção científica, humanoíde é um alienígena ou um artefato terráqueo (robô ou similar) que apresenta formas físicas parecidas com os humanos da Terra.

mantém leal a Klaatu. A troca de olhares e sorrisos entre Helen e Klaatu sugere interesse amoroso, mas a relação deles está subordinada a missão do alienígena.

Assumindo um papel de vilão Tom Stevens surge em cena como pretendente de Helen, carreirista, antipático, ciumento e egoísta vê a delação de Klaatu às autoridades como uma chance de tornar-se rico e famoso.

Partindo da proposta de analisar este documento relacionando-o diretamente com as ideias do Movimento dos Cientistas e o do controle das armas atômicas, pode-se dividir o filme em três grandes momentos.

Apresentação do problema:

O filme começa com a sequência da chegada do disco voador à Terra, da perspectiva da nave espacial atravessamos o espaço. A nave é detectada por radares, descartando-se a hipótese de tratar-se de uma bomba ou avião inimigo. Cada nação transmite via rádio ou televisão a notícia de que um objeto voador não identificado está se dirigindo a Washington DC. A polícia e exército são mobilizados ao local de pouso do disco voador (um campo de baseball), e demonstram apreensão, enquanto o povo, no local, expressa curiosidade cercado a nave sem entrar em pânico. São os olhares de curiosidade das pessoas e de apreensão dos militares que acompanham o alienígena sair de sua nave e se dirigir à multidão. Ao tentar entrar em contato com os humanos, o alienígena tem o seu presente de boas-vindas ao presidente americano confundido com uma arma e acaba levando um tiro de um soldado assustado.

Ao ver seu mestre cair ferido, um grande robô sai da nave e destrói as armas dos militares, provocando pânico geral por sua demonstração de força, que só é cancelada por um comando dado por Klaatu numa estranha língua. O alienígena ferido é, então, levado para o hospital militar, onde explica para um cínico secretário do presidente que

sua missão é falar com todos os líderes de todas as nações, sem, entretanto, adiantar qual seria a mensagem. O conteúdo da mensagem será o mistério mantido durante todo o filme e revelado na íntegra somente na última cena. Descontente com a negativa dos políticos de Washington à proposta de reunir os líderes políticos de toda a Terra, Klaatu resolve conhecer mais sobre os seres humanos e foge do hospital. É assim que chega a uma espécie de pensão, na qual alugaria um quarto e conheceria dois personagens fundamentais para a trama, Helen e Bobby Benson. Enquanto tudo isso se passa, o robô estático guarda a nave, cercada pelos militares que tentam desvendar, em vão, seus segredos.

Nos primeiros 25 minutos de filme apresentam-se as “regras do jogo”: mostra-se o espaço onde a trama vai se desenrolar, cria-se o mistério em torno da mensagem e da missão de Klaatu, o protagonista trava amizade com os personagens que vão lhe dar suporte, sem saber que ele é um alienígena, definem-se como antagonistas os militares e políticos.

Desenvolvimento do problema e indicativo de solução

00h25m35s – Começa um segundo momento do filme: Klaatu já está estabelecido na casa e vai tentar entender o que se passou com ele e a razão de ser tão difícil conseguir falar com os chefes das nações. Junto com o menino Bobby, Klaatu passeia pela cidade de Washington, aprende mais sobre os humanos e seus problemas, descobre quem é a pessoa mais inteligente do mundo, o cientista Jacob Barnhardt, que se propõe a ajudar o alienígena, combinando com ele uma demonstração de força para provocar medo nos humanos, como estratégia para ser ouvido e levado a sério.

A “demonstração de força” é realizada: ao meio-dia todos os equipamentos elétricos do planeta param de funcionar por meia hora, excetuando-se os aparatos de

hospitais, aviões em voo, e coisas que representassem riscos à vida. Neste momento Klaatu está com Helen num elevador e revela todo o segredo, inclusive sua missão, pois teme por sua vida e dá indicações do que Helen deve fazer caso ele sucumba.

Neste segmento, são apresentadas as implicações da presença de Klaatu na Terra, ele entra em contato com aqueles que seriam mais susceptíveis às suas ideias e prepara-se o espectador para o clímax da trama.

Breve reviravolta, quando se acha que tudo está perdido e a realização do objetivo de Klaatu

01h10m43s – Começa com uma perseguição dos militares a Klaatu e a Helen. Klaatu é metralhado quando tenta fugir de uma emboscada feita por soldados. Neste momento o robô Gort é acionado e começa a destruir tudo, Helen segue as instruções dadas por Klaatu e consegue dar o comando para o robô parar de matar e resgatar o corpo de Klaatu: a frase “Klaatu barada nikto”. Gort leva o corpo para dentro do disco voador acompanhado de Helen, e no momento que os cientistas do mundo todo estão perto da nave para o encontro agendado pelo professor, Klaatu “ressuscitado” sai da nave, dá o aviso final para a humanidade, entra no disco voador e parte.

Análise plano a plano de cena

A cena final com Klaatu saindo da espaçonave e fazendo seu discurso para os cientistas é paradigmática e condensa os elementos relacionados ao discurso científico e à missão do protagonista espalhados pelo filme, por isso optou-se pela análise plano a plano da cena pós “ressurreição” de Klaatu, momento de seu encontro com os cientistas, revelação de seu objetivo e retirada, deixando o poder de escolha nas mãos da

humanidade. Esta cena começa em 01h27m04s e é composta de 53 planos que duram 04m58s em 24fps.

#1 - A cena começa com um plano médio em frente à espaçonave onde está o professor Barnhardt em um palanque avisando os cientistas presentes que, devido às circunstâncias, o pessoal do exército pediu para eles deixarem o local onde seria realizada a reunião. Neste plano vê-se a nave ao fundo, os cientistas de frente para palanque e de costas para a câmera.

#2- Plano geral com a nave inteira, o palanque, centenas de cientistas sentados em banquinhos e bem em frente à câmera, sombras de capacetes de militares. Neste momento o professor avisa que a preocupação do exército é pela (com a) segurança deles e a porta da nave espacial começa a se abrir. O objetivo deste plano é mostrar essa porta se abrindo bem no momento do cancelamento da reunião. Conforme ela se abre os cientistas da plateia começam a se levantar.

#3- Plano médio na entrada da nave de onde se vê o robô saindo.

#4- Primeiro plano do professor com uma expressão assustada e cientistas apreensivos ao fundo.

#5- Plano médio de toda uma fileira de cientistas levantando-se ao mesmo tempo.

#6- Plano médio na entrada da nave de onde sai o robô.

#7- Plano geral dos militares indo em direção à nave, a imagem do sargento sugere ele pegando uma arma

#8- Plano geral da nave com o robô de frente, os cientistas em segundo plano e os militares de costas em primeiro plano.

#9- Outro ângulo em plano médio, com robô em quase perfil, os cientistas de costas e da entrada por detrás do robô saem da nave Helen e Klaatu acompanhados.

#10- Primeiro plano do professor com uma expressão de curiosidade e cientistas ao fundo.

#11- Volta para o mesmo plano anterior, Helen desce da nave pela rampa e Klaatu se dirige para a borda.

#12- Primeiro plano do professor com uma expressão de curiosidade e cientistas ao fundo.

#13- Plano médio de Klaatu de frente para o robô que aparece de corpo inteiro na saída da nave, ao fundo da cena, em uma perspectiva diagonal. Daí o alienígena começa a transmissão da mensagem, avisando que iria embora em breve e, portanto, não se preocuparia em falar de forma polida.

#14-Plano médio do professor à esquerda e Helen à direita, cientistas ao fundo. Jacob Barnhardt olha para Helen e, em seguida, para onde está Klaatu, tentando entender como que ela foi parar dentro da nave. Ouve-se o início do discurso de Klaatu.)

#15- Plano médio de Klaatu de frente para o robô que aparece de corpo inteiro na saída da nave, ao fundo da cena, em uma perspectiva diagonal. O alienígena continua seu discurso alertando que o universo se encontra cada vez menor e que agressões não são toleradas.

#16- Primeiro plano de três cientistas da plateia, ouvindo o discurso com atenção, cada um apresenta particularidades culturais, étnicas e de gênero. Ao fundo, quase fora de foco, mais cientistas, homens e mulheres de diferentes etnias, indicando que, realmente, estão presentes ali, cientistas de todas as nações.)

#17- Primeiro plano de três cientistas, um, aparentemente do leste europeu, ao seu lado outro homem e uma mulher. Ao fundo, mais cientistas representantes da pluralidade cultural.

#18- Primeiro plano de dois cientistas, uma mulher e um homem, de feições orientais, cientistas ao fundo.

#19- Primeiro plano com mais três cientistas, um traja uniforme oficial militar de seu país, ao fundo os mais diversos tipos. Todos ouvindo atentamente a Klaatu.

#20- Mesmo plano médio de Klaatu, de frente para o robô, que aparece de corpo inteiro, na saída da nave, ao fundo, em uma perspectiva diagonal. Continuação do discurso sobre a criação da força de polícia para o cumprimento das leis.

#21- Primeiro plano de Klaatu, ainda falando sobre a organização de planetas da qual ele faz parte e da força de polícia que eles têm para evitar a violência.

#22- Plano geral da nave, Gort e Klaatu de frente para a câmera, em cima da nave. Segue o discurso. Cientistas e militares posicionados de frente para a nave e de costas para a câmera.

#23- Primeiro plano de Klaatu, que irá explicar o que é o seu robô. Ao anunciar o objeto de seu discurso, o personagem dá uma olhada para o robô. Gort é uma espécie de policial intergaláctico, que detendo todo o poder de uso da força daquela organização interplanetária, mantém o universo sem conflitos.

#24- Primeiro plano do professor Jacob Barnhardt com uma expressão pensativa e preocupada, ao fundo, os cientistas que podem ser vistos estão inquietos e começam a conversar com seus pares.

#25- Plano americano de Gort, coincidindo com a afirmação de Klaatu de que ao robô foi dado poder absoluto.

#26- Plano médio de Klaatu, plano feito no ponto de vista do robô, o público de cientistas e militares ao fundo, ouvindo atentamente.

#27- Primeiro plano do cientista em traje militar e seus dois parceiros, os três mostram atenção ao discurso.

#28- Primeiro plano de Klaatu, ainda explicando sobre a utilidade do robô.

#29- Primeiro plano do professor atento a cada palavra.

#30- Primeiro plano de Klaatu, que segue explicando sobre a utilidade do robô.

- #31- Plano médio exibindo o professor e Helen lado a lado. Cientistas atentos ao fundo.
- #32- Primeiro plano de Klaatu falando que a organização interplanetária à qual pertence não consiste na perfeição ou aspira a ela, mas funciona. Sua missão na Terra consiste em apresentar a seguinte mensagem: Não é preocupação dos alienígenas o modo como o planeta Terra é ou será dirigido, mas se existir ameaça de extensão de sua violência a outros planetas ele será reduzido a cinzas.
- #33- Plano médio de um grupo de cientistas que, diante da afirmativa de destruição da Terra, reage com surpresa e olha para seus pares.
- #34- Plano médio de Klaatu com o robô ao fundo, em perspectiva diagonal. Klaatu apresenta a única alternativa possível aos terráqueos: juntarem-se a ele e viverem em paz. Zoom em Klaatu que completa: “ou continuem no rumo que vocês estão seguindo e enfrentem a destruição”. A câmera se aproxima ainda mais, deixando Klaatu em primeiríssimo plano quando ele diz: “A decisão está com vocês”.
- #35- Plano médio exibindo o professor e Helen lado a lado, cientistas ao fundo olhando fixos para Klaatu, alguns deles, bem ao fundo, levantando-se.
- #36- Primeiro plano de cientistas com expressões faciais de surpresa e os olhares para a direção onde Klaatu estaria.
- #37- Primeiro plano de um surpreso cientista, cujo chapéu indica ter vindo do Oriente Médio.
- #38- Primeiro plano de um surpreso cientista com vestes indianas. Ao fundo, também surpresos, um cientista asiático em vestes militares e uma cientista de chapéu.
- #39- Primeiro plano de cientistas negros.
- #40- Primeiro plano de Helen olhando para cima, na direção de Klaatu, com uma expressão apaixonada.
- #41- Primeiro plano de Klaatu olhando para baixo, na direção de Helen, com uma expressão bem séria.

#42- Plano Médio de Klaatu voltando-se para a nave e ficando de costas para o público. Ele dá um comando a Gort, que vai adentrando a nave, enquanto Klaatu volta-se novamente para o público.

#43- Plano médio mostrando Jacob Barnhardt e Helen lado a lado. Cientistas ao fundo olhando fixamente para Klaatu. Helen ainda com a mesma expressão do plano anterior e o professor como se ainda estivesse tentando compreender tudo que acabara de acontecer.

#44- (Primeiro plano de Klaatu olhando para Helen. Ele então não está mais sério, dá um sorriso e um aceno de mão como se dissesse “ficará tudo bem”).

#45- Primeiro plano de Helen retribuindo o sorriso de Klaatu.

#46- Primeiro plano de Klaatu ainda sorrindo e se virando para entrar na nave, a câmera acompanha seu movimento para deixá-lo no centro da tela, a porta da neva começa a se fechar assim que Klaatu adentra.

#47- Plano geral da nave recolhendo as escadas e fechando a porta, todos os cientistas em pé e Helen de costas para a câmera.

#48- Plano geral com os cientistas em pé, de perfil, vê-se o palanque em que estava o professor Barnhardt à direita, uma ponta do disco voador de partida começando a piscar suas luzes.

#49- Plano médio do professor e Helen se afastando do palanque, pois a luz que emana da nave e o som da propulsão começaram.

#50- Plano geral dos cientistas correndo e aos gritos, afastando-se do local em que estavam porque a nave se prepara para decolar.

#51- Plano geral exibindo a fuga dos cientistas das proximidades da nave e buscando proteção perto de uns tapumes que isolavam a área onde está o disco voador. Mostrados de perfil, os cientistas expressam pânico. O barulho da propulsão da nave aumenta.

#52- Plano geral mostrando os arredores, o Monumento de Washington ao fundo, o disco voador piscando, cientistas encostados nos tapumes que isolavam a área. O som da propulsão se intensifica e o disco levanta vôo.

#53- Plano médio, ponto de vista dos cientistas vendo o disco voador decolar com suas luzes acesas e se afastar em direção ao espaço. O som da propulsão aumenta ainda mais e entra a música tema do filme, reforçando o aspecto épico da trama. O disco some de vista e seu lugar na tela é ocupado pelo crédito do filme: THE END Produced and Relesed by Twentieth Century-Fox Film Corporation.

A câmera nesta cena, descrita plano a plano, encontra-se fixa e a única “movimentação” no mesmo plano é o zoom, usado para enfatizar o aspecto dramático da fala de Klaatu no momento do final do seu discurso. Existe uma harmonia da cena, a disposição dos personagens, mesmo quando fotografadas de costas, é simétrica e o próprio design do disco voador ajuda nesta composição. Essa estética simétrica reforça a racionalidade do discurso de Klaatu. Ele começa a falar após 50 segundos do começo da cena e só vai parar em 1h30m17s. A dinâmica de cortes rápidos do alienígena para os cientistas, tomados de diversos ângulos, prende atenção e não deixa a cena enfadonha, como, talvez, ela fosse se a câmera permanecesse fixa no protagonista enquanto ele fala, o que seria mais parecido com um vídeo gravado numa palestra. Mesmo que “na realidade” se esteja assistindo a um homem parado, falando como se fosse um professor, o que pode não ser muito excitante, isso passa despercebido, graças ao dinamismo das imagens. O discurso didático de Klaatu também prende a atenção, porque, afinal de contas, consiste no grande mistério do filme: O que Klaatu queria tanto dizer aos líderes das nações? Pistas são deixadas por todo o filme.

O filme sugere que os cientistas deverão divulgar e mesmo decidir sobre a proposta de Klaatu para a humanidade, ou se juntam a um tipo de ONU do espaço, a única com o poder sobre a violência, ou serão aniquilados. Como diz Klaatu, a única

liberdade perdida com esse acordo seria a liberdade de ser ignorante. O que o alienígena propõe é a dissociação da violência e da política. O filme questiona a utilidade da violência na resolução de conflitos. Na cena analisada, e em todo o filme, a presença dos militares é descartável. O exército é impotente para conter o robô Gort e tampouco consegue controlar Klaatu. O exército o mata, mas ele revive.

No contexto da Guerra Fria, é o próprio público do cinema que está convocado por Klaatu a refletir sobre qual a melhor opção para os humanos. Num conflito nuclear, a autodestruição é uma ameaça constante. A ressurreição de Klaatu pode significar que a razão existe e é inabalável, os humanos podem não reconhecê-la ou aceitá-la e ignorá-la, mas isso implicará na destruição deles. A aposta no diálogo internacional evidencia-se na multiplicidade étnico-cultural dos cientistas reunidos para a audiência do discurso. No filme há mais nações representadas que na realidade contemporânea da ONU.

Nesta cena também aparece implícito algo que permeia todo o filme, a tensão na relação entre Helen e Klaatu. Existe uma tensão sexual entre eles, deixada em segundo plano e não resolvida. É ela quem tem conhecimento da missão de Klaatu, antes de todos os demais, é ela quem dá o comando ao robô Gort para que não destrua o planeta e resgate o corpo do seu mestre, ela acompanha a ressurreição do alienígena, saindo do disco voador junto de Klaatu depois de um tempo indeterminado. Mas Klaatu vem a Terra para realizar uma missão de vital importância, o seu dever é a sua prioridade. Mesmo que haja uma simpatia e sintonia dele com Helen, o foco do protagonista está no motivo racional que o trouxe à Terra.

Segue abaixo o que é dito por Klaatu para a plateia composta pelos melhores cientistas mundiais, representando ao mesmo tempo a internacionalidade da ciência, a multiplicidades étnicas e nacionais do planeta e a racionalidade do animal *homo sapiens*. A partir desses elementos é construído o apelo do discurso. Klaatu diz:

I am leaving soon and you will forgive me if I speak bluntly. The Universe grows smaller every day -- and the threat of aggression by any group -- anywhere -- can no longer be tolerated.

There must be security for all -- or no one is secure... This does not mean giving up any freedom except the freedom to act irresponsibly.

Your ancestors knew this when they made laws to govern themselves -- and hired policemen to enforce them.

We of the other planets have long accepted this principle. We have an organization for the mutual protection of all planets -- and for the complete elimination of aggression. A sort of United Nations on the Planetary level... The test of any such higher authority, of course, is the police force that supports it. For our policemen, we created a race of robots-- (indicating Gort) Their function is to patrol the planets -- in space ships like this one -- and preserve the peace. In matters of aggression we have given them absolute power over us.

At the first sign of violence they act automatically against the aggressor. And the penalty for provoking their action is too terrible to risk. The result is that we live in peace, without arms or armies, secure in the knowledge that we are free from aggression and war -- free to pursue more profitable enterprises. (after a pause) We do not pretend to have achieved perfection -- but we do have a system -- and it works.

I came here to give you the facts. It is no concern of ours how you run your own planet -- but if you threaten to extend your violence, this Earth of yours will be reduced to a burned- out cinder.

*Your choice is simple. Join us and live in peace. Or pursue your present course -- and face obliteration. We will be waiting for your answer. decision rests with you.*⁵⁰

O medo e a paz

O filme é sustentado por algumas ideias que demonstram o seu objetivo: a paz, vista como a ausência de conflitos graves, orientada pela razão e pela necessidade de sobrevivência e autopreservação. Há em todo filme um senso de urgência para que fosse estabelecida uma paz duradoura, porém, não está presente nenhuma proposta clara de mudança da situação internacional que não passe pelo medo de uma grande destruição. É como se a mensagem referente à paz fosse: pensem e vivam em paz [não importa como vocês farão isso] já que humanos são animais racionais ou sejam subjugados pelo lado animalesco e ignorante da espécie humana e enfrentem a morte iminente pelas mãos de um robô. A demonstração de Klaatu ao interromper os equipamentos elétricos no filme consegue, de certa forma, assustar as pessoas a tal ponto que a urgência da sua mensagem final pode se apresentar como uma proposta crível e não uma bravata. O que faltou aos cientistas engajados no controle internacional das armas atômicas e do

⁵⁰ *Vou partir em breve e devem me perdoar por ser direto. O universo diminui a cada dia – e a ameaça de agressão por parte de qualquer grupo, em qualquer lugar, não pode mais ser tolerada. Deve haver segurança para todos, ou ninguém está seguro. Isso não significa abrir mão de sua liberdade, a não ser a de agir de forma irresponsável. Seus ancestrais sabiam disso quando criaram leis para se governarem e contrataram policiais para fazê-las cumprir. Nós, dos outros planetas, há tempos aceitamos esses princípios. Nós temos uma organização para a proteção mútua de todos os planetas e para total eliminação da agressão. O teste de tal autoridade é, obviamente a polícia que lhe dá respaldo. Para a nossa polícia, nós criamos uma raça de robôs. Sua função é patrulhar os planetas em espaçonaves como esta e preservar a paz. Em questões de agressão, nós lhe demos poder absoluto sobre nós. Esse poder não pode ser revogado. Ao primeiro sinal de violência, eles agem automaticamente contra o agressor. A penalidade é terrível demais para arriscarmos. Mas o resultado é que vivemos em paz, sem armas nem exércitos seguros de que estamos livres de qualquer agressão ou guerras, livres para termos iniciativas mais produtivas. Não alegamos termos alcançado a perfeição, mas temos um sistema e ele funciona. Eu vim aqui para expor esses fatos. A maneira como administram seu planeta não nos diz respeito. Mas, se ameaçarem expandir a sua violência, essa Terra de vocês será reduzida às cinzas. Sua escolha é simples. Junte-se a nós e vivam em paz ou continuem nesse caminho e enfrentem a destruição. Estaremos esperando por sua resposta. A decisão está em suas mãos.*

governo mundial que fizeram no final da década de 40 a indução ao medo sem demonstrar realmente força⁵¹, foi realizado com sucesso por Gort e Klaatu no filme ao ameaçarem a ideia de civilização, os avanços tecnológicos e a existência do planeta ao mesmo tempo. Assim como em relação à proposta dos cientistas, não havia uma alternativa para a não aceitação da proposta de Klaatu.

A serviço desta ideia de “paz” são apresentadas as outras ideias que a sustentam, como a aceitação do outro, amizade, lealdade, afeto e o avanço que a ciência consegue alcançar em situações de paz. O filme reforça constantemente a disparidade entre a sociedade de Klaatu, pacífica e avançada e a americana da época do filme, beligerante e estagnada, como a equação na lousa do maior gênio humano, em cena do filme.

O filme *O Dia em que a Terra Parou* desempenhou grande influência no gênero ficção científica no cinema, tornando-se um clássico do gênero, e mesmo que seu discurso pacifista não fosse seguido, a apresentação do disco voador e do alienígena poderoso e superior influenciou outros filmes de ficção científica do período. Ao contrário de filmes do gênero na época, a obra não pode ser associada diretamente a um público adolescente e infantil como os filmes de invasão alienígenas e criaturas feitos especialmente para o consumo juvenil.

⁵¹ Sobre a indução ao medo feita dos pelos cientistas e o Movimento dos Cientistas nos EUA do pós-guerra ver:
BOYER, P. *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*. New York: Pantheon, 1985. p.47/106.
o periódico no qual eles se articularam *Bulletin of the Atomic Scientists*, disponíveis no endereço eletrônico <<http://www.thebulletin.org>> juntamente com as edições contemporâneas desta revista famosa pelo "Relógio Do Juízo Final"/*Doomsday Clock*" impresso em sua capa onde quando mais próximos os ponteiros estivessem próximos a meia-noite, maior era o risco de uma guerra nuclear.
o famoso livro organizado por Dexter Masters e Katharine Way, *One World or None* lançado em 1946.

4.3 - A desconfiança universalizada: *Vampiros de Almas*

Vampiros de almas é um dos filmes de ficção científica mais conhecidos da década de 50 e o primeiro grande filme do gênero a ser feito em 1978⁵². Atualmente existem quatro versões fílmicas, de 1956, 1978, 1993 e 2007⁵³, baseadas na história *The Body Snatchers* (*Os Ladrões de Cadáveres*, em tradução livre) de Jack Finney, lançada em série na revista *Collier's* em 1954 e, em livro em 1955. O livro até hoje é publicado (2009) numa edição revisada e atualizada. Tanto o livro quanto o filme de 1956 partem da premissa do que aconteceria numa pequena cidade americana se seus habitantes estivessem sendo substituídos por alienígenas vegetais. Os corpos são trocados por cópias perfeitas, nascidas de vagens, que mantêm a memória, habilidades e aparência física dos humanos, o corpo original desaparece no processo. Ocupando a pequena cidade de Mill Valley (no livro) ou Santa Mira (no filme), os vegetais do espaço planejam repopular a Terra com a sua espécie, fazendo do local um posto avançado para seus planos.

A obra de 1956 foi dirigida por Don Siegel, escolhido pelo produtor Walter Wanger, um produtor independente que trabalhou com Fritz Lang, Hitchcock, Robert Wise, Greta Garbo e Elizabeth Taylor⁵⁴. *Vampiros de Almas*, segundo o diretor, foi filmado em dezenove dias em locações nos arredores de Los Angeles. Lançado nos cinemas em 1956 e não tendo alcançado, na época, um sucesso de crítica ou público

⁵² WARREN, B. *Keep Watching the Skies: American Science Fiction Movies of the Fifties*. 2 volumes. Jefferson: McFarland & Company, 1997. p 281.

⁵³ *Vampiros de Almas/ Invasion of the Body Snatchers*, direção: Don Siegel, 1956. *Os Invasores de Corpos/ Invasion of the Body Snatchers*, dirigido por: Philip Kaufman, 1978. *Os Invasores de corpos - A invasão continua/ Body Snatchers*, dirigido por: Abel Ferrara, 1993. *Invasores/ The Invasion*, dirigido por: Oliver Hirschbiegel, 2007.

⁵⁴ Sobre Walter Wanger, ver:

BERNSTEIN, M. "Hollywood's Semi-Independent Production". *Cinema Journal*, v. 32, n.3 (Spring, 1993), p. 41/54.

WARREN, B. *Keep Watching the Skies: American Science Fiction Movies of the Fifties*. Edição citada, p.281

(muito pelo contrário)⁵⁵, este filme de baixo orçamento acabou por motivos justos e injustos sendo associado com a década de 50 americana, quase como um documentário que permite ao espectador entender o espírito da década. Por este motivo é um filme muito mais citado que assistido de fato.

O filme começa com a apresentação do título e créditos iniciais entre nuvens, indicando o local de onde vem a ameaça, do espaço.

Um carro de polícia leva um médico do manicômio ao pronto-socorro, em uma sala, trancado com uns policiais, está um homem apresentando sinais de desequilíbrio. O homem diz que, assim como seu visitante, ele também é um médico. Eles conversam, e com a promessa do médico de ouvir o que ele tem a contar, o paciente se acalma e começa a revelar a sua história.

Santa Mira. Um médico recebe um chamado de sua enfermeira, assim que retorna de uma convenção à pequena cidade.

O médico, convertido em paciente, relata ao psiquiatra (e ao público) em forma de narração que “Tudo parecia estar igual, mas não estava. O mal havia possuído a cidade”.

Sally, a enfermeira, leva o carro para o doutor e no caminho para o consultório comenta que a agenda dele está lotada. Várias pessoas da cidade marcaram consulta, mostram-se ansiosas pelo retorno do médico, sem, entretanto, revelar o que lhes afligia. Na conversa com a enfermeira o médico descobre que Becky Driscoll, uma mulher que estava na Inglaterra, retornou. Pela expressão e modo de falar dos personagens, percebe-se que no passado houve algum envolvimento amoroso entre o médico e Becky. A enfermeira pergunta o médico ainda está interessado em Becky (subentendo-se que ela é casada) e ele responde que seu interesse em mulheres casadas é apenas profissional. Sobre a convenção afirma ter causado inveja aos colegas de profissão com seu trabalho.

⁵⁵ MANN, K. "'You're Next!': Postwar Hegemony Besieged, in 'Invasion of the Body Snatchers'". *Cinema Journal*, v.44, n.1 (Autumn, 2004), p. 49/68 – tema tratado na p.66.

Neste momento, o carro do médico quase atropela um menino que saiu de casa correndo para a rua, enquanto a mãe vinha atrás dele tentando pegá-lo.

O médico sai do carro e pergunta qual é o problema. A Sra. Grimaldi diz que o menino (seu filho Jimmy) não quer ir à escola. O doutor repara que a banca de frutas e vegetais da família da mulher está fechada. Ela alega que o dono estava cansado e resolveu viajar.

A narração do doutor aflito remete ao que o espectador assistia anteriormente. Ele se culpa, pois deveria ter percebido que havia algo de estranho, o medo do menino era desproporcional e o fato da banca estar fechada também indicava algo errado. Sally revela que a mãe do garoto amedrontado procurou o doutor no consultório na semana anterior e estranhamente não comentou nada sobre isso.

O médico chega ao consultório e, no final da manhã, vê que não teve um dia movimentado como a enfermeira alardeara. Poucos atendimentos e muitos cancelamentos de consultas. Ele percebe que as consultas da tarde que lotam sua agenda também serão canceladas.

Da janela do consultório nota-se a cidade num dia normal, com os cidadãos fazendo as mesmas coisas de sempre. Enquanto saía para o almoço, uma visita aparece, é Becky. Ela está de volta à cidade cinco anos após ter casado e partido, e quer conversar com ele. Após esta cena, é revelado o nome do personagem que acompanhamos desde o começo do filme: Dr. Miles Bennel. Conversando com o médico, Becky conta que a sua prima está com algum problema psiquiátrico, pois acredita que o tio dela não é mais a mesma pessoa. Miles pede para que Becky avise sua prima para passar no consultório à tarde. Revela-se ao espectador que Miles também se casara, mas, no momento, ele e Becky estavam recém-divorciados.

No final da tarde, Miles se prepara para ir embora, quando aparecem no consultório, Jimmy, que quase tinha sido atropelado de manhã, acompanhado de sua

avó. O menino está desesperado afirmando que sua mãe não é sua mãe. O doutor receita um remédio e recomenda para a avó que o menino passe a noite na casa dela. Desconfiado, talvez, de alguma estranha epidemia, Miles resolve passar na casa da prima da Becky, Wilma, e falar com ela. Na casa da moça, encontra, além dela, seus tios e Becky.

Após conversar com o tio de Wilma, Miles tenta convencê-la de que o seu tio é o seu tio. A moça afirma que não é, alegando um brilho especial nos olhos dele que ela não encontra mais. Wilma reconhece que a mudança só é notável para ela, pois foi criada pelo tio e tem a percepção de que ele não demonstra mais sentimentos. Miles consegue convencer Wilma da necessidade de ajuda psiquiátrica e a encaminha para seu amigo Dan Kauffman.

Becky, que estava na casa da prima, pega uma carona com Miles. No percurso, a narração de Miles volta a falar que algo no seu sexto sentido alertava para algo errado, doentes se recuperando sozinhos, gente pensando que seus parentes não eram seus parentes. Becky e Miles resolvem sair para jantar.

À noite eles vão para um restaurante e encontram na entrada, em seu carro, o doutor Kauffman e outro médico e conversam com eles sobre o que está acontecendo na cidade. A hipótese de Kauffman é que esteja ocorrendo algum tipo de histeria de massa e a preocupação com o que está acontecendo no mundo é a provável causa. Becky e Miles se beijam e brincam com a ideia das pessoas não serem elas mesmas.

O restaurante está vazio, o dono revela que há duas ou três semanas está assim, Miles pede duas bebidas e dança com Becky ao som de um jukebox, porque a banda foi dispensada devido à queda de clientes. Neste momento ligam para o restaurante procurando Miles. Ele atende ao telefone e, sem consumir nada, para desgosto do dono do restaurante, sai com Becky para a casa de Jack Belicec. A enfermeira de seu consultório ligou para avisá-lo que Jack precisava ver o médico com urgência.

Miles e Becky chegam à casa de Jack que está esperando à porta com sua esposa desesperada. Dentro da casa, depois do alerta de Jack, para que Miles esquecesse que era médico por um tempo, é revelado o porquê da urgência: em cima da mesa de bilhar de Jack está um corpo. Miles analisa o suposto cadáver para tentar identificá-lo, mas sem sucesso. O corpo não tem detalhes, nem traços, e não apresenta digitais, apesar disso, suas condições são perfeitas.

A esposa de Jack nota que o corpo tem o mesmo tamanho e deve pesar a mesma coisa que seu marido. Assustado por essa ideia, Jack deixa cair uma garrafa e corta sua mão, que sangra. Miles instrui Jack e sua esposa, Teddy, a ficarem em casa observando se algo acontece com o corpo, Miles suspeita que este corpo possa estar ligado às coisas estranhas que acontecem em Santa Mira. Se nada ocorresse durante a noite, pela manhã, Jack deveria ligar para a polícia, caso algo estranho se passasse durante a madrugada, era para Miles ser alertado.

A narração de Miles revela que ele estava assustado e aquele corpo colocava em xeque a tese da histeria coletiva defendida por Kauffman. Quando Miles deixava Becky em casa, à noite, o casal surpreende o pai da moça saindo do porão, mas no momento não desconfiam de nada.

Na casa de Jack, Teddy e seu marido cochilam no bar no começo da madrugada. Teddy acorda e vai olhar o corpo indistinto que então abre olhos e tem na mão o mesmo machucado feito pelo marido ao deixar cair a garrafa. Desesperada ela grita, pega seu marido e sai correndo da casa. O casal vai até Miles que atende à porta de pijamas e ouve o que os dois têm a dizer. O médico resolve ligar para Kauffman e esse meio a contragosto aceita ir até a casa de Miles. Jack pergunta sobre Becky e neste momento Miles fica preocupado ao lembrar-se do pai dela saindo do porão.

Desesperadamente, Miles vai até a casa de Becky, movido por um mau pressentimento. Entra pelo porão para não ser notado e vasculha o local à procura de

algo errado. Ao abrir uma caixa de madeira encontra um corpo, uma cópia de Becky, ainda indistinto. Assustado, se move para o andar superior e vai até o quarto de Becky, depois de passar pelo quarto do pai e ver que ele estava dormindo. O médico pega Becky no colo e a leva para a sua casa.

Já em casa, Miles conta a Kauffman, Jack e Teddy o que vira na casa de Becky. Kauffman se mostra cético e acompanha Jack e Miles à casa do primeiro. Chegando lá, nada é encontrado, o estranho corpo sumiu e Kauffman conclui que o corpo, se esteve lá de fato, é fruto de um assassinato, nada mais. Duvidando de todos os argumentos de Jack e Miles, o doutor Kauffman se mantém cético em relação à ideia de que o corpo desaparecido consistia numa cópia de Jack e apresenta contraprovas até para o fato de Miles ter visto um corpo como o de Becky no porão da casa dela: tudo não passaria de uma ilusão causada por ansiedade.

Na casa de Becky o corpo também sumira. O pai de Becky surpreende Miles e Kauffman no porão. A polícia chega ao local afirmando ter encontrado um cadáver numa fazenda, semelhante ao descrito por Miles ao psiquiatra. Após este encontro cada um vai para a sua casa, Jack e Miles retornam para casa de Miles onde passam a noite.

Na manhã seguinte Becky e Miles se preparam para tomar o café da manhã quando ouvem um barulho vindo do porão, ao checarem era o rapaz do gás, supostamente, ajustando o medidor. O doutor sai para o trabalho e se encontra com Wilma no caminho, ela afirma já estar bem não precisar mais ir ao psiquiatra. Ao entrar no antiquário, do qual é dona move a placa que diz “fechado”, e lá dentro informa ao pai de Becky que sua filha está na casa de Miles.

No consultório, Jimmy e a mãe se encontram felizes na sala de espera, Miles em sua narração informa que estava desconfiando mais ainda de que havia algo errado já que Jimmy e Wilma, além de se recuperarem bem sozinhos, tiveram necessidade de

fazê-lo se sentir seguro. À noite Miles volta para casa e encontra Becky, Jack e Teddy no jardim preparando um churrasco para o jantar.

Miles vai até a estufa do quintal para pegar algo para colocar na bebida e se defronta com vagens gigantes das quais umas gosmas brancas saem e vão ganhando forma humana. Ele suspeita que alguém deseja que a transformação ocorra e sugere que os corpos originais, depois de copiados, são desintegrados ou destruídos. Neste momento chega a uma conclusão: os corpos se formam e adquirem as características de uma pessoa enquanto ela dorme. O pai de Becky se transformara e só podia estar no porão por uma razão: estava colocando as vagens lá para gerarem uma cópia de Becky.

Kauffman e a polícia não podem mais ser confiáveis, Miles decide ligar para o FBI em Los Angeles, a telefonista informa que ninguém atende, após tentar outra cidade, sem sucesso, a telefonista diz que assim que conseguisse a conexão ligaria para o doutor. Miles pede a Jack e Teddy que escapem da cidade enquanto ele espera pelo retorno da telefonista. Ele ficaria para trás já que se ninguém atendesse ao telefone os invasores poderiam fechar as estradas. Becky resolve ficar com Miles, o outro casal foge de carro para procurar ajuda em outra cidade. Miles, sozinho, entra na estufa e destrói os corpos em formação. O telefone toca e Becky atende. É a telefonista informando que não conseguiu a conexão, e pergunta se ela deve ou não continuar a tentar, Becky diz a ela que continue. Miles chama Becky e eles fogem da casa.

Miles procura refúgio na casa de Sally. No caminho, enquanto enche o tanque no posto de gasolina e se dirige a um telefone público para ligar para Sally, o frentista e sua esposa colocam vagens no porta-malas do seu carro. Ele acaba não fazendo a ligação, por ver o frentista mexendo no porta-malas. Paga a conta e sai com o carro, parando no meio de uma rua para checar o porta-malas e de lá retirar duas vagens gigantes que ele incendei. Continuam o caminho para a casa de Sally.

Continuam o caminho para a casa de Sally. A narração do médico afirma que ele não confiava mais em mais ninguém, mas ainda assim decidiu arriscar e ver se poderia encontrar o apoio de Sally. A casa dela estava cercada de carros, e um tipo de reunião ocorria lá dentro. Sally fala sobre como será a duplicação de um bebê e um homem carrega uma vagem para o quarto da criança. Neste momento, um policial apanha Miles na janela e pede pra ele entrar na casa, que ele está sendo esperado. O médico golpeia o policial com socos e escapa para o carro onde Becky o esperava.

A polícia de Santa Mira é alertada para prender Miles e as estradas são bloqueadas evitando que eles escapem da cidade. O casal retorna para o consultório de Miles, onde passa a noite. A esperança era que Jack tivesse escapado e retornasse de manhã com ajuda. Becky e Miles tomam remédios para se manterem acordados. Pela manhã o telefone toca e eles não atendem. Pela janela Miles vê a cidade numa rotina aparentemente normal de sábado de manhã, embora fosse muito cedo para ter tanta gente na rua. De ônibus, chegam pessoas de outras cidades e vão sendo transferidas para carros de polícia.

Uma aglomeração se forma na praça em frente ao consultório, caminhões repletos de vagens chegam ao local. A polícia organiza a distribuição das vagens, entregando-as àqueles que possuem familiares na região. As pessoas colocam as vagens no porta-malas de seus carros e partem para levá-las a outras cidades.

Jack chega ao consultório acompanhado de Kauffman e da polícia e informa que só Miles e Becky ainda não foram transformados. Eles deixam algumas vagens em um dos quartos da residência e explicam quais são as vantagens da vida depois da transformação inevitável. Kauffman revela que, há menos de um mês, estranhas sementes vindas do espaço caíram numa fazenda, essas sementes geraram vagens que se reproduzem como qualquer forma de vida. Durante o sono de um determinado indivíduo, uma delas copia os seus padrões mentais e memórias e a pessoa acorda num

novo mundo, pacífico e sem problemas. Após revelar as intenções e origens alienígenas do que está acontecendo Miles e Becky são deixados sozinhos para que durmam. Becky se desespera por saber que acordará num mundo no qual não existem sentimentos.

Em outra sala, Jack e Kauffman aguardam as vagens crescerem e acordarem. Becky e Miles criam um plano para escapar: Miles prepara seringas com remédios. Fazendo barulho na porta principal chama a atenção dos policiais e consegue atacá-los saindo por outra porta lateral. Espeta a agulha nos dois que, tentando resistir, derrubam e lutam com Miles enquanto o remédio não começa a fazer efeito. Neste momento, outro policial que estava do lado de fora entra e Becky o ataca, salvando Miles.

O casal escapa com intenção de ir para a rodovia (*highway*). Ao sair pela frente do prédio decidem fingir que são também cópias, dissimulando a frieza demonstrada pelos transformados. Ao ver um cachorro quase ser atropelado, Becky tem uma reação emocional, ela grita, indicando que havia algo de errado com eles. Um policial desconfiado pela reação de Becky resolve subir até o consultório e encontra seus colegas adormecidos. Ele avisa a central que coloca a cidade em alerta e em perseguição a Miles e Becky.

Escapando da multidão, o casal se refugia em uma caverna nas montanhas dos arredores da cidade. Becky e Miles se mostram cansados quando ouvem uma canção cantada por uma voz feminina. Miles vai investigar de onde vem a canção e quem está cantando, enquanto Becky, por estar cansada demais, fica esperando na caverna.

Miles chega a uma fazenda e descobre que a agradável música vinha do rádio de caminhão que estava sendo carregado de vagens. Desolado, retorna rapidamente para a caverna onde encontra Becky quase caindo no sono. Aos tropeços, Miles sai da caverna com Becky e, numa tentativa de mantê-la acordada, lhe dá um beijo. Mas o modo como Becky responde ao beijo revela que agora ela também é uma cópia.

Becky assume que dormiu. A mudança aconteceu e ela está muito mais feliz agora como cópia. Traindo Miles, que foge desesperadamente, ela grita e alerta uma multidão que começa a persegui-lo. Miles narra que correu muito; sua esperança era chegar à rodovia para fugir de Santa Mira e alertar alguém de outra cidade sobre o que estava acontecendo.

À noite Miles alcança a rodovia e as cópias resolvem deixá-lo fugir, pensando que ele seria visto como louco por qualquer um. Na rodovia, Miles se coloca no meio dos carros para alertar os transeuntes, mas, além de quase o atropelarem, ainda gritam com ele. Ele sobe em um caminhão com destino a várias cidades da América e vê que está lotado de vagens gigantes. Na sua tentativa desesperada de alertar as pessoas grita na rodovia que eles e suas famílias (e o público) serão os próximos.

De volta ao pronto-socorro, Miles observa a reação dos médicos a sua fantástica história e conclui que eles não acreditaram nela. Os médicos saem da sala e conversam sobre o caso de Miles, ao mesmo tempo chega ao pronto-socorro uma vítima de acidente com fraturas em um dos braços e nas pernas, por ter atravessado o farol vermelho em seu caminhão. O paramédico diz a um dos médicos que teve que retirar a vítima de uma das coisas mais estranhas por ele já vistas, umas vagens gigantes, e que o caminhão vinha de Santa Mira.

O médico psiquiatra, que ouvira a história de Miles, chama os policiais e pede que eles bloqueiem todas as rodovias e chame todos os policiais do Estado, e ainda, liga para o FBI. Miles se mostra um pouco aliviado por ter tido sucesso no final.

O filme consistiria no relato do doutor Miles, mas ao mesmo tempo, o espectador assiste a eventos. O doutor não poderia ter visto. A câmera transporta o espectador para a visão do ocorrido realmente e atesta a veracidade do relato do doutor, inclusive com suas redundantes narrações em *voice over* durante o filme.

A obra não apresenta nenhuma novidade em estilo, experiência com a linguagem cinematográfica ou forma de desenvolver a narrativa, como nota Bill Warren, boa parte do filme apresenta um estilo neorealista. Por mais absurda que a trama possa parecer, o público é levado a participar da paranoia dos personagens, exercitando sua perspicácia no reconhecimento do que há de errado em Santa Mira, na tentativa de descobrir algum trejeito que indique se o personagem visto na tela é humano ou já teve o corpo trocado por uma cópia.

A partir do momento em que Miles foge com Becky para as cavernas, o estilo da fotografia do filme muda, na tentativa de representar o horror e paranóia dos personagens são feitas várias tomadas em primeiro plano e plano de detalhe, como já apresentado, inclusive com o personagem principal gritando em direção ao público “vocês serão os próximos!” quebrando a chamada “quarta parede”.

Warren critica este segundo momento do filme, quando o público passa de participante a espectador do drama dos personagens⁵⁶. Além disso, a cena da quebra da “quarta parede” pode ter um efeito mais engraçado que assustador.

Os diálogos seguem o padrão da ficção científica do período, às vezes reiteram o que ocorre na cena, fazendo-se redundantes, às vezes são sérios demais e se tornam, sem querer, divertidos, mas, no geral, estão dentro da proposta do filme de soarem naturais e os atores conseguem representar bem. *Vampiros de Almas* consegue inserir o fantástico em um universo do cotidiano do público

A trilha sonora é competente e segue o padrão de reforçar o que está sendo visto na tela, realça emoções e prepara o público para o que será visto em seguida. Uma sequencia que escapa a este padrão é quando Miles, na caverna, ouve uma canção, cantada tão apaixonadamente que o faz segui-la. Por ser uma melodia lenta e romântica, cantada com paixão e abuso de notas agudas, presume-se que seja entoada ao vivo por

⁵⁶ WARREN, B. *Keep Watching the Skies: American Science Fiction Movies of the Fifties*. Edição citada, p.285/286.

uma mulher. Mas, chegando ao local de onde vem a melodia, descobre-se que ela ecoava de um rádio de caminhão da fazenda onde eram cultivadas as vagens que transformavam humanos em cópias alienígenas, uma ironia. O que sobrou de humanidade em Santa Mira era uma canção no rádio dos inimigos.

Dentro da proposta de leitura do filme como um manifesto em favor das características humanas, principalmente as emoções, o filme pode ser dividido em três momentos.

Santa Mira – há algo estranho imperceptível em um local familiar

Até 18 minutos de filme

Os primeiros dezoito minutos de filme apresentam os personagens da trama, o local onde se passa a história e incentivam ao público a perceber, junto com Miles, que algo de estranho está acontecendo com as pessoas e com a cidade em si: pacientes não aparecem para as consultas e pela cidade se encontram locais fechados ou vazios. Miles atende pacientes com alguma doença que os fazem pensar que seus parentes não são as mesmas pessoas que eram antes. Kauffman, o psiquiatra representante do conhecimento científico, apresenta a teoria que será desafiada: tudo não passa de uma epidemia, de alguma histeria.

Os corpos crescem

00h18m00s - O segundo momento do filme começa com a chegada de Miles a casa de Jack, onde vê o estranho corpo que lá se encontra, em cima da mesma de bilhar. Esse segundo momento revela o que está acontecendo na cidade, os corpos dos habitantes

estão sendo trocados por cópias vegetais que não demonstram emoções. Miles, Becky, Jack e Teddy lutam contra o que está acontecendo, mas apenas Miles e Becky conseguem escapar. É fato que os corpos dos habitantes estão sendo trocados por cópias e caberá aos heróis da trama a tentativa de salvar a humanidade da invasão vegetal alienígena.

Sobrevivência da humanidade

01h11m07s - Miles e Becky se refugiam em uma caverna, Becky sofre a transformação em cópia desumana de si mesma e Miles escapa sozinho de Santa Mira. Ele é pego na rodovia pela polícia e levado como louco a um pronto-socorro fora da cidade, onde tenta convencer um psiquiatra de sua sanidade e da veracidade de seu relato. Neste terceiro momento há um retorno à situação inicial filme, na qual Miles já aparecia dando seu relato ao psiquiatra. O desfecho se dá com a confirmação da história de Miles por um paramédico que acabara de socorrer uma vítima de acidente, retirando-a de uma estranha vagem gigante. O desfecho sugere a esperança de que a humanidade possa ser salva por meio da ação do psiquiatra, que ouviu a história, que alerta outras autoridades e ordena o fechamento das estradas.

Análise plano a plano de sequência

A sequência na caverna, quando Miles retorna da sua frustrada busca do ser humano por trás da canção, a transformação de Becky, e a fuga final de Miles, indo para uma rodovia, onde não é ouvido pelos transeuntes é exemplar, não só do ápice da trama, mas também da forma que o diretor encontrou para justificar, identificar e mostrar que tipo de pessoa é uma vítima, em potencial, da transformação em uma cópia desprovida

de emoção). Esta sequência começa em 01h13m45s, tem 47 de planos e dura 4m20s em 24 fps.

#1 - A cena começa com um plano americano do doutor Miles correndo pelo mato, retornando para a caverna onde Becky ficou, a câmera o acompanha.

#2 - Plano médio de Miles correndo entre árvores.

#3 - Plano médio do interior da caverna com Miles se aproximando, câmera acompanha seus movimentos. Miles chama por Becky e corre em direção à câmera.

#4 - Plano médio de Miles correndo pela caverna chamando por Becky, o plano muda para americano e Miles ouve Becky chamando-o, indicando o local onde ela se encontra.

#5 - Primeiro plano de Miles segurando a cabeça de Becky. Ele deseja certificar-se de que ela não dormiu e lhe conta não ter encontrado humanos, mas cópias vegetais de humanos.

#6 - Plano americano de Miles levantando Becky para que eles fujam da caverna, Miles a pega nos braços e a leva em direção a saída da caverna.

#7 - Plano médio de Miles carregando Becky, ele tropeça e cai no chão enlameado à saída da caverna.

#8 - Primeiro plano de Miles e Becky caídos no chão, ela afirma que eles não conseguirão escapar. Miles beija-lhe o pescoço, a corrige, afirmando que irão conseguir escapar e lhe dá um longo beijo na boca, começa uma música.

#9 - Primeiríssimo plano da face de Becky abrindo os olhos lentamente, sem demonstrar emoção. A música se torna mais alta.

#10 - Primeiríssimo plano da face de Miles reagindo com expressão de terror e se afastando.

#11 - Primeiríssimo plano de Becky, parada, olhando.

#12 - Primeiríssimo plano de Miles com expressão de terror.

#13 - Primeiro plano de Miles, Becky levanta e senta ao seu lado. Ela revela que dormiu e agora é uma cópia vegetal.

#12 - Primeiríssimo plano da face de Miles, de perfil, reagindo com terror facial à revelação de Becky.

#13 - Primeiríssimo plano da face de Becky sem sinais de emoção.

#14 - Mesmo plano de #12, Miles desconsolado repete o nome de sua amante.

#15 - Mesmo plano de #13, Becky revela que os invasores estavam certos. Era muito melhor ser como eles.

#16 - Mesmo plano de #12, desenvolvimento do diálogo em que Miles recusa-se a acreditar no que aconteceu, ouvindo Becky dizer que ele será pego mais cedo ou mais tarde.

#17 - Mesmo plano de #13, Becky pede que Miles aceite os invasores.

#18 - Mesmo plano de #12, Miles negando.

#19 - Mesmo plano de #13, Becky estática.

#20 - Primeiro plano de Miles levantando e negando-se a aceitar os invasores.

#21- Primeiríssimo plano de Becky gritando "Ele está aqui!", para alertar as outras cópias vegetais.

#22 - Primeiro plano de Becky, de perfil, gritando "Ele está aqui!", vê-se Miles se afastando.

#23 - Plano americano de Miles afastando-se, correndo, da saída da caverna, Becky, ao fundo, continua gritando, a câmera acompanha Miles até ele desaparecer na paisagem.

#24 - Plano americano de Becky correndo, depois, parando e olhando para a direção em que Miles partiu correndo.

#25 - Plano geral da montanha, Miles desce correndo do topo em direção à câmera, atrás de Miles cópias vegetais de humanos o seguem. Ouve-se a narração de Miles

contando que não sabia o verdadeiro significado de medo até ter beijado Becky na caverna e ter notado que ela havia sido substituída por uma cópia.

#26 - Plano médio que continua correndo montanha abaixo.

#27 - Mesmo plano geral do plano #25, Miles chega ao nível do chão, onde está a câmera e continua correndo.

#28- Plano geral de Miles correndo por um terreno plano em direção à câmera, ele olha para trás algumas vezes, quando ele se aproxima da câmera, entram em cena, em plano americano, seus perseguidores.

#29 - Plano geral de Miles correndo por entre as árvores em direção à câmera, Miles para, em primeiro plano, com os perseguidores ao seu encalço, ouve-se o som de carros, a câmera acompanha Miles que corre para uma rodovia (*highway*) lotada.

#30 - Plano americano dos perseguidores de Miles saindo do mato, um deles segura um policial que faz parte do grupo e sugere que deixe Miles correr, porque ninguém vai acreditar nele.

#31 - Plano geral de uma estrada menor, com a rodovia (*highway*) ao fundo e luzes de uma cidade no horizonte. Miles diminuto corre em direção à rodovia (*highway*).

#32 - Plano médio de Miles correndo em direção aos carros, pedindo ajuda.

#33 - Primeiro plano de Miles quase sendo atropelado por um carro, que passa a toda velocidade, enquanto ele se dirige aos veículos pedindo ajuda.

#34 - Plano americano de Miles lançando-se na frente de um carro, pedindo para que os motoristas o escutem. O carro sai em alta velocidade quando ele se aproxima das janelas. A câmera acompanha Miles que corre no meio das pistas gritando.

#35 - Plano médio de Miles correndo dentre os carros gritando "Vocês estão em perigo", os motoristas gritam para que ele saia da frente enquanto passam com seus carros.

#36 - Plano médio dos perseguidores de Miles parados assistindo de longe à cena.

#37 - Plano médio de Miles ainda correndo entre os carros e quase sendo novamente atropelado.

#37 - Plano médio de Miles indo em direção a um caminhão, ele tenta subir, mas é repellido pelo motorista que o chama de bêbado. Ele quase cai na pista e sai girando do lado da caçamba do caminhão.

#38 - Primeiro plano de Miles girando envolta da caçamba onde se lê *Los Angeles - San Franciso - Portland - Seattle*.

#39 - Plano americano de Miles parado e o caminhão saindo de cena.

#40 - Primeiro plano de Miles correndo para a parte de trás de um caminhão e subindo na caçamba.

#41 - Primeiríssimo plano da face de Miles descobrindo que a carga do caminhão é de vagens.

#42 - Primeiro plano da carga, em plano ponto de vista de Miles, vagens gigantes dos invasores.

#43 - Primeiríssimo plano similar ao #41.

#44 - Plano médio de Miles descendo da caçamba e quase sendo atropelado.

#45- Primeiro plano de Miles gritando, desesperadamente, aos motoristas dos carros que eles estão em perigo e são tolos por não perceberem que os invasores estão atrás de todo mundo, das crianças e esposas.

#46 - Primeiríssimo plano de Miles dirigindo-se à câmera, ele afirma: “os invasores já estão aqui, vocês serão os próximos!”.

#47 - Plano médio de Miles gritando "Vocês serão os próximos!" em meio aos carros, sem ser ouvido, a câmera abre para um plano geral mostrando as pistas lotadas de carros e Miles seguindo, pelo meio da faixa, desesperado.

Esta sequência condensa o clima e a mensagem do filme: é necessário desejar e lutar obstinadamente para conservar a própria humanidade. A estratégia do diretor para

valorizar as emoções humanas é ameaçá-las radicalmente, criando o terror. A cena de Miles, na rodovia gritando “vocês serão os próximos!” era o final que Don Siegel queria para o filme⁵⁷, mas por pressões externas foram adicionadas as cenas subsequentes no pronto-socorro, aliviando a tensão e terror pela esperança.

A escolha dos planos permite que o público compartilhe as emoções de Miles e participe do seu estado mental. Como nota Bill Warren (já citado), até a fuga de Miles e Becky da cidade, o público está inserido na sua experiência paranoica e a falta de ação é o que gera o suspense. Nas sequências finais, cria-se um distanciamento entre o público e a experiência vivida por Miles. A história se converte de vivenciada ou experimentada em relatada. A utilização do primeiro plano e do plano de detalhe pelo diretor revelam esta mudança no estilo, planos ausentes na primeira parte do filme, onde predominam planos médios e planos de conjunto.

E do Homem veio o Vegetal

Os invasores alienígenas são vegetais. Nascem de vagens gigantes, mas não há indicação de quanto tempo vivem. A apresentação inicial dos créditos do filme, surgindo entre nuvens, sugere que essas vagens vêm do espaço, fato revelado pelo personagem Kauffman no decorrer do filme. A cidade de Santa Mira é apenas o ponto de partida para sua conquista da Terra e substituição de todos os seres humanos por “*pods*”, vagens em inglês, e termo utilizado no filme para fazer referência a alguém que teve o corpo substituído por uma cópia desprovida de sentimentos e emoções de um humano.

Utilizar-se-á neste capítulo o termo “*pod*” para fazer referência às cópias de humanos que nascem das vagens, pois a obra confere ao termo um significado que

⁵⁷ WARREN, B. *Keep Watching the Skies: American Science Fiction Movies of the Fifties*. v.1 edição citada. p.281.

extrapola o da tradução literal “vagem”. A obra literária *The Body Snatchers* e a série de filmes nela inspiradas consagraram o termo *pod people* remetendo ao tipo de criatura fantástica do terror e ficção científica que apresenta as características dos pseudo-humanos vegetais.

No filme de 1956 o processo de transformação de um humano em *pod* ocorre da seguinte maneira: De dentro de enormes vagens, numa espécie de parto, sai um modelo de corpo ainda um tanto indefinido em seus traços. Enquanto um humano dorme nas proximidades, esse corpo vegetal vai assumindo suas características físicas, memórias e habilidades. Terminado o processo de transferência das características do humano e suas memórias para o corpo vegetal, o humano desaparece. A desintegração do corpo humano, no final do processo, não é apresentada em imagens pelo filme, mas subentendida em virtude do desaparecimento dos corpos. A cena, quase ao final do filme, na qual Miles descobre que Becky fora também substituída por uma cópia vegetal indica que, ao completar a transformação, o corpo alienígena passa a ocupar o mesmo espaço e tempo do corpo humano que some instantaneamente.

Algo interessante sobre um *pod* é que ele detém as memórias e aparência do humano substituído e consegue lembrar-se de como era conturbada uma vida com emoções, sugerindo a Miles (e ao espectador) que ele deveria aceitar a transformação, pois só assim chegaria à compreensão da superioridade dos alienígenas. Os *pods* afirmam que sua chegada à Terra é uma benção para humanidade, segundo Kauffman:

Não há necessidade para o amor... Amor. Desejo. Ambição. Fé. Sem eles a vida é tão simples, acredite em mim.

Feita a apresentação de um *pod*, podemos refletir qual a sua função, tanto narrativa quanto como representação monstruosa do “outro” que ameaça determinados aspectos da sociedade na qual ele se infiltra.

A função narrativa dos *pods* é a de antagonistas. São os invasores, os vilões que testam as habilidades do herói de sobreviver, de se manter são e de vencê-los. O filme mantém seu suspense ao ameaçar estas três virtudes do herói. A princípio duvidamos da sanidade do herói, ele é visto como um louco. No decorrer do filme, vemos que sua história é real e que os alienígenas tentaram convertê-lo, mas finalmente o deixaram escapar, crendo que ninguém acreditaria na sua fabulosa história sobre os invasores. O mistério do filme é se o herói conseguirá ou não se manter humano, avisar as autoridades e impedir a invasão. O público é envolvido pelos mistérios da trama, participando da tentativa de descobrir, junto com o herói, ou antes dele, quem ainda era humano e quem era um *pod*.

As visões dos *pods*, como representantes de ideologias, visões do mundo, ameaças reais e imaginárias da ciência, da tecnologia e da sociedade são tratadas adiante.

Leitura de Vagens

O significado dos *pods* e os seus referenciais fora das telas é um tema controverso. Na verdade a identificação e defesa veemente de determinada análise pode dizer mais sobre as ideias e formas de pensar o mundo de quem escreve do que sobre o observado na tela. Dentre todas as explicações coerentes sobre o significado dos *pods* encontram-se as seguintes leituras:

O alienígena como representação dos invasores comunistas, do comunismo ou de uma visão criada nos EUA sobre o que é o comunismo⁵⁸

Esta leitura do filme é a mais comumente encontrada e parte da visão de que a obra expõe a política macarthista e faz apologia a ela. Os alienígenas estariam invadindo a América com uma ideia alienígena, o comunismo, e tornando indivíduos, outrora bons patriotas, em subversivos, ameaçando o modo de vida americano simbolizado por Santa Mira. A paranoia do discurso macarthista estaria representada pelos planos das cenas, sequências, relações entre os personagens e narrativa. Os invasores são racionais, organizam-se coletivamente) e querem construir um mundo onde as emoções e irracionalismos não tenham lugar. O filme, nesta perspectiva interpretativa, critica o comunismo e reforça a importância da América se manter acordada e não sucumbir aos invasores. A ideia do vegetal como invasor poderia remeter a ideia da semente da revolução e do crescimento do comunismo em associação aos vegetais. As autoridades, como o FBI, deveriam estar vigilantes e a sociedade desperta teria de confiar em suas instituições, isto garantiria a sobrevivência da sociedade americana.

Junta-se a isto o risco apresentado no filme da infiltração dos *pods* nas instituições locais de Santa Mira, que subvertem o caráter benéfico que estas instituições representariam antes da infiltração.

Esta análise parte do contexto histórico de anticomunismo da época do lançamento do filme e se justifica com base em determinadas cenas e diálogos que apresentam uma ameaça semelhante à descrita pelos defensores do macarthismo. Os

⁵⁸ Sobre esta visão, ver:

PEARY, D. *Cult Movies*. Nova York: Dell, 1981,

ROGIN, M. "Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies". *Representations*, n.6 (Spring, 1984), p. 1/36.

KATOVICH, M. A.; KINKADE, P. T. "The Stories Told in Science Fiction and Social Science: Reading "The Thing" and Other Remakes from Two Eras". Edição citada, p. 619/637 – tema presente nas p.629 e 630.

pods se encaixariam no discurso macarthista construído sobre os soviéticos: frios, sem emoções, conspiradores, exteriormente pacíficos e autoritários.

O alienígena como representante de mudanças sociais e políticas internas que ameaçam as liberdades constitucionais.⁵⁹

Esta análise é oposta a anterior: o discurso macarthista, dentro do seu conservadorismo, persegue o indivíduo e cria uma sociedade de *pods*. Os *pods* agiriam como os agentes anticomunistas, observando quem possa ser considerado subversivo para corrigi-lo a uma conformidade. A ação dos *pods* (vilões) seria uma traição às próprias ideias fundadoras dos EUA. Além disso, os *pods* também seriam uma representação do ideal de uma sociedade de massa.

O filme é exemplo do medo de que as condições internas do segundo pós-guerra transformassem a sociedade americana numa sociedade vegetativa, voltada exclusivamente para o trabalho, sem lugar para as emoções, diversões, debates, invenções e criatividade.

A radiação invasora de corpos

Outro tema que foi visto como representado na figura dos alienígenas foi o da radiação⁶⁰. O medo causado pelos *pods* corresponderia ao medo da violação, do câncer, da esterilidade e da mutação dos corpos trazidos pela questão da radiação emanada dos

⁵⁹ Sobre esta leitura ver:

MANN, K.. "'You're Next!': Postwar Hegemony Besieged in 'Invasion of the Body Snatchers'". Edição citada, p. 49/68,

KATOVICH, M. A.; KINKADE, P. T. "The Stories Told in Science Fiction and Social Science: Reading 'The Thing' and Other Remakes from Two Eras". Edição citada, p. 619-637 – em especial, p.629/630.

WARREN, Bill. *Keep Watching the Skies: American Science Fiction Movies of the Fifties*. Edição citada..

⁶⁰ HENDERSHOT, C. *Paranoia, the Bomb and 1950s Science Fiction Films*. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1999. p.39/50.

testes atômicos. Esta leitura se justificaria pela localização geográfica de Santa Mira, sudoeste americano, mesma região onde eram feitos testes atômicos. O fato dos alienígenas serem apresentados como vindos do céu por entre as nuvens, aponta uma associação ao medo da época das chuvas que poderiam trazer radiação dos locais de testes, além, é claro, da reação dos personagens à invasão dos corpos e à desumanização. O filme seria uma crítica aos efeitos nocivos e a política de desinformação governamental à respeito da radiação.

O filme apresenta o quão paranoica foi a experiência americana na década de 50, em um sentido, inclusive, clínico, pois um dos principais temas da paranoia é o do corpo estar imperceptivelmente sendo modificado, como exemplifica o caso clássico do alemão Within Schreber, que acreditava ser o último humano real vivo. Para ele as outras pessoas eram humanos improvisados, e ele seria o responsável por gerar o novo humano, após ter seu corpo transformado por raios cósmicos⁶¹.

A decorrência desta linha de leitura e análise de *Vampiros de Almas* é a visão de que o filme se coloca crítico dos testes atômicos, dos cientistas, das armas nucleares e do governo dos EUA, responsável pelos testes. Estando associado, inclusive, com o medo masculino de alteração de papel social e da perda da potência sexual, apresentados por alguns autores como fundamentais para a compreensão do que representariam os *pods* e o quê estava realmente sendo invadido.

⁶¹ IDEM, Idem, p.39/50.

FREUD, S. “O caso Schreber”, in: *O caso Schreber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1970 (Edição Standard das Obras Psicológicas completas – XII).

O alienígena ameaçando a “sociedade patriarcal hegemônica do homem branco”⁶²

Nesta forma de se pensar o filme, os *pods* seriam representantes de uma ameaça aos valores patriarcais das elites masculinas brancas americana, como o valor do trabalho, as segregações por cor da pele, origem e gênero que estavam sendo ameaçadas ostensivamente no segundo pós-guerra⁶³.

O filme consistiria em um manifesto de resistência à massificação vista como danosa à América, ou seja: à quebra das barreiras de gênero, de grupo social, de etnia, representada pelos *pods*.

O medo da troca de corpos corresponderia ao medo da perda do poder, do espaço simbólico que a família patriarcal branca tinha como certo e que no segundo pós-guerra estava ameaçado: mulheres lutando para terem os mesmos direitos que os homens, negros lutando pelos seus direitos e contra a segregação, imigrantes latinos existindo como força social e competindo por emprego.

Ao localizar a ação numa cidade que representa tanto os valores da verdadeira América quanto a vida pacífica do subúrbio, os autores de *Vampiros de Almas* e do livro *Invasion of the Body Snatchers*, estavam, na verdade, alertando o homem branco americano dos riscos que ele corria, inclusive, o de adquirir um histerismo característico das mulheres. Miles alerta a América com um grito histérico, é apresentado como tal na cena inicial e final do filme, no pronto-socorro, e só vai relaxar quando os médicos homens brancos entram em contato com o FBI, garantindo que a situação seria cuidada pelos protetores do “patriarcado hegemônico de homens brancos”, o governo dos EUA⁶⁴.

⁶² MANN, K. "'You're Next!': Postwar Hegemony Besieged, in 'Invasion of the Body Snatchers'". Edição citada.

⁶³ IDEM, Idem, p 65.

⁶⁴ Freud criticou a concepção de que só mulheres sofriam de histeria.

FREUD, S.; BREUER, J. *Estudos sobre a histeria*. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1970 (Edição Standard das Obras Psicológicas completas – III)

Esta forma de se pensar o filme parte de análises sobre o contexto histórico e cultural da década de 50, estudos de gênero, algumas sequências, em particular, e a observação das relações de poder entre Becky e Miles e Miles e os *Pods*, na tentativa de Miles de exercer um poder que não encontra correspondência na sociedade dos *Pods*.

Estas quatro propostas de análise de *Vampiros de Almas*, partem de elementos históricos para se justificarem, mesmo que incorporem elementos de análise da psicologia e estética (em menor escala), o eixo é a História e o contexto. O tipo de leitura que é feito de *Vampiros de Almas* indica o posicionamento e o foco de cada autor na crítica sobre a obra.

Uma questão interessante e pertinente é: como leituras tão diferentes, até opostas, conseguem se sustentar? (E elas se sustentam). Os indícios de resposta estão na complexidade da década de 50; ela não se deixa ser compreendida apenas por um aspecto. Na verdade, todas estas formas de abordagem do filme estão corretas e se justificam. O filme apresenta um processo de desumanização e explora o medo causado por ele, o medo da perda de características essencialmente humanas na individualidade e na relação com os outros. (*Vampiros de Almas* apresenta os alienígenas como cópias quase perfeitas de humanos, mas a eles falta o animal, o instinto, o desejo, inclusive sexual, as emoções genuínas e capacidade afetiva. A obra localiza a salvação para a sociedade americana, não na racionalidade, mas na irracionalidade humana: só pelo instinto e pela intuição que se consegue descobrir quem foi ou não trocado por uma cópia.

Por não apresentar uma definição restrita e pormenorizada de um humano ideal, mas trabalhar o ideal de permanecer humano em contraposição ao não-humano, o filme permite múltiplas possibilidades de identificação com os heróis e vilões. Os alienígenas podem representar qualquer ameaça ao indivíduo ou a um modo de vida⁶⁵. Nos anos 50

⁶⁵ Nesse sentido, os *Pods* se aproximam dos conceitos de Sombra e Mal na Psicologia Junguiana:

americanos, há anticomunismo, comunismo, mulheres, negros, latinos, imigrantes, suburbanização, tradição familiar, armas nucleares, Guerra Fria, burocratas, tecnocratas e radiação ameaçando, de diferentes formas, cada pessoa. O filme permite identificar como não-humanos qualquer inimigo ideológico ou de grupo social; qualquer um que constitua potencialmente uma ameaça, o que é, talvez, mais interessante que a tentativa de qualquer análise que pretenda a interpretação unívoca dos *Pods* como uma determinada ideologia, grupo ou ação social. Por apresentar uma ideia abrangente do que seja humano e pelo não-humano constituir-se à imagem e semelhança do humano, sendo difícil distingui-lo, o filme abre espaço para múltiplas possibilidades interpretativas, que se fundamentam nas imagens, narrativa e contexto histórico. Infelizmente, estas análises acabam se tornando rígidas e assunto de debates⁶⁶.

O filme tem a preocupação de propor a reflexão e discussão sobre o que é o humano e o não-humano. Segundo Don Siegel:

ser um “pod” significa que você não tem paixão, raiva, que você fala automaticamente, que a centelha de vida o deixou. Lembra a cena do filme na qual Kevin e Dana andam na rua fingindo serem pods? Ele diz para ela andar normalmente, fixamente, reagir a nada, mas ela não consegue ficar sem suspirar quando acha que um cachorro irá ser atropelado na rua. Num mundo de pods que não se importa se um cachorro morre, a humanidade dela os trai.[...]. Eu pensei que foi bem delicioso o nosso jogo com o fato que como pod você não sente qualquer paixão. Então quando ele [Miles] volta para a caverna e ela [Becky] cai, ele tenta beijá-la para que fique acordada numa forma deliciosamente não-pod, mas ela é um peixe morto e ele percebe imediatamente que ela é um pod.⁶⁷

Como nota Sobchack, para explicar sua visão do que são os *Pods*, o que significa ser um *pod*, o diretor utilizou o referencial visual da obra. Ele apresenta sua leitura no concreto visualmente percebido e não em conceitos abstratos. A atenção se determinada leitura se confirma, por elementos visualmente apresentados pela obra é fundamental para se dosar o peso da interpretação do contexto histórico e a relação com o que é apenas dito ou sugerido pelos personagens em diálogos.

JUNG, C., et al. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

⁶⁶ SOBCHACK, V. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. Edição citada, p.123

⁶⁷ IDEM, *Ibidem*, p. 123. (tradução nossa)

Por associar os *Pods* à noção genérica de desumanização e à padronização social, o filme consegue manter sua mensagem atual e, não por acaso, a história dos *Pods*, criada por Finney, desde o filme de 1956, teve mais três *remakes*, com o primeiro filme servindo de inspiração e referência. De certa forma, o medo de que o ser humano se torne uma máquina racional, uniforme, sem sentimentos é um dos temas centrais da ficção científica, paralelamente à ideia, do homem ser substituído pelas máquinas, do homem produzir máquinas humanas ou da máquina desejar tornar-se humana⁶⁸. Em *Vampiros de Almas* o equivalente natural de um robô é o *pod*. No filme, o ser humano tornar-se um vegetal é mais grave do que uma involução, é passar pela existência na Terra numa vida nula, só reproduzindo ordens e sendo uma tabula rasa, só reproduzindo ordens e comportamentos que lhe foram atribuídos uma força exterior. O *pod* cria para si a ideia de viver uma vida tranquila, sem problemas, contradições, lutas, desejos. É significativo o modo como a concepção do *pod* é apresentada: ele é expelido de uma vagem, um corpo indistinto, mas já com a estatura de um adulto, que receberá as características físicas e a memória de um humano a ser substituído. Nesse universo, as existências são intercambiáveis, o *pod* não possui vínculo materno ou familiar, sua história não é sua, mas qualquer história e poderia substituir qualquer um, ocupar qualquer lugar.

Algo que demanda também ser citado é que mesmo que o *pod* possa encontrar referências na experiência cotidiana do público ou se encaixe com medos reais, o filme apresenta a narrativa ancorada no fantástico. É importante pensar que a experiência do cinema em relatar o incrível e situações de paranoia que não serão experimentadas totalmente pelo público fora do filme é um atrativo desta arte. Participar da narrativa

⁶⁸ Alguns exemplos de obras que lidam com essa temática: *Creation of the Humanoids*, dirigido por Wesley E. Barry, 1962. *O Homem Bicentenário / Bicentennial Man*, baseado na obra de Asimov de mesmo nome, dirigido por Chris Columbus, 1999. O filme *O Exterminador do Futuro / Terminator*, dirigido por James Cameron, 1984. A série de filmes *Matrix*, dirigidos por Lana Wachowski e Andy Wachowski, 1999. *2001: Uma Odisseia no Espaço / 2001: A Space Odyssey*, dirigido por Stanley Kubrick, 1968.

vista como fantástica, faz parte do jogo que o público estabelece com a obra de ficção científica. Quanto mais se cogita viver em um mundo de *Pods* e a possibilidade de se transformar em um *pod*, maior a interação com a obra.

Não durma!

No filme *Vampiros de Almas* a única garantia de não se tornar um *pod* é ficar acordado constantemente. Dormir perde a sua conotação de momento de recuperação das forças. O ciclo natural do sono, responsável pela liberação de hormônios, repouso, sonho, bom funcionamento da mente e corpo⁶⁹ deve ser interrompido. No filme, o sono está associado à desatenção, fragilidade e desperdício da vida.

A desatenção com o seu entorno, o erro em não perceber vagens escondidas no quintal ou porão é fatal para o humano. O herói precisa identificar quem é ou não um *pod*, escapar das armadilhas, mas também desenvolver uma forma peculiar de ascetismo; porém, ao contrário do ascetismo no qual a negação dos instintos humanos aproxima o asceta do sobrenatural ou o faz pagar os pecados de toda humanidade⁷⁰; distinguindo-o dos demais, em *Vampiros de Almas*, a negação do ato humano de dormir é o que mantém o humano.

Ao sacrificar seu sono, Miles, redime a humanidade. É da sua capacidade de enfrentar as privações que depende sua fuga da cidade de Santa Mira e o alerta para os humanos do perigo que os ronda. Ele é um herói, também, por aguentar longos períodos sem dormir.

Algumas pessoas são transformadas em *pod* sem sequer terem chances de lutar contra isso. Outras como Becky são transformadas em *pod* por não terem sido

⁶⁹ KROLL, J.; BACHRACH, B. *The Mystic Mind The Psychology of Medieval Mystics and Ascetics*. Nova York: Routledge, 2005. p.75/82.

⁷⁰ IDEM, *Ibidem*. p.15.

suficientemente fortes e determinadas para negarem-se ao sono, por aceitarem a sua desumanização ou sucumbir a ela.

A forma como o sono é abordado torna o filme ambíguo na sua defesa da irracionalidade como redentora da humanidade. O humano precisa de intuição, emoções e instintos, mas não pode entregar-se totalmente a eles. De certa forma, Miles condena Becky à transformação, por cometer o erro de deixá-la só, guiado pelo impulso de descoberta de uma voz com a qual se identifica afetivamente. É da necessidade biológica, instintiva, do dormir que os inimigos se aproveitam. A alienação permite surgir a busca por uma racionalidade feroz que transforma o humano em um vegetal.

Um dos títulos cogitados para o filme era *Sleep No More*⁷¹, em tradução livre *Não Durma Mais*. A apresentação do sono como ameaça, subvertendo a ideia de repouso, se enquadra no repertório de estratégias do gênero ficção científica que consiste em causar um efeito de estranhamento pela transformação de algo corriqueiro em fantástico, surpreendente ou terrível.

Solo propício

O principal foco da invasão alienígena é a pequena cidade de Santa Mira, a representação de um microcosmo da sociedade americana dos anos 50. Santa Mira detém os valores americanos de pequena cidade, ao mesmo tempo em que reproduz uma interpretação sobre as características dos subúrbios que crescem no segundo pós-guerra, discutida adiante.

Miles passou a vida toda nesta cidade, conectada a Los Angeles por uma rodovia e uma ferrovia, e tudo indica que era um local dinâmico, com uma comunidade que confiava em seus vizinhos, sem grandes pretensões ou problemas no seu cotidiano. Há

⁷¹ WARREN, B. *Keep Watching the Skies: American Science Fiction Movies of the Fifties*. Edição citada, p 421.

diálogos nos quais os personagens deixam claro que havia um comércio próspero que agora se encontrava ou fechado ou decadente. A cena da loja de frutas fechada, do restaurante vazio e do antiquário sendo fechado ilustram esta situação.

Miles retorna à cidade de Santa Mira, vindo de um congresso médico, e pelo caminho vai notando as diferenças. Imperceptivelmente, em um mês, a cidade começou a ser tomada pelos alienígenas e ele chega bem no final desse processo, podendo indicar ao público que há algo de errado ou, ao menos, suspeito ocorrendo na cidade. No decorrer do filme, descobre-se que nos arredores da cidade existem fazendas onde as vagens crescem e um vale montanhoso onde Beck e Miles encontrarão uma gruta para servir de esconderijo.

Santa Mira é um local que também representa certa conformidade e vida pacata, contrária da agitação notada na rodovia que a conecta ao mundo. A conformidade é um dos elementos que representa uma grande ameaça, pois é neste ambiente que os alienígenas vão trocando as pessoas e crescendo em número, fazendo seus planos sem serem incomodados e, aos poucos, tomando toda a estrutura da cidade, até que ela se torna o centro para eles continuarem a sua expansão para o mundo inteiro. Enquanto Santa Mira dorme, a cidade se torna alienígena, mesmo mantendo sua aparência externa terráquea. Não perceber o que ocorre ao seu redor e se deixar entrar num sistema de conformismo é visto, no filme, como constitui uma grande ameaça.

O filme, por extensão, permite pensar em uma onda de conformismo atingindo a América, que repousaria no cotidiano aparentemente próspero dos anos 50 sem perceber que as ameaças encontradas no seio da sua sociedade iriam transformá-la em outra coisa, não necessariamente negativa ou malévola, mas não humana. Santa Mira participa da estrutura paranoide do filme. É o local conhecido e familiar que se revela, de repente, estranho, ameaçador e desconhecido.

A visão de Don Siegel sobre Santa Mira é inspirada, não apenas na pequena cidade descrita Finney, mas também na percepção de críticos culturais, sociais e alguns arquitetos da década de 50, concordando com a ideia de que viam a sociedade suburbana como homogênea, conformista e burguesa. A descrição do historiador Lewis Mumford, de 1961, sobre os subúrbios exemplifica bem o ambiente que o filme apresenta alguns anos antes:

Uma multiplicidade de casas uniformes e identificáveis, alinhadas inflexivelmente em distâncias uniformes, em estradas uniformes, num depósito comunal sem árvores, habitados por pessoas da mesma classe social, mesmo salário, o mesmo grupo de idade, assistindo os mesmos programas de televisão, comendo as mesmas comidas pré-fabricadas sem gosto, dos mesmos freezers, conformando-se em cada aspecto externo e interno a um mofo comum... O último efeito da fuga suburbana do nosso próprio tempo é, ironicamente, um ambiente de baixa qualidade do qual escapar é impossível”
72

Em 1950, um quarto dos americanos vivia em subúrbios, em 1960, um terço⁷³. O filme apresenta esse ambiente como o local perfeito para os *Pods* prosperarem. Não por acaso, na rodovia, que liga o subúrbio à metrópole, lotada de carros, cujos passageiros em breve se tornarão *Pods*, Miles dá seu grito de alerta, mas é ignorado. Ele só encontrará refúgio e esperança de salvação chegando à uma cidade grande.

Esta visão de subúrbio, bastante negativa, é contestada por estudos históricos mais recentes⁷⁴, mostrando que a experiência de vida nos subúrbios americanos era muito diferente da imagem de conformidade construída por críticos contemporâneos ao processo de suburbanização do segundo pós-guerra.

O nome da cidade do filme é diferente de Mill Valley, a cidade do livro, porém as características são as mesmas. Mira em espanhol é um verbo no imperativo e pode ser traduzido por “Olhe!” ou “Preste atenção!”, o que adquire um significado especial

⁷² KRUSE, K. M.; SUGRUE, T. J. (org.). *The New Suburban History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. p.3.

⁷³ IDEM, Idem, p 1.

⁷⁴ Sobre a complexidade e o papel dos subúrbios na formação dos EUA ver:

KRUSE, K. M.; SUGRUE, T. J. (org.). *The New Suburban History*. Edição citada.

MILLER, L. J. M.. “Family Togetherness and the Suburban Ideal”. Edição citada, p. 393/418.

no contexto do filme. Ironicamente, o próprio nome da cidade alerta contra o que nela acontece.

Humano versus Alienígena

O título em inglês *Invasion of the Body Snatcher* acrescenta pistas à interpretação dos alienígenas, *Body Snatcher*⁷⁵ significa um ladrão de túmulos, que rouba os corpos para vendê-los. Somando-se à perspectiva de que o filme alerta contra a conformidade, é possível subentender que os habitantes de Santa Mira já estavam mesmo mortos, os invasores roubam apenas seus corpos, suas vidas já estavam perdidas.

É interessante notar que os alienígenas não são revolucionários, pelo contrário, a organização social deles é extremamente conformista. Eles trabalham, portam-se como pessoas comuns, mas não possuem uma “alma”, ou seja, estar vivo não corresponde, para os *pods*, a uma subjetividade e à experiência únicas. O mundo que eles aspiram construir é estático, sem conflitos e extremamente racional. Em Santa Mira eles encontram um local que, certa forma, já se enquadra nesse perfil.

O heroísmo consiste em resistir a essa dominação silenciosa e apaziguadora. O humano ideal é a pessoa que não se deixa levar pelo racionalismo. Suas emoções, e não a razão, o ajudam a perceber o real, pois é pelo irracional (intuição) que é possível identificar os invasores. Algumas pessoas de Santa Mira percebem que há algo errado, algo, que não pode ser verbalizado nem explicado racionalmente revela quem foi ou não substituído por um *pod*. À primeira vista, fora de um sistema ligado às emoções, os invasores são idênticos aos humanos, tem as mesmas memórias; porém, é sua falta de emoção, “alma” que os denunciam.

⁷⁵ *Macmillan English Dictionary for advanced learners* (American English Edition). Londres: Macmillan Education, 2002 p.141.

O filme não coloca os alienígenas como perpetuadores de ações maléficas. Na verdade, parte do público pode até simpatizar com as aspirações a um mundo racional, sem violência e a uma vida tranquila, proposta pelo alienígenas a Miles. Os alienígenas até tentam convencê-lo da superioridade da existência sem as emoções, as responsáveis pelos equívocos da existência humana.

Psiquiatria e a crença na não-ciência

Vampiros de Almas apresenta também uma crítica feroz às ciências da mente e comportamento em particular, e ao conhecimento científico em geral. Miles é um clínico geral, um homem da ciência médica, mas que trata diretamente com pessoas e sabe aliar sua razão com suas emoções ao cuidar dos pacientes. Seu conhecimento médico não dá conta do que ocorre em Santa Mira e seu tratamento dos sintomas, com remédios, é ineficaz. A medicina só condenaria Miles ao hospício.

Um dos principais *pods*, responsável pela explicação e tentativa de convencimento de Miles de que os *pods* seriam superiores por não terem emoções, é um psiquiatra, o doutor Dan Kauffman. Sua teoria sobre o que estava acontecendo em Santa Mira é extremamente lógica e ele não parece se preocupar com os efeitos de tal histeria na vida das pessoas, quando encontra Miles e Becky pela primeira vez na porta do restaurante, ainda no começo do filme. No momento em que é chamado para ver o estranho corpo na casa de Jack e Becky, apresenta uma lógica e simples hipótese para explicar o que Miles tinha visto: seria um misto de agitação, desejo de aventura, falta de sono e delírio do seu colega, ocasionado pela influência de seus pacientes paranoides.

O personagem Kauffman constitui uma crítica à psiquiatria, como se a mensagem fosse: Alerta! O objetivo da psiquiatria é criar uma sociedade de *pods*. E essa não é uma inferência calcada em elementos exteriores à trama. Kauffman diz a Miles

que ambos são homens da ciência e como homens da ciência devem ter consciência de que tornar-se um *pod* é a melhor coisa que pode acontecer a uma pessoa. A década de 50 começa a ver os primeiros remédios voltados a tratar doenças mentais. Nesse período, ainda eram comuns internações em hospícios superlotados, tratamentos de choques e a psicocirurgia da lobotomia, popularizada por Walter Freeman no segundo pós-guerra, travando uma cruzada contra a doença mental, fornecendo lobotomias a preços acessíveis para a população e realizando cirurgias em doentes abandonados em hospícios por diversos estados americanos. A técnica de lobotomia, criada por Freeman, consistia na inserção no cérebro de um instrumento semelhante e baseado em um picador de gelo. A primeira cirurgia de lobotomia com esta técnica teria sido feita com o picador de gelo da casa de Freeman, e o nome popular desta cirurgia era “*ice pick lobotomy*”.

Uma referência ao uso de picador de gelo no cérebro está na fala do doutor Kauffman quando afirma, ao não ver o corpo cópia de Jack na mesa de bilhar, que é fácil matar um homem com um picador de gelo no cérebro e que o buraco ia ser tão pequeno que nem daria para descobrir a olho nu a causa da morte. O caminho mais rápido para se chegar ao cérebro, desenvolvido por Freeman, era a melhor forma de matar sem deixar marcas⁷⁶.

Essa alusão à lobotomia, através de um personagem que é psiquiatra, sugere que a vegetalização de seres humanos, segundo o filme, já ocorria na mesma sociedade que produziu e assistiu a *Vampiro de almas*.

⁷⁶ Sobre Walter Freeman e sua técnica, ver:

Documentário da série *American Experience: The Lobotomist*, do canal PBS, dirigido por Barak Goodman and John Maggio, 2008.

EL-HAI, J. *The Lobotomist: A Maverick Medical Genius and His Tragic Quest to Rid the World of Mental Illness*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2005.

O tema foi mencionado, posteriormente, na peça coletiva *Gracias, Señor*, do Grupo Oficina, encenada em 1972 no Brasil, que associava essa prática médica ao panorama ditatorial do país na época – informação transmitida por Marcos Silva, que assistiu à encenação.

Cabe lembrar que essa prática cirúrgica foi aplicada em escala considerável nos EUA e noutros países e alguns casos americanos ficaram mais conhecidos porque atingiram parentes próximos de celebridades: Rose Williams, irmã do dramaturgo Tennessee Williams, e Rosemary Kennedy, irmã do presidente John F. Kennedy.

O filme ainda ironiza a prática médica quando, em tom de brincadeira, o psiquiatra é chamado de curandeiro e *shrink*, que em inglês remete a “headshrinker”⁷⁷, encolhedor de cabeças (das tribos da América do Sul), e é, até hoje, uma gíria para médico psiquiatra. O psiquiatra, por associação, é um criador de *pods*. O filme *remake* de 2007, *The Invasion*, tem como personagem principal a Dra. Bennell que nesta versão é psiquiatra, demonstrando que a crítica da atividade e proposta psiquiátricas ainda é um tema corrente nas artes.

A crítica à ciência em geral está subentendida no êxito de identificação dos *pods*, pelo uso da percepção não-racional. Só é possível descobrir quem é uma cópia utilizando os instintos, sentimentos e intuições, não a razão ou o método científico. Ao afirmar que o *pod* é igual à pessoa, Kauffman está afirmando que a vagem é capaz de recriar um humano, copiando célula por célula ou átomo por átomo; copiando, inclusive, o seu padrão mental e suas memórias. Então, o que seria diferente? O filme contempla um processo de desumanização total, em que o corpo humano se limita a um aglomerado celular ou atômico. Desta perspectiva interpretativa, a cópia, o *pod*, corresponde à percepção científica do humano. Aceitando essa percepção, o humano estaria livre das emoções e irracionalismos que só atrapalham e criam problemas. A prática médica da psiquiatria, padronizando comportamentos, é vista como propulsora da desumanização.

⁷⁷ HUKILL, P. B.; JACKSON, A. L. H.; JACKSON, J. L.. "The Spoken Language of Medicine: Argot, Slang, Cant". *American Speech*, Vol. 36, No. 2 (May, 1961), p. 145/151 – tema presente na p.146.

4.4 Criatura, jovens, cotidiano: *A Bolha*

A Bolha possui duas grandes diferenças em relação aos demais filmes selecionados para este trabalho de pesquisa, primeiramente, não é um filme hollywoodiano, ou seja, não foi feito por estúdios de Los Angeles e não segue à risca as convenções do cinema comercial desenvolvido em Hollywood; em segundo, é um filme em cores, algo raro entre os filmes dos gêneros ficção científica ou terror da época, feitos por Hollywood (e outros estúdios da Europa e Ásia) em preto-e-branco.

Apesar de *A Bolha* não ter sido produzido por Hollywood, o que implica em algumas reflexões sobre o tratamento do gênero, temática e padrões de produção, não se pode esquecer que é um filme influenciado pela lógica de Hollywood em produzir um filme comercial, concebido para atingir um grande público. *A Bolha* tenta atingir um público infanto-juvenil e familiar. A filmagem a cores é um diferencial voltado a atrair o público, dar destaque à Bolha frente às outras criaturas que haviam feito sucesso nos cinemas. O fato de um filme vir de uma escola cinematográfica diferente, ou estar à margem ou no centro de determinado gênero ou estilo não implica em um valor maior ou menor da obra como documento histórico. *A Bolha* não deve ser analisada historicamente apenas como um filme não-hollywoodiano, como exemplo de cinema comercial de sucesso fora de Hollywood ou de como os padrões hollywoodianos influenciaram o cinema comercial em geral. Estes fatores devem ser relativizados para não se supervalorizar ou justificar elementos presentes, como no caso de *A Bolha* a qualidade dos atores, cenários, efeitos especiais e perder a conexão com os elementos do filme, referências de como a obra dialoga com o público e qual interpretação e reflexão do contexto histórico são feitos por meio das imagens.

A Bolha foi filmado no estado da Pensilvânia, o diretor Irvin S. Yeaworth Jr. era um profissional especializado em curtas-metragens educacionais e bíblicos⁷⁸, quase a totalidade da equipe técnica não era composta de profissionais no sentido hollywoodiano, muitos tiveram sua primeira experiência trabalhando com cinema em *A Bolha*. O elenco era de qualidade variada, com a maior parte composta de atores oriundos do teatro. O filme é um dos primeiros filmes de sucesso do protagonista Steve McQueen e ficou, inclusive, erroneamente marcado como a estreia do ator no cinema, embora ele já tivesse participado de outros filmes anteriormente⁷⁹. O roteiro demonstra alguns cuidados com a caracterização dos personagens incomuns em filmes deste gênero em Hollywood, principalmente a motivação dramática de atores secundários que, segundo padrões hollywoodianos, dificilmente teriam tantos elementos de sua personalidade apresentados ao público, como é o caso do diretor da escola e dos policiais. Os cenários também são caprichados e cheios de detalhes. Dentre as locações há espaços não criados em estúdio, como o mercado, o restaurante e o cinema e, criados em estúdio, como a delegacia de polícia.

A técnica de colorização do filme torna o vermelho da Bolha bem vivo, a criatura varia de uma gosma transparente a vermelho-sangue, adquirido, no decorrer do filme, conforme a Bolha vai se alimentando de humanos e crescendo em tamanho. O diferencial de *A Bolha* ser colorido é importante para a caracterização da criatura; inclusive, a aparência que pode lembrar uma goma de mascar, referência feita na música da apresentação dos créditos iniciais e título do filme, por meio do som de uma bola de chiclete estourando.

A trilha sonora apresenta algo de interessante, o tema romântico do casal que enfrenta a Bolha, escrito pela esposa do diretor, é ofuscado pela música da introdução

⁷⁸ Ver comentários do diretor disponíveis na versão em DVD *The Blob*, lançada pela Criterion Collection em 2000, e o banco de dados do Turner Classic Movies

<<http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=253063>>. Acesso em 05 novembro 2009.

⁷⁹ WARREN, Bill. *Keep Watching the Skies: American Science Fiction Movies of the Fifties*. Edição citada, p.24.

do filme, cantada por Bernie Nee e feita por Burt Bacharach e Mack David que se tornou uma das mais executadas nas rádios no período⁸⁰. A sequência de abertura foi uma exigência da distribuidora e contribuiu muito para o sucesso do filme. A música é agitada e bem ao gosto do público jovem contemporâneo ao filme que ouvia o rock'n'roll. A letra é divertida e faz uma brincadeira com a Bolha do título do filme:

The Blob (Burt Bacharach)

A Bolha (*Burt Bacharach*)

Beware of The Blob, it creeps

Cuidado com A Bolha, ela se arrasta

And leaps and glides and slides

E pula e desliza e escorrega

Across the floor

Pelo chão

Right through the door

Diretamente pela porta

And all around the wall

E por toda parede

A splotch, a blotch

Uma nódoa, uma mancha

Be careful of The Blob

Tome cuidado com A Bolha

(tradução nossa)

A sequência de abertura do filme apresenta uma animação com formas geométricas circulares de aspecto gelatinoso vibrando ao som de *The Blob*, o que dá um aspecto simpático ao filme. Esta brincadeira pode predispor o espectador a encarar o filme como uma comédia sobre os filmes de ficção científica de criatura, ou, ao menos, amenizar o pavor que a criatura desperta. Além da abertura bem humorada, há cenas que denotam alguma intenção cômica no decorrer do filme, mas isso não chega a configurar algo como uma paródia cômica. O lúdico alivia uma tensão que logo é recobrada e intensificada pelos ataques da bolha.

⁸⁰ A música ficou em trigésimo terceiro lugar do Top 40 da revista *Billboard* como uma das mais tocadas. Ver:

DOMINIC, S. *Burt Bacharach: Song By Song*. New York: Schirmer Trade Books, 2003.p.32.

<Billboard <http://www.billboard.com/#/artist/the-five-blobs/340076>> Acesso em 06 novembro 2009.

Por ser um filme de baixo orçamento, *A Bolha* detém aspectos quase teatrais na disposição dos atores. Não existem grandes variedades de perspectivas na criação dos planos das cenas, pois, no cinema, quanto mais cortes, maiores os gastos. Além disso, as próprias características do roteiro, o desenvolvimento da trama, e, provavelmente, a inexperiência da equipe, diretor e editor contribuem para que o filme tenha um ritmo lento.

O filme inicia com a sequência de apresentação do nome de todos os atores, principais técnicos, diretor e, por último, do título do filme.

Um casal de namorados aparece se beijando, mas uma estrela cadente passa pelo céu chamando a atenção da garota, que interrompe o beijo para questionar se seu namorado a levou para onde estão, os arredores da cidade, com alguma má intenção. O rapaz a convence de só a levou lá para verem as estrelas cadentes que não podem ser vistas da cidade. Jane, fica mais tranquila após o rapaz declarar que nunca havia levado ninguém até lá. Neste instante, uma estrela cadente maior cai num local próximo e ambos saem com o carro para tentar descobri-la.

De uma casa no meio do mato, em meio a latidos de um cão, sai um velho senhor para verificar o que teria acontecido. Com um lampião, o velho encontra a cratera feita pela queda da estrela cadente; dentro dela, uma pequena rocha de tamanho equivalente a um ovo de avestruz. O velho pega um graveto e cutuca o meteoro que se quebra, que se abre como um ovo. Dentro do meteoro há uma bola de uma substância gosmenta. O velho mexe nesta massa gosmenta com o pedaço de pau; ela se adere à madeira e passa para a mão do pobre velho. Desesperado, o velho corre em direção ao mato.

O casal se dirige para o local onde a estrela cadente supostamente teria caído, mas por não encontrarem nada, decidem voltar para a cidade. Jane aceita o convite de Steve para comer um sanduíche. Inesperadamente, no caminho de volta para a cidade, o

carro quase atropela o velho. Esse pede para ser levado ao médico, sendo atendido por Steve, que o coloca cuidadosamente no banco de trás. A gosma grudada na mão do homem começa a adquirir uma coloração avermelhada, indicando que a mão do velho está sendo consumida.

Aparece o médico, Dr. Hallen, ao telefone com a sua vizinha, combinando a rotina de vigilância de sua casa, enquanto ele estiver ausente em uma convenção médica.

No caminho para a casa do médico, onde também é seu consultório, o casal ultrapassa um carro com três jovens, que consideram a ultrapassagem uma afronta e passam a seguir Steve.

Quando o Dr. Hallen se prepara para fechar a casa, chega o carro de Steve, com Jane e o velho. O médico decide ajudar e por um momento desconfia que o paciente possa ter sido vítima de um atropelamento causado por corridas de carros dos jovens, mas vê a mão do senhor com a gosma e, admitindo que nunca vira nada parecido na vida, decide lhe dar uma injeção para relaxar.

Na tentativa de descobrir se havia alguém que podia saber o que tinha acontecido, Dr. Hallen pede a Steve que volte ao local onde encontrou o homem. O jovem concorda e o casal sai do consultório, enquanto o médico pega seus livros para pesquisar o que pode ser aquela gosma na mão do velho.

À porta do consultório, Steve se depara com os jovens que havia ultrapassado dentro do carro dele. Após um breve momento de tensão, Steve propõe uma corrida de marcha à ré para evitar que os jovens ficassem importunando a ele e à Jane. A corrida começa e os dois carros passam a toda velocidade, de marcha à ré, por uma viatura policial, e são vistos pelo guarda que, logo após a vitória de Steve, o aborda.

Steve tenta, ironicamente, portar-se diante do policial, Dave, como se nada tivesse acontecido. No diálogo entre eles, percebe-se que a subversão de Steve é

bastante ingênua. Apesar do rapaz não conseguir enganá-lo, Dave prefere acreditar na sua promessa de que não correria mais de carro.

Steve sai com o carro, enquanto o complacente policial o observa; mais adiante, encontra os outros jovens, que tinham escapado de Dave. Os rapazes comentam que Steve teria problemas se tivesse sido pego pelo sargento Bert. Comentam também sobre uma brincadeira armada para pegar o sargento. Steve se lembra do compromisso com o médico e pede a ajuda dos outros rapazes. Num primeiro momento, os rapazes não queriam ir porque haviam combinado assistir no cinema, à meia-noite, a uma sessão especial de filmes de terror, mas depois decidem acompanhar o casal.

De volta ao consultório médico, Dr. Hallen observa o paciente adormecido, cujo braço já está completamente tomado por aquela gosma, cada vez maior e mais avermelhada. O médico resolve ligar para a enfermeira e pedir sua ajuda, o lençol que cobre o paciente se move.

Os jovens chegam à cratera, onde a estrela cadente precipitou-se, e pegam um dos pedaços de rocha que lá restaram. Ao ouvirem latidos, se dirigem à origem do som, a casa do velho. O semblante de Steve denota a desconfiança de que, talvez, o meteoro tenha algo a ver com toda aquela estranha situação. Jane pega o cachorro na casa do velho e resolvem voltar para a cidade.

A enfermeira Kate chega à casa do médico, onde Dr. Hallen se prepara para amputar o braço do velho. Ao chegar à enfermaria para preparar o senhor, ela encontra a maca vazia e ao olhar para baixo, para o canto da porta, se assusta com uma massa vermelho-sangue se movendo pelo chão. Fora da enfermaria, o médico procura um frasco de ácido para lançar sobre a criatura na tentativa de destruí-la. Encontrando o frasco, o médico entrega-o a Kate, que lança seu conteúdo incolor sobre a massa gosmenta, mas ela não é afetada e move-se na direção da enfermeira..

O médico vai até seu escritório pegar uma carabina. Kate, desesperada, tentando fugir, derruba uma lamparina, causando um curto-circuito que desliga todas as luzes casa. Na escuridão ela é consumida pela criatura, a Bolha.

O médico atira na criatura e ao perceber que as balas também não a contêm, tranca-se em seu escritório e pega o telefone. Neste momento, Steve e Jane chegam à casa do médico, mas não encontram sinal que haja que alguém lá dentro (todas as luzes estão apagadas). O casal suspeita que o doutor tenha levado o homem a um hospital com maiores recursos. Indo verificar se o carro do médico estava na garagem, Steve ouve barulhos vindos da casa, olha em direção da janela e assiste ao médico sendo devorado pela criatura. Ele corre desesperadamente para o carro, onde estão Jane e o cachorro do velho. Quando Jane abre a porta, o cachorro escapa correndo; ela e Steve o deixam para trás e se dirigem à delegacia.

Chegando à delegacia, encontram Dave, Bert e o policial Ritchie. Steve dá preferência para contar a Dave que o Dr. Hallen havia sido assassinado. Questionado por Bert, não consegue explicar o que teria matado o médico. Por bondade, Dave decide confiar em Steve e acompanhado do casal e do sargento Bert se dirigem à casa do Dr. Hallen.

Na casa do médico, o grupo não encontra quaisquer indícios de um assassinato. A bagunça e objetos derrubados são atribuídos, pelos policiais, a alguma invasão e à brincadeira dos jovens. A vizinha vai até a casa e afirma que o doutor saiu para uma convenção, justificando o fato de o carro estar na garagem com a possibilidade de o médico ter pegado carona com um amigo.

Em uma oficina, dois mecânicos conversam sobre a viagem para caçar que um deles fará. Não notando a saída de seu colega, o mecânico envolvido em um conserto continua a falar e, ao indagar se seu colega sabia o que ele faria quando o dono do carro chegasse, na segunda-feira, reclamando, ele é atacado pela Bolha.

Na delegacia o casal espera seus pais chegarem para levá-los para casa. Chegando à delegacia, o pai de Jane, um diretor de escola, mostra-se temeroso de que buscar sua filha na delegacia possa prejudicar sua imagem perante a cidade e culpa Steve pela vergonha. Logo depois, chega o senhor Andrews, o pai de Steve, que confia em seu filho e acredita que ele não tem nada a ver com a bagunça ou vandalismo no consultório do médico. Os pais decidem com Dave que os jovens retornem às suas casas para dormir. Ritchie reitera a possibilidade de aquela confusão toda ser resultado de uma brincadeira de jovens, mas Dave não crê nessa hipótese. O diálogo entre os policiais revela que Bert não tolera os jovens porque sua esposa sofreu um acidente ocasionado por motoristas jovens.

Jane escapa sorrateiramente de sua casa, prometendo para o irmão que a vê saindo dar-lhe de presente um cachorro se ele não despertasse ninguém. Na casa de Steve ele espera seus pais dormirem para escapar pela janela. Conseguindo chegar à garagem, encontra Jane. Eles decidem procurar pistas da criatura que confirmem a veracidade de seus relatos e lhes permitam alertar toda a cidade. Para conseguirem ajuda, decidem recorrer a três amigos de Steve, Tony, Mooch e Al, já previamente apresentados ao público: são os jovens da corrida de carro.

Os três rapazes, com suas acompanhantes, estão no cinema vendo um filme de terror. Steve e Jane entram no cinema para chamá-los e o grupo sai do cinema junto. Do lado de fora, Steve revela sua teoria: algo que pode destruir a cidade toda saiu de dentro do meteoro, esta criatura matou o Dr. Hallen. Eles planejam encontrar a criatura para terem crédito das pessoas da cidade.

Bert chega à delegacia e revela a Dave que estranhou um bar estar vazio com tudo aceso no caminho de volta para a delegacia, Dave vai para casa.

Dois dos jovens chegam a uma casa, onde acontece uma festa, eles tentam, sem sucesso, alertar os adultos sobre a estranha criatura, mas não são ouvidos, pois todos

estão envolvidos com a diversão e se riem da preocupação dos jovens. Outros jovens à procura do monstro interrompem um casal que namorava entre arbustos. Também sem sucesso, em um bar, um casal de jovens tenta alertar os frequentadores, mas não é levado à sério e o dono do bar pensa que sua história consiste em um truque para conseguir bebida alcoólica. Steve e Jane acham o cachorro do velho parado à porta de um mercado e veem que a porta está aberta, estranhando eles decidem entrar. Dentro do mercado a Bolha os encontra, Jane assustada tropeça e cai e o cachorro escapa do seu colo, Steve a resgata e eles se refugiam no freezer de carnes. A criatura tenta passar por baixo da porta, mas acaba recuando quando o cachorro começa a latir, o casal teme que a criatura tenha ido atrás do cachorro e o devorado. Eles saem do freezer, do lado de fora do mercado, encontram os outros jovens, e descobrem que o cachorro escapou. Steve convence Tony a ligar para a polícia e falar com Dave, mas na delegacia quem atende o telefone é Bert que dá uma bronca em Tony. Percebendo que não teriam ajuda, os jovens combinam alertar a cidade inteira fazendo um enorme barulho.

Por toda a cidade o som de buzinas de carros, alarme de ataque aéreo e de incêndio é ouvido, todos se dirigem ao centro da cidade. Na casa de Jane percebem que ela sumiu. Policiais, bombeiros e a população adulta da cidade se aglomeram na porta do mercado. Steve declara que precisava alertá-los porque todos corriam perigo e várias pessoas já haviam sido mortas. Dave confia nos jovens e toma a dianteira da situação pedindo às pessoas que retornem às suas casas e acertando com os bombeiros uma busca pela criatura no mercado e arredores.

O cinema lotado pelos espectadores da sessão de terror é invadido pela a Bolha. A criatura entra pela ventilação na sala de projeção, onde consome o projetista e de lá se dirige para onde está o público, causando pânico e tumulto. As pessoas saem correndo desesperadas.

Bert sai do mercado após ter religado a luz. Neste momento os que estão com ele veem pessoas correndo assustadas rua acima, vindas da direção do cinema. O grupo se apressa em direção ao cinema. Chegando, Dave adentra a sala. Após ouvirem-se tiros lá dentro, o policial sai sem permitir que ninguém mais entre.

A criatura, agora gigante, sai pela porta do cinema. Enquanto todos fogem, Danny, o irmão de Jane, vai para cima do ser com uma arma de brinquedo. Vendo que não tinha efeito ele corre para se esconder em um restaurante próximo ao cinema sendo seguido por sua irmã e Steve. No restaurante, os três, mais o dono do restaurante e uma garçonete ficam presos porque a Bolha cobre todo o prédio. Dave planeja derrubar um cabo elétrico sobre a criatura e liga para o restaurante pedindo que Steve e o grupo se escondam no porão. Na tentativa de conter a criatura, o policial Bert atira no cabo elétrico derrubando-o em cima dela, mas em vez de contê-la o curto-circuito faz o restaurante pegar fogo. O ser continua a penetrar no restaurante enquanto o andar de cima é consumido pelo fogo.

Tanto do lado de fora, quanto dentro do restaurante as pessoas estão desoladas. O fogo chega ao porão e o dono do restaurante pega um extintor de incêndio de gás carbônico para apagá-lo, Steve ao notar que a criatura foge do gás carbônico, pega o extintor e o aciona sobre ela. Descoberta a fraqueza da criatura, Steve grita ao telefone que o frio dos extintores de gás carbônico é capaz de deter criatura. Dave ouve e todos se mobilizam para conseguir extintores, os bombeiros, os jovens e o pai de Jane, que quebra o vidro da sua escola para abrir a porta e permitir que os extintores sejam retirados para salvar seus filhos. De Washington, vem a notícia de que os militares irão se envolver no caso e Dave se encarrega de explicar-lhes o que aconteceu, tomando a iniciativa de propor que devem usar um avião de grande porte e lançar a criatura no Ártico, alertando aos militares que usar bombas só faria pedaços da criatura se

espalharem pelo país. Todos da cidade unidos usam os extintores de gás carbônico e congelam a criatura que tenta sem sucesso escapar.

Steve questiona o que será feito da criatura e Dave revela que a Força Aérea irá levá-la para o Ártico, à pergunta de Steve, se a criatura ainda apresenta algum perigo, Dave responde que não, embora não possa ser morta, congelada ela não representa ameaça. Steve completa a ideia afirmando que enquanto o Ártico continuar frio a Bolha estará contida.

No deserto gélido um objeto cai de paraquedas, na tela o *The End*, que marca o final da obra, se transforma em um ponto de interrogação.

Dentro da proposta de leitura do filme *A Bolha* pode-se dividir a obra em três momentos:

Chegada da Criatura

Início do filme com o jovem casal de namorados e a chegada do meteoro à Terra. A criatura sai de dentro do meteoro por interferência de um velho e o ataca. Estes 25 primeiros minutos do filme situam a ação, os personagens principais são caracterizados e suas motivações são reveladas. É uma fase que procura construir o que será ameaçado pela criatura nas próximas etapas.

Crescimento da Criatura

00h25m56s - Esta fase se inicia com retorno de Steve ao consultório médico. São apresentados os ataques da criatura às pessoas, os jovens tentam alertar os adultos sobre isto e enfrentam o seu descrédito. Há a comprovação dos ataques da criatura pelos adultos que tentam resolver o problema sem o auxílio dos jovens.

União contra a Criatura

1h14m58s - Esta fase final mostra o combate a criatura, com a união de jovens e adultos. A ameaça é contida e os indicativos que agora as relações entre estes dois grupos serão pacíficas são discutidos pelas cenas finais, analisadas plano a plano a seguir.

Análise plano a plano de sequencia

A sequência que mostra os personagens esperando uma morte certa no porão e o desânimo de todo o pessoal fora do restaurante é reveladora do papel da criatura no filme de ficção científica e das emoções que são mobilizadas neste tipo de obra. Esta sequência começa em 01h14m58s , tem 57 de planos e dura 7m29s em 24 fps.

#1 - Primeiro plano do chefe dos bombeiros e do policial Dave olhando em direção ao restaurante que pega fogo, nota-se o reconhecimento e desolação pelo fato do plano não ter funcionado.

#2 - Primeiro plano da mãe de Jane com o pai ao fundo, ela se encontra desesperada e interroga o bombeiro e Dave por que eles não tentam fazer qualquer coisa para salvar as pessoas no restaurante. O marido a abraça enquanto ela chora.

#3 - Mesmo plano de #1, expressão de desolação e tristeza no rosto dos personagens. O bombeiro diz que oxigênio restante dentro do restaurante, encoberto pela bolha e pegando fogo, acabaria em menos de dez minutos, matando todos lá dentro.

#4 - Plano de conjunto das pessoas dentro do restaurante, Steve, Jane, o dono e o menino. Jane diz que há algo queimando, percebendo que o restaurante está pegando fogo.

#5 - Primeiro plano de Steve dirigindo-se à escada.

#6- Primeiro plano da Bolha invadindo a escada, plano ponto de vista de Steve.

#7 - Mesmo plano de Steve em #5, olhando para a direção onde estariam os demais personagens e se afastando da escada.

#8 - Mesmo plano de conjunto de #4, Steve quer saber do dono se há outro lugar pelo qual eles possam escapar. O dono responde apenas "janelas".

#9 - Primeiro plano da janela cuja visão é embaçada pelo corpo gelatinoso da Bolha, indicando que a fuga por ali é impossível, plano ponto de vista dos personagens.

#10 - Plano médio de Steve e Jane, Steve pega o irmão da namorada no colo e pede que eles se acalmem.

#11 - Primeiríssimo plano do menino e Jane frente a frente. Jane, emocionada, pede que ele encoste a cabeça em Steve e durma que tudo vai dar certo.

#12 - Primeiro plano de Jane, Steve e o menino, consternada, Jane beija a bochecha do menino.

#13 - Primeiro plano de Jane olhando para Steve.

#14 - Primeiro plano de Steve com o menino no colo, olhando para Jane e sorrindo.

#15- Mesmo primeiro plano de #13, Jane devolve o sorriso em meio às lágrimas.

#16 - Mesmo plano de Steve em #14, ele conforta Jane recostando-a em seu ombro.

#17 - Plano médio dos jovens do lado de fora, com os pais de Jane, olhando tristemente para onde estaria localizado o restaurante tomado pela Bolha.

#18 - Primeiro plano de Dave e Bert olhando tristemente na direção do restaurante, Bert conforta Dave.

#19 - Plano de conjunto de pessoas do lado de fora e do o restaurante e em chamas e coberto pela Bolha ao fundo.

#20 - Plano conjunto do dono do restaurante, Steve e Jane. O dono do restaurante tenta apagar as chamas do incêndio com um extintor. Steve, vendo que a Bolha não se

aproxima do gás carbônico, toma o extintor do dono do restaurante e o aciona na direção da Bolha.

#21 - Plano médio de Steve utilizando o extintor de incêndio.

#22 - Plano médio da entrada da janela onde o gás estava sendo lançado, ponto de vista de Steve.

#23 - Mesmo plano de #21, Steve observa que a Bolha se afastou, coloca a mão na saída do extintor e nota que o contato do gás com o ambiente externo produz frio. Ele liga esse fato ao de que a Bolha não os atacou quando ele e Jane estavam no freezer do mercado, descobrindo, por fim, a fraqueza da criatura. Steve testa sua teoria, disparando o extintor em direção de outro ponto por onde a Bolha tentava entrar no porão.

#24 - Primeiro plano de parte da Bolha, ponto de vista de Steve, gás carbônico do extintor é lançado e ela se retrai.

#25 - Mesmo plano de #21, Steve aciona o extintor em direção à escada.

#26 - Primeiro plano da Bolha retraindo-se escada acima, plano ponto de vista de Steve.

#27 - Mesmo plano de #21. Steve pede ao dono do restaurante mais extintores para conter a Bolha. Informado que não havia mais extintores, Steve grita em direção ao andar de cima, para que sua voz fosse captada pelo telefone, deixado fora do gancho, pedindo que Dave conseguisse extintores de incêndio, pois o gás carbônico congelava a criatura.

#28 - Primeiro plano de um policial em sua viatura, ouvindo o clamor de Steve pelo telefone, o policial chama Dave.

#29 - Plano conjunto dos jovens, do policial na viatura e de Dave indo atender ao telefone. Dave ouve que gás carbônico pode conter a criatura, dirige-se aos bombeiros perguntando se eles têm extintores e pede ao chefe dos bombeiros que organize mobilize mais homens para lançarem gás carbônico sobre a Bolha.

#30 - Plano médio dos jovens combinando ajudar na busca por mais extintores. O pai da Jane, diretor da escola, entra em cena e oferece 20 extintores.

#31 - Primeiro plano de Dave perguntando ao policial onde conseguirão os extintores.

#32 - Mesmo plano de #30, o pai de Jane diz que ele fornecerá os extintores da escola e pergunta quem iria com ele buscá-los, os jovens se oferecem para ir.

#33 - Plano conjunto de diversos jovens saindo em seus carros para ajudar o diretor, o diretor entra em um dos carros.

#34 - Plano conjunto do porão do restaurante, com Steve, o dono do restaurante, Jane, o menino e a garçonete. Steve continua impedindo a Bolha de descer a escada com o extintor, mas o gás acaba e Steve, sem saber como estão se articulando os outros lá fora, continua gritando que a solução para salvá-los são extintores de gás-carbônico.

#35 - Plano de conjunto de jovens, um policial e o pai de Jane chegando à porta da escola e tentando, sem sucesso, abri-la.

#36 - Plano conjunto do diretor se aproximando do trinco, procurando pelas chaves da escola em seus bolsos e forçando a fechadura, rodeado dos jovens e um policial. Não conseguindo abrir, o diretor se vira notando algo no chão. A Câmera acompanha em primeiro plano o diretor se movimentando.

#37 - Plano de detalhe da mão do diretor pegando uma pedra no chão. A câmera acompanha a trajetória da pedra sendo erguida do chão pelo diretor. A câmera se afasta do detalhe (*zoom out*) e passa a primeiro plano do diretor indo até a porta e lançando a pedra na janela. Pelo buraco no vidro, o diretor consegue destravar o trinco da porta. Todos adentram a escola e a câmera fica fixa na porta, por onde há um entra e sai de jovens carregando extintores.

#38 - Plano conjunto de bombeiros correndo com extintores nas mãos.

#39 - Primeiro plano de Dave recebendo do chefe dos bombeiros a informação de que eles conseguiram quatro ou cinco extintores. O policial pede que eles continuem procurando nos prédios da região.

#40 - Plano americano de bombeiros acionando os extintores em direção à Bolha.

#41 - Mesmo plano de #39, policial informa Dave de que Washington resolveu mandar uma força militar, neste momento se ouve a notícia de que o grupo que foi até a escola voltou.

#42 - Plano de conjunto dos carros dos jovens estacionando, eles saem dos carros correndo, carregando os extintores.

#43 - Mesmo plano de #40, só que agora com jovens, adultos e bombeiros utilizando os extintores.

#44 - Primeiro plano da Bolha se retraindo começando a liberar o restaurante.

#45 - Primeiro plano de Dave conversando com os militares de Washington, ele explica a situação e informa (alerta) que os planos dos militares de lançar uma bomba (sobre a Bolha) estão errados. Eles deviam providenciar o transporte antes que ficasse dia. (Dave sugere que a Bolha seja transportada para o Ártico, onde ela permaneceria contida pelo frio.

#46 - Mesmo plano de #43, mostrando o trabalho árduo das pessoas para congelar a Bolha.

#47 - Mesmo plano de #45, Dave pede a Washington que enviassem de um avião de grande porte para o transporte da criatura para o Ártico.

#48 - Plano médio de Jane saindo pela janela do porão do restaurante.

#49 - Primeiro plano dos pais de Jane felizes olhando na direção onde estaria a filha.

#50 - Mesmo plano de #48. Jane retira seu irmão pela janela.

#51 - Mesmo plano de #49, pais de Jane saem correndo em direção à câmera.

#52 - Plano médio de Jane retirando a garçonete do porão, seu irmão ao lado. Seus pais chegam e a abraçam os dois emocionadamente. Ao fundo vê-se o dono do restaurante saindo do porão.

#53 - Mesmo plano de #45, Dave deixa o telefone ao ver as pessoas que saíram do restaurante e sai da viatura em direção à câmera.

#54 - Primeiro plano de Jane e Steve, com o policial Dave chegando pela esquerda e perguntando como Steve está. Steve afirma que está bem e se move como se estivesse se recuperando do frio, ele agradece o esforço do policial para salvá-los e pergunta o que será feito da criatura, olhando na direção onde a criatura se encontra congelada. Dave diz que a força aérea iria lançar a criatura no oceano Ártico.

#55 - Primeiro plano da criatura congelada em meio à fumaça dos extintores, Dave diz que a criatura não pode ser morta.

#56 - Mesmo plano de #54, Steve afirma que enquanto o oceano Ártico estiver congelado eles estarão a salvo, a entrada da música indica a conclusão do filme.

#57 - Plano geral, de um deserto de neve, um objeto cai de paraquedas. As palavras *The End* se formam na tela com a cena ao fundo e se transformam em um ponto de interrogação.

E pula e desliza e escorrega: a questão monstro ou criatura, ficção científica ou terror.

O título *The Blob* (original em inglês) pode ser encarado como uma estratégia de marketing⁸¹ para atrair o público, cativando-o pela sonoridade e despertando sua curiosidade. Salvo o título e a música, a criatura não é identificada por nenhum personagem como *Blob* em todo o desenvolvimento da trama, tampouco se identifica como *Blob*. Só o público a designa por um nome próprio. A estratégia da produção de

⁸¹ Ver comentários do diretor e produtor disponíveis na versão em DVD *The Blob*, lançada pela Criterion Collection em 2000.

criar um nome exclusivo para a criatura teve sucesso, o termo *Blob* foi bem recebido por comediantes que passaram a utilizá-lo em suas piadas nas televisões americanas, servindo como divulgação gratuita, dando um cunho simpático a obra e inserindo a *Blob* (Bolha) no hall de monstros e criaturas da cultura popular, apesar do termo também ter sido utilizado como sinônimo de filme ruim no período contemporâneo ao lançamento do filme⁸².

A *Bolha* reúne diversos elementos de filmes de criaturas na sua concepção⁸³. A Bolha é a super criatura, não se sabe se ela possui alguma inteligência ou se age por puro instinto, não se conhece sua motivação, a cada ataque ela se torna maior e representa uma ameaça maior para a cidade e, talvez, para a humanidade, ela tem fraquezas, mas é indestrutível, pode ser contida, mas é imortal.

Criatura ou monstro?

A Bolha seria um monstro ou uma criatura? Nas histórias dos gêneros fantásticos geralmente se separam os monstros das criaturas como seres de natureza e propósitos distintos.

O monstro seria uma aberração, algo que desafia a natureza, mas apresenta alguma característica antropomórfica, de certa forma, é personalizado, dotado de uma psique, apresenta uma ou mais motivações reconhecíveis e proporciona ao público identificar-se consciente ou inconscientemente com ele.

⁸² WARREN, B. *Keep Watching the Skies: American Science Fiction Movies of the Fifties*. Edição citada, pp 25/26.

⁸³ Alguns filmes com criaturas da época são: *O Monstro do Ártico/ The Thing*, dirigido por: Christian Nyby, 1951, *O Mundo em Perigo/ Them*, dirigido por: Gordon M. Douglas, 1954, *Tarântula/ Tarantula*, dirigido por: Jack Arnold, 1955, *A 20 Milhões de Milhas da Terra/ 20 Million Miles to Earth*, dirigido por: Nathan Juran, 1957, *Godzilla, o Rei dos Monstros/ Godzilla, King of the Monsters!*, dirigido por: Ishirô Honda e Terry O. Morse, cenas adaptadas ao público ocidental nesta versão, 1956.

A criatura é bem menos personalizada. Ela não tem uma psique, é sempre uma coisa, e atrai o público por sua aparência externa. O interesse de observar a criatura em ação está no que ela vai fazer e como vai fazer e não no por que ou como ela se sente⁸⁴.

Dessa perspectiva classificatória a Bolha, pode ser considerada uma criatura. Ela é um ser de forma física indistinta, é apenas uma massa gosmenta, assim, consegue ser a criatura perfeita, o símbolo para todas as criaturas dos filmes de criatura porque atinge o extremo da despersonalização. Não tendo adquirido nem membros nem órgãos, ela não fala, nada nela dá indícios de que possua algo semelhante a uma consciência, de que aja por vontade ou por puro instinto. Tudo que se pode saber sobre a Bolha é que ela veio do espaço, saiu de dentro de uma rocha, cresce à medida que se alimenta, passando de transparente a vermelho-sangue de suas vítimas (se ela fosse vegetariana seria talvez verde da clorofila). Faz parte da natureza dos monstros e criaturas sempre conseguirem escapar ou retornar de uma vitória temporária dos heróis. A *Bolha* pode ser contida, mas é imortal o que configura a possibilidade de retorno, inclusive reforçada pelo ponto de interrogação ao final do filme.

Categorizando a Bolha como criatura cabe a discussão se as obras que apresentam este tipo de ser se enquadrariam no gênero terror, ficção científica ou até mesmo um gênero próprio.

Terror ou ficção científica?

Segundo Sobchack⁸⁵, um grande tema entre os que estudam o cinema de ficção científica é explicar e categorizar os filmes de criatura dos anos 50 e meados dos anos 60, tentando enquadrá-los em um determinado gênero. Puristas do terror e ficção científica encontram dificuldades, pois elementos de ambos os gêneros são encontrados

⁸⁴ SOBCHACK, V. *Screening Space: The American Science Fiction Film*, Edição citada, p. 31/32.

⁸⁵ IDEM, *Ibidem*, p.53/54

nos filmes do período. Alguns estudos escapam de definições mais restritas, outros enfatizam demais determinados elementos em detrimento de outras questões, como por exemplo, detêm-se em discutir que práticas científicas podem ou não ser contempladas pelo gênero ficção científica. Discute-se também como acomodar os filmes híbridos nas categorias de gênero sem correr o risco de ampliar tanto a sua definição que ele perca a capacidade explicativa e de catalogação.

Como destaca a autora⁸⁶, é comum encontrar na crítica da ficção científica duas linhas: Uma afirma que a ficção científica é oposta e totalmente separada do terror, não considerando ficção científica obras que tenham presentes elementos não embasados empiricamente, desta perspectiva, a ficção científica "verdadeira" não teria elementos explicáveis por outra coisa que não a atividade científica; A segunda linha crítica considera a ficção científica o substituto moderno do terror, o que era magia e religião teria sido apenas substituído pela ciência.

Ambas as visões estão incompletas por não contemplarem as relações entre magia, religião e ciência existentes nas sociedades. Sobchack considera a questão da ênfase para determinar em que gênero é possível enquadrar determinada obra. Adota-se neste trabalho o enquadramento dos filmes de criatura no gênero ficção científica de acordo com os parâmetros propostos pela autora.

Os filmes híbridos de criatura podem ser considerados ficção científica não por estarem livres do terror, muito pelo contrário, a função da criatura detém elementos em comum com o monstro do terror, mas o foco da obra está no diálogo com a ciência, pode-se compreender e inferir motivações, funções, formas de contenção e origem da criatura pelo método empírico, a Bolha ativa a racionalidade e não a irracionalidade dos personagens, ela desperta sua curiosidade, descobrem que ela vem do espaço, se alimenta de pessoas, adquire cor do sangue das suas vítimas e cresce de tamanho

⁸⁶ SOBCHACK, V. *Screening Space: The American Science Fiction Film*, Edição citada, p.55/58.

consumindo-as, é imune ao ácido, às armas de fogo e à eletricidade, pode ser contida pelo frio de extintores de incêndio de gás carbônico. Não se combate a Bolha com palavras mágicas ou símbolos religiosos.

O foco na ameaça coletiva também aproxima um filme de criatura da ficção científica. O terror geralmente se dá no campo da ameaça individual, em locais afastados da ação humana, domínios do irracional como florestas e lugares isolados, já na ficção científica as ameaças se dão geralmente nas cidades e se dirigem a grandes grupos ou a humanidade.

Reconhecer que não há gênero puro auxilia a análise e percepção de que elementos de outros gêneros multiplicam as possibilidades de sentido de uma obra. No caso de *A Bolha* são muitas as "impurezas", pois, além dos elementos do terror, estão presentes também elementos de gêneros mais sérios como os melodramas ou do *exploitation* (filmes criados para chocar o público ou copiar algum sucesso comercial, feitos geralmente com a intenção de um lucro rápido e fácil⁸⁷).

Em conformidade com o propósito de pregar a união contra um inimigo comum e resolução dos conflitos, os personagens de *A Bolha* são simpáticos ou, se aparentam ser maus, tem um lado bom escondido que surge nos momentos de necessidade.

Steve é o herói do filme, um jovem sonhador e romântico, o padrão do "rebelde sem causa", tem sua namorada, é um excelente motorista e enfrentou alguns problemas com as autoridades locais. É um líder nato para os jovens da cidade e sabe desafiar a autoridade nos momentos certos e articular a ação voltada para o bem comum.

Jane é uma boa garota, companheira de Steve nas suas aventuras e nas corridas de carro. Está junto do namorado desde a ida até o local onde caiu o meteoro até a

⁸⁷ Sobre filmes *exploitation*, ver:

STAPLES, A. J.; KILGORE, C. "An Interview with Dr. Mondo". *American Anthropologist*, New Series, Vol. 97, No. 1 (Mar., 1995), p. 110/125.

SCHAEFER, E. "*Bold! Daring! Shocking! True!*": *A History of Exploitation Films, 1919–1959* Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.

perseguição à Bolha. Filha do diretor da escola, ela tem um irmão menor e assim como o herói, sabe o momento certo da desobediência.

Dave é um bom tenente da força policial da cidade, educado, trata bem os jovens e relativiza a indisciplina e rebeldia, entendendo que são características naturais e saudáveis da adolescência. Ele consegue ser uma ponte entre Steve e os adultos em geral e sempre procura orientá-lo. Dave até se esforça para descobrir a criatura vista por Steve, mas não tem sucesso em encontrar provas. Sua ajuda é fundamental para combater à Bolha, ele usa o seu conhecimento para organizar o combate à criatura.

Bert é oposto do tenente Dave, o sargento não aceita os desafios e brincadeiras dos jovens com a autoridade. Em um primeiro momento, se mostra quase como um vilão, mas com o desenvolvimento da trama percebe-se que ele só age assim com os jovens porque sua esposa foi vítima (não se esclarece se morta ou ferida) de um acidente provocado por adolescentes que provavelmente apostavam corrida de carro. Ele compensa seus aspectos negativos sendo um excelente policial e atirador. É responsável por uma tentativa frustrada de conter a Bolha dando um tiro certo em um cabo de força para que caísse sobre a criatura. Esta ação demonstra uma reconciliação com os jovens, já que é pra salvar Steve e o seu grupo que Bert empreende sua habilidade com as armas de fogo.

O diretor da escola, pai da heroína é um bom homem que aparenta dirigir a escola com mão de ferro apesar da aparência dócil.

Doutor Hallen, médico da cidade, bom profissional, atende o homem velho vítima da Bolha e é, ele próprio, a terceira vítima da criatura. Demonstra ser um adulto agradável e atencioso com os jovens quando eles batem à sua porta à noite, mesmo estando de saída para uma convenção.

A primeira vítima da Bolha, o velho, mora em uma cabana com seu cachorro, é o responsável por mexer no meteoro que contém a Bolha. Não pronuncia nenhuma fala,

apenas murmura enquanto tem seu braço devorado pela Bolha. É encontrado na estrada pelo herói.

Tony é um jovem que gosta namorar, correr de carro e bagunçar com seus amigos pelo prazer de irritar o policial, por ser amigo de Steve, ele auxilia o herói e ajuda a mobilizar os outros jovens no combate à Bolha.

Os personagens podem ser divididos em dois grupos, separados por faixa etária: jovens e adultos. Esta divisão apresenta uma ideia de sociedade fragmentada diferente da abordagem que vê a sociedade dividida em classes sociais. O que se tem é um conflito entre gerações e sistemas de valor. A obra apresenta os dois grupos como naturalmente bons, o que está ocorrendo é uma profunda incompreensão, incapacidade de se colocar no lugar de outra pessoa e de admitir diferenças em concepções sobre a vida em sociedade. A própria desobediência juvenil tem uma peculiaridade no filme, ela é fundamental para que o mundo adulto seja salvo, o herói e a heroína desobedecem a seus pais e autoridades, que os haviam proibido de sair de casa à noite, para alertá-los e salvar a todos. *A Bolha* vê a geração dos *baby boomers*, filhos do segundo pós-guerra, como uma força que sabe o seu dever com os demais cidadãos, mesmo que exagerem nas brincadeiras e corram riscos, há uma inocência por trás de suas ações. A única forma de desobediência apresentada como danosa, mas que no final foi fundamental para se descobrir como combater à Bolha é a desobediência infantil do pequeno menino, irmão de Jane, que tenta, também inocentemente, combater à criatura com seu chapéu e coldre de cowboy, pijama e arma de brinquedo, colocando os heróis em risco para resgatá-lo. A desobediência do menino, por fim, reforça a heroicidade do casal.

Os policiais são representantes do universo adulto, da lei dos adultos e de certo autoritarismo por não permitirem atividades como as corridas de carro. A obra contrapõe o policial tolerante e o intolerante, mas o tolerante se destaca e o intolerante, ao final, se redime. A polícia não é retratada como má, ela tem a função fundamental de

proteger a sociedade e os jovens vão aprender esta lição quando se aliam aos policiais no combate à Bolha. A presença de outra figura de autoridade presente no universo do jovem, o diretor da escola, indica uma crítica as escolas que não estariam dando conta de educar os jovens corretamente, talvez pelo autoritarismo, apesar que as críticas mais contundentes feitas na década de 50 ao sistema educacional partam da revisão das influências da pedagogia de John Dewey⁸⁸.

Os outros adultos que aparecem no filme também não são maus, eles trabalham, tem atividades profissionais e problemas em casa. O surgimento inesperado e inexplicável da Bolha impõe que jovens e adultos se aliem. Os adultos precisam abrir-se à compreensão da nova geração, recordar como é ser jovem e valorizar esta experiência no contexto da Guerra Fria. Já os jovens devem se esforçar um pouco para notar que, no fundo, os adultos também têm as mesmas necessidades que eles, seja de aprender (o médico da cidade se prepara ir a uma convenção e estuda o que poderia ser a Bolha) ou se divertir (o policial joga xadrez escondido do chefe e adultos participam de festas animadas).

Embora no interior da trama a Bolha represente um perigo para todos, jovens e adultos, o olho que tudo vê da câmera, revela ao espectador que a Bolha está devorando apenas os adultos. É interessante como o filme trabalha a ideia de distanciamento histórico. Envolvidos no conflito, jovens e adultos não podiam prever que valores prevaleceriam. O espectador, ele sim, é levado a reconhecer que os valores mais radicalmente conservadores precisavam ser superados em nome da conciliação entre adultos e jovens. Nesse sentido, adquire significado especial o fato de o velho ter sido, de certa forma, o responsável pela entrada em ação da Bolha. Também é significativo que ele não seja designado senão, simplesmente, por “velho” e que ele não fale, apenas

⁸⁸ Sobre as críticas ao sistema educacional americano da década de 50 ver: DIGGINS, J. P. *The Proud Decades: America in War and in Peace, 1941/1960*. Edição citada, p.202,203.

murmure, sua figura, pode assim, representar o emudecimento e a perda de forças das ideias mais radicalmente conservadoras.

Congelando a criatura

Se as outras criaturas dos filmes de ficção científica dos anos 50 podem ser lidas como representantes de um ou outro fator de desestruturação social, a Bolha pode representar todos eles, o conflito entre pais e filhos ou adultos e jovens, mudanças na estrutura familiar, delinquência, drogas⁸⁹, perda da individualidade, alienação, violência, grupos sociais temíveis, a ameaça da guerra nuclear e desesperança em relação ao futuro. Todos os problemas que eram percebidos como causadores das crises entre adultos e jovens e de certa desintegração social e mudança dos valores correntes estão encarnados na Bolha. Há dificuldade em enquadrar a criatura como representante de um único temor. A princípio, os conservadores podiam associá-la a ameaça progressista (representando a transgressão dos valores éticos e morais vistos como “verdadeiramente americanos”), enquanto os progressistas podiam associá-la a ameaça conservadora (representando a intransigência dos adultos na contestação de valores e aceitação das mudanças).

Em *A Bolha*, assim como em *Vampiros de Almas*, a criatura ou monstro fazem o espectador refletir sobre suas concepções⁹⁰ e sua caracterização é geral o suficiente para permitir uma variedade de associações, provocar diferentes tipos de pessoas, com diferentes ideologias, formas de ver o mundo e de se relacionar socialmente.

Ao contrário dos outros filmes, nos quais cientistas e militares deveriam se aliar e encontrar formas de vencer a criatura e os heróis são adultos, em *A Bolha* os jovens

⁸⁹ Sobre o grupo de jovens do pós-guerra que irão mais fortemente contestar a sociedade americana no campo ver:

BISBORT, A. *Beatniks: A Guide to an American Subculture*. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 2009.

⁹⁰ COHEN, J. J.(org.). *Monster Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996, p.20.

são apresentados como agente de transformações e é por ação deles que os adultos reveem seus conceitos e se unem para conter a ameaça que acabaria com ambos. A criatura não faz distinção na hora de atacar, e não por acaso só vemos adultos sendo devorados pela criatura (o velho da cabana, enfermeira e médico, mecânico, dono do mercado, e outras 40 ou 50 pessoas citadas pelo policial). Quem a princípio alimenta a criatura e a torna maior são os adultos, auxiliando seu poder destrutivo involuntariamente até que ela possa atingir a todos e se tornar uma ameaça a sociedade.

Outra peculiaridade de *A Bolha* é não atribuir a resolução do problema às forças maiores do governo dos Estados Unidos (ou às forças militares e políticas dos Estados Unidos). São as pessoas da cidade que devem se unir, nenhuma mediação do conflito é feita pelas instituições governamentais ou até mesmo pela ciência, como repositória do saber, para conter a criatura. Apenas ao final do filme, quando tudo já está resolvido, os militares ficam encarregados de transportar a Bolha congelada ao Oceano Ártico, onde deve permanecer contida. O crédito da vitória da população não passa por Washington, o Estado só aparece no final para referendar a vitória dos cidadãos.

Diálogos da Bolha

A história da Bolha se passa no ano de 1957, como o calendário na delegacia indica, mas o filme não marca a data como algo rígido, tampouco se preocupa em situar a trama no período do segundo pós-guerra. É feita a tentativa de ser contar uma história atemporal. O espaço é uma cidade pequena padrão da costa leste americana, não identificada por um nome, onde o problema da delinquência juvenil americana da década de 50 está presente. Toda ação se passa em uma única noite, da queda da estranha criatura do espaço em um meteorito, até sua contenção e vitória temporária da cidade. A geografia imprecisa (mas identificável ao público americano ou conhecedor

da geografia dos EUA) remete a ideia de que a cidade é o microcosmo da América ou uma representação das pequenas cidades onde predominam uma classe média branca, afastadas dos grandes e problemáticos centros urbanos decadentes. Na cidade há um cinema, oficinas mecânicas e consultórios onde trabalham estereótipos de mecânicos e médicos conhecidos pela comunidade local, um agitado mercado central e uma escola de onde saem os jovens que causam tantos problemas para os adultos. Esta cidade não se equivale à conformista Santa Mira, de *Vampiros de Almas*, pois os seus jovens (os heróis da trama) desafiam a inércia de sua cidade, divertindo-se como têm vontade e arriscando a própria vida em ações que seriam consideradas fúteis pelos adultos.

A cultura cinematográfica e o filme de terror são homenageados em *A Bolha*. Numa cena, os amigos de Steve aparecem empolgados para ir ao cinema, numa sessão dupla da meia-noite, com um dos filmes estrelado por Bela Lugosi, ator consagrado no gênero terror americano. Posteriormente o cinema é invadido pela Bolha em um jogo metalinguístico que contrapõe o terror fictício do filme em cartaz ao terror “real” provocado pela Bolha (tema presente, de outra forma, no filme *Na mira da morte/Targets*, de Peter Bogdanovich, 1968). A verossimilhança é reforçada, pois o jogo favorece o espectador a conceber a seguinte ideia: se o terror do filme que os personagens assistiam pôde se tornar real pra eles, o terror do filme que assistimos pode se tornar real pra nós. Nesse contexto, o fato da ação do filme se passar no intervalo de uma noite ganha significado especial, está associado à sessão de cinema e a ambientação do filme de terror. A referência a este gênero também pode estar referendando a ideia de que o cinema de ficção científica seria uma evolução do ciclo de terror da década de 30⁹¹.

Na tentativa de fazer de *A Bolha* um sucesso comercial utilizou-se o artifício de reunir no filme elementos de diversos gêneros de sucesso no período. Poucos anos

⁹¹ SOBCHACK, V. *Screening Space: The American Science Fiction Film*, Edição citada, p 55.

antes, o fenômeno da delinquência juvenil estava sendo tratado em filmes *exploitation* e no grande sucesso de 1955, *Juventude Transviada (Rebel Without a Cause, 1955)*, estrelado por James Dean, um melodrama que levou o problema dos jovens para os subúrbios e provocou uma identificação mútua entre os adolescentes brancos da classe média americana. Era uma época de dilemas, a geração que passara pela crise e guerra e tentava fornecer tudo de material para seus filhos não os compreendia, enfrentando, injustamente, de seu próprio ponto de vista, o problema da indisciplina e rebeldia⁹². Como afirma Diggins, talvez a preocupação excessiva com questões de segurança por parte dos pais tenha levado seus filhos a desejarem o risco e aventura ainda mais, a geração do segundo pós-guerra foi a primeira geração na história moderna a saber que o mundo podia acabar no dia seguinte⁹³.

A Bolha dialoga com os filmes sobre adolescentes, tendo com heróis da aventura um grupo de jovens (interpretados por atores com mais de 20 anos e que não pareciam tão jovens quanto o filme pretende apresentar), liderados pelo casal Steve e Jane, todos menores de idade que só pensam em namorar, correr de carro e pregar peças na polícia local. Mas são estes jovens que tentam alertar a cidade, os adultos, do perigo que correm. Ao contrário dos filmes sobre a juventude que o influenciaram, nos quais não há conciliação entre jovens e adultos, em *A Bolha* os jovens se articulam com os adultos e o final é positivo. As causas da desconfiança entre pais e filhos, adultos e jovens, figuras de autoridade e desafiadores da autoridade estão representadas na criatura. Ao se unirem para combater o inimigo comum, notam que precisam se entender. Conter a Bolha corresponde a superar diferenças e desavenças.

Na década de 50, a ficção científica era um gênero voltado principalmente aos jovens e crianças⁹⁴, além dos elementos próprios a esse gênero, *A Bolha* incorpora

⁹² DIGGINS, J. P. *The Proud Decades: America in War and in Peace, 1941/1960*. Edição citada, p.185/187.

⁹³ IDEM, Idem, p.199.

⁹⁴ SOBCHACK, Vivian. *Screening Space: The American Science Fiction Film*, Edição citada, p.25,26

elementos de outros gêneros para favorecer o processo de identificação deste público alvo com os personagens vistos na tela: qualquer jovem da plateia poderia sentir-se capaz de lutar contra a Bolha, para enfrentá-la não era preciso ser um gênio, um cientista ou militar.

Cuidado com a Bolha

O final de *A Bolha* apresenta uma questão importante para a reflexão. A criatura, personificação dos problemas e temores, é lançada ao deserto gelado do Ártico, mas não pode ser exterminada por nenhuma forma conhecida. Os problemas e os temores fazem parte da sociedade, mesmo contidos ou congelados estão sempre a espreita podendo voltar a tona a qualquer momento. A união entre jovens e adultos e a solução dos conflitos se apresenta apenas como algo temporário, provisório, o *The End* se transformando num ponto de interrogação reforça a ideia de fragilidade da paz alcançada ao final do combate à criatura. Jovens e adultos devem ficar atentos para que a ameaça fique longe e estática. Realmente os problemas todos não haviam sido superados, a questão de uma guerra nuclear estava ainda em pauta, novas armas continuavam a ser desenvolvidas, como os mísseis balísticos, a conquista do espaço e sua consequente militarização eram plausíveis e presentes no cotidiano pós-1957⁹⁵.

A Bolha é uma obra escrita com total consciência do papel social do monstro e da criatura e exatamente por sua simplicidade e percepção é um exemplo e modelo para se analisar e entender estas aberrações da natureza e da sociedade que povoam o cinema fantástico. Todas as criaturas do cinema fantástico da década de 50 e meados dos anos

⁹⁵ Em 1957, a URSS lança ao espaço, com sucesso, o primeiro satélite artificial, Sputnik, causando grande alarde nos EUA, que lança seu satélite em 1958. <<http://history.nasa.gov/sputnik/>>. Acesso em 01 novembro 2009.

A filósofa Hannah Arendt atribuiu grande peso a esse passo para a identidade humana: ver no espaço celeste um artefato técnico criado pelos próprios seres humanos.

ARENDR, H. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

60 contêm elementos identificáveis na Bolha, o que faz da criatura gosmenta que cresce a cada vítima humana consumida um arquétipo.

Tanto os diálogos quanto as imagens transmitem, insistentemente, a ideia de que a sociedade americana necessita de tolerância e compreensão entre as gerações, ou as ameaças e problemas internos ou externos, presentes nos EUA, irão consumir o país.

Para as dúvidas sobre se os anos 50 seriam pacatos e inocentes, a Bolha mostra que os anos dourados estão passando por mudanças rápidas, há o princípio de uma desintegração do que era visto como ideal, a estrutura familiar está mudando, as relações entre grupos, gêneros, etnias e gerações estão sofrendo transformações, existe a perspectiva de uma guerra nuclear que seria tão destrutiva quanto qualquer criatura. O exemplo destas mudanças e transformações pode ser observado no ciclo de criaturas no cinema de ficção científica, que mesmo reconhecidamente infantilizado e seguindo fórmulas de sucesso e apelo popular, tem estampado em suas criaturas as ameaças enfrentadas pela sociedade na sua experiência cotidiana.

4.5 O mundo como tragédia: *Limite de Segurança*

Baseado em um romance de grande sucesso publicado em 1962, contemporâneo a crise dos mísseis cubanos, o filme *Limite de Segurança* deve ser visto como fruto de um período onde a Guerra Fria já se encontrava estabelecida e estavam sendo tomadas medidas para manter um equilíbrio entre EUA e URSS. A grande medida que supostamente garantiria uma situação de ausência de hostilidades diretas com a URSS era o desenvolvimento tecnológico.

Sidney Lumet constrói sua narrativa tentando passar ao espectador as sensações experimentadas pelos personagens, a tensão, impotência, medo, nervosismo. Deixando claro o senso de urgência, de corrida contra o tempo e de que a ação fugiu ao controle dos humanos, que contam então apenas com a capacidade de compreensão, solidariedade e sacrifício para resolver a crise.

Esta intenção se materializa nas escolhas da fotografia do filme, dos ângulos que privilegiem o desconforto claustrofóbico de salas pequenas como o abrigo subterrâneo na Casa Branca, o quartel general do comando aéreo estratégico e a sala de guerra do Pentágono, no trabalho com o preto e branco e nos jogos de luz e sombra realizados com maestria para manter o suspense. Esteticamente, *Limite de Segurança* se assemelha a um filme *noir*.

Os papéis são predominantemente masculinos, o mundo da política e da tomada de decisões é apresentado como exclusivamente masculino. As mulheres apresentadas são as esposas dos homens de decisão, secretária do presidente e a jovem que busca o perigo e tem um desejo de morte e destruição.

Um mérito do filme está em ser perfeitamente plausível para o público que, há dois anos, havia acompanhado e sobrevivido à crise dos mísseis cubanos, e estava familiarizado com a retórica da Guerra Fria dos anos 60, da desvantagem de mísseis

(*missile gap*), do presidente Kennedy, do reconhecimento e prática do MAD e da percepção que o futuro a ser construído iria de alguma forma passar pelas relações com a URSS. Nos abrigos contra a radiação, salas de guerra, armas secretas e alta tecnologia a serviço da manutenção *ad infinitum* de um estado de conflito com a URSS fazem parte do background cultural que permitiria ao público da década de 60 compreender a mensagem do filme, que só é óbvia e clara pela verossimilhança atingida pelas escolhas da direção e produção.

O filme começa com a definição do espaço e tempo da trama, apresentados por legendas na tela negra: Nova York, 5:30 AM. Uma estranha tourada parece incomodar um homem, sentado em meio à plateia feliz, ele parece sofrer junto com o touro cada golpe do toureiro, tons oníricos ilustram o que é visto, o homem que sofria nas arquibancadas acorda suado em sua cama. Piscando em preto-e-branco aparece o título em inglês do filme "Fail-Safe".

Um homem em sua cama, deitado ao lado da esposa ainda adormecida, levanta perturbado com o sonho que tivera. Ele se arruma e vai ao quarto de seus filhos, que também dormem. Depois de fazer um carinho nas crianças, ele retorna ao próprio quarto e sua esposa acorda. Eles conversam sobre a rotina familiar e o homem revela à esposa que teve o mesmo sonho novamente e, como sempre, quando tentava ver o rosto do toureiro, acordou. A suspeita é de que as pressões de seu trabalho estejam atrapalhando seu repouso. A esposa pede que ele não vá à reunião que tem às dez horas da manhã. Warren Black é um oficial da força aérea americana e deve comparecer a uma reunião, na sala de guerra do Pentágono, para conhecer o novo secretário de defesa e mostrar que os EUA estão preparados para qualquer conflito.

Novamente aparece a tela negra e a legenda transporta o espectador para Washington, 5:30 AM. Em uma rica mansão, em uma bela sala de visitas com decoração luxuosa e comida à vontade, pessoas bem vestidas discutem os efeitos de

uma guerra nuclear. Um professor universitário discute com um magnata a possibilidade de vitória em uma guerra atômica e entretém os convidados com especulações e jogos lógicos sobre a quantidade de mortos e sobreviventes de hipotéticos ataques atômicos. Enquanto o professor se diverte revelando suas opiniões, é observado por uma bela mulher. Com a dispersão dos convidados revela-se que o professor também irá à reunião, às dez horas da manhã, no Pentágono. Chegando ao seu carro para voltar para casa, depara-se com a mulher que o observava na sala de estar da mansão sentada no banco de passageiro. Ela se apresenta como Ilsa Wolf e pede uma carona, notando o interesse sexual da mulher, o professor aceita levá-la para casa.

No caminho, ela faz uma série de divagações sobre a beleza da guerra nuclear e sobre o papel do professor de transformar a morte em algo desejável e em um jogo. O carro para em uma área arborizada por indicação da mulher. Dentro do carro, o professor atiça os desejos destrutivos da mulher, reforçando as emoções nela despertadas pela ideia de poder absoluto, poder de destruir toda a humanidade e a si próprio. Quando a mulher é mais ousada, o professor a atinge com um tapa e acusa não ser do seu tipo.

A legenda volta à tela remetendo a outro cenário: Omaha, Nebraska, 5:30AM. Soldados e oficiais esperam uma importante visita em uma base militar. Enquanto cuidam dos preparativos e aguardam à chegada do general para coordenar as atividades, o coronel Cascio vai até a cidade resolver um problema familiar do seu pai alcoólatra. O general Bogan, ao ser informado no carro a caminho da base que o coronel está ausente, dirige-se ao local onde Cascio disse que estaria.

Em um bairro pobre, o general entra em um antigo prédio e se depara com o coronel Cascio resolvendo o problema doméstico de seu pai. Envergonhado, o coronel sai do prédio com o general, e eles se dirigem, em carro oficial, à base. As visitas

importantes são as do senador Raskob, que inspecionava obras públicas, e de Gordon Knapp, industrial fornecedor de equipamentos eletrônicos para os militares.

Anchorage, Alaska, 5:30AM. Pilotos se encontram na sala de recreação esperando pela troca de turno, conversam sobre os tempos antigos da aviação, as mudanças nas características da guerra, sobre os novos recrutas e seus obscuros destinos. O piloto mais crítico das mudanças tecnológicas da aviação é Grady, que reclama as perdas em termos de fator humano. O turno começa e os aviões bombardeiro Vindicator decolam.

De volta à Omaha, uma tela mostra a localização de aviões militares, descreve sua capacidade destrutiva (4 mísseis ar-ar e 2 bombas atômicas de 20 megatons cada) e os objetivos da missão contínua de patrulha aérea. O general Bogan e o coronel Cascio apresentam o sistema de defesa e os computadores que garantem o funcionamento da base ao senador. Para mostrar os avanços tecnológicos, o satélite espião apresenta, em tempo real, uma base de mísseis soviéticos e revela que eles também estão monitorando os EUA, submarinos da URSS armados com armas atômicas também estão na tela a pouca distância das cidades da costa oeste.

O senador revela que tanta tecnologia o deixa desconfortável e, em sua opinião, delegar tanto poder às máquinas subtrai a responsabilidade humana por quaisquer ações, em tom de brincadeira, acrescenta que ninguém votou para que tal sistema existisse. Fica claro que não há responsável caso um erro com os computadores ocorra.

Nesse meio tempo, um objeto voador não identificado é detectado pelo radar e aparece na tela se dirigindo ao espaço aéreo americano. Esquadrilhas de patrulha se encaminham para as zonas de segurança, pontos virtuais no céu, próximos ao espaço aéreo soviético, no aguardo de uma ordem de ataque, enquanto aviões se encaminham para interceptar e identificar o OVNI.

Bogan explica o procedimento padrão: caso o OVNI fosse reconhecido como algo ameaçador, proveniente da URSS, as esquadrilhas, nas zonas de segurança, por um equipamento de computador especial, receberiam do presidente, ordens de atacar a URSS por uma mensagem em código. Nada de comandos de voz, porque a voz do presidente podia ser imitada.

Enquanto o OVNI não é identificado, os aviões se dirigem à zona de segurança. Na reunião, na sala de guerra do Pentágono, oficiais das forças armadas, o novo secretário da defesa e o professor acompanham o que se passa em Omaha, assistindo, em tempo real, às mesmas imagens do telão da base: indicações dos deslocamentos aéreos no mapa-múndi.

O oficial Warren Black conversa com outro oficial sobre o absurdo da corrida armamentista. A reunião começa com a apresentação do professor Groeteschele, cujo nome é revelado ao espectador somente neste momento. Ele defende a ideia de uma guerra nuclear limitada, o estabelecimento de tratados que garantam estar sob ameaça de destruição, exclusivamente, alvos militares. Black interrompe as conversas sobre o tema, para afirmar que eles deveriam buscar formas de evitar a guerra e não de limitá-la, para Black, as bombas de hidrogênio acabavam com qualquer possibilidade de se travar uma guerra limitada. Cnicamente, Groeteschele provoca Black, acusando-o de ser um defensor do desarmamento, o que faz os oficiais presentes rirem.

Black confessa não saber o que fazer, mas afirma que a guerra se tornou eficiente demais, o mundo poderia ser explodido várias vezes e se a lógica de Groeteschele fosse seguida, não haveria meios de evitar uma catástrofe. Além disso, a máquina de guerra que estava sendo construída ultrapassava a capacidade humana de controlá-la.

Os aviões chegam à zona de segurança e, após um breve momento de tensão, o OVNI é identificado como um avião comercial fora de rota por problemas técnicos. As

esquadrilhas são ordenadas a abandonar a zona de segurança e voltarem ao patrulhamento normal.

Os aviões que saíram de Nebraska com o coronel Grady como líder voltam à patrulha normal. Em Omaha, quando o senador se prepara para finalizar a inspeção do equipamento de monitoração da segurança, ocorre um erro no painel de controle. O coronel Cisco ordena a substituição de uma peça eletrônica do painel. A troca é realizada e o erro desaparece. Neste exato momento, no avião do coronel Grady, a caixa de segurança que exibe os códigos das missões começa a ressoar. Um código aparece na caixa, Grady desconfia que algo errado tenha ocorrido e pede ao outro piloto para checar o informe com Omaha, devido a interferências no sinal, o contato não consegue ser feito. O coronel já sabia que o código representava a possibilidade de uma ordem de ataque nuclear e, por isso, são feitas todas as checagens possíveis nos aparelhos, mas a interferência nas frequências de comunicação não cessa. A mensagem em código na caixa de segurança ordenava a abertura de um documento secreto em envelope lacrado. Os pilotos apreensivos abrem o documento que ordena o ataque a Moscou. A esquadrilha comandada por Grady se dirige para o alvo.

Em Omaha, a tela mostra uma esquadrilha em direção à Rússia. Em Washington, na sala de guerra do Pentágono, onde, também, há instalado uma tela de monitoramento do espaço aéreo, oficiais assistem a uma palestra do professor Groeteschele, que debate diferentes lógicas decorrentes do uso de bombardeiros ou mísseis em uma guerra nuclear. Nesse momento, o desvio de um avião de seu curso normal de patrulha é notado na tela. O presidente dos EUA é alertado.

Na Casa Branca, o presidente e sua equipe mais próxima são deslocados para um abrigo subterrâneo. Um jovem tradutor da língua russa, Buck, também segue para o abrigo porque pode ser útil na crise advinda. No abrigo, o presidente, que distribui ordens a seus assessores, revela que foi colega do general Black na faculdade e que se

trata de um homem confiável. Encerrando-se em sua sala, na companhia de Buck, o presidente explica para o jovem o que está acontecendo: uma esquadrilha recebeu uma ordem errada e está a caminho de um ataque à Moscou, a missão é impedir a concretização do ataque, não importando os meios. Por meio da tecnologia de comunicação, o presidente articula o contato entre a sala de guerra do Pentágono, a Casa Branca e o comando aéreo estratégico em Omaha para resolver a crise.

O general Bogan explica ao presidente que interferências impedem o contato com as aeronaves e que, se em cinco minutos não fosse feito o contato, eles não aceitariam mais ordens via rádio. Segundo normas do sistema de segurança, depois de certo ponto, os militares estavam obrigados a ignorar qualquer transmissão, essa medida era planejada para afastar possibilidades de manipulação das comunicações pelos inimigos. A única forma de conter a esquadrilha era atacando-a com caças. Considera-se a suspeita de que as interferências na comunicação com as aeronaves estejam sendo causadas por algum novo aparelho soviético.

Na sala de guerra, o secretário é contatado e o presidente coloca em discussão com seus conselheiros a ordem de mandar caças americanos para abater seus compatriotas. Há divergências entre o grupo, mas o conselho do secretário de defesa é que os caças devem ser mandados, mesmo que isso custe a vida de seus pilotos, que não teriam combustível para retornar após o abatimento da esquadrilha.

Com grande pesar, o presidente decide que a missão deve ser transmitida aos caças. Na base, em Omaha, há divergências, ocorre uma breve discussão entre o general Bogan, disposto a cumprir a ordem presidencial, e o coronel Cascio, que resiste a obedecê-la. Por fim, Cascio cede e ordena aos caças a destruição dos aviões que se encaminham para Moscou.

Os caças tentam alcançar a esquadrilha, mas falham e, sem combustível, caem no mar para o pesar dos membros da aeronáutica, políticos, oficiais e do presidente.

Há um debate, entre os que estão em Omaha e no Pentágono, sobre qual a melhor forma de ação, divergentes opiniões são lançadas, desde a proposta de estabelecer contato imediato com a URSS para tentar obter cooperação, até a proposta de que mais nada seja tentado e que o ataque se concretize. O presidente decide entrar em contato com o chanceler soviético e Buck fica encarregado, além da tradução, de informar ao presidente a disposição e emoções percebidas no tom de voz do chanceler.

Um telefone especial é colocado em cima da mesa, uma linha direta entre os líderes dos EUA e da URSS. O chanceler já sabia da aproximação das aeronaves, mas suspeita que sejam os comuns voos de aviões espões. O presidente americano revela que um erro no sistema de segurança americano desencadeou o recebimento, no avião de comando daquela esquadrilha, de uma mensagem eletrônica ordenando ataque a Moscou, a comunicação com a aeronave fora impossibilitada por interferências e, a essa altura, era dispensável, pois a partir de certo estágio em uma missão de ataque, os pilotos estavam terminantemente proibidos de receber ordens por rádio. A América tentou abater sua própria esquadrilha, mas a missão foi frustrada, precisava, portanto, da confiança do chanceler, para tentarem alguma solução. Num primeiro momento, o chanceler decide que a URSS não precisa de ajuda para abater os aviões americanos. Mas logo assiste a cinco dos seis aviões americanos escaparem da primeira linha de defesa soviética, e se dá conta de que, sozinhos, os russos não conseguiriam controlar a situação. A estratégia terá de ser a da colaboração.

O presidente americano recebe do chanceler soviético a informação de que um secreto sistema computadorizado, desconhecido por ele até então, ao perceber perigo, causava, automaticamente, as interferências que inviabilizavam o contato com as aeronaves. O sistema de interferência russo é desligado e, sem sucesso, o presidente tenta falar com o coronel Grady, que não aceita as ordens de retornar porque poderia ser um truque. O chanceler russo deixa Moscou por motivos de segurança.

Na sala de guerra, Groeteschele tenta convencer o secretário de que o erro do computador trouxe uma grande oportunidade aos EUA, aquele ataque não deveria ser impedido e era a melhor forma de vencer a Guerra Fria, o ataque surpresa serviria para subjugar a URSS com o mínimo de mortos americanos.

O embaixador americano em Moscou e o delegado soviético na ONU são chamados ao telefone pelo presidente. Quando o chanceler russo retornasse a ligação, os centros de comando aéreo estratégico soviético e americano seriam conectados via telefone e ouviriam o plano do presidente. O presidente, enquanto aguarda, chama Black pelo telefone e dá uma pista de qual será seu plano, ele pergunta se o general se lembrava de histórias bíblicas de sacrifício, pede que ele vá a base militar e aguarde ordens lá.

O presidente ordena a todos os americanos da sala de guerra e de Omaha que cooperem com os soviéticos para destruir os aviões, não negando informações e tampouco hesitando em fornecer a ajuda requerida pelos russos. Informações sensíveis sobre a tecnologia e os sistemas de defesas dos aviões americanos são fornecidos com hesitação pelos oficiais do general Bogan.

Grady escapa das investidas russas e continua cumprindo a missão. No quartel general do comando aéreo estratégico, o coronel Cascio demonstra que está perdendo o autocontrole e propõe uma traição às ordens do presidente, sugerindo que o certo seria atacar de uma vez a URSS e não ouvir os políticos de Washington. Com a negativa do general em escutá-lo, ele tenta, sem sucesso, dar um golpe na base militar, mas é preso e retirado do comando.

O chanceler soviético, agora em um local seguro, entra em contato, o plano do presidente é descrito a todos: se um bombardeiro conseguisse escapar, duas bombas de vinte megatons seriam lançadas em Moscou, um som peculiar, provocado pela explosão, seria emitido do telefone do embaixador americano em Moscou ao telefone

do presidente em Washington. O presidente saberia que Moscou estava destruída e ordenaria que um avião bombardeiro de mesmo modelo lançasse sobre Nova York, igualmente, duas bombas de vinte megatons, o som da explosão em Nova York seria emitido do telefone de um delegado russo à sede da ONU. Assim a guerra total seria evitada já que não haveria motivos para retaliação e seria mantido o equilíbrio.

Dois dos bombardeiros escaparam do cerco soviético e estavam a menos de quinze minutos de Moscou, Grady arma um plano com o piloto do outro Vindicator: o outro avião iria distrair e atrair os caças soviéticos, enquanto o seu seguiria para Moscou. O comando aéreo russo vê um dos aviões aparecendo no radar e, de Omaha, Bogan explica a estratégia aos soviéticos. Mesmo sendo avisados da armadilha, os russos se dedicam a abater o avião que era uma isca e perdem a oportunidade de atacar o avião certo. O marechal russo que negociava com Bogan tem um ataque fulminante ao ver a besteira feita e outro general assume a conversação com Bogan. O general russo revela ser um antigo colega aliado da Segunda Guerra Mundial, e assim como Bogan, havia estado na região de Londres.

A esposa de Grady é levada ao comando aéreo para falar com o marido, ele ouve a transmissão da esposa pedindo o seu retorno e explicando que o comando de ataque foi um erro, mas isso não o convence, ele permanece fiel à instrução de que, a partir de determinado estágio da missão, nenhuma comunicação devia ser considerada por poder consistir numa artimanha inimiga. Enquanto ouve sua esposa, Grady utiliza, estrategicamente, os mísseis ar-ar nucleares para escapar dos caças russos. Ele ignora a transmissão, nota que a viagem é sem volta, já que receberam radiação e provavelmente não há mais EUA para eles voltarem.

Na sala de guerra do Pentágono, desolados oficiais, políticos e o professor tentam compreender o que ocorre, Groeteschele continua tentando racionalizar o que vê, clamando por uma missão de resgate de documentos das maiores empresas localizadas

em Nova York, na tentativa de minimizar os danos à economia americana, diante da provável destruição da cidade. No Pentágono, descobrem que a esposa do presidente está em Nova York e que ele tem consciência disso.

Em sua última conversa com o chanceler soviético antes do ataque, o presidente dos EUA clama por uma nova organização da força mundial e pela cooperação entre URSS e EUA para que, nunca mais, nenhuma tragédia ocorra por medo, desconfiança e tecnologia substituindo as relações humanas. A noção apresentada é de que ambos são culpados pelo que aconteceu, ambas as nações deixaram as máquinas fugirem de seus controles.

Com bravura, o coronel Grady e sua equipe lançam as duas bombas em Moscou, o som agudo vindo do telefone do embaixador americano é ouvido, neste momento, o presidente ordena a Black que lance as bombas sobre Nova York, tendo como alvo o *Empire State Building*. Após lançar as bombas, Black se injeta veneno de um kit de suicídio e, antes de sua morte, diz ser o toureiro do seu sonho. A tela fica branca e o filme acaba com os créditos finais subindo ao som dos gritos da plateia de tourada, remetendo ao sonho do general no começo do filme, e de turbinas de aviões.

Após os créditos há uma mensagem dos produtores do filme afirmando que, no mundo real, a força aérea e o departamento de estado detêm um controle rígido sobre os protocolos de segurança e que não havia riscos do que foi visto no filme ocorrer realmente⁹⁶.

Dentro da proposta de leitura do filme *Limite de Segurança*, podemos dividi-lo em três momentos:

⁹⁶ legenda similar figura no filme *Dr. Fantástico (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, dirigido por: Stanley Kubrick, 1964.

Construção do porvir

Os primeiros 41 minutos de filme dão a noção de tempo e espaço da ação, são apresentados todos os cenários, onde se desenvolverá a trama e, também, os personagens, com suas características psicológicas e ideológicas, diferentes concepções sobre o valor da vida humana e sobre o papel da tecnologia são articuladas e postas em confronto pelos personagens.

O grande personagem apresentado ao final desta primeira fase é o presidente dos Estados Unidos. A forma como ele é fotografado revela uma figura de autoridade incontestada e benéfica. No decorrer da trama, as características básicas dos personagens, apresentadas nesta primeira parte do filme, não mudam. O presidente assume uma dimensão comparável à do Deus bíblico, que ordena os sacrifícios, ou à dos deuses gregos, que punem os excessos humanos (hýbris). Ainda no contexto do pensamento trágico grego, o presidente seria o claro portador da *sophrosýne* (temperança)⁹⁷.

A postura e a fala dos personagens geram, de imediato, empatia ou repulsa, dependendo do lugar do espectador no espectro político da época. No decorrer da trama, as concepções de cada personagem serão postas à prova pelos acontecimentos. Claramente o filme intenciona fomentar a discussão e reflexão do público sobre o que é visto na tela.

Tentativas de conter a crise

00h41m23s - Nesta segunda fase do filme, se desenvolve a ação, o conflito está apresentado e exige solução. As diferentes concepções dos personagens entram em

⁹⁷ Vale lembrar, com Auerbach, o papel referencial da Poesia grega (inclusive a tragédia) e da Bíblia para a Literatura ocidental:

AUERBACH, E. *Mimesis – A representação da realidade na Literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.

embate entre si e com os fatos. Decide-se sacrificar pilotos americanos na tentativa de evitar o ataque à Moscou, mas esse plano fracassa. Americanos e russos têm de se aproximar para conter a crise. O comando aéreo estratégico americano orienta os soviéticos no ataque à esquadilha americana, mas a ação é frustrada. A comunicação com a aeronave resulta também em fracasso. O presidente apresenta o plano de a própria força aérea nacional bombardear Nova York, a fim de evitar uma retaliação soviética de maiores proporções. Esta parte do filme trabalha a tensão da expectativa de resolução da crise, construindo e frustrando esperanças de que nenhum mal ocorra e que tudo se resolva satisfatoriamente no final.

Fim da tensão

1h44m01s - Esta última fase discute a questão da responsabilidade sobre as ações humanas, enquanto encaminha as ações para a conclusão prevista no final da fase anterior: Moscou e Nova York serão destruídas.

Este final afasta-se das conclusões comuns em tramas sustentadas na tensão: não apresenta algum fato novo ou milagroso que resolve os problemas. *Limite de Segurança* não segue o padrão "final feliz", reproduzindo alguma variação dos inúmeros clichês de artefatos desarmados no último segundo para alívio dos heróis. As cidades são destruídas e EUA e URSS vão ter que repensar todas as suas relações.

Análise plano a plano de cena

A cena analisada a seguir coloca em destaque aspectos construídos pelos personagens principais durante toda a trama. A conversa final do presidente americano com o chanceler russo, a queda das bombas em Moscou, a revelação do plano

presidencial de atacar Nova York para evitar a retaliação, são cenas marcadas pela tensão. Por meio dos planos pode-se perceber como Lumet trabalha a tensão nos cortes dos planos e na fotografia, até mais do que nos diálogos, vale notar como os planos dão destaque ao presidente, reforçando seu papel simbólico na trama.

Esta cena começa em 01h44m01s e é composta de 25 cortes, com duração total de 4m14s.

#1 - Plano conjunto do presidente e do tradutor Buck sentados à mesa, aguardando o desenrolar da crise. Buck pede gentilmente um copo de água ao presidente, que atende ao pedido lhe passando a jarra e copo. Os dois conversam informalmente sobre a vida de Buck, sobre como escolheu a profissão de tradutor e trivialidades como o clima. O telefone toca e um secretário que não está em cena diz que o chanceler soviético está na linha, a situação rompe o clima calmo do começo do plano.

#2 - Primeiro plano do presidente de perfil com o telefone ao ouvido, ele atende ao chanceler.

#3 - Primeiro plano do tradutor informando ao presidente que, até o momento, os soviéticos não conseguiram abater o avião americano e só deixaram ativas as partes da defesa com possibilidade de deter o avião. O chanceler informa ainda que as forças soviéticas não acreditam na possibilidade de destruir o avião.

#4- Mesmo primeiro plano de #2, o presidente comenta com Buck que sabe que não vão conseguir abater o avião.

#5 - Mesmo primeiro plano de #3, Buck transmite ao presidente a mensagem do chanceler de que o ocorrido não é culpa de ninguém.

#6 - Mesmo plano de #2, presidente diz que discorda.

#7 - Mesmo plano de #3, chanceler diz que nenhum humano errou e ninguém deve ser culpabilizado.

#8 - Mesmo plano de #2, presidente diz que ambos são culpados, ele e o chanceler. Eles deixaram as máquinas ao seu controle.

#9 - Primeiro plano do tradutor, câmera se move lentamente para a direita, chanceler diz que, ainda assim, foi um acidente.

#10 - Primeiro plano do presidente de perfil com o telefone ao ouvido, discorrendo sobre o caráter destrutivo dos efeitos dos erros das máquinas. Ele pergunta retoricamente o que deverá dizer aos mortos de Moscou e Nova York, que erros aconteciam naturalmente?

#11 - Primeiro plano do tradutor visto de frente, o chanceler tenta falar das armas e é interrompido pelo presidente.

#12 - Primeiro plano do presidente, dizendo que o homem é responsável pelos seus atos e pelo que lhe acontece, câmera se move enquanto o presidente fala e deixa seu rosto de frente para o espectador.

#13 - Primeiro plano do tradutor com o rosto virado para a câmera, o chanceler diz que eles são homens e devem dizer aos mortos que a tragédia prestes a ocorrer nunca mais irá se repetir.

#14 - Primeiro plano do presidente com o rosto virado para a câmera, o presidente responde que as diferenças entre eles podem ser deixadas de lado porque eles as criaram.

#15 - Primeiro plano do tradutor em silêncio.

#16 - Mesmo primeiro plano de #14, presidente é chamado pelo embaixador americano na URSS que diz ouvir som de explosões a nordeste da cidade, quando informa que o céu está claro um som agudo o interrompe, indicando que as bombas atômicas destruíram Moscou. A expressão do presidente é séria.

#17 - Plano conjunto do presidente e do tradutor sentados à mesa, o plano é visto de cima, o presidente está com o telefone na mão e ouve-se o som agudo da explosão atômica.

#18 - Zoom na caixa de som abrindo para um plano geral da sala do comando aéreo estratégico em Omaha, mostrando os militares estáticos, ouve-se o som agudo.

#19 - Zoom na caixa de som abrindo para um plano geral da sala de guerra do Pentágono, mostrando os homens estáticos com expressão de desolamento, o mesmo som agudo é ouvido.

#20 - Plano de conjunto de Buck e do presidente sentados à mesa, o presidente, cabisbaixo e desolado, segura o telefone.

#21 - Primeiro plano de Buck com a boca aberta sem dizer nada, rosto de frente para a câmera.

#22 - Primeiro plano do presidente chamando Black pelo comunicador da sala.

#24 - Primeiro plano de Black pilotando o avião, visto de perfil respondendo ao chamado do presidente.

#25 - Mesmo plano de #22, presidente informa o ocorrido a Black e ordena que ele siga com o plano de lançar duas bombas atômicas em Nova York, o presidente tem lágrimas nos olhos, mas não chora.

Não há vilões em *Limite de Segurança*, a relação entre os personagens e os fatos mostra que todos são vítimas e cúmplices da história. Alguns homens mais e outros menos, todos compartilham responsabilidades e são forçados a refletir sobre suas crenças pessoais em um momento de crise.

O presidente deve convencer o líder soviético da fatalidade do ocorrido, ganhar sua confiança, trabalhar junto dele e conter uma guerra total.

O professor Groeteschele assiste às consequências da concretização de suas ideias sobre a guerra, seu cinismo e desprezo pela vida humana não são compartilhados por todos, sua tentativa de racionalização do desastre lhe confere uma aparência insana e o lança ao descrédito por parte dos personagens e do público.

O Coronel Grady deve demonstrar suas habilidades e seguir às ordens militares sem questionar.

General Black tem de assumir a responsabilidade por um erro que não cometeu e se sacrifica pelo bem comum.

Buck, o jovem tradutor, tem seu talento colocado à prova, pois além do domínio do idioma, precisa perceber as emoções do chanceler russo e informá-las ao presidente, qualquer erro seu poderia agravar, uma já delicada, situação.

Estratégia da Tensão

Procurando criar um sentimento de urgência, ansiedade e tensão que prendesse o espectador e gerasse discussões, algum sucesso, e lucros para o filme, Lumet materializa o caráter angustiante do conflito vivido pelos personagens nos jogos de claro e escuro. O medo também ganha concretude no suor da face dos personagens e na expressão de cada um diante dos fatos, dos líderes que decidem o destino de milhões de pessoas pelo telefone.

Os ambientes participam deste jogo: espaços como o comando aéreo estratégico apresentam uma caracterização quase alienígena; a sala de guerra com uma mesa em formato de "V" apresenta um desconforto às pessoas que nela interagem e ao espectador; a sala do presidente no abrigo nuclear é claustrofóbica, há apenas duas cadeiras e uma mesa, sobre ela um bule e um aparelho de telefone, na parede um

relógio, a fotografia realça o caráter opressivo das paredes e da relação dos personagens com os objetos.

São nestes cenários estranhos e opressivos que a tensão é desenvolvida seja pela atuação dos atores, fotografia e a ausência total de música: o som de equipamentos eletrônicos, "bipes", turbinas, o tique-taque dos relógios e passos são as únicas coisas ouvidas no filme além das falas dos personagens.

Nas abordagens da questão nuclear, a estratégia de criar situações de medo, sustentadas pela tensão, era bastante comum. O livro, já citado, *One World or None*⁹⁸ é um importante exemplo, apresentando algumas ideias dos cientistas sobre a urgência da questão do controle nuclear. A produção cultural divulgando o anticomunismo e macarthismo também é exemplar, explorando as ameaças de espionagem e do desenvolvimento das armas nucleares pela URSS. Mais ligado ao discurso do movimento dos cientistas, o filme de Lumet se filia a essa tendência que procura manipular o medo para atingir o objetivo de uma paz global, enquanto o anticomunismo e o macarthismo procuravam defender os chamados "valores americanos", utilizando o medo para reforçar o ódio contra o inimigo. Mas, ao contrário do Movimento dos Cientistas, que defendia a ciência e tecnologia aplicadas para a paz e a valorização política do cientista, o contexto de *Limite de Segurança* clama por uma ação humanitária supervisionando a tecnologia que foge de controle. O cientista que teria uma superioridade moral no imediato segundo pós-guerra é substituído pelo político honesto, que se coloca no lugar dos outros para tomar suas decisões e que se sacrifica pelo bem comum.

⁹⁸ Em 2008 a editora Paz e Terra lançou uma versão em português para a obra de 1946 traduzida como *Um Mundo ou Nenhum*. MASTERS, D.; WAY, K. *Um Mundo ou Nenhum*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

O símbolo de união nacional

O personagem de maior destaque é o presidente, sem nome, chamado pelos personagens apenas pelo seu título político. Encenado por Henry Fonda, ele é creditado ao começo e final do filme como "*President*". O filme apresenta o símbolo da cadeira de presidente dos Estados Unidos e não um presidente em particular⁹⁹.

Ainda segundo os autores, o "Presidente" nos Estados Unidos, por enquadrar-se nas diversas categorias simbólicas, passa a simbolizar a unidade nacional, ele reúne em si todos os símbolos (pessoal, verbal, patriótico e autoridade) e, por isso, é possível depositar nele todos os anseios e esperanças da população no âmbito das expectativas sobre o futuro político nacional, ele(a) é o chefe da nação, a quem todos devem a sua lealdade¹⁰⁰. O posto de "Presidente" é quase um posto sagrado.

Limite de Segurança não discute a formação deste forte símbolo político, ao contrário, o reforça. O grande articulador e desafiador da lógica catastrófica da Guerra Fria é o "Presidente", ninguém mais teria coragem de propor ao chanceler soviético o que ele propôs e de assumir toda a responsabilidade sobre os EUA, sacrificando sua esposa que estava em Nova York, para cumprir a promessa de equiparar os danos soviéticos e americanos, garantindo que os soviéticos não iniciariam uma guerra.

Em *Limite de Segurança*, a intervenção do presidente, em um momento de crise, garante o melhor rumo para a situação. É o presidente quem apresenta as alternativas mais acertadas e, sobretudo, dignas, apesar dos pesares. Isto não implica dizer que, deliberadamente, a obra procurava fortalecer a confiança no presidente em exercício na época de lançamento do filme, Lyndon Johnson, ou que Henry Fonda estivesse

⁹⁹ HARDY, R. e WEBER, D. "'President of the United States' or 'president of the United States'?: An Historical Analysis of the Evolution of the Presidency (or presidency)". Paper apresentado no Annual meeting of the Midwest Political Science Association. Palmer House Hotel, Chicago, IL, Apr 12, 2007. 2009-05-24 <http://www.allacademic.com/meta/p196550_index.html> p.23

¹⁰⁰ IDEM, ibidem p.24

representando o antecessor de Johnson, John Fitzgerald Kennedy, assassinado um ano antes do lançamento do filme nos cinemas.

Fonda tem uma excelente performance como "Presidente", dando voz e imagem ao que seria um ideal de presidente, um homem capaz de encarnar com perfeição seu papel simbólico. Não há indicação de qual seria sua filiação política, ou ligação com os maiores partidos americanos, ele cumpre o papel de comandante-em-chefe e administra as relações internacionais, dedicando-se, estritamente, ao que é de sua alçada, ele não divaga, não se envolve em embates ideológicos, não permite que emoções particulares ou laços familiares pesem sobre suas decisões. O filme sugere, assim, que o presidente, símbolo político, estaria acima de questões estritamente ideológicas. Ele não reproduz nenhum discurso sobre a URSS e trata os representantes do poder soviético de igual para igual, dando mostras de que considera a URSS um país bem organizado e semelhante aos EUA.

Tecnologia

O filme trabalha a impotência humana diante da autonomia conferida à máquina. Há uma série de esforços para retomada das rédeas sobre o destino humano. É o humano que vai minimizar as proporções do que poderia se transformar numa guerra total, mas o humano não alcança revogar a ordem da máquina. O filme não é, exatamente, uma crítica à razão, mas uma crítica à racionalização tecnicista da Guerra Fria, à transferência do poder de decisão sobre ações humanas às máquinas. O presidente é indiscutivelmente racional, visto que propõe a destruição de Nova York, mesmo sob pena de condenar sua esposa à morte, mas não é um homem que ignora a importância da dimensão humana afetiva e emocional. Na comunicação com o chanceler russo ele pede ao tradutor, que além de traduzir a mensagem (decodificar o

código linguístico), o informe sobre o que percebe na voz do chanceler, que emoções disposição ele deixa transparecer. A escolha de Black para uma missão de sacrifício também parece reforçar a ideia de que o presidente sabe perceber seu caráter e disposição para colocar o bem comum acima de sua própria dor (comoção). Assim, o filme aproxima-se da perspectiva trabalhada em *Vampiros de Almas* e *A Bolha*, pois nessas obras só uma razão aliada com os instintos, intuições e emoções pode ser útil.

No filme, a existência da tecnologia facilita alguns contatos (as comunicações via telefone são fundamentais), e não deixa de ser, em certa medida, irônico, que os homens dependam da tecnologia para tentar resolver os problemas causados por ela. Mas, utilizada para resolver problemas que deveriam ser resolvidos pelos humanos, a tecnologia se mostra catastrófica, coloca pessoas em situações horríveis e retira do humano a responsabilidade pelas ações. Delegar a resolução dos problemas reais, no caso, a corrida armamentista e a manutenção da Guerra Fria às máquinas seria algo muito tentador, porém mais perigoso que deixar com os humanos, que por interação social podem encontrar meios comuns para entrar em equilíbrio. A tecnologia é vista como tão ou mais falível que o homem, afinal se trata de criação sua e deve depender da atenção humana para funcionar com correção, quando há um processo de automatização dos comandos, qualquer erro (o filme não explicita qual) pode ter um efeito terrível.

O papel das humanidades

As ciências humanas estão representadas em *Limite de Segurança*, pelo professor Groeteschele. Assim como a tecnologia, as ciências Humanas também são vistas com desconfiança pelo filme, o excesso de racionalismo da economia, estratégia, sociologia e história (e da sociologia política) também é apresentado como redutor da dimensão humana. De certa forma, o professor também é apresentado como uma

máquina de processamento de dados. Ele fala da guerra em termos de cálculo das probabilidades, calcula reações lógicas a uma ação e número de vítimas de um ataque. Diverte-se fazendo um prognóstico das profissões emergentes no caso de uma guerra nuclear, como a brincadeira que arquivistas e bandidos teriam mais chance de sobreviver por ocuparem os subterrâneos.

O risco das ciências humanas se transformarem em redutos de cínicos estudiosos, deslocados da experiência e valor humano, é apresentado de forma quase didática na obra. A lógica defendida pelo professor, em tom alegre, de que a guerra é uma continuação da política, e que fins políticos justificariam a paz, a guerra e o estado de "paz armada" entre EUA e URSS é desconstruída pelos fatos. Os políticos não desejavam a guerra, mas estavam envoltos em uma rede de apatia, conformismo, burocracia, ideologia, tecnicismo, legitimados por teóricos da guerra.

O filme critica pensadores contemporâneos à sua produção, como Henry Kissinger, que em 1957 publicou o livro *Nuclear Weapons and Foreign Policy*¹⁰¹, no qual defende a ideia de uma guerra atômica limitada, e, principalmente, pensadores da Rand Corporation, como Herman Khan, que previam uma guerra nuclear limitada travada com controle, racionalidade e possibilidades reais de vitória dos EUA¹⁰². Estes pensadores auxiliaram na criação das doutrinas que nortearam a Guerra Fria, construindo uma imagem da URSS como uma nação fanática por seguir o marxismo, cujos objetivos só seriam alcançados com a derrota dos EUA, representantes máximos do Capitalismo, e disposta à utilização de quaisquer meios para conseguir isso, como era possível comprovar pelos casos de espionagem e incitação a revoluções em territórios vistos como área de influência incontestes dos EUA, como a América Central

¹⁰¹ KISSINGER, H. *Nuclear Weapons and Foreign Policy*. New York: Harper & Bros, 1957.

¹⁰² TRACHTENBERG, M. Resenha do livro "The Wizards of Armageddon by Fred Kaplan". *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, v. 475, Deindustrialization: Restructuring the Economy. (Sep. 1984), p. 176/177.

e do Sul. Essa ideia é reproduzida, à risca, pelo professor Groeteschele ao defender que nada fosse feito para conter a crise.

O filme atinge, em cheio, toda sorte de estratégias criadas no segundo pós-guerra que tentavam inserir o arsenal nuclear dentro da lógica clausewitziana¹⁰³ da guerra, as tentativas de racionalização do uso de armas nucleares em um conflito com a URSS, propondo limitação dos alvos, a lógica da *détente*, as garantias de sobrevivência da elite política e econômica americana pós guerra total, incentivo à criação de abrigos nucleares residenciais, descentralização de informações, indústrias e pessoas.

A resposta para os que apostavam nos benefícios de numa guerra nuclear limitada é a destruição de duas cidades e a morte de milhões de pessoas, em um sacrifício coletivo para trazer a humanidade de volta à realidade, forçá-la ao reconhecimento do outro e a abertura para as negociações.

Limite religioso

Limite de Segurança faz uma releitura das passagens bíblicas, da destruição de Sodoma e Gomorra e da provação da fé de Abraão por Deus, pedindo seu filho Isaac em sacrifício.

Quando o presidente decide transmitir a Black a missão de bombardear Nova York, a fim de evitar uma retaliação soviética, caso o ataque incidental à Moscou se concretizasse, ele pergunta se o piloto se recorda de Abraão e do resto dessa história bíblica. Black confirma e sai entristecido para organizar o plano presidencial. Não é a toa que o nome completo do personagem é Warren Abraham Black.

Na tradição judaico-cristã, Sodoma e Gomorra eram duas cidades que, por meio de um ataque direto de Deus, foram destruídas por uma chuva de enxofre. Os atos

¹⁰³ KEEGAN, J. *Uma História da Guerra*. Edição citada.

imorais e desvios de conduta de suas populações seriam responsáveis pela ira divina que acometeu as duas cidades. A história de Sodoma e Gomorra consta no livro bíblico de *Gênesis*¹⁰⁴, servindo de referencial para outras lições em outros livros posteriores como *Ezequiel* e *Coríntios*.

Deus foi o responsável pela destruição das duas cidades, agindo para expurgar do mundo os desvios graves de sua doutrina. A inocente família de Ló foi retirada da cidade por anjos, mas a *Bíblia* informa que, segundo disse Deus a Abraão, não havia boas pessoas na cidade, salvo esta família¹⁰⁵.

Considerando as características da sociedade industrial, o contexto da Guerra Fria da década de 60, uma leitura possível da associação entre Sodoma e Gomorra/Moscou e Nova York é a de que o ser humano criou um Deus tecnológico, acima da responsabilização humana por atos humanos, e que, por não ter as mesmas características benevolentes do Deus bíblico, destrói duas cidades inocentes. Ao contrário da vilania e da sexualidade expressa em Sodoma e Gomorra, destruídas com justiça pelo Deus bíblico, Moscou e Nova York são exterminadas injustamente pela ação da tecnologia. Sodoma e Gomorra eram centros de pecados, enquanto Moscou e Nova York eram os grandes centros da inventividade humana e poder. No momento da queda da bomba o filme utiliza recortes de cena para retratar um cotidiano nova-iorquino, aparentemente, inocente.

Há também a possibilidade de compreender a destruição de Moscou e Nova York como punitiva do pecado do desenfreamento nos avanços tecnológicos e disputas pelo poder, cometidos por líderes políticos, militares e intelectuais ou por esses e a população civil. É possível interpretar que a população civil inocente paga pelos pecados de seus líderes políticos, militares e intelectuais ou que ela também é pecadora por aprovar ou não evitar as ações de seus líderes.

¹⁰⁴ Bíblia Online <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/13>>. Acesso em 17 novembro 2009.

¹⁰⁵ *ibidem* Gênesis 18:20-33

Assim como Sodoma e Gomorra, Nova York e Moscou servem como exemplo dos erros que a humanidade não deve tornar a cometer, o "pecado" da intolerância entre URSS e EUA, o "pecado" do desenvolvimento tecnológico desenfreado, o "pecado" de se escutarem "professores Groetechele" têm um custo. O Deus bíblico não é o responsável pela punição desses pecados, mas a tecnologia, que é uma criação humana, a sua imagem e semelhança, falível. Desta perspectiva, o filme subverte em parte o mito bíblico, destituindo o elemento responsável por punir de consciência ou senso de justiça.

Outra leitura, talvez a que melhor articule todos os elementos, consiste em associar o presidente a Deus, afinal é ele quem ordena a destruição de Nova York e ele quem prova a fé de Black pedindo sua família em sacrifício. O presidente intervém em um mundo, que está se consumindo em seus próprios pecados, para reestabelecer a ordem. Moscou e Nova York são sacrificadas para salvar o mundo.

Precedendo a destruição de Nova York por Black, uma série de sacrifícios são requeridos para evitar o pior, a começar pelo sacrifício de concepções e visões de mundo. Para que a paz possa ser negociada o chanceler soviético tem de aceitar a perda de Moscou, o presidente americano tem de aceitar a destruição da cidade de Nova York, a morte de milhões de pessoas, de sua esposa que estava na cidade, da família de seu amigo piloto. *Limite de Segurança* procura chocar o público com os sacrifícios impostos aos personagens para provocar a reflexão, pelo medo, sobre a necessidade de criação de um sistema de paz.

Diferentemente de Abraão, Black não é agraciado pelo impedimento da mão de Deus no momento de lançar as bombas sobre Nova York.

A noção de que Black deve sofrer e morrer pelos pecados dos outros para redimi-los aproxima-o do mito de Jesus Cristo¹⁰⁶. O piloto pacifista, por ser o mais inocente é o que deve sofrer mais.

O sacrifício de Black é anunciado em sonhos premonitórios. O filme tem início quando o personagem sonha que assiste aflitivamente a uma tourada, quando tenta ver o rosto do toureiro, ele acorda. No encerramento do filme, antes de sua morte, Black declara que ele é o toureiro.

A narrativa utiliza de um tema da cultura ocidental cristã para transmitir sua mensagem de forma clara. O sacrifício do herói não é discutido criticamente pelo filme, ele se torna algo necessário e percebido pelo próprio herói e pelos outros personagens como fundamental e desejável. Já a destruição das cidades é vista de forma crítica, são decorrências da desumanização e do estado aparentemente eterno da Guerra Fria.

O outro

Um aspecto que torna *Limite de Segurança* um documento relevante é a caracterização dada aos soviéticos por este filme americano. No segundo pós-guerra, tanto na ficção científica quanto em outros gêneros, personagens soviéticos ou comunistas em geral apareciam envolvidos em um ar de mistério, relacionados a atividades subversivas como espionagem, conspirações e, às vezes, de forma semelhante a como se retratavam os nazistas em obras para o cinema, criadas no período da Segunda Guerra Mundial e do segundo pós-guerra¹⁰⁷. *Limite de Segurança*

¹⁰⁶ GIBLIN, G.; GIBLIN, L. carta enviada ao periódico em comentário ao artigo "Greatest Story Ever Garbled: A critique of "The Greatest Story Ever Told"- Part I of the Internet film Zeitgeist" *Skeptic*. v.15, n.2, 2009. p.17

¹⁰⁷ Exemplos de filmes são: *Invasão EUA/ Invasion USA*, dirigido por Alfred E. Green, 1952. *Tobor the Great*, dirigido por: Lee Sholem, 1954. *The Red Menace*, dirigido por: R.G. Springsteen, 1949. *Nuvens de Tempestade/ Woman on Pier 13*, dirigido por: de Robert Stevenson, 1949.

procura desconstruir o estereótipo soviético do vilão fanático que pretende subjugar os Estados Unidos a qualquer custo.

O filme confere crédito a URSS, não a retratando como inevitavelmente inimiga e odiosa, mas como uma nação forte, com os mesmos interesses que os EUA e que, em virtude da falta de negociação, está em conflito com os EUA. A simplificação beirando a total ignorância dos antagonismos entre EUA e URSS serve à construção de uma narrativa capaz de sensibilizar o público americano para a reflexão dos rumos da Guerra Fria. Não cabia, portanto, uma caracterização dos soviéticos como não civilizados, fanáticos, vingativos, manipuladores e espíões, exatamente o estereótipo do soviético que Lumet tentava atacar.

Mesmo tendo a preocupação de dar voz aos soviéticos, essa voz só aparece mediada pela tecnologia. Os soviéticos não são ouvidos, senão por meio do telefone americano e não são vistos, senão, em uma única fotografia. Ouvimos o chanceler da URSS conversando em russo com o presidente dos EUA, mas há a intervenção de um tradutor que transmite as mensagens, deduzindo as emoções por detrás das falas. O general Bogan conversa com seu colega soviético e descobre que ambos, na Segunda Guerra Mundial, estavam alocados em Londres, lembrando ao público que a URSS e os EUA tinham sido aliados importantes há, apenas, cerca de 20 anos antes do filme ser lançado. O único soviético visto no filme é um general que se comunica com Bogan e apenas por uma fotografia na ficha de oficial inimigo do governo dos EUA.

Em *Limite de Segurança* a noção de “outro” é distinta daquela trabalhada por meio da criatura na ficção científica. Enquanto a criatura representa todos os problemas, encarna o mal, promovendo a união social para combatê-la, em *Limite de Segurança* é pela compreensão de que o outro não é diferente e não deve ser um repositório de

Cabe lembrar a comédia *Cupido não tem bandeira/One, two, three*, dirigido por: Billy Wilder, 1961: um comunista, Otto Piffl, de Berlim Oriental, se apaixonou por uma norte-americana, Scarlet, filha de um alto executivo da Coca-Cola, e casam!

projeções paranoicas e ideológicas que a paz pode ser construída. Os diálogos entre os personagens deixam claro que a situação vivida do lado americano é praticamente idêntica à vivida na URSS. Em função do erro no sistema de segurança americano, os países experimentam o pânico e se empenham, em igual proporção, na procura de soluções. A URSS é apresentada como uma rival à altura, tanto em termos tecnológicos, quanto em liderança administrativa. Cada componente dos esforços para manutenção da Guerra Fria por parte dos Estados Unidos, mostrado pelo filme, possui um equivalente no lado soviético. Os EUA sabiam a localização da esquadra russa no pacífico e os russos prontamente identificam a esquadilha que recebeu o comando de ataque se aproximando e causam interferências na frequência de comunicação, os militares americanos têm conhecimento técnico sobre armas russas e os russos também têm sobre as americanas, os dirigentes enfrentam opiniões internas divergentes, mas sabem segurar com mão de ferro o ímpeto de homens de suas respectivas nações de causarem uma Terceira Guerra Mundial. O filme trabalha uma noção de que os humanos são muito semelhantes, as diferenças ideológicas são praticamente irrelevantes no enredo, os países desejam ser líderes em poder, economia e tecnologia, mas, em um “limite de segurança”, temem a destruição e empenham-se para evitá-la. O “outro” é “você mesmo”.

Esta mudança da abordagem do "outro" em *Limite de Segurança* se deve a relação do filme com a sociedade, a estabilização da Guerra Fria, decorrente do próprio desenvolvimento das armas, se tornou clara nos anos 60 e a tendência geral foi perceber que a Guerra Fria não poderia ser vencida por nenhuma das partes, o ideal era abandonar a forte retórica anticomunista de meados da década de 50, observar como a URSS se relacionava com seus países satélites e reconhecer que o inimigo talvez se movesse pelos mesmos interesses dos americanos. Com a perspectiva de destruição mútua, acabando com o principal objetivo da guerra moderna, que era o de conseguir

por meios militares o que a política não alcançaria, as duas superpotências continuaram se provocando, mas negociaram uma situação mais estável. Um grande passo nesse sentido foi o tratado que proibia os testes atômicos na atmosfera, que reduziu as tensões e mostrou que URSS e EUA não precisavam se antagonizar. Mesmo assim, as potências ainda mantiveram a desconfiança mútua e é esta desconfiança que *Limite de Segurança* apresenta como ainda persistente e anacrônica, pois os humanos queriam a paz, mas não tinham coragem suficiente para arriscar a estabilidade armada fornecida pela tecnologia.

O tratamento que o filme dá aos personagens ligados ao anticomunismo do segundo pós-guerra é de que são covardes, oportunistas, apresentam problemas de relacionamento, e são colocados no ostracismo com o decorrer dos fatos, por não perceberem que a realidade é algo mais complexo que suas ideologias ou neuroses.

O documento apresenta a complexidade de formas de se relacionar com os dilemas da Guerra Fria nos anos 60 e escolhe uma abordagem que dá crédito à humanidade e à compreensão do outro e crítica à tecnologia, utilizada como escudo para as pessoas não se responsabilizarem pelos atos. O reconhecimento do outro significa reconhecer que o outro compartilha das mesmas falhas e virtudes.

Imaginação do Conflito

O que caracteriza *Limite de Segurança* como um filme de ficção científica não é apenas a presença das salas de guerras de alta tecnologia para a época, os aviões modernos e o falatório sobre armas atômicas, mas, especialmente, a discussão da presença da tecnologia na sociedade, um dos principais temas do gênero. A película não data precisamente os eventos, mas o espectador da época do lançamento localizaria a trama, facilmente, num futuro bastante próximo ou no presente.

Limite de Segurança é um exemplo da importância da ficção científica na interpretação social do real. Diante da manutenção de segredo sobre como a Guerra Fria estava sendo travada, a ficção passou a atender à curiosidade do público de saber como as instituições estariam se comportando, se preparando e protegendo a sociedade, informações que não eram fornecidas pelos poderes públicos. O filme de Lumet ajudou a compor e reforçou a imaginação das salas de guerras computadorizadas, dos intrincados sistemas de computação, comunicação, checagem de informações e ordens, do interior de um bombardeiro e do excelente treinamento e obstinação dos pilotos, da mesa ao redor da qual se sentariam grandes militares do governo, políticos e gênios para lidar com as situações mais complexas da vida nacional e até mundial. O avião do modelo "Vindicator", que é uma criação do romance, é representado no filme por imagens externas de bombardeiros B-58 Hustler¹⁰⁸. Mesmo sendo crítico em relação às conseqüências do avanço tecnológico desenfreado e ao seu papel de substituta dos comandos humanos, o filme não consegue deixar de mitificar as estruturas americanas e soviéticas disponíveis para travar uma guerra nuclear. O abrigo nuclear subterrâneo da Casa Branca e o "telefone vermelho", para comunicação direta com o líder soviético, são explorados pela história, criando uma imagem, aparentemente, documental de como os governos agiriam em caso de um acidente.

Esse caráter realista do filme, dos cenários, instituições, hierarquias e situações, facilita o reconhecimento da história como perfeitamente plausível para o público, pois preenche seu desconhecimento sobre os sistemas de defesa americanos e soviéticos e sobre os grandes mistérios da tecnologia. Para o público familiarizado com notícias sobre novas armas, aviões, corrida espacial e crises ameaçadoras entre EUA e URSS, *Limite de Segurança* se apresenta mais como um melodrama do que uma obra ficção científica.

¹⁰⁸U.S. Military Aircraft Database <<http://airplane.designation-systems.net>> . Acesso em 01 novembro 2009.

A mensagem dos produtores que nada visto no filme teria qualquer chance de ocorrer, exibida após os créditos finais, depois de toda tensão exibida no filme que culmina com a destruição das cidades acaba tendo um caráter cômico e demonstra claramente o medo dos produtores de não causar indisposição com as forças armadas e o Departamento de Defesa dos EUA. A base do medo está na noção que a ficção científica apresentada no filme fosse mais plausível ao público que a confiança na (des)informação governamental.

Dr. Fantástico encontra o Professor Groeteschele

A seminal obra de Stanley Kubrick, *Dr. Fantástico (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964)*, trabalha a mesma temática que *Limite de Segurança*. Ambas foram lançadas no mesmo ano, com diferença de alguns meses, como consta no documentário sobre o filme disponível na versão para dvd lançada em 2000, e pela mesma distribuidora (Columbia Pictures), após um acordo extrajudicial referente a suspeitas de plágio das fontes literárias dos filmes. *Dr. Fantástico* foi uma adaptação paródica de um livro britânico chamado *Red Alert*, de Peter Bryant, pseudônimo de Peter George¹⁰⁹, e *Limite de Segurança*, uma adaptação do romance *Fail-Safe*.

Devido à temática ser muito semelhante, o filme de Kubrick acabou ofuscando *Limite de Segurança*, não só por ter sido lançado antes, mas porque a comédia de humor negro conseguiu agradar muito mais o público e a crítica, com um roteiro com boas piadas e situações cômicas, do que um filme que trata do mesmo tema de forma séria, mantendo a tensão e exigindo maior concentração do público nas cenas. *Dr. Fantástico*

¹⁰⁹ BRYANT, P. *Red Alert*. Nova York: Ace, 1958.

é uma das obras mais elogiadas da filmografia de Kubrick e destaque na carreira do comediante Peter Sellers.

Mesmo não tendo sido um sucesso e tendo ficado à sombra do *Dr. Fantástico*, o filme de Lumet é de grande relevância histórica, exatamente por ser a contrapartida séria para a discussão das políticas referentes à bomba atômica, das noções de guerra nuclear limitada, dos perigos de se confiar demais na tecnologia e na ciência.

Esta crítica a tecnologia, às falhas que podem culminar em catástrofes, não está presente no *Dr. Fantástico*, no qual o ataque nuclear a URSS é provocado pelas ordens de um oficial louco paranoico. *Dr. Fantástico* localiza o problema da questão nuclear da guerra fria no campo sexual humano¹¹⁰, enquanto *Limite de Segurança* busca em um ideal de ser humano, solidário e tolerante, a salvação e redenção da humanidade frente à tecnologia belicista e a ignorância. Como documento do período é possível defender que *Limite de Segurança* permite ao historiador aproximar-se mais seguramente do imaginário sobre a questão atômica que a sátira do *Dr. Fantástico*, que para ser entendida pelo público requer um bom conhecimento do contexto histórico, o que é dispensável em *Limite de Segurança*. Inclusive, para uma compreensão do que exatamente Kubrick está parodiando seria de grande ajuda, até para se perceber a genialidade do famoso diretor, ter assistido antes a *Limite de Segurança*. Sem desmerecer as grandes qualidades artísticas do filme de Kubrick¹¹¹.

¹¹⁰ MALAND, C. "Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus". *American Quarterly*, v.31, n.5, Special Issue: Film and American Studies (Winter, 1979), p 697/717.

¹¹¹ Esta sugestão de que, para entender bem o *Dr. Fantástico*, a película *Limite de Segurança* deveria ser assistida antes, está presente no comentário de diretor disponível no DVD de 2000.

5 A Partida: Considerações Finais

Os quatro filmes utilizados como documentos históricos e artísticos da década de 50 e de meados dos anos 60 do século XX são exemplos significativos do gênero ficção científica, seja por terem explorado questões intrínsecas da ficção científica com clareza e relevância, seja por terem servido de referencial para outras obras – *remakes*, citações.

Quando se fala da história da ficção científica como gênero, não se pode deixar de lado a grande influência da literatura. A criação do nome ficção científica é oriunda da literatura¹¹² e o gênero literário, surgido na Europa, só se desenvolveu como produção de massa nos Estados Unidos das primeiras décadas do século XX¹¹³. O nascimento do gênero e seu recorte temático se deram em contos e livros, mas as regras da literatura nem sempre se adaptam ao cinema – diferenças entre linguagens e momentos históricos das obras¹¹⁴. A literatura produzia em maior número histórias que celebravam a prática científica, a ciência e a tecnologia, embora não fossem raras histórias críticas à ciência.¹¹⁵ Consolidando-se no segundo pós-guerra, o cinema tendia a ser pessimista em relação à ciência. No imediato segundo pós-guerra (até 1953), enquanto a ficção científica ainda se constituía como um gênero fílmico em Hollywood, no campo literário, o gênero já estava consolidado, existiam dezesseis editoras, publicando trinta e cinco revistas, com público estimado de quatro milhões de pessoas só nos EUA!¹¹⁶

Pensar o filme de ficção científica como documento histórico implica em relativizar a importância de ações políticas e econômicas da esfera governamental como

¹¹² PARTSCH, C. “Paul Scheerbarth and the Art of Science Fiction”. *Science Fiction Studies*, v. 29, n. 2 (Jul., 2002), p. 202/220 – tema presente na p.202.

¹¹³ BERGER, A. I. “Theories of History and Social Order in ‘Astounding Science Fiction’, 1934/55”. *Science Fiction Studies*, v. 15, n. 1 (Mar., 1988), p. 12/35 - questão desenvolvida na p.14/15

¹¹⁴ SILVA, M.; PINTO, J. P.; CARDOSO, M. (orgs.). *Metamorfoses das linguagens (Histórias, Cinemas, Literaturas)*. São Paulo: LCTE, 2009.

¹¹⁵ BERGER, A. I. “Theories of History and Social Order in ‘Astounding Science Fiction’, 1934/55”. *Science Fiction Studies*. edição citada, p.12.

¹¹⁶ HIRCH, W. H. “The Image of the Scientist in Science Fiction, a Content Analysis”. *The American Journal of Sociology*, v. 63, n. 5 (Mar., 1958), p. 506/512. – assunto explorado na p.507.

transformadoras imediatas e exclusivas de formas de pensar o contexto interno ou externo de um país ou as relações internacionais. A assinatura do *Partial Test Ban Treaty*, mesmo tendo reduzido as tensões políticas entre URSS e EUA, não influenciou a narrativa de *Limite de Segurança*, que ainda via a ameaça da guerra nuclear na política do MAD, e mesmo o filme *Dr. Fantástico*, que discute tema muito semelhante, sequer menciona alguma redução de tensão entre os países. Os jogos que os filmes fazem partem exatamente da desconfiança mútua das superpotências e de caricaturas de discursos e posturas do segundo pós-guerra.

O Dia em que a Terra Parou, mesmo criticando indiretamente a política da contenção, o isolamento do "outro", também é crítico da ideia de dissuasão e de qualquer ideia, de qualquer época, que pregue a intolerância e a retórica do poder pela aceitação cega da autoridade. Klaatu é um ser apresentado como reconhecidamente superior, sua superioridade, inclusive, é reforçada esteticamente pelo filme. A obra imagina as decorrências da chegada de um alienígena pacífico em um planeta marcado pela intolerância e desconfiança mútua, o mundo das relações internacionais da Guerra Fria. A escolha do diretor é reforçar um discurso pacifista, ancorado na Ciência, no mesmo modo de fazer ciência que possibilitou as descobertas capazes de permitir a produção da bomba atômica. A existência deste documento fílmico implica em afirmar que a proposta de uma sociedade tecnologicamente avançada, pacífica, com a violência, inerente ao ser humano, controlada por suas próprias criações de metal, ainda estava em voga, orientando a atuação política e a imaginação dos atores sociais do começo dos anos 50. A racionalização total da humanidade e a subjugação dos sentimentos e atitudes como a inveja, o individualismo, o autoritarismo, a busca do lucro fácil (vistos pelo filme como socialmente danosos), é algo desejável e reforçado em *O Dia em que a Terra Parou*.

Como se pode observar o segundo exemplo documental, o filme *Vampiros de Almas*, inverte a lógica da racionalização total, ela passa a constituir uma ameaça, da qual os seres humanos só podem se salvar por meio da intuição e das emoções. Enquanto em *O dia que a terra parou* as emoções devem estar subordinadas à razão e só são benéficas à medida que impulsionam a curiosidade científica, em *Vampiros de Almas*, a subordinação das emoções e da intuição à razão leva ao erro. Uma pista para as mudanças poderia estar nas filiações político-partidárias de roteiristas, estúdios, produtores, tese que deve ser relativizada pela percepção de que o aumento das tensões da Guerra Fria e o desenvolvimento de novas armas, cada vez mais fantásticas, aumentaram a desconfiança em relação à Ciência. Além disso, muitas das possibilidades milagrosas do uso da energia atômica revolucionando a sociedade, com energia barata, aumento do lazer e novos tratamentos médicos¹¹⁷ alardeadas no imediato segundo pós-guerra, não saíram do campo das fantasias de ficção científica, concretizando-se apenas em histórias em quadrinhos, literatura e filmes. Enquanto existia a expectativa da fantasia se tornar realidade, as perspectivas de utilização benéfica do conhecimento sobre o átomo e a energia atômica equilibravam a tensão causada pela bomba¹¹⁸. Tais expectativas se encontravam uma década distante quando *Vampiros de Almas* foi lançado em 1956, o contexto interno da sociedade americana ainda estava marcado pela paranóia e pelo medo, desconfiava-se da racionalidade pregada por Klaatu em *O Dia em que a Terra Parou*: não seria absurdo afirmar que Klaatu e seus aliados cientistas estão representados em uma escala não divina, nem de autoridade incontestada, no psiquiatra Kauffman, em *Vampiros de Almas*.

Ainda sobre a questão da visão da Ciência, o filme pós- crise dos mísseis cubanos, *Limite de Segurança*, é lançado quando as políticas de contenção e dissuasão

¹¹⁷ BOYER, Paul. *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*. New York: Pantheon, 1985, p.107/140.

¹¹⁸ IDEM, Idem, p 125.

no campo das relações oficiais entre EUA e URSS já se encontravam superadas pelo próprio desenvolvimento científico que permitiu a criação e o armazenamento de armas suficientes para destruir o inimigo inúmeras vezes. *Limite de Segurança* vê a tecnologia com extrema desconfiança e critica duramente o seu uso na adaptação da política da dissuasão que foi o MAD, para manter um equilíbrio do terror com a URSS.

Nesta obra de 1964, a tecnologia se torna algo alienígena (embora humana, demasiado humana), não parece que o homem tem qualquer relação que não seja de dependência para com ela. Os personagens dependem da tecnologia, transformada em algo superpoderoso que decide se ataca ou defende os humanos, inclusive para se comunicar e evitar que os erros da própria tecnologia causem destruição (um tema da ficção científica da criatura se voltando contra o criador), tudo para provar que os humanos devem resolver seus problemas por si. O filme faz a crítica da aplicação prática da Ciência, inclusive as Ciências Humanas, vistas como prolongadoras do conflito entre URSS e EUA.

Gort, o robô detentor da violência no documento de 1951, a máquina confiável que garantia a paz, encontra um paralelo na sala do comando aéreo estratégico em Omaha: o humano colocou sua confiança na tecnologia, como sugeria Klaatu ao final de *O Dia em que a Terra Parou*, só que não há a divindade de Klaatu em *Limite de Segurança* e a máquina, por não ter nenhuma emoção, ordena um ataque. Lumet apresenta uma noção, já citada, de que a tecnologia supera o seu criador e não se importa com seus efeitos.

Obviamente, esta noção serve de contra-discurso em relação aos discursos que defendiam um maior investimento em tecnologia, crendo que a lógica do MAD garantiria a paz. Tais discursos, presentes à época, estão ancorados em pesquisas de intelectuais e são representados no próprio filme pelo personagem do professor

Groeteschele. No contexto de *Limite de Segurança*, Gort (a tecnologia autônoma) passa de algo idealizado a algo a ser contido.

Uma sugestão para entender o que causou uma mudança tão drástica no imaginário da tecnologia está na natureza da tensão criada pela possibilidade de uma guerra nuclear. Muitos cientistas repensaram sua atividade diante da aplicação prática da bomba atômica, como demonstram as iniciativas de mobilização política da categoria, a confiança de que a prática científica era algo que poderia ajudar as pessoas e salvá-las, seja do cotidiano de exploração no trabalho e em casa, seja das doenças, da má-educação, etc., se mostrou incerta, com a noção, cada vez maior, de que havia um tipo de ciência que deveria não ser conhecida ou controlada por instituições como os militares ou o Estado.

O documento "ideal", porque dotado de imensas potencialidades, para se perceber estas visões é a ficção científica do segundo pós-guerra. O filme de 1951 ainda tentaria refletir sobre contexto com a perspectiva de que apesar do uso incorreto ou maléfico, existe uma aplicação positiva da tecnologia e da prática científica para mudar o mundo para o bem coletivo. O cientista protegeria a Ciência do uso incorreto pregado por políticos e militares para que a utopia pudesse ser alcançada. *O Dia em que a Terra Parou* não retira o aspecto de terror tecnológico da bomba atômica, mas não discute a competência da Ciência em explicar o desconhecido e ajudar a humanidade. *Vampiros de Almas* e *Limite de Segurança* rejeitam esta superioridade da Ciência e do discurso da razão: a única forma de se compreender o mundo, nestas obras, é pela aliança das emoções e intuições com a razão, com a superioridade da emoção e intuição nesta relação.

A *Bolha* entra como um caso à parte nesta discussão: a Ciência aparece pressuposta na maneira como os personagens compreendem a criatura, para descobrirem de onde ela veio e como contê-la, eles utilizam um conhecimento científico

rudimentar. A Ciência legitima a existência da criatura e reforça a verossimilhança, ao mesmo tempo em que representa, dentre outros temores, a possibilidade da destruição atômica. Mas é um filme que não relega ao cientista nenhum papel especial na contenção da Bolha, ao contrário de outros famosos filmes de criatura, não se tem um personagem heroico representando a prática científica e são as pessoas interagindo entre si que controlam a situação. A ausência dos cientistas para conter a criatura pode ser indicativa de desprestígio, já que o personagem mais próximo da prática científica, um médico, não consegue explicar o que está acontecendo e é morto pela Bolha.

Por meio da ficção científica, pode-se perceber que o imaginário da prática das ciências tendeu a ser mais negativo no segundo pós-guerra, inclusive, com o aumento dos cientistas vilões e com a resolução dos problemas humanos não mais por cientistas, mas por figuras oriundas de outros mundos.¹¹⁹ Como *O Dia em que a Terra Parou* mostra, o cientista teve de se aliar a uma figura de autoridade moral e ética baseada no mito cristão para sugerir uma salvação coletiva. O cientista precisou de uma “muleta” metafísica para ser ouvido pela sociedade. Mesmo sendo um filme com visão positiva sobre os cientistas (talvez o filme de ficção científica que mais homenageia os cientistas e sua função social no segundo pós-guerra), nota-se que o tema foi tratado para atenuar uma tendência geral a descrédito em relação à ciência.

Em *Vampiros de Almas*, o personagem que detém a visão crítica e cética da Ciência é o vilão; em *A Bolha*, é incapaz; e, no mundo já dominado por suas criações, em *Limite de Segurança*, está ausente.

Dois dos documentos apelam diretamente para o caráter universal do gênero ficção científica, como se as glórias ou danos do que é assistido pudessem ser compartilhados por todos os seres humanos. Tanto *O Dia em que a Terra Parou* como *Limite de Segurança* partem do local para discutir questões universais. Há uma união

¹¹⁹ HIRSCH, Walter. “The Image of the Scientist in Science Fiction a Content Analysis”. Edição citada, p. 506.

entre estes dois filmes ao redor da ideia de tolerância: “os outros”, em ambas as obras, são benéficos e honestos, enquanto supostos amigos ou colegas se mostram como os verdadeiros causadores de problemas.

No caso do filme de Wise, os militares, políticos e mídia “locais”, americanos, são os grupos dignos de desconfiança e não o “outro” alienígena, nem o “outro” cientista de diferentes nações, inclusive URSS, que aparecem representados na cena final. *Limite de Segurança* vê o “outro” como semelhante, movido pelas mesmas emoções e medos. Intelectuais e pessoas com problemas familiares, nativas, são os causadores de crises e discussões. A salvação da humanidade, em ambos os filmes, passa por uma reavaliação do outro, mesmo que um filme defenda a tecnologia e a ciência e o outro as responsabilize pelos problemas do mundo.

Mais um ponto onde os dois filmes se tocam é a questão religiosa como pano de fundo para as mudanças sociais desejáveis: em *O Dia em que a Terra Parou*, o messias vem do espaço para colocar a humanidade no rumo correto; em *Limite de Segurança*, a destruição de duas cidades e a morte de milhões de pessoas são sacrifícios necessários para a reordenação do mundo. Não por acaso, o filme associa a destruição de Moscou e Nova York à Sodoma e Gomorra.

Desde 1947, o periódico *Bulletin of the Atomic Scientists* apresentava na sua capa o "Relógio Do Juízo Final"/*Doomsday Clock*", um ponteiro indicava o risco de uma guerra nuclear da perspectiva de avaliação dos cientistas responsáveis pela publicação, quanto mais próximo o ponteiro estivesse da meia-noite, maior a ameaça de destruição, a meia-noite marcava o "fim do mundo", ou seja, o início de uma guerra nuclear¹²⁰. Em *O Dia em que a Terra Parou* e em *Limite de Segurança*, a tentativa de colocar os humanos no rumo certo ocorre ao meio-dia, Klaatu literalmente para o

¹²⁰ Atualmente o *Bulletin of the Atomic Scientists* ainda apresenta o *Doomsday Clock* em sua capa, só que o significado da meia noite foi ampliado para considerar o aquecimento global, acidentes nucleares e da nanotecnologia e não só mais o risco de um conflito apocalíptico.

planeta Terra ao meio-dia para provar a seriedade e a força de sua mensagem, sobre *Limite de Segurança* é possível deduzir que a destruição de Nova York, logo após a destruição de Moscou, ocorre também ao meio-dia. Na abertura da sequência final do filme, que dura cinco minutos, o relógio na parede do abrigo da Casa Branca indica 11h55min. Como esta sequência se desenvolve em tempo real, meio-dia é o horário que se vê o radar do avião indicando o local de lançamento da bomba. O filme explora esteticamente a imagem do radar para remeter à imagem do relógio. O “desligamento” do planeta Terra por Klaatu e a destruição de Nova York ocorrem na metade do tempo para meia-noite, indicando talvez que fora das telas ainda há tempo para mudar os rumos da Guerra Fria e impedir a destruição final. A meia-noite real é espelhada no meio-dia da ficção científica.

A mensagem de tolerância e união também está presente em *A Bolha*, o que nos leva a concluir que, no período no qual foi feito, o recorte do cinema de ficção científica está preocupado com a falta de união da humanidade. No caso de *A Bolha*, a questão tratada é mais local, o conflito de gerações e a união vista como ideal é entre adultos e jovens da classe média americana, a única capaz de resgatar a sociedade do perigo iminente do “outro”. A mensagem de que a humanidade precisa de tolerância e união para evitar sua destruição também está presente em *A Bolha*, permitindo concluir que o cinema de ficção científica estava preocupado com a questão da falta de união internacional e nacional. *A Bolha* discute prioritariamente a desintegração interna americana, o conflito de gerações, e propõe uma união, vista como ideal, entre adultos e jovens da classe média americana, a única capaz de resgatar a sociedade das ameaças projetadas na criatura.

Vampiros de Almas destoa dos outros filmes por ser o mais crítico em relação às condições humanas do segundo pós-guerra. A obra é voltada para uma situação interna americana, mas prevê uma possível contaminação de toda humanidade pelos seres que

tomam os corpos da pacata Santa Mira. A luta do Doutor Miles pela resistência contra o racionalismo extremo e sua vitória temporária são compartilhadas pelo público, que simpatiza com o personagem e pode perceber a importância de resistir a uma razão desvinculada dos sentimentos. Ao contrário dos outros filmes que apostam na união para a resolução dos conflitos, em *Vampiros de Almas* a “salvação” depende da manutenção da individualidade.

Na documentação também aparece uma forma de pensar a guerra atômica como uma expressão de poder digna de Deus e deuses. Em *Limite de Segurança*, esta ideia chega a ser extrapolada em um desejo de exercício máximo de poder, a decisão sobre o fim da humanidade, dos seus dramas e de suas brigas fúteis. O professor Groeteschele analisa a motivação e sentimentos de Ilse Wolf, a *femme fatale* que expressa claramente este desejo destrutivo, com as seguintes palavras:

Eu a observei hoje à noite. Você adoraria que fosse possível. Adoraria apertar aquele botão. Como seria emocionante. Saber que tem de morrer... e poder levar todos junto com você. Toda aquela gente, seus planos, suas esperanças... nasceram para ser assassinados, de costas, de olhos fechados. E você pode tornar isso possível, pode fazer isto a eles.

Este sentimento de se tornar um Deus por ter o poder de destruição também foi expresso por Oppenheimer na citação feita por ele logo após o teste de Trinity: "*Eu me tornei a Morte, o destruidor de mundos*"¹²¹

A crítica ao militarismo, ao tecnicismo e ao conformismo, presente nos filmes aqui comentados, se expandiu ainda mais a partir da segunda metade dos anos 60, com o florescimento da Contracultura, o Movimento Hippie e o nascimento de novos horizontes artísticos e de investimentos de produção no gênero cinematográfico de ficção científica. Nesse contexto, as angústias em relação à Ciência e cientistas somente

¹²¹ Sobre análise desta frase e a interpretação de Oppenheimer do Hinduísmo ver: HIJAYA, J. A. "The 'Gita' of J. Robert Oppenheimer". edição citada.

aumentaram. E um filme como *Laranja Mecânica*, de 1971, ampliou a caracterização da Ciência (no caso, a Medicina) como controladora dos comportamentos humanos, geradora de novos vegetais - sem origem sideral, todavia. Mas essa é uma nova ficção sobre um futuro mais ou menos presente (como os cenários de *Blade Runner*, com propagandas de Cerveja Budweiser) e que, tal qual já ocorria na anterior, não foi exclusivamente científica, revelou-se certamente política e tristemente poética.

Fontes e bibliografia

Documentos fílmicos

O Dia em que a Terra Parou (The Day the Earth Stood Still, 1951), Direção: Robert Wise; Roteiro: Edmund H. North, baseado em história de Harry Bates; Produção: Julian Blaustein; Fotografia: Leo Tover; Edição: William Reynolds; Efeitos Visuais: Fred Sersen; Trilha Sonora: Bernard Herrmann; Elenco: Michael Rennie, Patricia Neal, Hugh Marlowe, Sam Jaffe, Billy Gray, Frances Bavier, Lock Martin. Ficção científica, preto e branco, 92 minutos. Produção e Distribuição: Twentieth Century-Fox Film Corporation. EUA. (DVD)

Vampiros de Almas (The Invasion of the Body Snatchers, 1956), Direção: Don Siegel; Roteiro: Daniel Mainwaring e Richard Collins, adaptado da série de Jack Finney; Produtor: Walter Wanger; Fotografia: Ellsworth Fredericks; Efeitos Especiais: Milt Rice e Don Post; Edição: Robert S. Eisen; Trilha Sonora: Carmen Dragon; Elenco: Kevin McCarthy, Dana Winter, Larry Gates, Carolyn Jones, King Donovan, Jean Wille. Ficção científica, preto e branco, 80 minutos. Produção: Walter Wanger Productions. Distribuição: Continental Home Video (Brasil). EUA. (DVD)

A Bolha (The Blob, 1958), Direção: Irvin S. Yeaworth, Jr.; Roteiro: Theodore Simonson e Kate Phillips, adaptado do conto de Irvine H. Millgate; Produtor: Jack H. Harris; Diretor de arte: Bert Smith; Fotografia: Thomas Spalding; Efeitos Especiais: Bart Sloane; Edição: Alfred Hillmann; Direção de arte: William Jersey Karl Karlson; Música: Ralph Carmichael, Jean Yeaworth, Burt Bacharach; Elenco: Steve McQueen, Aneta Corsaut, Earl Rowe, Olin Howland, Alden Stephen Chase, John Benson. Ficção científica, colorido, 82 minutos. Produção: Tonylyn. Distribuição: The Criterion Collection (EUA). EUA. (DVD)

Limite de Segurança (Fail-Safe, 1964), Direção: Sidney Lumet; Roteiro: Walter Bernstein, baseado em livro de Eugene Burdick e Harvey Wheeler; Produtor: Max E. Youngstein; Diretor de arte: Albert Brenner; Fotografia: Gerald Hirschfeld; Edição: Ralph Rosenblum; Elenco: Dan O'Herhily, Walter Matthau, Frank Overton, Ed Binns, Fritz Weaver, Henry Fonda, Larry Hagman, William Hansen, Russell Hardie, Russell Collins, Sorrell Booke, Nancy Berg. Ficção científica, preto e branco, 107 minutos. Produção: Columbia Pictures Corporation. Distribuição: Columbia TriStar (Brasil). EUA. (DVD)

Filmes citados:

20 Milhões de Milhas da Terra, A/ 20 Million Miles to Earth, dirigido por: Nathan Juran, 1957.

2001: Uma Odisseia no Espaço/ 2001: A Space Odyssey, dirigido por Stanley Kubrick, 1968.

Aelita, A Rainha de Marte/ Aelita, dirigido por: Yakov Protazanov, 1924.

American Experience: The Lobotomist, dirigido por Barak Goodman and John Maggio, 2008.

Blade Runner, o caçador de andróides/ Blade Runner, dirigido por Ridley Scott, 1981.

Creation of the Humanoids, dirigido por Wesley E. Barry, 1962.

Cupido não tem bandeira/ One, two, three, dirigido por: Billy Wilder, 1961.

Dr. Fantástico/ Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, dirigido por: Stanley Kubrick, 1964.

Exterminador do Futuro, O/ Terminator, dirigido por James Cameron, 1984.

Godzilla, o Rei dos Monstros/ Godzilla, King of the Monsters!, dirigido por: Ishirô Honda e Terry O. Morse, 1956.

Homem Bicentenário, O/Bicentennial Man, dirigido por Chris Columbus, 1999.

Invasão EUA/ Invasion USA, dirigido por Alfred E. Green, 1952.

Invasores de corpos - A invasão continua, Os/ Body Snatchers, dirigido por: Abel Ferrara, 1993.

Invasores de Corpos, Os/ Invasion of the Body Snatchers, dirigido por: Philip Kaufman, 1978.

Invasores/ The Invasion, dirigido por: Oliver Hirschbiegel, 2007.

Laranja Mecânica/A Clockwork Orange, dirigido por: Stanley Kubrick, 1971.

Matrix, dirigido por Lana Wachowski e Andy Wachowski, 1999.

Metrópolis/ Metropolis, dirigido por: Fritz Lang, 1927.

Monstro do Ártico, O/ The Thing, dirigido por: Christian Nyby, 1951.

Mortos que Matam/ The Last Man on Earth, dirigido por: Ubaldo Ragona, 1964.

Mundo em Perigo, O/ Them, dirigido por: Gordon M. Douglas, 1954.

Nuvens de Tempestade/ Woman on Pier 13, dirigido por: de Robert Stevenson, 1949.

Psicose/ Psycho, dirigido por: Alfred Hitchcock, 1960.

Segredos de Jornada nas Estrelas/ How William Shatner Changed the World, dirigido por: Julian Jones, 2005.

Tarântula/ Tarantula, dirigido por: Jack Arnold, 1955.

The Red Menace, dirigido por: R.G. Springsteen, 1949.

Tobor the Great, dirigido por: Lee Sholem, 1954.

Bibliografia analítica.

A – Cinema americano e ficção científica

CANCELLI, V. *Macarthismo, Ficção Científica e Indústria de Armas: os efeitos de uma íntima relação*, 1994. 179 p. (Tese de doutoramento). Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas).

CLUTE, J. *The Encyclopedia of Science Fiction*. St. Martin's Press, 1995.

HENDERSHOT, C. *Paranoia, the Bomb, and 1950s Science Fiction Films*. Bowling Green: Bowling Green State University Press, 1999.

SOBCHACK, V. *Screening Space: The American Science Fiction Film*. Rutgers University Press; 2nd edition, 1997.

WARREN, B. *Keep Watching the Skies!: American Science Fiction Movies of the Fifties*. McFarland & Company, 1997.

B – Guerra fria

ARBEX Jr., J. *Guerra fria : terror de estado, política e cultura*. São Paulo Moderna, 1997.

DELMAS, C. *Armamentos nucleares e guerra fria*. São Paulo: :Perspectiva, 1979.

FENELON, D. R. *A guerra fria*. São Paulo, Brasil : Brasiliense, 1983.

FLEMING, D. F. *The cold war and its origins, 1917-1960*. London : G.Allen and Unwin, 1961.

FONTAINE, A. *Histoire de la guerre froide*. Paris : Fayard, 1983.

FRANKEL, B. *The Cold War, 1945-1991*. Detroit : Gale Research, 1992.

GADDIS, J. L. *História da Guerra Fria*; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____. *The long peace : inquiries into the history of the cold war*. New York : Oxford University Press, 1987.

HALLE, L. J. *The cold war as history*. New York : Harper & Row, 1971.

HANES, S. M.; HANES, R. C.; BAKER, L.W. *Cold War Almanac*. Farmington Hills: Thomson Gale, 2004. 2 v.

MAY, E. R. (org.). *American Cold War Strategy – Interpreting NSC 62*. Boston: Bedford/St.Martin's, 1993.

MCCAULEY, M. *The origins of the Cold War, 1941-1949*. 2^a. ed. London; New York : Longman, 1995.

MCCORMICK, T. J. *America's half-century : United States foreign policy in the Cold War and after*. 2a. ed. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1995.

MORRAY, J P. *Origens da guerra fria : de yalta ao desarmamento*.

PAINTER, D. S. *The Cold War : an international history*. London; New York: Routledge, 1999.

TARR, D. W. *Nos bastidores da guerra fria*. Rio de Janeiro: Victor Publicações, 1968

VIZENTINI, P. G. F. *Da guerra fria à crise (1945-1990): as relações internacionais contemporâneas*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1996.

C – Cultura, política e sociedade americana

BLUM, J. M. *Years of Discord – American Politics and Society, 1961-1974*; New York: W.W. Norton & Company Ltd., 1991.

BOYER, P. *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age*. New York: Pantheon, 1985.

CAULLIRAUX, H. B. *Hiroshima 45 – O Grande Golpe: da concepção do átomo à tragédia de Hiroshima*; Rio de Janeiro: Lucerna, 2005.

CIRINCIONE, J. *Bomb Scare – The History & Future of Nuclear Weapons*; New York: Columbia University Press, 2007.

DIGGINS, J. P. *The Proud Decades- America in war and peace, 1941-1960*; New York: W.W. Norton & Company Ltd., 1988.

KRUSE, K. M.; SUGRUE, T, J (org.). *The New Suburban History*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006.

MAY, E. T. *Homeward Bound – American Families in the Cold War Era*. New York: Basic Books, 1999.

ROSE, K. D. *One Nation Underground: The Fallout Shelter in American Culture*. New York: NYU Press, 2001.

SKLAR, R. *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies*. second ed. New York: Vintage Books, 1994.

VANDERBILT, T. *Survival City – Adventures Among the Ruins of Atomic America*; New York: Princeton University Press, 2002.

WHITFIELD, S. J. *The Culture of the Cold War - Second Edition*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.

WINKLER, A. M. *Life Under a Cloud: American Anxiety About the Atom*. University of Illinois Press, 1999.

D – Questões metodológicas e instrumentos de trabalho

ARAÚJO, I. *Cinema – Mundo em movimento*. São Paulo: Scipione, 2002,

ARENDT, H. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Forense Universitária, 2005.

AUERBACH, E. *Mimesis – A representação da realidade na Literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1971.

BOBBIO, N. *Dicionário de Política*. 5ªed. Brasília, Editora Universidade de Brasília, São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 2000.

CIRILOT, J. *Dicionário de Símbolos*; São Paulo: Centauro, 2005.

COHEN, J. J. (org.). *Monster Theory*; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

DOMINIC, S. *Burt Bacharach: Song By Song*. New York: Schirmer Trade Books, 2003.p.32.

EAGLETON, T. *Ideologia*. São Paulo, Editora da Universidade Estadual Paulista, Editora Boitempo, 1997.

FERRO, M. *Cinema e História*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.

FREUD, S. “O caso Schreber”, in: *O caso Schereber, artigos sobre técnica e outros trabalhos*. Tradução de José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1970 (Edição Standard das Obras Psicológicas completas – XII).

FREUD, S.; BREUER, J. *Estudos sobre a histeria*. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1970 (Edição Standard das Obras Psicológicas completas – III)

HOLLOWAY, D. *Stalin e a Bomba*; Rio de Janeiro: Record, 1997.

JUNG, C. G.; et al.. *O Homem e seus símbolos*. 15ª. Ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2005.

_____. *Um mito moderno sobre coisas vistas no céu*. Obras completas de C.G.Jung ; v.10/4. Petrópolis : Vozes, 1991.

KEEGAN, J. *Uma História da Guerra*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 394.

KROLL, J. ; BACHRACH, B. *The Mystic Mind The Psychology of Medieval Mystics and Ascetics*. Nova York: Routledge, 2005.

Macmillan English Dictionary for advanced learners (American English Edition). Londres: Macmillan Education, 2002 p.141.

MALINOWSKI, B. *Magia, ciencia y religión*. Barcelona: Planeta-De Agostini, 1994.

NOWELL-SMITH, G. *The Oxford History of World Cinema*. Oxford Press, 1999.

ROBINSON, D. *World Cinema: A Short Story*. London: Eyre Methuen, 1973.

SHAPIRO J. F. *Atomic Bomb Cinema: The Apocalyptic Imagination on Film*. Routledge, 2001.

SILVA, M.; CHAVES, B. *Clarões da tela – O cinema dentro de nós*. Natal: EDUFRN, 2006.

SILVA, M.; PINTO, J. P.; CARDOSO, M.(orgs.). *Metamorfoses das linguagens (Histórias, Cinemas, Literaturas)*. São Paulo: LCTE, 2009.

TODOROV, T. *Introdução à Literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 1992.

E – Outros livros

BISBORT, A. *Beatniks: A Guide to an American Subculture*. Santa Barbara: Greenwood Publishing Group, 2009.

BRYANT, P. *Red Alert*. Nova York: Ace, 1958.

BURDICK, E.; HARVEY, W. *Fail-safe*. Nova York: HarperCollins, 1999.

EL-HAI, J. *The Lobotomist: A Maverick Medical Genius and His Tragic Quest to Rid the World of Mental Illness*. Hoboken: John Wiley & Sons, 2005.

FINNEY, J. *Invasion of the Body Snatchers*. Nova York: Simon & Schuster Inc.,1998;

KIPPHARDT, H. *O caso Oppenheimer*. Tradução de Mário Silva. São Paulo: Brasiliense, 1966.

KISSINGER, H. *Nuclear Weapons and Foreign Policy*. New York: Harper & Bros, 1957.

MASTERS, D.; WAY, K. *Um Mundo ou Nenhum*. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

SCHAEFER, E. *"Bold! Daring! Shocking! True!": A History of Exploitation Films, 1919–1959* Durham, N.C.: Duke University Press, 1999.

F – Artigos de periódicos

BAUCOM, D. R. "War Stars: The Superweapon and the American Imagination". *The Journal of Military History*. v. 53, n.3 (Jul., 1989), p. 339/341.

BERGER, A. I.. "Theories of History and Social Order in 'Astounding Science Fiction', 1934/55". *Science Fiction Studies*, v. 15, n. 1 (Mar., 1988), p. 12/35

BERNSTEIN, M. "Hollywood's Semi-Independent Production". *Cinema Journal*, v. 32, n.3 (Spring, 1993), p. 41/54.

BOYER, P. "From Activism to Apathy: The American People and Nuclear Weapons, 1963/1980". *The Journal of American History*. v. 70, n. 4 (Mar., 1984), p. 821/844.

BOYLAN, A. M. "Containment on the Home Front: American Families During the Cold War". *Reviews in American History*. v.17, n.2 (Jun., 1989), p.301/305.

CARRUTHERS, S. L. "Not Like the US? Europeans and the Spread of American Culture". *International Affairs* (Royal Institute of International Affairs 1944), v. 74, n.4 (Oct.,1998), p. 883/892.

CHAPPELL J. D. "Dr. Strangelove's America: Society and Culture the Atomic Age". *The American Historical Review*, v. 104, n.3 (Jun., 1999),p. 951/952.

COHEN. R. D. "The Delinquents: Censorship and Youth Culture Recent U.S. History". *History of Education Quarterly*, v. 37, n.3 (Autumn, 1997), p. 251/270.

COUVARES, F. G. "Introduction: Hollywood, Censorship, and American Culture". *American Quarterly*, v. 44, n.4, Special Issue: Hollywood, Censorship, and American Culture (Dec., 1992), p. 509/524.

FARREL, J. J. "American Atomic Culture". *American Quarterly*, v.43, n.1 (Mar., 1991), p. 157/164.

FISCHER, E. "Review: Reporting War". *The Review of Politics*, v. 38, n. 3, Bicentennial Issue (Jul., 1976), p. 454/459

GIBLIN, G.; GIBLIN, L. carta enviada ao periódico em comentário ao artigo "Greatest Story Ever Garbled: A critique of 'The Greatest Story Ever Told'- Part I of the Internet film Zeitgeist" *Skeptic*. v.15, n.2, 2009. p.17

HENDERSHOT, C. "Anti-Communism and Ambivalence in 'Red Planet Mars, Invasion USA', and 'The Beast of Yucca Flats'". *Science Fiction Studies*, v. 28, n. 2 (Jul., 2001), p. 246/260.

HIJYA, J. A. "The 'Gita' of J. Robert Oppenheimer". *Source: Proceedings of the American Philosophical Society*, v. 144, n. 2 (Jun., 2000), p.123/167

HIRCH, W. H. "The Image of the Scientist in Science Fiction, a Content Analysis". *The American Journal of Sociology*, v. 63, n. 5 (Mar., 1958), p. 506/512

HUKILL, P. B.; JACKSON, A. L. H.; JACKSON, J. L.. "The Spoken Language of Medicine: Argot, Slang, Cant". *American Speech*, v. 36, n. 2 (May, 1961), p. 145/151

KATOVICH, M. A.; KINKADE, P. T. "The Stories Told in Science Fiction and Social Science: Reading 'The Thing' and Other Remakes from Two Eras". *The Sociological Quarterly*, v.34, n.4 (Nov., 1993), p.619/637.

LEAB, D. J. "How Red Was My Valley: Hollywood, the Cold War Film, and I Married a Communist". *Journal of Contemporary History*, v. 19, n.1, Historians and Movies: The State of the Art: Part 2 (Jan., 1984), p. 59/88.

MALAND, C. "Dr. Strangelove (1964): Nightmare Comedy and the Ideology of Liberal Consensus". *American Quarterly*, v.31, n.5, Special Issue: Film and American Studies (Winter, 1979), p 697/717.

MANN, K. "'You're Next!': Postwar Hegemony Besieged, in 'Invasion of the Body Snatchers'". *Cinema Journal*, v.44, n.1 (Autumn, 2004), p. 49/68

MCARTHUR, B. "'They're out to Get Us': Another Look at Our Paranoid Tradition". *The History Teacher*, Volume 29, Issue 1 (Nov., 1995), p.37/50.

MILLER, L. J. "Family Togetherness and the Suburban Ideal". *Sociological Forum*, v.10, n.3 (Sep., 1995), p. 393/418

PARK, Y. "The Function of Fiction. *Philosophy and Phenomenological Research*, v.42, n.3 (Mar., 1982), p. 416/424.

PARTSCH, C. "Paul Scheerbart and the Art of Science Fiction". *Science Fiction Studies*, v. 29, n. 2 (Jul., 2002), p. 202/220.

REGAN, P. M. "War Toys, War Movies, and the Militarization of the United States, 1900/85". *Journal of Peace Research*, v. 31, n.1 (Feb., 1994), p. 45/58.

ROBERTS, R. "Requiem for the Body Snatchers". *Reviews in American History*, v. 11, n.3 (Sep., 1983), p.447/453.

STAPLES, A. J.; KILGORE, C. "An Interview with Dr. Mondo". *American Anthropologist*, New Series, v. 97, n. 1 (Mar., 1995), p. 110/125.

TRACHTENBERG, M. Resenha do livro "The Wizards of Armageddon by Fred Kaplan". *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, v. 475, Deindustrialization: Restructuring the Economy. (Sep. 1984), p. 176/177.

TUCKER, F. H. "Soviet Science Fiction: Recent Development and Outlook". *Russian Review*, v. 33, n. 2 (Apr., 1974), p. 189/200.

WAGNER, Walter F. "Donald Duck and Diplomacy". *The Public Opinion Quarterly*, v. 14, n. 3 (Autumn, 1950), p.443/452.

WALKER, J. S. "The Origins of the Cold War United States History Textbooks". *The Journal of American History*, v. 81, n. 4 (Mar., 1995), p. 1652/1661.

WELLS JR., S. F. "The Origins of Massive Retaliation". *Political Science Quarterly*, v. 96, n. 1 (Spring, 1981), p. 31/52

WINKLER, A. M. "The " Atom" and American Life". *The History Teacher*, v. 26, n. 3 (May, 1993), p. 317/337.

WYNN, N. A. "The 'Good War': The Second World War and Postwar American Society". *Journal of Contemporary History*, v. 31, n.3 (Jul., 1996), p. 463/482.

G – Internet

Bíblia Online <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/13>>. Acesso em 17 novembro 2009.

Billboard <<http://www.billboard.com/#/artist/the-five-blobs/340076>> Acesso em 06 novembro 2009

Bulletin of the Atomic Scientists, <<http://www.thebulletin.org>>. Acesso em 20 janeiro 2009.

HARDY, R. e WEBER, D. "‘President of the United States’ or ‘president of the United States’?: An Historical Analysis of the Evolution of the Presidency (or presidency)". Paper apresentado no Annual meeting of the Midwest Political Science Association. Palmer House Hotel, Chicago, IL, Apr 12, 2007. 2009-05-24 <http://www.allacademic.com/meta/p196550_index.html> Acesso em 20 novembro 2009.

Nuclear Files: Treaty Banning Nuclear Weapon Tests in the Atmosphere, Outer Space and Under Water <http://www.nuclearfiles.org/menu/library/treaties/partial-test-ban/trty_partial-test-ban_1963-10-10.htm>. Acesso em: 10 outubro 2009.

The Internet Movie Database <www.imdb.com>. Acesso em 10 dezembro 2009.

TOPLIN, R. B. "Ronald Reagan and the Day the Earth Stood Still". *History News Network*, <<http://hnn.us/articles/58928.html>>. Acesso em: 01 setembro 2009.

Turner Classic Movies <<http://www.tcm.com/thismonth/article/?cid=253063>>. Acesso em 05 novembro 2009.

U.S. Military Aircraft Database <<http://airplane.designation-systems.net>>. Acesso em 01 novembro 2009.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Oficina de Cinema <http://www6.ufrgs.br/e-psico/oficinas_teste/video/captacao/linguagem_audiovisual_planos.html>. Acesso em: 12 setembro 2009.