

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CAMILA DI ASSIS

**O CINEMA CATÁSTROFE COMO NARRATIVA DA NAÇÃO
ESTADUNIDENSE**

GOIÂNIA
2018

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Camila Di Assis

Título do trabalho: O cinema catástrofe como narrativa da nação estadunidense

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 14/ 06 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

CAMILA DI ASSIS

**O CINEMA CATÁSTROFE COMO NARRATIVA DA NAÇÃO
ESTADUNIDENSE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre.

Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania

Linha de Pesquisa: Mídia e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Tadeu dos Santos.

GOIÂNIA
2018

**Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.**

Di Assis, Camila

O cinema catástrofe como narrativa da nação estadunidense
[manuscrito] / Camila Di Assis. - 2018.
CXV, 115 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Tadeu dos Santos.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós
Graduação em Comunicação, Goiânia, 2018.

Bibliografia.

Inclui algoritmos.

1. Cinema catástrofe. 2. Estados Unidos. 3. War of the Worlds. 4.
Nação. I. Tadeu dos Santos, Alexandre, orient. II. Título.

CDU 007

ATA 03/2018

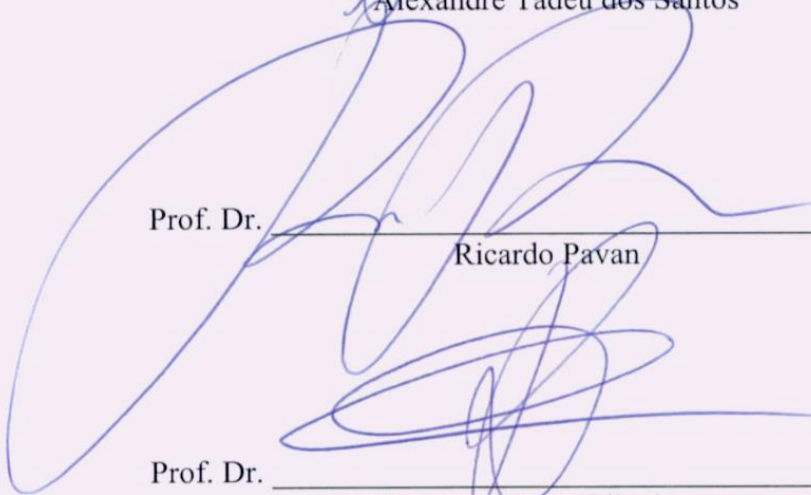


ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte nove dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito, a partir das quatorze horas, na sala 09 da Faculdade de Informação e Comunicação, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação de Mestrado de CAMILA DI ASSIS, intitulada **“O cinema catástrofe como narrativa da nação estadunidense”**. A banca examinadora foi composta pelos professores doutores Alexandre Tadeu dos Santos (orientador/FIC/UFG), Ricardo Pavan (FIC/UFG) e Rodrigo Cássio Oliveira (PPGIPC/UFG). Após a arguição, os membros da banca se reuniram em sessão secreta para concluir a avaliação e definir o parecer final da dissertação, que foi APROVADA. Por fim, lavrou-se a presente ata, que segue assinada pelo Presidente e pelos demais membros da banca.

Prof. Dr.  (Presidente)
Alexandre Tadeu dos Santos

Prof. Dr. 
Ricardo Pavan

Prof. Dr. 
Rodrigo Cássio Oliveira

Para vovô Dedé (in memoriam) e vovó Cida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela saúde, força e disposição para o trabalho e a Nossa Senhora por sempre guiar meu caminho. Aos meus pais, Benedito e Maria José, por me ajudarem a caminhar e a chegar até aqui, pelo apoio e compreensão para eu continuar meus estudos. Às minhas irmãs, Carolina e Clara, pelo carinho e paciência ao me escutarem falar da pesquisa muitas vezes. Aos familiares (principalmente tia Penha, madrinha Sônia e vovó Cida) pelas orações. À tia Cida e à prima Karla, que me apresentaram à Dra. Lisa França.

Ao amado Luciano, por entender o objeto da minha investigação, auxiliar na busca de livros e aceitar com paciência quando eu priorizava a dissertação. À dona Doralice, pelo carinho e interesse em saber o andamento do estudo. À amiga Anne, presente em todos os momentos da minha vida desde a adolescência, que dividiu comigo as dificuldades e alegrias da vida acadêmica e com quem tive o prazer de estudar novamente.

Agradeço também ao orientador, Dr. Alexandre Tadeu dos Santos, por acreditar no meu trabalho, me incentivar a continuar, compreender o tempo que levo para escrever. Agradeço também pelas excelentes conversas e orientações, aprendi bastante. Aos professores doutores Lara Satler e Ricardo Pavan, presentes na banca de qualificação, que contribuíram com suas sugestões para que eu pudesse melhorar a dissertação. Ao Dr. Ricardo Pavan e Dr. Rodrigo Cássio, presentes na banca de defesa, que apresentaram sugestões que transcendem a dissertação.

À Dra. Lisa França que me encorajou a tentar o processo seletivo de mestrado. Ao professor Dr. Daniel Christino, por me receber em suas aulas como aluna especial em 2014 e me impelir a elaborar o projeto de pesquisa. Ao Dr. Roberto Abdala, por me escutar em sala de aula, apoiar minha pesquisa e me indicar livros que enriquecessem a dissertação.

Aos servidores e colegas do Programa de Pós-Graduação, principalmente as representantes de turma Carolina Moura e Jordânia, as amigas Lidianne e Adrielly, que estiveram ao meu lado até o fim do processo. Agradeço também à Juara, Johnathan, Brenno e Mayllon, com quem dividi as angústias nos momentos difíceis e que me encorajaram a seguir adiante.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que financiou os dois anos de pesquisa.

RESUMO

Desenvolvimento de uma investigação sobre em que medida o cinema catástrofe retrata a nação estadunidense em suas narrativas. É um subgênero cinematográfico com características dos gêneros de terror, ficção científica, drama, além de outros e de temas bastante específicos como guerras, epidemias, invasões, ataques de monstros que ameaçam a vida da humanidade no planeta Terra. Verificou-se, por meio de pesquisa bibliográfica, que a década de 1970 apresentou 56 produções, enquanto os anos 1990 foram marcados por 83 filmes, assim como foi possível estabelecer o conceito de cinema catástrofe, suas características e principais categorias. Os filmes com essa temática foram classificados em: luta por sobrevivência, comédia, monstros, epidemia, invasão alienígena, desastre natural, terrorismo, embarcação/aviação, histórico e guerra. A partir dessas classificações, realizou-se uma análise de conteúdo para contabilizar as obras cinematográficas do subgênero em estudo no período de 2001 a 2016, e o resultado foi de 106 filmes hollywoodianos. A próxima etapa foi um estudo bibliográfico com o objetivo de compreender os conceitos de nação, nacionalismo, identidade nacional e como eles estão presentes nos Estados Unidos, depois de conhecer também a história desse país. Em seguida, dois filmes-catástrofe foram selecionados para a análise fílmica, *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005). Imagens e diálogos foram observados para entender o papel das narrativas em transmitir o patriotismo americano aos espectadores. Além disso, houve uma comparação do livro de Wells, escrito em 1898, com os longas-metragens, para diferenciar os contextos históricos em que cada trabalho estava inserido. Desse modo, percebeu-se que filmes-catástrofe, por meio de seus enredos e cenas, retratam os Estados Unidos de acordo com a época em que foram produzidos.

Palavras-chave: Cinema catástrofe. Estados Unidos. War of the Worlds. Nação.

ABSTRACT

Development of an investigation the extent to which the catastrophe cinema represents the American nation in its narratives. It is a cinematographic subgenre with characteristics of the genres of terror, science fiction, drama, besides others and of very specific subjects like wars, epidemics, invasions, attacks of monsters that threaten the life of the humanity in planet Earth. It was verified through a bibliographical research that the 1970s presented 56 productions, while the years 1990 were marked by 83 films, as well as it was possible to establish the concept of catastrophe cinema, its characteristics and main categories. The films with this theme were classified in: fight for survival, comedy, monsters, epidemic, alien invasion, natural disaster, terrorism, vessel/aviation, historical and war. From these classifications, a content analysis was performed to account for the cinematographic works of the subgenre under study from 2001 to 2016, and the result was 106 Hollywood films. The next step was a bibliographic study with the objective of understanding the concepts of nation, nationalism, national identity and how they are present in the United States, after also knowing the history of that country. Next, two catastrophe films were selected for film analysis, *The War of the Worlds* (1953) and *War of the Worlds* (2005). Images and dialogues were observed to understand the part of narratives in transmitting American patriotism to viewers. Subsequently, there was a comparison of Wells's book, written in 1898, with the feature films, to differentiate the historical contexts in which each work was embedded. In this way, it has been realized that catastrophic films, through their plots and scenes, depict the United States according to the period in which they were produced.

Keywords: Cinema catastrophe. United States. War of the Worlds. Nation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1 CONCEITO DE CINEMA CATÁSTROFE	16
1.1 CIÊNCIA, RELIGIÃO, MITOLOGIA E A CATÁSTROFE.....	18
1.2 CLASSIFICAÇÃO DOS FILMES-CATÁSTROFE.....	23
1.3 ROTEIRO E CARACTERÍSTICAS DOS FILMES-CATÁSTROFE.....	29
1.4 TRAJETÓRIA DO CINEMA CATÁSTROFE.....	33
CAPÍTULO 2 A NAÇÃO ESTADUNIDENSE E O CINEMA CATÁSTROFE	55
2.1 CULTURA E IDENTIDADE.....	57
2.2 NAÇÃO, IDENTIDADE NACIONAL E NACIONALISMO.....	59
2.3 SÍMBOLOS DO PATRIOTISMO NORTE-AMERICANO.....	65
CAPÍTULO 3 WAR OF THE WORLDS E A NARRATIVA DA NAÇÃO ESTADUNIDENSE	70
3.1 WAR OF THE WORLDS: UM PARALELO ENTRE FICÇÃO CIENTÍFICA E FILME	73
3.2 CONTEXTO HISTÓRICO DE WAR OF THE WORLDS	77
3.2.1 GUERRA FRIA E OS MARCIANOS.....	78
3.2.2 ATENTADO TERRORISTA E INVASORES	82
3.3 SÍMBOLOS PATRIÓTICOS E RELIGIOSOS PRESENTES NAS NARRATIVAS... 86	
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	100
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	107

INTRODUÇÃO

O cinema catástrofe é uma produção hollywoodiana que apresenta um formato de narrativa específico (morte sucessiva dos personagens, risco constante a que a humanidade está submetida, divisão de grupos com ideias diferentes sobre como sobreviver, reconhecimento do sentido de comunidade pelos próprios sobreviventes ao perceber a união deles diante de um apocalipse) e um público mundial, preocupado com o seu fim e com a extinção do planeta Terra. Esse tipo de filme aterroriza e acalma os espectadores, porque demonstra as angústias a respeito de como e quando o planeta pode deixar de existir e, conseqüentemente, o aniquilamento do ser humano, além de mostrar que ninguém está sozinho com essas preocupações.

De acordo com Nogueira (2010), trata-se de um subgênero cinematográfico, pois tem características bem definidas como dito anteriormente, mas não deixa de englobar o terror, o drama em cenas em que tudo parece estar perdido ou a ação, quando os personagens lutam para salvar suas vidas. Um filme-catástrofe pode ser também de ficção científica ao retratar o futuro de um grupo de pessoas que se salvaram de um apocalipse e passaram a viver em outro planeta, por exemplo.

Assim, muitos espectadores não conhecem o conceito de catástrofe no cinema, a ponto de muitas obras não serem classificadas como tal nas sinopses. O que aparece é o gênero, ou seja, uma categorização mais ampla, como terror, drama, comédia, ação. Esses agrupamentos dificultam o estudo, porque um filme-catástrofe pode fazer parte de diversos gêneros, mas não ser contabilizado nesse grupo específico. É o que se pode perceber quando há uma procura pelo primeiro filme-catástrofe e sua data de produção.

Existem controvérsias a respeito do primeiro filme com o tema desastre, que pode ter sido *The Last Days of Pompeii*, de 1908, na Itália, ou *Collision and Shipwreck at Sea* (1898), na França. O que se sabe é que o filme-catástrofe chegou aos Estados Unidos em 1935 com a regravação de *The Last Days of Pompeii*. Esse subgênero chegou ao seu auge na década de 1970, com o aperfeiçoamento dos efeitos especiais e 56 produções. Já nos anos 1990, a quantidade de filmes chegou a 83.

Diante desses fatos, a investigação é sobre em que medida os filmes-catástrofe retratam a nação estadunidense a partir de suas narrativas. Os objetivos do estudo são entender como a identidade nacional, o nacionalismo e o conceito de nação estão presentes nos filmes-catástrofe, fazer uma análise fílmica e verificar se o nacionalismo, patriotismo e

sentimento de pertencimento a um país existem e como aparecem nas narrativas de *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005) e a diferença de abordagem de um filme para o outro. Além disso, o trabalho tem o objetivo de comparar os cenários dos filmes e do livro *A Guerra dos Mundos* (2005) para compreender o contexto histórico em que estão inseridos.

Esses filmes foram escolhidos, porque seguiram a narrativa do livro de Wells, publicado pela primeira vez em 1898. Com isso, é possível comparar o livro e as duas obras cinematográficas, com base nos contextos históricos de cada produção. Ao fazer a análise comparativa, compreende-se a hegemonia mundial de cada época. Essa observação permite também entender como os Estados Unidos reagiam diante do ataque externo que eles sofreram na ficção.

Com o intuito de alcançar os propósitos já determinados, emprega-se uma pesquisa de natureza descritiva com levantamento bibliográfico. Para Triviños (1987, p. 128), nesse modelo de estudo, “a interpretação dos resultados surge como a totalidade de uma especulação que tem como base a percepção de um fenômeno num contexto”, com o propósito de não captar apenas a aparência do fenômeno, bem como a sua essência. A pesquisa bibliográfica (GIL, 1991), por sua vez, é elaborada a partir de material publicado, constituído de livros, artigos científicos e atualmente com material disponibilizado pela internet para compreender um tema com base no que já foi descoberto. Nesse estudo, busca-se assimilar a definição de nação, nacionalismo, patriotismo, para questionar se os filmes analisados apresentam as características mencionadas.

Outro método empregado é a análise comparativa para entender como os fragmentos das narrativas foram elaborados tanto no livro como nos filmes e o que os diferencia de acordo com a época em que foram produzidos. Assim, Skocpol e Somers (1980) identificam três tipos de análise comparativa: o primeiro procura gerar e controlar hipóteses, no segundo os trabalhos são observados com o objetivo de mostrar que eles podem ser úteis mediante um conjunto de conceitos. Já a terceira categoria se refere a um “contraste de contextos”, na comparação de dois ou mais casos com o intuito de evidenciar as diferenças recíprocas. E é com esse último grupo que a pesquisa se relaciona, pois, a finalidade é demonstrar a disparidade de contextos socioculturais do livro e dos filmes em estudo.

Há também a análise fílmica de *The War of the Worlds* e *War of the Worlds* para averiguar cenas em que os sentimentos patriótico e nacionalista estejam presentes, além de observar o período em que cada um foi lançado. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 23), “analisar um filme é também situá-lo num contexto, numa história. E, se considerarmos o

cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas filmicas”. Uma obra cinematográfica não é criada isolada do mundo, ela participa de um movimento e se incorpora a uma tradição. Por isso, é importante iniciar o processo do texto fílmico, separar, destacar e denominar materiais que não são percebidos isoladamente e, então, obter um conjunto de elementos distintos do filme.

Entre 1900 e 1908, os filmes não eram homogêneos e nem lineares, conforme conhecemos hoje. Eles eram criados por quadros, com legendas que não possuíam uma conexão lógica com as imagens, além dos desempenhos dos atores variarem de “documentário” ao “teatral”. Mas, a partir de 1915, com o surgimento de *O Nascimento de uma Nação*, de Griffith, os cinemas hollywoodiano e europeu passaram a ter uma forma narrativa, principalmente com a instalação de uma produção racionalizada nos estúdios de Hollywood (divisão do trabalho e distribuição das atividades). A continuidade narrativa começou a ser elaborada com homogeneização de cenários, imagens, história; linearização de movimentos (VANOYE; GOLLOT-LÉTÉ, 1994). Hoje, esses fatores apontados anteriormente permitem que os espectadores compreendam uma narrativa cinematográfica, inclusive com temática de catástrofe que, além de ter uma sequência de fatos, apresenta um contexto histórico a ser assimilado pelo espectador se esse lhe for conhecido.

A pesquisa também tem uma etapa quantitativa, pois é feita uma catalogação dos filmes e de quais tipos eles são (desastre natural, monstro, invasão alienígena, epidemia, guerra), para saber os mais produzidos. De acordo com Goldenberg (2004, p. 63), “[...] os métodos quantitativos pressupõem uma população de objetos de estudo comparáveis, que fornecerá dados que podem ser generalizáveis [...]”. E o método de pesquisa quantitativa a ser utilizado para o trabalho é a análise de conteúdo que, conforme Bardin (2011, p. 31), “é um conjunto de técnicas de análise das comunicações” com procedimentos sistemáticos para a descrição do conteúdo das mensagens. Desse modo, após o levantamento bibliográfico, é possível estabelecer quais obras cinematográficas são de catástrofe e as características que permitem essa classificação.

Assim, um dos objetivos do trabalho é também verificar a partir das sinopses das obras cinematográficas quais pertencem ao subgênero catástrofe. O período analisado é de 2001 (ano do atentado terrorista contra o World Trade Center, nos Estados Unidos, que marcou a história mundial) até o ano de 2016. Com o levantamento é possível dizer que 106 filmes foram lançados por Hollywood no intervalo proposto, numa média de seis a sete filmes por ano, e em que categorias cada um se enquadra. Percebe-se a relevância do filme-catástrofe quando se interpreta a obra de Nogueira (2010) e nela se identifica dez gêneros

cinematográficos e mais de vinte subgêneros. Como existem mais de vinte subgêneros e um deles é o cinema catástrofe, produzir de seis a sete filmes com essa temática por ano não é pouco, em razão da existência de muitos subgêneros cinematográficos hollywoodianos.

No primeiro capítulo, intitulado de “Conceito de Cinema Catástrofe”, explica-se o conceito do termo catástrofe concedido por Asimov (1979) e as cinco categorias de desastres naturais sugeridas por ele. É feito um relato de como acontecimentos trágicos e apocalípticos são vistos pela religião, mitologia e ciência. No tópico seguinte, os filmes-catástrofe são classificados por Yacowar (2003) em oito categorias, além de outras, como epidemia, que foram definidas com base nas estabelecidas pelo autor.

Depois, fundamentado nos estudos de Sontag (1987) e Keane (2006), são apresentados as características e o roteiro que fazem um filme pertencer ao subgênero catástrofe. Sontag (1987) trabalha com o cinema desastre da década de 1950, mas seus apontamentos, principalmente a respeito do roteiro, são utilizados até hoje para analisar a narrativa de um filme.

Na última parte do primeiro capítulo é elaborada a trajetória do cinema catástrofe. A manifestação de filme-catástrofe é explicada por Sontag (1987), Yacowar (2003), Keane (2006) e retomada por Lunardelli (2012). Em seguida, autores como Falcão Filho (2012), Kemp (2011), Oliveira (2012) mostram como o contexto histórico está presente na narrativa, fazendo com que os espectadores se situem diante dos acontecimentos e reconheçam os motivos que levaram os cineastas e Hollywood, principalmente, a produzirem determinado filme.

O segundo capítulo, denominado “A nação estadunidense e o cinema catástrofe” trata do sentimento de nacionalismo, de pertencer a uma nação, investigado por Gellner (1989), Smith (1995), Bhabha (1990). O estudo também alcança o conceito de identidade nacional desenvolvido por Hall (2003, 2006) e o pensamento de Burgoyne (2002) de que o cinema hollywoodiano expressa a cultura nacional por meio de uma autoimagem explícita e onipresente da nação. Burgoyne (2002) é contrário às ideias de teóricos atuais como Barbero e Ricardo Ortiz, que afirmam que a categoria nação foi superada pela economia globalizada e pela propagação de tecnologias da informação, e defende o valor da comunidade imaginada da nação na vida cultural e emocional das pessoas.

Além disso, há um tópico sobre patriotismo norte-americano que pode ser observado nos filmes de Hollywood com o aparecimento de símbolos como bandeiras, memoriais, museus e estátuas. O teórico Tocqueville (1977) explica sobre esse sentimento de orgulho do povo e a glória da nação estadunidense.

O terceiro capítulo, designado “War of the Worlds e a narrativa da nação estadunidense”, trata-se de uma análise fílmica de *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005) para averiguar se os símbolos que representam o patriotismo, mencionados no capítulo 2, estão presentes e avaliar o contexto histórico de cada filme. Elaborou-se também uma análise comparativa para entender e diferenciar os cenários dos filmes e do livro *A Guerra dos Mundos* (2005), de H. G. Wells.

CAPÍTULO 1

CONCEITO DE CINEMA CATÁSTROFE

O cinema surgiu a partir de experiências com fotosequências, explicação de Hagemeyer (2012, p. 45) para a “projeção de luz sobre tela em uma sala escura”. Conforme o autor, a invenção do cinema abrange um aspecto técnico (fotos que apresentam uma sequência e são projetadas), outro comercial (a indústria de massa) e um terceiro comunicacional (com o estabelecimento de padrões de linguagem e, conseqüentemente, de uma narrativa).

Em 1936, Benjamin (2000) afirmava que o “aparelho registrador” correspondia ao meio pelo qual os atores se comunicavam com o público. Para ele, o cinema não se caracteriza apenas pelo modo como o homem se apresenta ao aparelho, mas é através dele que o homem retrata o mundo que o rodeia. Benjamin (2000) ainda diz que com o cinema houve um aprofundamento da percepção, além de permitir um levantamento da realidade mais preciso que a pintura. No entanto, o autor critica as imagens cinematográficas, porque mal o olho capta uma e já cede lugar a outra.

Nesse período era possível estabelecer uma relação entre os efeitos produzidos pela associação de sons e imagens e a influência na adesão das massas. Desse modo, o cinema foi visto com maior desconfiança. Pensava-se que o “cinema, rádio, televisão, eram todos instrumentos de idiotização das massas a serviço do consumo na sociedade industrial” (HAGEMEYER, 2012, capítulo 1, p. 44). Havia, portanto, um desprezo pelo rádio comercial e pelo cinema hollywoodiano. Mais tarde, Eco (1990) analisa essa visão pessimista, reconhecendo o universo das comunicações de massa como o universo vivido pelas pessoas.

Ferro (1975) e Benjamin (2000) citam Georges Duhamel, que vê o cinematógrafo como uma “máquina de embrutecimento” e o filme é considerado uma atração de feira. Esse era o pensamento no início do século XX. Ao longo de seu trabalho, Ferro (1975) fala que o filme não é apenas uma obra de arte, mas também um produto, uma imagem-objeto de valor pelos acontecimentos testemunhados. “A crítica não se limita somente ao filme, integra-o no mundo que o rodeia e com o qual se comunica necessariamente” (FERRO, 1975, p. 6).

A chegada da televisão no ano de 1927 nos Estados Unidos e 1948 no Brasil e, depois, em 1980, a possibilidade de gravar programas em fitas de vídeo permitiram uma maior reflexão acerca desses meios de comunicação. Com isso, Hagemeyer (2012) acredita que as imagens passaram a ser observadas como uma forma de revelar os seres humanos, as

mudanças de comportamento e a manifestação de crenças. Assim, o filme tornou-se uma parte importante na reprodução do imaginário social.

Outro aspecto apontado por Hagemeyer (2012, capítulo 2, p. 82) é reconhecer as intenções do autor cinematográfico diante das diversas leituras possíveis de serem feitas, porque a linguagem é definida “numa relação comunicacional específica”. Significa dizer que alguns fatores interferem na recepção do audiovisual: a maneira como as pessoas assistem; as convenções sociais por trás dessas experiências; o financiamento para a produção e como o produto será difundido e o tipo de discurso legalizado pelos debates críticos.

Com essa informação, é possível compreender que a linguagem audiovisual se formou com o tempo, ao contrário da disponibilidade comercial, que foi percebida quando passou a atender um público crescente, com potência para ser universal. A indústria cinematográfica utilizou as formas existentes (imprensa, teatro, literatura) de produção e comercialização dos produtos. A partir disso, o cinema hollywoodiano se inspirou no romance e teatro naturalistas (HAGEMEYER, 2012) para criar uma história e um personagem herói com os quais os espectadores se identificassem.

Diante desses argumentos, pode-se afirmar que o cinema é um produto comunicacional capaz de mostrar, por meio de suas imagens e narrativas, o comportamento do ser humano, as mudanças sociais que acontecem no decorrer dos anos. Assim, cada filme-catástrofe consegue delimitar o tempo em que foi produzido e realçar as características sociais da época, tornando-se um importante objeto de estudo.

Antes de explicar o roteiro de um filme-catástrofe e seu desenvolvimento, é preciso informar que narrativas cinematográficas com aspectos como: morte incessante dos personagens; destruição de países, planeta, galáxia; risco de grupos de pessoas (pode chegar à humanidade inteira) de perder a vida; reconhecimento da importância da união na luta para sobreviver, pertencem ao subgênero catástrofe, segundo Nogueira (2010). Obras bibliográficas, como a de Guazzelli (2012), falam em fim de mundo, mas Sontag (1987) descreve um perfil desse tipo de filme e o nomeia catástrofe.

Keane (2006) acredita que o primeiro filme-catástrofe foi produzido na Itália ou França (há uma divergência a respeito de qual seria), mas ele não demorou em estreitar nas produções hollywoodianas; o ano foi 1935 com *The Last Days of Pompeii*. Desse ano em diante, filmes com essa temática tornaram-se habituais nos Estados Unidos.

No decorrer do capítulo, o conceito de cinema catástrofe será mais bem explorado, assim como as classificações dos filmes explicadas por Yacowar (2003) e Keane (2006). Além dos pontos mencionados, essa primeira parte mostra o roteiro estabelecido para filmes-

catástrofe e as características presentes em muitos deles. Para concluir, conta-se o percurso do cinema catástrofe até chegar ao ano de 2016, relacionando os filmes a fatos verídicos atuais, como, por exemplo, o terrorismo.

1.1 CIÊNCIA, RELIGIÃO, MITOLOGIA E A CATÁSTROFE

Hollywood é um distrito da cidade de Los Angeles, na Califórnia, mas muitos espectadores o veem como símbolo da indústria cultural norte-americana, considerado, inclusive, uma região à parte dos Estados Unidos, em virtude da concentração de empresas do ramo cinematográfico. Sua fama faz com que a palavra “Hollywood” seja usada como metonímia do cinema americano. Diante desse fato, não se discute o domínio hollywoodiano nos mercados mundiais de cinema.

De acordo com Wasko (2007), a partir da primeira metade do século XX os filmes americanos dominaram as telas de cinema e vídeos em muitas partes do mundo: em mais de 150 países — informação da Motion Picture Association of America (MPAA). Atualmente, os Estados Unidos produzem de 600 a 700 filmes por ano, o que movimenta 120 bilhões de dólares e gera mais de 200 mil empregos diretos¹.

O sucesso internacional de Hollywood pode ser explicado pelas produções superiores em relação a outros países (quanto é investido para gravar um filme, por exemplo) e pelo formato e tipo de drama produzido pela indústria, que geram um apelo universal (WASKO, 2007). Além disso, segundo Kellner (2010, p. 4, tradução nossa): “os filmes são um indicador social especialmente iluminante das realidades de uma era histórica, uma vez que uma enorme quantidade de capital é investida na pesquisa, produção e comercialização do produto”.

Por essas afirmações, pode-se observar que o cinema catástrofe apresenta o formato de narrativa que faz com que o público seja universal, pois o mundo se preocupa com o seu fim e as pessoas tentam calcular uma data para o extermínio da humanidade. Mas essa angústia não surgiu nos filmes, ela se faz presente há bastante tempo e chegou às telas quando produtores e diretores perceberam que o assunto chamava a atenção dos espectadores. É a explicação de Kellner (2010), ao certificar que o cinema é uma forma de visão capaz de reproduzir modos convencionais de experimentar o mundo para outras pessoas que até então não viveram essa

¹ Informação retirada do site Exame. CALEIRO, João Pedro. **De Bolly a Nollywood**: as 4 megaindústrias de cinema do mundo. Datada de 6 jun. 2014. Disponível em: < <http://exame.abril.com.br/economia/de-bolly-a-nollywood-as-4-megaindustrias-de-cinema-do-mundo/>>. Acesso em: 30 jun. 2016.

experiência. O autor esclarece também que os filmes hollywoodianos proporcionam visões sobre fatores psicológicos, sociopolíticos e ideológicos da sociedade norte-americana em um determinado momento da história.

Uma das primeiras histórias narradas é o dilúvio, que segundo o Gênesis, primeiro livro da bíblia, é a inundação cataclísmica de toda a superfície terrestre. Guazzelli (2012) explica que em grande parte das mitologias e religiões existem narrativas sobre castigos enviados por divindades para punir os homens por seus crimes, como é o caso do que ocorre em Gênesis: Deus alaga a terra para acabar com a maldade dos homens, salvando Noé e sua geração para dar continuidade à espécie; ou da inundação enviada por Zeus, que deixou vivo apenas o casal Decaulhão e Pirra, na mitologia grega.

No início, segundo Guazzelli (2012), os relatos sobre as calamidades viviam em função de inundações por causa da relação da agricultura com terras alagáveis. Havia o trabalho de irrigar a terra quando havia escassez de água ou retirar água onde essa se encontrava em excesso. Grandes alagamentos seriam responsáveis pelo estrago das plantações, o que caracterizava tragédia para as comunidades.

Para o autor, as angústias sobre a extinção de vida no planeta têm motivo para existir, porque, de acordo com os evolucionistas, como Ernst Mayr (1904-2005), a Terra já esteve perto do seu fim em dois períodos geológicos: Permiano² e Cretáceo. Esse segundo período é conhecido pela exterminação dos dinossauros.

No entanto, é importante dizer que essas adversidades não são assuntos apenas para mitologia e religião, como é também para a Ciência, que estuda como será o fim dos tempos. Um dos grandes estudiosos da ficção científica é Isaac Asimov (1979), autor do livro *Escolha a Catástrofe*. Na obra, Asimov (1979) explica cinco possibilidades de fatalidades por desastres naturais e a origem da palavra catástrofe, utilizada atualmente.

Segundo Asimov (1979, p. 3), “a palavra “catástrofe” vem do grego e significa “inverter”, “virar de cabeça para baixo”. Era originalmente usada para descrever o desfecho ou clímax final de uma representação dramática, que poderia, naturalmente, ser tanto feliz como triste”. Apesar de poder significar algo alegre ou triste, a palavra catástrofe passou a ser mais associada a finais trágicos, que costumam impressionar mais o público do que a comédia. “Se considerarmos a história humana como um drama trágico, então o fim da

² A extinção do Permiano ficou conhecida como a Grande Agonia, por ter sido uma extinção em massa, que resultou na morte de 90% das espécies marinhas e 70% das espécies sobre os continentes. É considerada a maior catástrofe da história.

humanidade será uma catástrofe tanto no sentido original como no atual”. (ASIMOV, 1979, p. 3).

Os cinco tipos de catástrofes de desastres naturais, para o autor, são: se o universo sofresse mudanças e se tornasse inabitável, conseqüentemente, a humanidade não existiria, trata-se da Catástrofe do Primeiro Grau. As de Segundo Grau retratam a extinção do ser humano em virtude da destruição do sistema solar, sem afetar outras regiões do Universo. Nesse tópico estão inclusas as alterações na coroa solar, como por exemplo, aumento dos ventos solares a níveis bem altos.

Já a Catástrofe de Terceiro Grau está relacionada a problemas na Terra que impedem os seres de viverem, sem interferir no sistema solar. Os problemas apontados por Asimov (1979) são: derretimento das calotas polares, efeito estufa, vulcanismo, terremotos, maremotos. O que leva uma desordem climática a catástrofes de dimensões apocalípticas é a questão da concentração populacional. Em 79 a.C. uma erupção do Vesúvio matou algumas centenas de habitantes de Pompeia e Herculano. Se algo semelhante acontecer hoje cerca de quatro milhões de pessoas da região de Nápoles podem morrer.

Por sua vez, a Catástrofe de Quarto Grau mostra a exterminação do homem no planeta, enquanto os outros seres são poupados. Nesse caso, a evolução poderia continuar e a Terra conseguiria sobreviver sem a presença humana. Alguns exemplos do que poderia ocorrer para o desaparecimento do ser humano na Terra são: guerra nuclear, fim das fontes de água, escassez de alimentos e epidemias que podem afetar os homens e animais domésticos como bovinos, suínos e aves.

O último tipo de catástrofe descrito por Asimov (1979) é o desaparecimento da civilização, impedindo o avanço tecnológico e condenando a humanidade a uma vida primitiva. Desse modo, o homem sobreviveria, mas sem evoluir. O fim da vida humana como é conhecida hoje poderia ser ocasionado por qualquer situação enumerada nas Catástrofes de Segundo e Terceiro Grau.

Guazzelli (2012) afirma que a vida humana hoje poderia ter fim com qualquer catástrofe dos dois últimos graus e que os Quatro Cavaleiros do Apocalipse de São João, na bíblia, retratam esse assunto: a peste, a guerra ou a fome são capazes de levar a morte e em grande número, dizimando uma sociedade. A Peste Negra, conforme Witter (2012), deixou muitas pessoas mortas no oriente e ocidente no século XIV, podendo-se estimar um terço ou mais da população por onde passou, mas a gripe espanhola (1918) matou mais e em menos tempo.

Desse modo, é possível observar que as epidemias foram evoluindo, assim como as guerras, que se desenvolveram com o uso de tecnologias, como no caso da Primeira Guerra Mundial, que fez uso da química para aniquilar os combatentes de uma forma chocante e dolorosa (BRANDALISE, 2012).

Além disso, o desenvolvimento bélico produziu a guerra bacteriológica. Brandalise (2012) explica que desde a Antiguidade já utilizavam doentes infecciosos para combater os inimigos, como por exemplo, flechas banhadas com sangue contaminado. O desenvolvimento da microbiologia tornou esses armamentos mais eficazes. Um exemplo atual é a produção de oito mil litros de esporos de Anthrax³ na década de 1990 pelo Irã.

Diante desses acontecimentos, compreende-se o motivo do cinema ao criar narrativas a respeito de catástrofes, suplícios e calamidades: atender ao imaginário do espectador que teme a destruição do mundo. O homem nutre um sentimento de angústia pelo seu fim, por não ter um controle sobre como e quando vai morrer (BRANDALISE, 2012). Ao longo do tempo, civilizações tentam calcular uma data precisa para o fim do mundo.

O cinema, em seu turno, alimentou e alimenta-se de tais ansiedades, ao tornar visíveis e factível hipóteses possíveis de derrogação. Verdadeiras ‘culturas’ cinematográficas se criaram: a fabulosa saga dos zumbis; dilúvios e desastres espetaculares; guerras atômicas em meio à Guerra Fria — em geral sempre evitadas no último instante por uma alma bem intencionada — ; invasões de extraterrestres vindos de mundos os mais bizarros e sua inexplicável obsessão pelos EUA, já que todas as adentrações extragaláticas se fazem primeiro em seus territórios, começando por Washington, claro, estes seres sabem quem manda; vírus terríveis com suas devastações; pestes pustulentas. (BRANDALISE, 2012, p. 66).

E é no cinema, por meio das imagens e dos sons, que os espectadores participam da fantasia de sobreviver à própria morte e da humanidade (SONTAG, 1987). Obras cinematográficas que no primeiro momento parecem repulsivas podem transmitir satisfação, de acordo com Stam (2003). Os filmes provocam insegurança nos espectadores pela instabilidade presente na natureza, porém são considerados tranquilizadores pela perspectiva metziana, porque dão forma aos medos das pessoas, fazendo-as recordar de que não estão sós. O sentimento de ansiedade ao assistir a um filme com essa temática é normal, pois os temores presentes na tela são sentidos e reconhecidos, dando a sensação de serem reais ou de que realmente podem acontecer.

Em virtude desse sentimento universal de aflição dos espectadores, Roddick (1980, p. 243) observa que os filmes com esse teor possuem estratégias exemplificativas do cinema

³ Bactéria encontrada em zonas temperadas como Américas Central e do Sul, leste e sul europeu, Ásia, África e Caribe.

popular ou “dominante”. O autor concebe ainda o cinema catástrofe como uma parte da história cultural.

Assim, percebe-se que esse tipo de filme é produzido até hoje, inclusive para retratar fatos que ocorreram ou com o objetivo de imaginar a vida após determinado acontecimento, como por exemplo, o atentado terrorista em 2001, presente nos filmes *World Trade Center* (2005), *United 93* (2006) etc. Porém, Kellner (2010) observa que ademais os filmes são capazes de prever e antecipar os acontecimentos de uma época. Um exemplo é *The Siege* (1998), que retrata a investigação de ataques terroristas a um ônibus no Brooklyn, a um teatro na Broadway e à sede do FBI; o caos se espalha em Nova Iorque.

Para Nogueira (2010), filme-catástrofe trata de um subgênero cinematográfico, por representar um conjunto limitado de características comuns às obras integradas. Ao analisar as narrativas percebe-se uma série de lugares-comuns: mortes gradativas dos personagens; o risco constante de grupos de pessoas, que podem atingir até a humanidade inteira; divisão de grupos a respeito de estratégias de como sobreviver; força da natureza; valorização da união e da comunidade. O autor explica que um filme-catástrofe é de ação pelas cenas com perseguições, batalhas e explosões, assim como é de drama pela presença de cenários de guerra e conflitos, sejam eles políticos, familiares ou sociais; é de ficção-científica, como os filmes de invasão alienígena recorrentes durante a Guerra Fria, com o objetivo de denúncias políticas, por exemplo; e é de terror pela criação de agentes do mal: *zombies* e *aliens*, principalmente.

Quando se começa a listar as obras cinematográficas ao longo dos anos, é possível compreender que a maioria foi produzida nos Estados Unidos ou tem como cenário uma cidade de algum estado americano. As comparações permitem concluir que são poucos os filmes desse gênero que saem de Hollywood. Um exemplo é *Train to Busan* (2016): a Coreia do Sul decreta estado de emergência depois de um vírus desconhecido tomar conta do país. Outro filme que pode ser citado é *Sinking of Japan* (2006) com cenas de desastres naturais e efeitos especiais. Em 1980 surgiu *The Burning Train*, filme indiano que envolve uma sabotagem no trem Super Express. Já *Avalanche Alley* é uma obra cinematográfica canadense de 2001, a respeito de jovens que provocam uma avalanche durante uma competição de esqui.

Embora seja perceptível que outros países aumentam a cada ano suas produções de filmes de desastre, eles não superam o trabalho desenvolvido em Hollywood que, como dito anteriormente, produz de 600 a 700 filmes por ano. Dessa parcela, 6 a 7 são da temática estudada. E é importante observar a existência de 10 gêneros clássicos cinematográficos (como ação, fantástico, *thriller*) e mais de 20 subgêneros (como *gangsters*, artes marciais,

western-spaghetti), conforme Nogueira (2010), o que mostra a relevância do cinema catástrofe nos Estados Unidos, em razão da diversidade de gêneros e subgêneros cinematográficos produzidos em Hollywood. Assim, quando surge uma crise, aparecem com ela histórias apocalípticas capazes de chamar a atenção do público para o poderio bélico e hegemônico estadunidense.

Por isso, antes de analisar os filmes-catástrofe e a relação que eles possuem com a História, é importante conhecer sua trajetória, desde a origem até a atualidade, além de compreender suas características, o roteiro estabelecido para que a narrativa consiga se desenvolver e como ele pode ser classificado.

1.2 CLASSIFICAÇÃO DOS FILMES-CATÁSTROFE

De acordo com Yacowar (2003), existem ao menos oito tipos de filmes-catástrofe: ataques (desastres) naturais, embarcações ou aviações, cidades caindo, monstros, sobrevivência, guerra, histórico e cômico.

O primeiro citado pelo autor é o ataque natural. “O tipo de desastre mais comum coloca uma comunidade humana contra uma forma destrutiva da natureza”⁴ (YACOWAR, 2003, p. 295, tradução nossa). Esse ataque pode vir de uma força animal, como ratazanas em *Willard* (1970); formigas normais (*The Naked Jungle*⁵, 1954) ou anormais (*Them!*⁶, 1954); peixes em *Jaws* (1975); aves como *The Birds* (1961); e até mesmo anfíbios (*Frogs*, 1972). Ainda pode acontecer um ataque a partir do alvoroço de animais, como por exemplo, *Elephant Walk* (1954) ou quando tiverem formas gigantes, caso de *King Kong* (1933), *The Giant Gila Monster* (1959) e *Tarantula* (1955).

Há também o ataque por elementos naturais como *The Hurricane* (1937), filmes a respeito de inundações como *The Rains Came* (1939) e *The Flood: who will save our children?* (1993). Esse último foi produzido para a televisão com a finalidade de retratar a tragédia real de 43 jovens que foram levados por uma enchente relâmpago no rio Gadalupe, na cidade de San Antonio, no Texas. Dez pessoas morreram e um corpo de um jovem não foi encontrado. O rapaz foi homenageado pelo presidente George Bush, em 1989, com a medalha de título “Jovens medalhas americanas por bravura e serviço”.

⁴ Texto original em inglês.

⁵ A narrativa é sobre formigas legionárias que atacam uma plantação de cacau na Amazônia. Essas formigas são a única espécie que remove e consome carne de vertebrados por possuírem mandíbulas em forma de garras e com grandes espinhos.

⁶ Na obra, as formigas se tornaram gigantes depois de sofrerem uma mutação por radiação atômica.

Os vulcões estão presentes em *The Last Days of Pompeii* (1908), *Volcano* (1953) e *Krakatoa, East of Java* (1969). O que se pode perceber é um peso moral nas sagas que retratam a renovação urbana de Pompeia, Sodoma e Gomorra (YACOWAR, 2003). Em 1974 apareceu uma variação desse tipo de ataque, *Earthquake*. O terremoto acontece em Los Angeles, capital do cinema dos Estados Unidos, senão do mundo e, sua produção, na época, ganhou o Oscar de Melhores Efeitos Sonoros e Visuais.

Além do filme a respeito de formigas mutantes, existiram obras cinematográficas que retrataram o ataque de animais gigantes como em *The Beginning of the End* (1953), *The Cyclops* e *Kronos*, de 1957. A mutação pode acontecer por uma calamidade ou por efeitos radioativos, como em *The Atomic Kid* (1954) e *The Incredible Shrinking Man* (1957).

Para Yacowar (2003), esses filmes da década de 1950 mostram o homem diminuído pela tecnologia que ele próprio desenvolveu por causa obsessão por desastres atômicos. As narrativas trazem o sentimento de desamparo das pessoas diante desses desastres naturais, porque eles ocorrem de uma hora para outra e muitas vezes não há uma forma de impedir.

Os filmes recentes que tratam desse tema são: *Lo Imposible* (2012), *Everest* (2015) baseado em fatos reais e *San Andreas* no mesmo ano. A partir dessa relação, é possível analisar que atualmente os filmes estão voltados, em sua maioria, para desastres com elementos naturais.

Into the Storm (2014) também faz parte dessa lista e foi inspirado nos tornados que atingem os Estados Unidos todos os anos, mas agora existe um fenômeno inédito na obra: vários tornados atingem uma cidade norte-americana ao mesmo tempo. De acordo com uma reportagem do G1⁷ em 2013, aproximadamente 1,2 mil tornados acontecem todo ano no território americano, sendo que em 1925 um enorme tornado devastou três estados e matou 700 pessoas. Em 2011, a cidade de Joplin, em Missouri, sofreu com 25% de devastação de sua área, que ocasionou a morte de 157 pessoas.

O segundo tipo de filme-catástrofe se refere a tragédias que acontecem em embarcações e aeronaves. Yacowar (2003) afirma que a maioria das calamidades envolve voo, como *The Hindenburg* (1976). Na década de 1970, como mencionado anteriormente, surgiu a série de *Airport*. “As catástrofes do voo baseiam-se na sensação familiar de insegurança do público em fuga e a tradição do castigo pela arrogância da presunção de voar” (YACOWAR, 2003, p. 279, tradução nossa).

⁷ Informação retirada do site: G1 Mundo, com o título “Veja os dez tornados mais mortais que ocorreram nos Estados Unidos”, datada de 23 de maio de 2013. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2013/05/veja-os-dez-tornados-mais-mortais-que-ocorreram-nos-estados-unidos.html>>. Acesso em: 30 mar. 2017

Apesar do período de 1970 ter sido marcado por obras com essa temática, atualmente os filmes não trabalham tanto com narrativas que envolvem navios e aviões. Em 1997 foi lançado *Titanic*, depois em 2000 *The Perfect Storm* e o ano de 2006 trouxe *Poseidon*. *The Perfect Storm*, por exemplo, é um filme estadunidense que relata a história dos tripulantes de Andrea Gail (barco de pesca comercial), que se veem diante de ondas do tamanho de prédio de dez andares e de ventos de quase 300 km/h, por saírem em alto-mar para tentar ganhar a vida.

A próxima classificação de filmes do gênero baseia-se em uma das características mencionadas por Keane (2006): cidades desmoronando. Segundo Yacowar (2003), o que causa uma região ser destruída, um prédio pegar fogo, é a punição das pessoas por colocarem a fé em suas obras, esquecendo-se do verdadeiro criador. As obras cinematográficas categorizadas aqui são: *The Last Days of Pompeii* (1935), *Earthquake* e *Towering Inferno*, de 1974.

Observa-se que um filme pode ser agrupado em mais de uma categoria. É o que acontece com *Lo Imposible*, *Into the Storm* e *San Andreas*, pois os desastres são naturais, mas as narrativas retratam o desmoronamento de cidades, prédios. Em *Invasion USA* e *Red Planet Mars*, de 1952, o público aprecia o cataclismo que acontece na América e na Rússia, respectivamente.

De acordo com Yacowar (2003), o quarto tipo de filme-catástrofe é sobre monstros. Alguns ataques de monstros já foram listados em desastres naturais, com o aparecimento de animais e aberrações. No entanto, o autor considera que esses bichos podem vir do além, como em *X from Outer Space* (1967) e que, mesmo não sendo malévolos no caso de *20 Million Miles to Earth* (1957) e *The Day the Earth Stood Still* (1951), os monstros espaciais ainda assim são terríveis.

O autor não faz menção específica aos extraterrestres, mas a invasão alienígena é bastante abordada nos filmes de Hollywood. Em 1956 foi lançado *Invasion of the Body Snatchers*, com a seguinte história: um médico descobre que sua cidade teve seus habitantes substituídos por réplicas sem sentimento com uma ocupação extraterrestre silenciosa. A narrativa vai além, pois retrata a apatia pós-guerra e uma crítica ao sistema comunista.

Alien (1979) também é uma obra cinematográfica norte-americana, escolhida para preservação em 2002 pelo National Film Registry⁸ da Biblioteca do Congresso dos Estados

⁸ Informação obtida no site Library of Congress. Disponível em: < <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/> >. Acesso em: 30 mar. 2017.

Unidos, por ser uma obra significativa pela sua estética. No ano de 1996 surgiu *Independence Day* e 20 anos depois do sucesso (que rendeu 816 milhões de dólares nas bilheteiras do mundo⁹), em 2016, apareceu *Independence Day: Ressurgence*, para mostrar o que foi feito até então para estudar esses seres de outro mundo e evitar uma nova investida, apesar do insucesso dessa precaução.

O monstro pode ser um vegetal, ter sido construído pelo ser humano (*Frankstein*, 1931), passar a existir por causa de uma bactéria, ser até mesmo um computador (*Colossus: The Forbin Project*, 1969). Além disso, a fera pode ser disforme como em *The Green Slime* (1968). Yacowar (2003) considera inclusive as cenas de destruição em *The Exorcist* (1974) satisfatórias para o cinema catástrofe.

Outro tipo de monstro citado é aquele que não causa a morte, mas sim a desumanização, que pode ser observada em *Night of the Blood Beast* (1958). Muitas vezes a aberração é um zumbi¹⁰. Segundo Falcão Filho et al. (2012), o cinema começou a explorar esse tipo de narrativa em 1930, mas ganhou destaque com George Romero, que produziu o primeiro filme em 1968, *Night of the Living Dead*, uma adaptação pouco fiel do livro *I am legend*, escrita por Matheson. O autor explica também que os zumbis deixaram cenários exóticos da América Central e apareceram no meio urbano americano com o fim da Segunda Guerra, início do desenvolvimento nuclear e avanço do comunismo.

Romero seguiu com produções de sagas zumbis e viu no ataque terrorista de 2001 uma oportunidade para trazer novamente às telas suas histórias, uma delas foi *Land of the Dead* (2005). Nessa obra cinematográfica (FALCÃO FILHO et al. 2012, p. 57), “o espectador descobre desde o princípio que nesse cenário encontrará zumbis que se alimentam de carne humana. Essas criaturas são antagonistas do *Homo sapiens-sapiens* e representam o final dos tempos”.

Em 2007, foi lançada *I am legend*, a terceira filmografia baseada no livro homônimo, e dirigida por Francis Lawrence. Nessa adaptação, a narrativa se passa em Nova Iorque. Diante do sucesso do tema, é importante ressaltar que os zumbis não ficaram apenas no cinema; surgiram em séries americanas, como *The Walking Dead*, em 2010, mas que não fazem parte dessa investigação.

⁹ Informação retirada do site UOL. Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2013/03/27/sequencias-de-independence-day-vaio-se-passar-20-anos-depois-do-filme-original.htm>>. Acesso em: 11 out. 2016.

¹⁰ É considerado um ser sem vontade própria, sem nome e que está preso numa espécie de morte em vida. Informação retirada do site BBC Brasil, datada de 3 de dezembro de 2015. LUCKHURST, Roger. **As origens dos zumbis – e por que eles exercem tanto fascínio**. Disponível em: <<https://goo.gl/7GV8XQ>>. Acesso em: 10 maio 2016.

O próximo tipo de filme-catástrofe reconhecido por Yacowar (2003) é sobre lutas por sobrevivência, após eventos cataclísmicos. Para o autor há uma variedade de obras cinematográficas com essa temática. Ele aponta *Lifeboat*, de Hitchcock, de 1943; *Planet of the Apes* (1968); *Zero Population Growth* (1971); *The Savage is loose* (1974), além de outros.

No ano de 2009 o filme estadunidense *The Road* foi divulgado e mostra a história de um pai e um filho que lutam para sobreviver depois que uma catástrofe não especificada aconteceu e destruiu a civilização, assim como plantas e grande parte da vida animal e encobriu a luz solar. Os protagonistas caminham em busca de lugares mais quentes. Hilcoat, diretor, escolheu Pensilvânia¹¹, onde ocorreu a maioria das gravações, pela existência de muitos lugares abandonados como: minas de carvão, estradas, dunas e áreas deterioradas de Pittsburgh. Algumas cenas foram filmadas também em Nova Orleans, devastada pelo Furacão Katrina.

A sexta classificação sugerida por Yacowar (2003) é a guerra. Conforme o autor, um filme de guerra torna-se um filme-catástrofe quando as imagens de destruição prevalecem sobre as de conflitos humanos. Ele cita exemplos como *The War Game* (1943) e *Slaughterhouse Five* (1972). Na década de 1950, por conta da ameaça atômica, foram lançados *The Day the World Ended* (1956), *The Day the Sky Exploded* (1958) e *The Day the Earth Stood Still* (1962).

Apesar dessa categorização, é possível determinar uma mais específica, que surgiu em 2001 com os ataques terroristas contra os Estados Unidos. Os filmes passaram a narrar e, assim, lembrar, a tragédia que foi vista ao vivo pela televisão; já não são apenas histórias de uma guerra que poderia acontecer, é o retrato de uma realidade e o receio de que volte a ocorrer. *Right at your door* (2005) mostra um ataque terrorista envolvendo bombas químicas em Los Angeles e os sobreviventes precisam se manter dentro de casa para não morrerem. Esse filme estreou nos cinemas dos Estados Unidos no dia 8 de setembro, a três dias do atentado ao World Trade Center completar quatro anos.

Outro perfil de filme-catástrofe explorado por Yacowar (2003) é o histórico, que deve ser separado em passado (*The Last Day of Pompeii*, 1914) ou futuro (*Planet of the Apes*, 1951). Uma obra cinematográfica será dividida de acordo com o sentido de contemporaneidade dos espectadores. *The War of the Worlds* foi gravado em 1953 e 2005. Na primeira vez, o mundo estava preocupado com a produção da bomba atômica e o avanço do comunismo. Já em 2005, os tempos eram outros: o pós-atentado terrorista contra os Estados

¹¹ Informação retirada no site The Worldwide Guide to Movie Locations. Disponível em: < <http://www.movie-locations.com/movies/r/Road.html#.WPqjxme1vIU>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

Unidos, considerado um país de hegemonia mundial e de alta posição militar. Desse modo, para analisar um filme-catástrofe é necessário observar em que época ele foi produzido, porque o contexto histórico vai marcar a narrativa.

A última categoria de filme de desastre é o cômico, que pode ser dividido em três grupos: a calamidade que pode ter um final feliz, como em *Samson and Delilah* (1949) e *The Ten Commandments* (1923; 1956). O segundo grupo refere-se a filmes que possuem destruição de uma forma absurdamente exuberante, caso de *It's a Mad, Mad, Mad, Mad World* (1963). A terceira classe, de acordo com Yacowar (2003), trata da paródia, quando as obras se remetem a outras de uma forma crítica e até mesmo irônica. Em 1980 é lançado *Airplane!*, fazendo referências aos filmes de desastres aéreos (*Airport* e suas continuações), mas com uma história cômica, pois o piloto tem medo de voar. Mais tarde, foram criados *Zombieland* (2009) e *Warm Bodies* (2013), que se relacionam aos filmes de zumbis, no entanto, o último apresenta um tom romântico, porque o zumbi começa a namorar uma humana.

Como dito anteriormente, Yacowar (2003) acredita que existam ao menos oito categorias de filmes-catástrofe. Diante de suas classificações, observa-se que uma não foi mencionada, mas que tem sido recorrente nas produções norte-americanas: as epidêmicas. Obras cinematográficas como *The Happening* (2008), *Contagion* (2011) retratam a extinção da humanidade por doenças virais, bacterianas e até mesmo de origem desconhecida. Geralmente no roteiro há uma comunidade científica que busca a cura, apesar da vulnerabilidade das pessoas.

Em 1995, foi lançado *Outbreak*, filme estadunidense a respeito de uma nova doença contagiosa, que mata em pouco tempo e dizimou um acampamento militar americano na África. Sam Daniels é coronel-médico do exército e chefe do departamento de doenças infecciosas e que começa a fazer suas investigações após a morte dos militares. Mas a história não acontece apenas nesse acampamento, pois um macaco entra nos Estados Unidos clandestinamente e a população de uma cidade começa a apresentar os mesmos sintomas da doença. A dificuldade é que o contágio se dissipa mais rapidamente e o cientista do exército que tenta ajudar a população é afastado do caso. Nessa obra, verifica-se a preocupação do governo americano com o seu povo, porque a narrativa trata do extermínio dos militares que acontece em outro continente e de uma população de uma cidade estadunidense.

Roddick (1980), por sua vez, acredita em apenas três categorias: o que acontece com o mundo após as calamidades, ou seja, o futuro do planeta; desastres naturais ou atos de Deus e em terceiro as tragédias ocorridas em meios de transportes. Diante dessas classificações, é

possível afirmar que Yacowar (2003) dividiu-as em maior número, com características mais bem definidas que as de Roddick (1980).

Assim, depois de conhecer como um filme-catástrofe pode ser classificado, é importante saber quais são suas características e seu roteiro para diferenciar de outros tipos de filmes, sejam eles de guerra ou de terror, por serem os que mais se aproximam do estilo do gênero estudado.

1.3 ROTEIRO E CARACTERÍSTICAS DOS FILMES-CATÁSTROFE

Sontag (1987) afirma que um filme-catástrofe tem um formato previsível e é constituído de elementos clássicos que serão apontados no decorrer da investigação. Segundo a autora, o roteiro desenvolve-se em cinco partes em casos de filme colorido. Primeiramente, acontece a chegada do monstro, que é notado por um jovem (o herói da trama). “Ninguém, nem mesmo os vizinhos ou colegas, acreditam nele inicialmente.” (SONTAG, 1987, p. 243).

Na segunda etapa, as pessoas testemunham uma grande cena de destruição, a polícia é convocada, mas sofre uma derrota. Depois, conferências são realizadas, o herói tenta expor o que sabe, acontecem novas destruições e planos são elaborados para acabar com o inimigo. Na quarta parte, cidades são destruídas e até evacuadas e multidões fogem por rodovias e pontes. No final, o herói aparece com uma solução para aniquilar o monstro, armas são montadas e tudo termina bem.

Sontag (1987) aponta outro tipo de roteiro, caso o orçamento seja menor e o filme em preto e branco, com quatro partes. Na primeira etapa o herói está de férias com a família quando algo anormal acontece (pessoas começam a se comportar de uma forma estranha, vegetação cresce inesperadamente). Mais tarde, o herói tenta avisar as autoridades do local, que não se importam. Na parte três, há um desespero das pessoas, pois a destruição continua e ninguém sabe o que fazer. Por último, o herói luta sozinho, descobre o ponto fraco do monstro e o destrói ou ele sai da cidade, informa autoridades competentes que derrotam o inimigo.

Esses roteiros foram elaborados na década de 1950. Ao longo dos anos, os roteiros se adequaram ao contexto histórico da sociedade, como o surgimento de dramas familiares, por exemplo: casais se separando, filhos que não gostam de seus pais. O que se pode observar, contudo, é que a grande maioria dos filmes-catástrofe termina com final feliz: o monstro sendo derrotado ou o fim do desastre natural, pessoas sobrevivendo, cidades com chance de serem reconstruídas.

Normalmente, o protagonista e sua família saem ilesos da situação, no entanto, há exceções, como em *The Day That Mars Invaded Earth* (1963), quando o cientista, sua mulher e os dois filhos são atacados pelos alienígenas e o que sobram deles são apenas as cinzas. Outro exemplo é *The Creation of the Humanoids* (1964). No fim do filme, o herói descobre que virou um robô completo sem perceber.

A obra de Roddick (1980) retrata o cinema catástrofe de 1970, por isso, o autor explica também as partes da narrativa. A primeira mostra “uma representação do mundo em que nós vivemos agora e uma representação que reflete uma fobia contemporânea de ampla difusão de que os valores tradicionais são, de alguma forma, ameaçados, ou se na verdade, eles já não entraram em colapso”¹² (RODDICK, 1980, p. 257, tradução nossa). Depois, aparece a catástrofe e com ela o sentimento de culpa pela perda dos valores referidos. Conforme o autor, os dois primeiros estágios correspondem à percepção do público quanto ao mundo e ao medo dos eventos apocalípticos causados pela destruição dos valores tradicionais. O último, no que lhe concerne, refere-se aos acontecimentos pós-desastre e, para Roddick (1980), representa a parte central da obra, por mostrar a humanidade aprendendo com seus erros e tentando reconstruir um mundo novo.

Além de um roteiro determinado, Sontag (1987) acredita que existam algumas características importantes presentes nos filmes-catástrofe. Uma delas é o fato da calamidade isentar as pessoas de seus deveres normais, como em *The World, The Flesh and The Devil* (1957), quando a população que sobreviveu precisa ocupar a metrópole deserta e desse modo, repovoar o mundo.

Outro aspecto apontado pela autora é a simplificação moral, ou seja, o homem se sente superior ao monstro, apesar do medo e da aversão, deleitando-se com a crueldade utilizada para destruir o invasor. Mesmo que esse sentimento exista, o desejo de paz ou coexistência pacífica se faz presente. “Algum cientista, em geral, sentencia que foi preciso uma invasão da Terra para que as nações beligerantes desse planeta se tornassem razoáveis e suspendessem seus conflitos.” (SONTAG, 1987, p. 255).

Na década de 1970, com a insegurança e a frustração que a inflação e o desemprego causaram, muitas pessoas buscaram a religião cristã para aliviar o mundo de decepção em que viviam, após a leitura que se faz de *Airport* (1970). Apesar de *The War of the Worlds* (1953) ser de outro período, ele apresenta essa característica também. Depois que os marcianos invadem uma pequena cidade no sul da Califórnia nos Estados Unidos e nada impede o ataque

¹² Texto original em inglês.

deles, nem mesmo o uso de bomba atômica. Os sobreviventes vão para as igrejas fazer suas orações, pedindo para serem salvas. A narrativa da obra cinematográfica finaliza com as naves dos invasores parando de funcionar, por conta da falta de imunidade dos marcianos aos micróbios presentes na Terra, na perspectiva de que a bactéria foi criada por Deus.

Outro aspecto do cinema catástrofe é o seu fascínio por cidades, que começou com Babylon e Pompeia (essa última cidade do Império Romano) e mais tarde passou para Los Angeles e Nova Iorque (Estados Unidos), tornando-se símbolos dos centros de civilização e modernidade. Segundo Keane (2006), Nova Iorque é uma metrópole moderna, populosa e possui a Estátua da Liberdade que, virada para o mar, é, portanto, porta de entrada para a América. Filmes como *Armageddon* e *Deep Impact*, ambos de 1998, têm suas histórias descritas na cidade, mas ela é essencial em termo de espetáculo e não propriamente de narrativa.

A partir de *Independence Day* (1996) os filmes passaram a utilizar a ideia de cartão postal nas tragédias, ou seja, um edifício ou cidade precisa ser reconhecido pelo público para que seja destruído. Essa estratégia permite que os sentimentos de medo, desespero sejam sentidos pelos espectadores por reconhecerem o local da ruína, fazendo-os se identificar com os personagens.

Esse fato pode ser percebido quando fragmentos de meteoro atingem Shanghai em *Armageddon*, os produtores inserem a legenda “no sudeste asiático” (KEANE, 2006). No entanto, não é necessário nomear Paris, porque as imagens da gárgula de Notre-Dame e da Torre Eiffel falam por si. Nova Iorque, por sua vez, aparece em *Armageddon* pela familiaridade com o público e torna-se uma localização geográfica em *Deep Impact*.

Já em *Godzilla* (1988) de Emmerich¹³, Nova Iorque é um cenário para a narrativa e o espetáculo, ainda que não tenha o significado ideológico de Tóquio após a guerra, quando foi lançado *Gojira* (1954), retratando o ataque do lagarto nuclear. Desse modo, com a criação do filme em 1998, o ataque volta para os Estados Unidos, onde a maioria dos filmes-catástrofe acontece.

Keane (2006) observa que no período de 1950 a 1960 os filmes centralizavam suas histórias em pequenas cidades ou em Washington, São Francisco e Los Angeles. Na década de 1970, as narrativas voltavam-se bastante para Califórnia, enquanto que a partir de 1990, Nova Iorque ganhou destaque nas obras cinematográficas.

¹³ É roteirista, produtor e diretor de cinema. As tramas apocalípticas desenvolvidas por ele são: *Independence Day* (1996), *Godzilla* (1998), *The Day After Tomorrow* (2004) e *2012* (2009).

Ainda nos anos 1970, Roddick (1980) fala em cinco elementos do cinema catástrofe. O primeiro é chamado de isolamento, porque a ação ocorre em ambiente fechado quando os meios normais de escape se tornaram impossíveis. O autor cita como exemplo *The Poseidon Adventure* (1972), pois a tripulação não pode sair do navio em razão dos riscos existentes no mar: tubarões e outros animais, além do perigo de afogamento. O segundo elemento é o luxo, que aparece de um jeito ou de outro; seja nos aeroportos modernos e luxuosos de *Airport '77* (1977) ou em hotéis com arco no navio de *The Poseidon Adventure* (1972). O luxo apresenta três funções: garantir o custo alto da produção, mostrar as maravilhas da tecnologia e da economia do mundo capitalista e criar uma retrospectiva de como esse mundo das maravilhas trata-se, na verdade, de uma ilusão perigosa: as pessoas que vivem no luxo, dependentes de tecnologia, estão presas a ele.

O próximo componente explicado por Roddick (1980) é uma reunião aleatória de pessoas. Em 1970, os filmes produzidos tinham uma meia dúzia de protagonistas e atores renomados e esse fato não era um problema. Além disso, nenhum personagem ocupava demais o centro dramático da obra cinematográfica a ponto de ser desenvolvido ou se relacionar de uma forma complexa com outro personagem. Ou seja, os filmes eram elaborados para mostrar situações em função do sexo, classe ou profissão dos indivíduos e não em função de uma identidade individual. Em seguida, o quarto elemento refere-se à causa e à natureza do desastre, o importante são as forças que surgem da terra (*Earthquake*, 1974), do ar (*Airport*, 1970), do fogo (*The Towering Inferno*, 1974) e da água (*The Poseidon Adventure*, 1972).

Por último, existe a reação à catástrofe. Roddick (1980) acredita que três coisas acontecem como resultado do desastre: os sobreviventes criam regras para continuarem com vida; um líder aparece dentro do grupo ou é trazido de fora, na grande parte dos filmes dessa década, é um homem branco que passa a utilizar um uniforme relacionado à sua função; ressurreição da tecnologia, muitas vezes, responsável pelos acontecimentos trágicos, mas que de agora em diante se encontra nas mãos confiáveis do líder.

A esse respeito, os heróis dos filmes-catástrofe reúnem-se aos heróis da fronteira americana — homens de grande força física e moral e homens que, acima de tudo, estão em sintonia com o meio ambiente: entendem e são capazes de se adaptarem a ele. Exatamente da mesma maneira, portanto, como o herói do Ocidente deve “conhecer” o deserto, a sabedoria indiana, os cavalos, como usar sua arma e assim por diante, o herói do filme do desastre deve conhecer o ambiente tecnológico em que ele e seu rebanho encontram-se à deriva. Assim, quando as soluções normais se dissolvem, ele poderá improvisar os novos com base em um conhecimento extensivo e uma inventividade igualmente extensa. O conhecimento, por si só, não é

suficiente: a força física também é essencial¹⁴. (RODDICK, 1980, p. 257, grifo do autor, tradução nossa).

Após conhecer as características do cinema catástrofe, o roteiro que é utilizado, saber quais cidades e cenários os produtores e diretores usufruem e os motivos para escolherem um determinado local em detrimento de outro, é importante compreender a história desse tipo de filme, sua origem e seu desenvolvimento ao longo dos anos; entender o contexto em que ele se insere, principalmente, nos períodos em que ele mais se destacou.

1.4 TRAJETÓRIA DO CINEMA CATÁSTROFE

Muitos filmes são produzidos para atender às expectativas do público e devem refletir o período em que as pessoas vivem. De acordo com Keane (2006), filmes de desastre aparecem em momentos de crise. A calamidade pode ser humana ou ambiental, alienígena ou acidental, ou seja, há variações de como o planeta Terra e a humanidade podem ser destruídos. No entanto, a maioria desse tipo de filme presume soluções por meio de um grupo de personagens que traçam um caminho de sobrevivência.

Segundo Keane (2006), na Itália, entre 1908 e 1914 foram produzidos filmes épicos romanos que tinham como tema o desastre, tais como *The Last Days of Pompeii* (1908 e 1913), *The Fall of Troy* (1910), *Quo Vadis?* (1912). Os filmes eram mudos e o que realmente chamava a atenção era a elaboração de grandes espetáculos visuais, a ponto de serem bem-sucedidos na América e Europa.

Yacowar (2003) acredita que os filmes de catástrofe representam um grupo numeroso, antigo e não apenas um gênero popular que vai e vem, além de não se relacionarem com a ficção científica estudada por Sontag (1987), apesar de ambos explorarem o espetáculo nas telas e alimentarem o fascínio dos espectadores pela destruição em massa. Para Yacowar (2003), o primeiro filme-catástrofe foi *Collision and Shipwreck at Sea* (1898) e depois *The Catastrophe of the Balloon "Le Pax"* (1902), ambos de Méliès.

Apesar de Yacowar (2003) não considerar os estudos de Sontag (1987) como sendo a respeito de cinema catástrofe, Keane (2006) se baseia em seus conceitos e exemplos para dar continuidade à pesquisa. Por isso, a presente investigação acredita que a obra de Sontag não pode ser esquecida, principalmente, a linha histórica de 1950 que foi traçada pela autora, importante para analisar como os filmes se desenvolveram no período. O cinema catástrofe se

¹⁴ Texto original em inglês.

associa à ficção científica, por lidar com conceitos imaginativos, muitas vezes, relacionados ao futuro, ciência e tecnologia. Mesmo que o filme retrate situações que aconteceram na vida real, como em casos de terrorismo e desastres naturais, há fatos ficcionais criados para trazer um maior drama para o enredo.

Na década de 1930 é possível distinguir os filmes de desastre dos épicos romanos e bíblicos. *The Last Days of Pompeii* foi filmado novamente em 1935. As diferenças entre as duas obras são o tempo e o espaço. O segundo filme é uma versão americana baseada em um contexto americano e europeu por conta de uma decadência europeia que veio antes da Segunda Guerra Mundial (KEANE, 2006).

No período de 1936 a 1939 foi produzida uma série de filmes mais realistas, com base em contextos históricos recentes, constituindo no primeiro ciclo de filmes com essa temática. Um dos filmes citados por Keane (2006) é *San Francisco* (1936), que foi realizado após um terremoto em São Francisco em 18 de abril de 1906. Uma canção de mesmo nome foi produzida para a obra cinematográfica, tornando-se um hino não-oficial da cidade, que é escutada até hoje em eventos públicos que relembram o terremoto.

Esse gênero do cinema, porém, passou a ganhar prestígio ao longo do tempo, deixando de ser visto apenas como produto de entretenimento e melodrama com espetáculos visuais. Em relação aos efeitos especiais, sabe-se que máquinas de vento foram utilizadas em *The Hurricane* (1937) e alagamentos de canais nos sets para filmar *The Rains Came*. No ano de 1939 criou-se uma nova categoria na *Academy Award*: efeitos especiais e *The Rains Came* foi premiado duas vezes (KEANE, 2006).

Mas foi na década de 1950 que os filmes épicos e de desastre se tornaram notáveis com o desenvolvimento da ficção científica, que deu origem aos chamados “filmes B”. Keane (2006) explica que fizeram remakes de *Quo Vadis* (1951) e *The Ten Commandments* (1956) de uma forma mais evoluída, mantendo a reflexão sobre decadência e destruição, só que no contexto da Guerra Fria. Para o autor, o objetivo dos filmes B de ficção científica era criar algo espetacular e de ação a um custo possível.

Onde a despesa mostrou em todos os aspectos de épicos, de figurinos e cenários para cenas gloriosas de destruição, filmes de ficção científica de menor qualidade da época fizeram uso barato e alegre de homens em ternos monstruosos e modelos de naves espaciais descendo em réplicas de miniaturas de cidades¹⁵. (KEANE, 2006, p. 9, tradução nossa).

Sontag (1987) considera que justamente nesse período (passada a Segunda Guerra e consolidada a Guerra Fria), com o fortalecimento da ficção científica, surge o cinema

¹⁵ Texto original em inglês.

catástrofe, como reafirma Lunardelli (2012, p. 64): “[...] o gênero surge na ficção-científica e nos filmes B dos anos 1950, por intermédio de narrativas sobre ameaças de destruição da Terra por Extraterrestres, monstros, dinossauros, aranhas gigantes e outras criaturas”.

Do ponto de vista de Susan Sontag (1987), os filmes de ficção científica não abordam a ciência e sim a catástrofe, considerada um dos mais antigos temas da arte. Além disso, a catástrofe passou a ser vista de uma forma ampla e criativa, principalmente quando é reproduzida com cor, tornando-se assim mais convincente e excitante.

Um dos temas recorrentes nesses filmes é a calamidade urbana. Para Sontag (1987), o que difere um filme mais antigo como *King Kong* (1933), que destrói uma aldeia nativa e em seguida se dirige para Nova Iorque, de outro mais recente, *Rodan* (1957), por exemplo, em que dois répteis de 160 metros e velozes causam um ciclone em Tóquio, é a escala ampliada da produção, que transmite uma maior realidade.

Sontag (1987) cita ainda seriados, desenhos animados e super-heróis extraterrestres das histórias em quadrinhos (como o caso do Super-homem, que veio de Krypton por meio de uma explosão nuclear), que exploram os temas recentes de filmes de ficção científica, mas ela acredita que todos eles possuem uma relação inocente com a catástrofe. Isso acontece pela presença de um forte herói que não morre e não adoce e veio para lutar contra o mal na Terra.

Conforme a autora, os filmes do gênero na época possuíam uma perversidade marcante em razão a uma verossimilhança visual, diferente dos filmes antigos e, por isso, não se pode dizer que os protagonistas eram completamente inocentes diante da natureza do inimigo que os ataca. Ela fala também em “estética da destruição com a beleza peculiar que pode ser encontrada ao desencadear a destruição e ao provocar a desordem” (SONTAG, 1987, p. 247), explica que uma boa obra cinematográfica possui belas imagens de destruição. Existiam bons filmes em preto e branco, só que o colorido permite mais detalhes nos ambientes, criando assim a estética da destruição já mencionada.

Keane (2006) também fala das cenas de destruição metropolitana na década de 1950 que estão em conformidade com a retomada tecnológica e a ficção científica da Guerra Fria. Para ele, filmes alienígenas nessa época exploravam os efeitos especiais possíveis, dando a percepção de que o fim do mundo seria provocado ao pressionar apenas um botão.

Da mesma forma, Falcão Filho et al. (2012) acreditam que após a Segunda Guerra Mundial e o começo da Guerra Fria, o cinema foi contagiado pelo medo da bomba atômica e pela presença do anticomunismo. Além das invasões alienígenas, surgiram os monstros radioativos e dúvidas acerca do futuro da humanidade. Nesse contexto, os zumbis saíram de

lugares distantes e se dirigiram para o meio urbano americano. *Plan 9 from outer space* (1958) e *Invisible invaders* (1959) foram dois filmes com roteiros semelhantes que se destacaram nessa fase. O primeiro tinha como objetivo chamar a atenção dos espectadores para o perigo das armas nucleares e o segundo mostra a criação de um exército de mortos vivos que dominaria o mundo.

O raciocínio continua quando Keane (2006) afirma que os efeitos especiais tinham relevância no período, mas que em 1960 os acontecimentos políticos tornaram-se mais importantes que o cinema espetáculo. Um exemplo é a crise dos mísseis de Cuba de 1962 que inspiraram obras cinematográficas como *Fail Safe* (1964) e *The Bedford Incident* (1965). É o que se pode observar também no final da década de 1960, quando os filmes que envolviam invasão alienígena e monstros mutantes passaram a ser mais bem produzidos, como *Planet of the Apes* (1968), *The Omega Man* (1971) e *Soylent Green* (1973).

Segundo Lunardelli (2012), o primeiro longa-metragem indicado como um legítimo filme-catástrofe foi *Airport* (1970), baseado no *best seller* de Arthur Hailey, escrito em 1968. O filme teve três sequências: *Airport 75* (1974), *Airport 77* (1977) e *The Concorde Airport'79* (1979).

A facilidade de transporte e comunicação marcou esse período, permitindo que Hollywood produzisse obras cinematográficas que pareciam maiores que a realidade e despertando a admiração dos espectadores para a imensa escala e a habilidade técnica desenvolvida (KEMP, 2011). Não significa que antes as produções hollywoodianas fossem fracas, sem efeitos especiais, mas a partir desse momento, elas puderam ser desenvolvidas com o auxílio de softwares, a ponto de um personagem ser feito por computador, além de cenas inteiras no ano de 1985¹⁶.

A chegada da superprodução moderna foi um lembrete de que o cinema pode ser a suprema forma de escapismo, bem como uma forma de arte e expressão. A superprodução talvez possa ser mais bem definida como um filme que usa um estreito conjunto de parâmetros – ficção científica, terror, comédia, fantasia, catástrofe ou ação – para atrair o maior público possível. (KEMP, 2011, p. 360).

Kemp (2011) descreve a cena da chegada da nave-mãe como impressionante em *Close Encounters of the Third Kind* (1977)¹⁷ e afirma que filmes como *The Poseidon Adventure*

¹⁶ Informação retirada do site Programa de Educação Tutorial Licenciatura em Física, datada de 27 de maio de 2016. Disponível em: < <http://petlif.df.ufscar.br/index.php/artigos-publicados/ciencia/83-efeitos-visuais-computacao-grafica>>. Acesso em: 30 mar. 2017.

¹⁷ O filme foi produzido por Steven Spielberg, que ficou insatisfeito por não filmar todas as cenas que desejava por causa do orçamento. Assim, depois do sucesso do filme, Spielberg pediu suporte aos executivos da Columbia para acrescentar cenas e um novo longa foi lançado em 1980, com a gravação do interior da nave-mãe a pedido da produtora. Ainda não completamente satisfeito, editou novamente e encerrou o processo em 2001 com o

(1972) são emocionantes por associar realidade com espetáculo. Antes de *Close Encounters of the Third Kind*, os filmes de extraterrestres eram marcados por grandes ataques, acompanhados de músicas que geravam medo e adrenalina, porque a intenção dos alienígenas era apenas destruir a humanidade rapidamente (MESQUITA, 2007). Spielberg utilizou um toque diferente para deixar o coração das pessoas disparado: a observação de algo misterioso e não apenas o medo pelo extermínio. Outro fato observado no filme é a ausência de trilha sonora na sequência do primeiro contato de Roy Neary, um dos protagonistas, com um *ovni*. Os sons vêm dos elementos da própria cena, como por exemplo, o assovio de um homem.

Sabe-se também que os primeiros testes de computação gráfica para um longa-metragem foram realizados nesse filme, mas nenhuma imagem foi utilizada porque não atingiu a verossimilhança desejada. Além disso, foi a primeira obra cinematográfica a ter gravação digital de imagens em tempo real, pois o diretor queria que as câmeras se movimentassem de acordo com elementos como discos voadores e luzes. Sendo assim, as imagens precisariam ser guardadas facilmente para que fossem usadas mais tarde, o que resultou na gravação digital em fitas cassetes¹⁸.

Outro filme citado por Kemp (2011) é *The Towering Inferno* (1974). Ele foi lançado após dois incêndios nos edifícios Andraus e Joelma, em São Paulo, fazendo com que possíveis catástrofes reais chegassem às lentes de Hollywood. Na obra de Keane (2006) há uma associação das pessoas que morreram queimadas ao massacre vietnamita, em 1968.

Desse modo, a vida é reproduzida, mas em escala grandiosa e fantástica, dando valor ao drama com efeitos especiais maiores. “Para o público, eles acentuam a sensação de terror ou de encantamento quando o Bem triunfa sobre o Mal ou quando a humanidade sobrevive a todas as dificuldades.” (KEMP, 2011, p. 360).

Para Keane (2006), cinema catástrofe tornou-se o termo padrão a partir de 1970, pois antes, na década de 1930, falava-se apenas em filmes-catástrofe. O autor informa que ao longo da década de 1970 foram lançados 56 filmes com essa temática e que esse ciclo foi dividido em três fases: a clássica entre 1970 e 1975; de 1975 a 1977 com filmes populares e de 1978 a 1980, uma fase dinâmica e sem ideias.

Além dos filmes já citados, Keane (2006) fala também de *Earthquake* (1974), afirmando que depois disso, as obras começaram a imitar umas às outras, sem muita inovação. É o que se verifica com a produção de uma série de três filmes após o lançamento de *Airport*.

lançamento do DVD. Informação extraída do Blog Cine Revista, datada de 01 de dezembro de 2007. Disponível em: <<http://www.cinerevista.com.br/artigos/ContatosImediatos3Grau.htm>>. Acesso em 20 mar. 2017.

¹⁸ Informação extraída do Blog Átomo, datada de 27 de dezembro de 2010. Disponível em: <<http://atomo.blogspot.com.br/2010/12/contatos-imediatos-do-terceiro-grau.html>>. Acesso em 20 mar. 2017.

Pela pouca variedade de tipos de filmes-catástrofe da década de 1970, Keane (2006) dividiu-os em desastres por viagem ou de causa natural. Existem narrativas a respeito de anomalias ecológicas como em *The Towering Inferno*, sobre causas humanas (principalmente sabotagem ou erro do piloto) e também aquelas denominadas de atos de Deus. É o que se observa também em ataques de abelhas assassinas em *The Swarm* (1978) ou em ataques aquáticos nos filmes *Jaws*, *Tentacles* (1976) e *Piranha* (1978), onde as catástrofes acontecem por causas naturais.

Nos anos 1980, o cinema catástrofe perdeu seu espaço em Hollywood para os filmes de ação e aventura, mas alguns temas sobre demolição e desintegração continuaram presentes. Conforme apontamentos de Michael Ryan e Douglas Kellner descritos por Keane (2006), os medos e desejos que permitiam certa articulação nos filmes-catástrofe de 1970 foram abordados em *blockbusters* como *Star Wars* (1977) e *Raiders of the Lost Ark* (1981).

De acordo com essas informações, percebe-se que as obras cinematográficas de ação e aventura com características de desastres tornaram-se híbridas, permitindo a continuidade e progressão do cinema catástrofe, que ressurgiu no final de 1990. Os desastres passaram a existir nas narrativas como ameaças que precisavam ser evitadas ou que mobilizavam o herói para resgatar as vítimas (KEANE, 2006). *Superman* (1978) é um exemplo, pois veio para a Terra após a destruição de seu planeta e luta contra os vilões para manter seu novo lar seguro, como quando Lex Luthor atinge a falha de San Andreas com um míssil e provoca um forte terremoto, que leva um trem a se descarrilar e um ônibus a desabar de uma ponte. O herói reverte os efeitos da catástrofe e salva as pessoas.

Em 1988 foi lançado *Die Hard*, filme a respeito de um grupo de terroristas alemães que invade um prédio de uma empresa multinacional em Los Angeles durante as festividades de Natal. O grupo sequestra os convidados com o objetivo de roubar 640 milhões de dólares em ações. Na década de 1970 os filmes-catástrofe não retratavam o terrorismo, o assunto tornou-se tema no cinema ação, mas ao analisar *Die Hard* e *Die Hard 2* (1990) verifica-se que os dois foram baseados em cenários de desastres do período mencionado e só mais tarde a calamidade se tornou puramente uma indiscriminada destruição (KEANE, 2006).

Com base numa pesquisa realizada por Keane (2006), nos anos 1980 foram lançados 32 filmes-catástrofe e os anos 1990 superaram os anos 1970 com a produção de 83 obras cinematográficas, sendo 21 delas em 1998. O autor explica ainda que o ciclo de 1990 refere-se a filmes quase exclusivamente do final da década e são tidos como milenares, por retratarem principalmente o fim do mundo. Há uma variação nas obras, relacionando-as a

tornados, vulcões, invasão alienígena e asteroides; os desastres naturais são esmagadores e as invasões representam a destruição total do mundo.

Além disso, ao investigar a trajetória do cinema catástrofe, observa-se que os filmes apresentam um sinal ideológico do tempo em que foram elaborados. No período de 1990 não havia apenas questões de classe, raça; as preocupações nacionais e internacionais estavam presentes nos filmes (KEANE, 2006). Um exemplo é *Waterworld* (1995), produzido pelos Estados Unidos, mas num cenário futurístico no século 31, quando as calotas polares se derretem por completo, cobrindo a superfície terrestre de água; toda a Terra, diga-se de passagem. Os poucos seres humanos que sobrevivem tornam-se mutantes (com guelras e membranas envolvendo os dedos dos pés). A drástica mudança ambiental também provocou a perda de conhecimento tecnológico, levando as pessoas a acreditarem que o mundo sempre foi desse modo. Como se pode verificar, a apreensão é internacional, o mundo inteiro viveria em grandes navios pela falta de terra firme.

Os filmes de tragédias naturais mais conceituados na época foram *Twister* (1996), *Volcano* e *Dante's Peak*, de 1997. No entanto, os principais *blockbusters* são *Independence Day* (1996), *Armageddon*, *Deep Impact* e *Godzilla*, de 1998. *Twister* e *Independence Day* tiveram grande sucesso comercialmente (241 milhões de dólares e 306 milhões de dólares, respectivamente), o que aumentou o interesse por filmes com essa temática e com grandes efeitos especiais feitos em computador.

Independence Day, conforme Keane (2006), incluiu referências verbais e visuais à Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria e guerras contra Vietnã e Golfo do México e estabeleceu, ainda, um padrão que seria seguido por muitas narrativas, principalmente as que envolvem uma cidade inteira, um país ou o mundo. No filme, o início do ataque alienígena foi percebido no dia 2 de julho e dois dias depois, 4 de julho, encontraram uma solução para acabar com os extraterrestres. Não é uma data qualquer, porque se comemora o dia da independência americana. Para Oliveira (2012), a luta dos personagens por sobrevivência concede um caráter patriótico e heroico aos sacrifícios que eles passaram. Um fator também a ser considerado é que, a invasão podia até ser mundial (com cenas de naves nos céus de metrópoles internacionais), no entanto, o comando de resistência e a revanche eram americanos. A ação começou em Los Angeles, Washington e Nova Iorque e se concentrou no deserto de Nevada, localizado na região dos estados das Montanhas Rochosas, na Área 51 (onde se pressupõe uma base de estudos alienígenas).

A questão dos Estados Unidos como grande força agregadora para o sucesso da expulsão dos *aliens* é explorada à exaustão, com elementos simples como a aliança entre o Exército, Aeronáutica e governo americano, enfatizando sua organização e poderio militar que guiaram outras nações rumo à ofensiva vitoriosa. Outro elemento é o presidente americano, que no filme se mostra sempre patriótico e o espírito motivador da última batalha contra os alienígenas, usando a data da vitória ainda por vir como “a segunda independência americana”, que dá título ao filme. (OLIVEIRA, 2012, p. 219, grifo do autor).

Outra produção norte-americana de sucesso foi *Titanic*¹⁹ (1997), que foi caracterizada como um melodrama romântico e épico histórico, tornando-se, por isso, um filme híbrido. No entanto, ele também apresenta características do cinema catástrofe, quando o navio bate em um *iceberg*, levando-o ao seu naufrágio e matando mais de 1.500²⁰ passageiros dos 2.224 que estavam a bordo.

O *Titanic* se coloca num momento análogo da virada do século como um meio oblíquo de interrogar as percepções atuais da fragilidade econômica, nacional e tecnológica, e sugere que nosso século começou (como poderia acabar) com desastres provocados por uma expansão excessiva de visões humanas da tecnologia em relação à criação. (KEANE, 2006, p. 72, tradução nossa).

Além disso, *Titanic* é um filme de catástrofe histórico, pois o navio existiu e afundou em 1912, vitimando o número de pessoas já mencionado. O filme conseguiu assimilar o tempo quase real do ápice da tragédia: o navio demorou quase uma hora para finalmente submergir e o ritmo das cenas demonstrou isso, ou seja, começou devagar e foi aumentando sua velocidade à medida que a água foi entrando na embarcação.

Um dos desafios enfrentados ao contar a história no cinema é impressionar o público mesmo com o enredo pré-determinado, modificando o destino dos personagens para criar um suspense e, assim, manter o interesse do espectador pelo fim da obra. É a respeito desse fascínio que Keane (2006) explica a fórmula enraizada nesse gênero cinematográfico para chamar a atenção das pessoas: elas passam a acompanhar os personagens com entusiasmo para saber se vão viver ou morrer; o espectador é capaz, inclusive de imaginar qual seria sua própria reação se passasse por situação semelhante. Esse fato lembra a perspectiva metziana explicada por Stam (2003) de que esse tipo de filme traz certa segurança, por fazer o homem recordar de que não está só.

¹⁹ Rendeu a Hollywood 658 milhões de dólares, de acordo com a matéria “Os 15 filmes de maior bilheteria da história do Oscar”, datada de 14 de fevereiro de 2006. Disponível em: <<http://exame.abril.com.br/negocios/os-15-filmes-de-maior-bilheteria-da-historia-do-oscar/>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

²⁰ Informação retirada do site History, datada de 2012. Disponível em: <<https://seuhistory.com/hoje-na-historia/tragedia-do-titanic-completa-100-anos>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

Pelo desenvolvimento do cinema na década de 1990, o gênero catástrofe de 1970 foi considerado um clássico, deixando de ser visto apenas como aquele com narrativas formuladas e personagens descartáveis e ganhando o respeito, apesar de apresentar histórias típicas e roteiros fechados (KEANE, 2006). Mesmo que o espectador saiba o desfecho da história, a trama, nesse período, passou a ser mais elaborada ao abordar conflitos amorosos, familiares, dificuldades financeiras, além das próprias tragédias que estão em destaque nesse estudo.

Para Lubin (1999, p. 112, tradução nossa), *Titanic* não pode ser classificado apenas por cinema catástrofe, porque foge de comparações com *The Poseidon Adventure* (1972) e *The Towering Inferno* (1974): “em nenhum desses filmes a morte em massa era vislumbrada graficamente, convincente e a sério como aqui”²¹. Tornou-se, portanto, um filme com um clímax bem sustentado em virtude das sequências de calamidades que foram acontecendo e com efeitos especiais bem elaborados.

Nos anos 1990 havia repetição de histórias apocalípticas, como por exemplo, dois filmes sobre vulcão em 1997, outros dois acerca de asteroides em 1998. Existia também reincidência de locação: *Deep Impact*, *Armageddon* e *Godzilla* foram filmados em Nova Iorque. Apesar dessas recorrências, o tom e as abordagens dos filmes eram diferentes, como no caso de *Deep Impact* e *Armageddon*. O primeiro é mais grave e apresenta mais sobrevivência que o segundo. Sendo assim, o que realmente diferenciava uma obra cinematográfica de outra era o tamanho da tragédia, da destruição, quantos personagens sobreviviam após os acontecimentos e o que faziam para se manterem vivos.

Mais tarde, em 2001, o cinema catástrofe sofreu um abalo com os ataques terroristas de 11 de setembro contra os Estados Unidos. Segundo Keane (2006), o *status* de filmes de desastre foi modificado não apenas pelas representações cinematográficas que se seguiram, como também pelo prolongamento ao vivo na televisão dos ocorridos; a sensação era de que isso já tinha sido visto antes. Logo que o avião atingiu a primeira torre do World Trade Center em Nova Iorque, as estações de notícias começaram a captar a tragédia que estava no seu início, pois em menos de vinte minutos outro avião atingiria a outra torre. “Esta foi a explosão que realmente abalou o mundo tanto em termos do impacto como de que se tratava de um ato deliberado de terrorismo”²² (KEANE, 2006, p. 89, tradução nossa).

²¹ Texto original em inglês.

²² Texto original em inglês.

Durante as filmagens das torres queimando, um terceiro avião impactou o Pentágono, em Washington. Houve ainda um quarto avião, que caiu em um campo aberto na Pensilvânia, depois de alguns passageiros e tripulantes tentarem retomar o controle da aeronave.

Críticos apontados por Keane (2006) afirmam que os acontecimentos de 11 de setembro representavam uma realidade inusitada, chegando ao hiper-real, porque as imagens ao vivo faziam lembrar filmes-catástrofe que, apesar de todos os efeitos especiais, não estavam à altura das cenas vistas pela televisão. A própria imaginação do americano a respeito de seu fim foi surpreendida com a tragédia. O mundo utilizou da seguinte linguagem de desastre para escrever suas notícias²³: “Apocalipse”, “Terror”, “O fim do mundo”, “Guerra no Mundo”.

Em razão da realidade dos fatos, é importante saber primeiro se os filmes que surgiram após os atentados são os efeitos imediatos em Hollywood, criando uma retrospectiva ou se são filmes-catástrofe da era de 11 de setembro. Algumas obras cinematográficas, que foram produzidas na época, tiveram suas datas de lançamentos postergadas para acrescentar cenas que incluíam o terrorismo ou foram até modificadas para tratar do tema, como em *Collateral Damage*, *Bad Company* e *The Time Machine*, os três de 2002. *Spider-Man* (2002) foi produzido depois do atentado e um *trailer* foi retirado de circulação por mostrar cenas de uma captura de um helicóptero cheio de criminosos entre as torres gêmeas; no filme as torres aparecem, mas não em passagens principais (KEANE, 2006).

A imaginação da catástrofe, termo criado por Sontag (1987), pode ser assim identificada nessa época pelos seguintes elementos:

o “espetáculo” da destruição urbana; as ideologias terroristas de segurança nacional e internacional; e o que poderia ser chamado de nova paranóia, de ataque inesperado e de uma espécie de ruptura interna distinta do tema da invasão, por exemplo, já que já fomos infiltrados. (KEANE, 2006, p. 93, grifo do autor, tradução nossa).

Após os atentados em 2001, os filmes de desastre mudaram sua sensibilidade para que não parecesse vulgar diante do sofrimento das vítimas e, segundo Keane (2006), exemplos dessa transformação foram *The Sum of All Fears* (2002) e *The Core* (2003). O primeiro retratou um grupo de neonazistas que detonou uma bomba nuclear em Baltimore, fazendo uma comparação direta ao 11 de setembro. O segundo, por sua vez, se assemelha mais aos filmes de 1950 e 1960, sendo inclusive considerado um antídoto contra os ataques terroristas. A história traz que o movimento de rotação na Terra foi paralisado por causa de uma

²³ Keane (2006) retirou essas informações do site <september11news.com>, mas o acesso a ele é restrito, o que impediu a verificação dos dados.

conspiração militar; o incidente causou eventos catastróficos que levariam o mundo a um apocalipse.

Para Kellner (2010), *United 93* (2006) foi o primeiro grande filme hollywoodiano a lidar com a catástrofe. A narrativa mostra a tragédia, mas conclui que o americano tem uma capacidade heróica para enfrentar crises. “O filme [...] mostra famílias e comunidades se juntando em resposta à tragédia e descobrindo novos recursos de força e capacidade, transmitindo a mensagem de que os Estados Unidos certamente se unirão para lutar contra seus inimigos.”²⁴ (KELLNER, 2010, p. 105, tradução nossa).

Com o passar dos anos, os estudos sobre o cinema catástrofe diminuíram, porém, isso não quer dizer que os filmes deixaram de ser produzidos ou de fazerem sucesso com os espectadores. Nos anos 2000, os atentados terroristas tornaram-se o tema central desse gênero cinematográfico e, mais tarde, as diversas classificações já apontadas reapareceram.

Em virtude da falta de bibliografia que retrate esse período, foi feita uma pesquisa por meio de sites que citam filmes relacionados ao tema, como por exemplo: *filmsite*²⁵, IMDb²⁶ e *Ranker*²⁷. Como dito anteriormente, para saber quantos filmes foram produzidos nos anos 2001 (data do atentado ao território americano) a 2016, os nomes das obras e estabelecer a qual categoria cada um pertence, foi realizada uma análise de conteúdo, proposta por Bardin (2011).

Assim, as sinopses dos filmes foram analisadas para verificar se pertencem ao subgênero ou se apenas apresentam características de gêneros como terror e ficção-científica, citados anteriormente. Essa parte da pesquisa é a exploração material, quando ocorre a descrição analítica, conforme Bardin (2011), que corresponde ao estudo aprofundado de referenciais teóricos e das sinopses.

Como os grupos de filmes-catástrofe foram determinados anteriormente, o próximo passo é identificar as unidades de registro (palavras-chave), categorizar as obras cinematográficas e realizar uma contagem frequencial. O objetivo da etapa é detectar as unidades de contexto (frases ou parágrafos) para ser possível compreender as unidades de

24 Texto original em inglês.

25 DIRKS, TIM. **Filmsite**. s. d. Disponível em: < <http://www.filmsite.org/disasterfilms.html>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

26 Os sites do IMDb são: 1- IMDb. **Apocalyptic/Epidemic/Pandemic/Disaster Movies**. 2014. Disponível em: < <http://www.imdb.com/list/ls058975821/>>. Acesso em: 15 jul. 2017. 2- IMDb. **Aliens movies in 2011-2016**. 2011. Disponível em: < <http://www.imdb.com/list/ls001821726/>>. Acesso em: 15 jul. 2017.

27 RANKER. **The Greatest Disaster Movies of all time**. s. d. Disponível em: < <http://www.ranker.com/crowdranked-list/the-greatest-disaster-movies-of-all-time>>. Acesso em: 20 jul. 2017.

registro (BARDIN, 2011). Por isso, palavras como: destruição, morte, terremoto, vulcão, *tsunami*, alienígenas, guerra, epidemia, terrorismo, monstros, zumbis, avião, navios, pós-apocalípticos foram observadas nos resumos das obras cinematográficas, para compreender se determinada obra representa ou não o subgênero estudado.

Houve também outra seleção: as obras enumeradas foram produzidas pelos Estados Unidos, algumas com co-produção de Londres, caso de *The Grey* (2011), Japão (*Final Fantasy: The Spirits Within*, 2001). Apesar de nem todas fazerem menção a cidades estadunidenses, existem filmes que apresentam em seus títulos nomes de municípios norte-americanos, como *Battle Los Angeles* (2011) e *San Andreas* (2015).

Desse modo, os filmes listados adiante foram classificados a partir da interpretação feita na Análise de Conteúdo, por meio da inferência, que segundo Bardin (2011, p. 41) é a “operação lógica, pela qual se admite uma proposição em virtude da sua ligação com outras proposições já aceitas como verdadeiras”. Assim, o Quadro 1, a seguir, mostra a produção de obras cinematográficas²⁸ entre 2001 a 2003 e em que categorias elas se enquadram.

Quadro 1 - Filmes entre 2001 a 2003

(continua)

Título	Diretor	Ano	Categoria
Final Fantasy: The Spirits Within	Hironobu Sakaguchi, Motonori Sakakibara	2001	Luta por sobrevivência
Evolution	Ivan Reitman	2001	Comédia
Jurassic Park III	Joe Johnston	2001	Monstros
A. I. Artificial Intelligence	Steven Spielberg	2001	Luta por sobrevivência
Mach 2	Fred Olen Ray	2001	Aviação
The Time Machine	Simon Wells	2002	Luta por sobrevivência
Cabin Fever	Eli Roth	2002	Epidemia
Signs	M. Night Shyamalan	2002	Invasão alienígena
Blade II	Guillermo del Toro	2002	Monstros
Contagion	John Murlowski	2002	Epidemia
Eight Legged Freaks	Ellory Elkayem	2002	Monstros/comédia

²⁸ Telefilmes e seriados não foram contabilizados na pesquisa, porque o estudo faz referência a um público mundial, que muitas vezes pode não ter acesso a filmes produzidos para a televisão, caso sejam transmitidos por canais fechados. No trabalho, as animações também não são calculadas.

Quadro 1- Filmes entre 2001 a 2003

(continuação)

Título	Diretor	Ano	Categoria
The Sum of all fears	Phil Alden Robison	2002	Guerra
Derailed	Bob Misiorowski	2002	Embarcação
The Core	Jon Amiel	2003	Desastre natural
Open Water	Chris Kentis	2003	Monstros
Terminator 3: Rise of the Machines	Jonathan Mostow	2003	Luta por sobrevivência
Maximum Velocity	Philip J. Roth	2003	Desastre natural
Matrix Revolutions	Lana Wachowski, Andy Wachowski	2003	Luta por sobrevivência

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Em 2004, Roland Emmerich deixou um pouco de lado o assunto dos atentados e deu voz às preocupações do aquecimento global em *The Day After Tomorrow*, combinando elementos dos filmes-catástrofe de 1970 (dramas familiares) com o objetivo dos de 1990 (KEANE, 2006). A narrativa é sobre “uma mudança extrema no clima que leva o mundo a uma nova era do gelo que atinge o hemisfério norte” (OLIVEIRA, 2012, p. 219). O aquecimento global é o resultado de uma ação direta do homem sobre a natureza e o papel do vilão é o sol, que provoca o hecatombe (FRAGA, 2012).

No filme, Emmerich mostra que as autoridades não conseguem proteger a população da calamidade, são os próprios civis que lutam por sua sobrevivência. Conforme Oliveira (2012), os efeitos especiais bastante utilizados pelo diretor e a destruição das cidades incomodam os críticos. A justificativa dada por Roland Emmerich é para auxiliar a aumentar a divulgação a respeito do aquecimento global e o despreparo do governo caso alguma situação parecida com as obras cinematográficas aconteça.

De acordo com o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE)²⁹, o aquecimento global tem impactos profundos na Terra: extinção de animais e plantas, alteração das chuvas (que afeta a agricultura), intensificação dos fenômenos meteorológicos (tempestades severas, inundações, seca). As inquietações de produtores como Emmerich surgem também dessas

²⁹ Informação obtida no site INPE. Disponível em: < <http://www.inpe.br/acesoainformacao/node/483>>. Acesso em: 20 mar. 2017.

informações. Apesar de estudiosos fazerem previsões a respeito do planeta daqui a alguns anos, não se sabe se as pessoas enfrentariam realmente uma era glacial, como é proposto em *The Day After Tomorrow*.

A partir desse período até hoje, os desastres naturais tornaram-se temas frequentes no cinema catástrofe. No dia 26 de dezembro de 2004, o Sudeste Asiático foi destruído por um *tsunami* provocado por um terremoto submarino no Oceano Índico, que matou em torno de 226 mil pessoas na Indonésia, Tailândia e Malásia.³⁰ Diante dessas tragédias, Keane (2006) afirma que elas são notáveis, pelo tamanho dos acontecimentos, pelas reportagens internacionais e pelos filmes que foram produzidos em seguida.

O autor explica também que para a Organização Mundial da Saúde (OMS), 2005 tornou-se o ano dos desastres naturais por causa da mudança climática, a fatores socioeconômicos que levaram pessoas de baixa renda a se situarem em locais de alto risco, crescimento da população, industrialização, desenvolvimento urbano e uma má gestão governamental. Nesse ano, no mês de agosto, o sul dos Estados Unidos foi atingido pelo furacão Katrina, causando aproximadamente mil mortes, e é considerado um dos furacões mais destrutivos do país. O Quadro 2 exhibe os filmes produzidos nessa época.

Quadro 2 - Filmes entre 2004 a 2007

(continua)

Título	Diretor	Ano	Categoria
The Day After Tomorrow	Roland Emmerich	2004	Desastre natural
Dawn of the dead	Zack Snyder	2004	Monstros
War of the World	Steven Spielberg	2005	Invasão alienígena/ histórico/terrorismo
King Kong	Peter Jackson	2005	Monstros
Land of the Dead	George A. Romero	2005	Monstros
All Souls Day	Jeremy Kasten, Mark A. Altman	2005	Monstros
Poseidon	Wolfgang Petersen	2006	Embarcação
Children of Men	Alfonso Cuarón	2006	Luta por sobrevivência
Right at your door	Chris Gorak	2006	Terrorismo

³⁰ Informação retirada do site do G1 Mundo, datada de 11 de março de 2011. Disponível em: <<http://g1.globo.com/mundo/noticia/2011/03/saiba-mais-como-foi-o-tsunami-de-2004-no-oceano-indico.html>>. Acesso em: 26 mar. 2017.

Quadro 2 - Filmes entre 2004 a 2007

(continuação)

Título	Diretor	Ano	Categoria
United 93	Paul Greengrass	2006	Terrorismo
Snakes on a plane	David R. Ellis	2006	Aviação
World Trade Center	Oliver Stone	2006	Terrorismo
The Last Winter	Larry Fessenden	2006	Desastre natural
Slither	James Gunn	2006	Invasão alienígena
I am legend	Francis Lawrence	2007	Monstro/ Luta por sobrevivência
I am Omega	Griff Furst	2007	Epidemia
The Invasion	Oliver Hirschbiegel, James McTeigue	2007	Epidemia
Transformers	Michael Bay	2007	Monstros
Invasion of the Pod People	Justin Jones	2007	Invasão alienígena
Diary of the dead	George Romero	2007	Monstros

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Assim, é possível observar que o cinema catástrofe se remete muito mais a temas de desastres naturais, monstros e epidemias do que a atos de terrorismo, apesar de 2006 ser o ano de três produções com essa temática. Em 2007 foi lançado *Sunshine* que remete à Catástrofe de Segundo Grau, de acordo com Asimov (1979), porque a morte do sol na narrativa levaria à extinção da humanidade. No Quadro 3 estão listadas as obras cinematográficas a partir de 2008.

Quadro 3 - Filmes entre 2008 a 2011

(continua)

Título	Diretor	Ano	Categoria
The Happening	M. Night Shyamalan	2008	Monstros
Quarantine	John Pogue/ John Dowdle	2008	Epidemia
Cloverfield	Matt Reeves	2008	Monstros
The Day the Earth Stood Still	Scott Derrickson	2008	Invasão alienígena
2012	Roland Emmerich	2009	Desastre natural

Quadro 3 - Filmes entre 2008 a 2011

(continua)

Título	Diretor	Ano	Categoria
Cabin Fever 2: Spring Fever	Ti West	2009	Epidemia
Carriers	David Pastor/ Àlex Pastor	2009	Epidemia
Zombieland	Ruben Fleischer	2009	Monstro/ Comédia
Knowing	Alex Proyas	2009	Desastre natural
9	Shane Acker	2009	Luta por sobrevivência
The Road	John Hilcoat	2009	Luta por sobrevivência
Terminator Salvation	McG	2009	Luta por sobrevivência
Fire from Below	Andrew Stevens, Jim Wynorski	2009	Desastre natural
The 4th Kind	Olatunde Osunsanmi	2009	Invasão Alienígena
Mega Shark Versus Giant Octopus	Jack Perez	2009	Monstros
Daybreakers	Michael Spierig, Peter Spierig	2010	Epidemia
Mega Shark vs Crocosaurus	Christopher Ray	2010	Monstro
Piranha	Alexandre Aja	2010	Monstro
The Book of Eli	Albert Hughes, Allen Hughes	2010	Luta por sobrevivência
Skyline	Brothers Strause	2010	Invasão Alienígena
Zombies of Mass Destruction	Kevin Hamedani	2010	Monstros/ Comédia
Birdemic: Shock and Terror	James Nguyen	2010	Monstros
Burning Bright	Carlos Brooks	2010	Monstros
Contagion	Steven Soderbergh	2011	Epidemia
Super 8	J. J. Abrams	2011	Invasão alienígena
Rise of the Planet of the Apes	Ruppert Wyatt	2011	Monstros
Battle Los Angeles	Jonathan Liebesman	2011	Invasão alienígena
The Grey	Joe Carnahan	2011	Luta por sobrevivência

Quadro 3 - Filmes entre 2008 a 2011

(continuação)

Título	Diretor	Ano	Categoria
Quarantine 2: Terminal	John Pogue	2011	Epidemia
Cowboys & Aliens	Jon Favreau	2011	Invasão alienígena
The Thing	Matthijs van Heijningen Jr.	2011	Monstros
Apollo 18	Gonzalo López- Gallego	2011	Invasão alienígena

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Pelo Quadro 3, percebe-se que o período de 2008 a 2010 foi marcado por filmes que relatam desastres naturais, como tsumamis, inclusive com produções orientais³¹, que não constam nos estudos, porque o objetivo é retratar os filmes estadunidenses. Nesse intervalo, Emmerich lançou no cinema *2012* (2009), depois de constatar que as profecias maias sobre o fim do mundo se tornaram assunto nos meios de comunicação. Para Fraga (2012, p. 155), “não há como ignorar que o enredo trabalha sobre a ideia da morte coletiva, excetuando alguns poucos milhares conduzidos às arcas salvadoras por sua condição financeira, política ou genética [...]”. O autor ainda explica que a tragédia vai acontecer, independente de qualquer ação humana e que não há nada errado nos líderes mundiais em planejar a salvação de grupos de pessoas, mesmo que bilhões morram. No Quadro 4 verifica-se a produção de filmes no período de 2012 a 2016.

Quadro 4 - Filmes entre 2012 a 2016

(continua)

Título	Diretor	Ano	Categoria
The Bay	Barry Levinson	2012	Epidemia
Battleship	Peter Berg	2012	Invasão alienígena
Seeking a Friend for the End of the World	Lorene Scafaria	2012	Comédia
Flight	Robert Zemeckis	2012	Aviação

³¹ Ver *Terra da Esperança* (2012), *Wonderful Town* (2007), *Haeundae* (2009).

Quadro 4 – Filmes entre 2012 a 2016

(continua)

Título	Diretor	Ano	Categoria
Abraham Lincoln vs. Zombies	Richard Schenkman	2012	Monstros
Warm Bodies	Jonathan Levine	2013	Comédia
World War Z	Marc Foster	2013	Epidemia
After Earth	M. Night Shyamalan	2013	Luta por sobrevivência
Oblivion	Joseph Kosink	2013	Luta por sobrevivência
Elysium	Neill Blomkamp	2013	Luta por sobrevivência
Pacific Rim	Guillermo del Toro	2013	Monstros
This is the End	Evan Goldberg, Seth Rogen	2013	Comédia
500 MPH Storm	Daniel Lusco	2013	Desastre natural
Big Ass Spider	Mike Mendez	2013	Monstros
Flight 7500	Takashi Shimizu	2014	Aviação
Pompeia	Paul W. S. Anderson	2014	Desastre natural
Into the Storm	Steven Quale	2014	Desastre natural
Noah	Darren Aronofsky	2014	Desastre natural/ histórico
Godzilla	Gareth Edwards	2014	Monstro
Edge of Tomorrow	Doug Liman	2014	Invasão alienígena
10.0 Eathquake	David Gidali	2014	Desastre natural
Cabin Fever: Patient Zero	Kaare Andrews	2014	Monstros
San Andreas	Brad Peyton	2015	Desastre natural
Everest	Baltasar Kormákur	2015	Desastre natural/ histórico
Area 51	Oren Peli	2015	Invasão alienígena
Freaks of nature	Robbie Pickering	2015	Monstros/ comédia
Navy Seals vs. Zombies	Stanton Barret	2015	Monstros
In the Heart of the Sea	Ron Howard	2015	Monstros

Quadro 4 – Filmes entre 2012 a 2016

(continuação)

Título	Diretor	Ano	Categoria
Z For Zachariah	Craig Zobel	2015	Luta por sobrevivência
Deepwater Horizon	Peter Berg	2016	Luta por sobrevivência
Independence Day: Resurgence	Roland Emmerich	2016	Invasão Alienígena
Daylight's End	William Kaufman	2016	Epidemia
Pandemic	John Suits	2016	Epidemia
The 5th Wave	J. Blakeson	2016	Invasão Alienígena/ Luta por sobrevivência
The Shallows	Jaume Collet-Serra	2016	Monstros/ Luta por sobrevivência
The Finest Hours	Craig Gillespie	2016	Embarcação

Fonte: Elaborado pela autora (2017).

Ao observar o Quadro 4, verifica-se que dos 36 filmes classificados, 6 são de desastres naturais e 8 são de monstros. A relação que se pode estabelecer é que essas obras cinematográficas de mesma temática são determinadas pelo período de mudança climática global e, conseqüentemente, pelas modificações nos *habitats* dos animais.

Um dos destaques do período é *Lo Imposible*, produção espanhola, mas com atores norte-americanos, que narra justamente o *tsunami* na Tailândia depois de oito anos do cataclismo sob a perspectiva de uma família, composta por Enrique, Maria, Tomas, Lucas e Simon, que estava de férias no país. Na obra cinematográfica, o nome de Enrique foi alterado por Henry, um nome mais americano. O filme mostra a cidade devastada, os cadáveres perdidos entre os destroços e a degradação física dos personagens. Outro detalhe a ser ressaltado é que os protagonistas conversavam em inglês, assim como outros personagens que apareceram ao longo da história ocorrida na Tailândia. Mesmo que essa não seja uma produção estadunidense, é possível perceber a presença de Hollywood na escolha dos atores e no idioma utilizado no filme.

Dois anos depois de *Lo Imposible* surge *Into the Storm*, que conta a incidência de tornados em Silverton, uma vila localizada no estado americano do Colorado. No mesmo ano, ou seja, 2014, aparece *Noah*, obra cinematográfica norte-americana, que foi adaptada de uma

parte da história bíblica da Arca de Noé, tida como a primeira catástrofe do mundo, conforme foi comentado anteriormente. O roteiro trata de um dilúvio que iria destruir toda a Terra e Noé constrói uma arca para salvar sua própria família e um casal de cada espécie de animal. Dessa maneira, conclui-se que Hollywood não retrata em suas produções apenas assuntos atuais como o meio ambiente, mas retoma temas históricos como o dilúvio.

Em 2015, os Estados Unidos lançaram o filme *San Andreas* com cenas de um terremoto que atinge a Califórnia. Esse tipo de calamidade está relacionado às Catástrofes de Terceiro Grau, que afetam apenas o planeta Terra, como esclarece Asimov (1979), atribuindo a elas dimensões apocalípticas pela quantidade de habitantes em um local.

No ano seguinte estreia *Independence Day: Resurgence*, que também retrata a extinção da humanidade sem interferir no sistema solar. Importante lembrar que o filme surgiu vinte anos após o lançamento de *Independence Day* e os acontecimentos estavam de acordo com o período em que a história realmente se passava, como por exemplo, a presidente Lanford que foi eleita em 2013. Outro fato é o crescimento de Patrícia Whitmore, filha do presidente em 1996, e do enteado do capitão Hiller, o Dylan.

No mesmo ano surge *The 5th Wave*, que apresenta uma série de ataques alienígenas. Na primeira onda, a eletricidade do planeta é retirada; na segunda, um *tsunami* mata 40% da população; a próxima onda mostra um vírus transmitido por pássaros que elimina mais pessoas e na quarta os alienígenas penetram entre os indivíduos restantes, gerando a dúvida de quem é real ou não. A história se desenvolve depois disso, os personagens passam a buscar soluções para sobreviver à última onda.

De acordo com as obras cinematográficas listadas, nos Estados Unidos foram produzidas 106 entre 2001 e 2016, nas mais diferentes categorias mencionadas, numa média de 6 a sete filmes por ano. Isso significa que dos 600 a 700 filmes hollywoodianos produzidos por ano, com a existência de 10 gêneros cinematográficos e mais de 20 subgêneros, segundo Nogueira (2010), 6 são da temática catástrofe. Desse modo, conhecendo a totalidade de filmes-catástrofe, é possível estabelecer a quantidade por categoria relacionada, como se pode observar na Tabela 1.

Tabela 1 - Categoria dos filmes-catástrofe e quantidades entre 2001 a 2016

Categoria	Quantidade
Luta por sobrevivência	18
Comédia	8
Monstros	32
Epidemia	14
Invasão alienígena	16
Desastre natural	14
Terrorismo	4
Embarcação/ Aviação	7
Histórico	3
Guerra	1

Fonte: Elaborada pela autora (2017).

Apesar de alguns países lançarem mais filmes-catástrofe atualmente, como Canadá (*Stonehenge Apocalypse*, 2010; *Exploding Sun*, 2013) e Japão (*Godzilla Final Wars*, 2004), Hollywood continua produzindo mais. O levantamento dessas obras de 2001 a 2016 permite considerar que o primeiro período se refere, principalmente, ao pós-ataque ao World Trade Center. Mais tarde, os produtores e diretores estavam preocupados com o aquecimento global, por isso, criaram filmes que retratavam o fim do mundo pelo surgimento de era glacial, por exemplo. Outro assunto que esteve em voga e proporcionou a criação de narrativas foi o *tsunami* que atingiu alguns países da Ásia, incluindo a Tailândia, que lançou *2022: Tsunami*.

No intervalo de 2012 até 2016, já mencionado, o desastre natural continua como assunto relevante para o cinema catástrofe, com a produção de 14 filmes. A categoria “Monstros”, por sua vez, aparece 32 vezes, enquanto que “Epidemia” tem 14 produções e “Luta por sobrevivência” possui 18. Com isso, percebe-se que os norte-americanos se preocupam bastante com ataques externos, seja de monstros, alienígenas ou epidemias, mas que o desastre natural ainda é muito comentado, principalmente por não existir um modo de parar o acontecimento, só esperar que ele passe e lutar para sobreviver à tragédia.

Assim, é possível afirmar que o cinema catástrofe tem muita recorrência nos Estados Unidos, que utilizam desses filmes para comprovar seu poderio militar e bélico e reafirmar a força do povo americano diante de uma crise, seja ela econômica, política ou que envolva confrontos com outros países. Por isso, é importante estudar como o sentimento de

nacionalismo dos estadunidenses é refletido nos filmes produzidos por Hollywood, o grande símbolo da indústria cultural norte-americana.

CAPÍTULO 2

A NAÇÃO ESTADUNIDENSE E O CINEMA CATÁSTROFE

Os Estados Unidos não eram objeto de estudo dos historiadores até o final do século XVIII, quando o país se tornou independente da Grã-Bretanha. A luta para acabar com a colonização fez com que “todo Amante da Liberdade no Continente” buscasse a “Causa comum da Liberdade americana”; supostamente as pessoas na América do Norte defenderiam “O INTERESSE, A LIBERDADE E O BEM-ESTAR DA AMÉRICA no presente e no futuro” (BREEN, 2008, p. 88, grifo do autor).

Assim, segundo Breen (2008), iniciou-se uma narrativa para compreender o estabelecimento da nova nação, os Estados Unidos da América. As datas da Declaração da Independência (4 de julho de 1776) e da criação da Constituição (17 de setembro de 1787) marcam o começo de investigações sobre o nacionalismo americano, com análises a respeito de celebrações urbanas, reforma da língua e símbolos patrióticos.

O país americano, no entanto, tornou-se conhecido com a Guerra de Secessão americana.³² Representou um período de transição, quando o nome “Estados Unidos” passou a ser identificado por outros povos (GRANT, 2008). Nesse momento, o advogado e jornalista de Nova Iorque, George Strong, afirmou que os Estados Unidos eram apenas “um aglomerado de comunidades, pronto para desabar ao primeiro choque mais sério... desprovido de um centro de vida nacional vigorosa que nos mantenha unidos” (GRANT, 2008, p. 127). Com o fim do conflito, era possível dizer que agora existia uma nação, pois ela tinha acabado de nascer.

Em 1782, o escritor francês naturalizado americano, Hector St. John de Crèvecoeur, propôs uma questão a respeito do povo estadunidense: “O que é, afinal, o americano, esse novo homem?” (GRANT, 2008, p. 129). Observou-se que os americanos, com o tempo, não tinham mais uma linhagem sanguínea capaz de referir-se à geração responsável pela independência do país. No século XIX, o povo americano correspondia também a uma população heterogênea de imigrantes, além dos indígenas presentes na região.

Depois da Guerra de Secessão, houve a Primeira Guerra Mundial (1914 a 1918). Os EUA não estiveram presentes no começo, entraram para auxiliar França e Inglaterra, por causa de acordos comerciais. Smith (2017) afirma que o envolvimento norte-americano foi

³² Conhecida também como a Guerra Civil Americana, ela aconteceu entre 1861 e 1865. O país estava dividido em Norte (que desejava um poder centralizado e vivia de produções industriais e do comércio) e Sul (que ansiava por uma maior independência de ação dos estados, possuía terras férteis, permitindo à população local sobreviver com suas plantações).

crucial para a derrota dos alemães em 1918, fato responsável por moldar o conhecido “século americano”. Ele explica ainda que o conflito aumentou o estado de segurança nacional, acelerou o imposto de renda e a urbanização e colaborou para que a América se tornasse uma potência, em relação aos seus poderes econômico e militar.

Como dito no capítulo anterior, a Guerra Fria (1945-1991) foi a luta entre duas grandes hegemonias mundiais: Estados Unidos e União Soviética (Rússia), ou seja, capitalismo *versus* socialismo. Conforme Falcão Filho et al. (2012), os meios de comunicação, nessa época, começaram a fazer propagandas. O cinema, por exemplo, foi contagiado pelo medo da bomba atômica e pela presença do anticomunismo. Porém, o que se pode perceber é que até hoje, no século XXI, os filmes transmitem as angústias e inseguranças que os americanos e até mesmo o restante do mundo sentem a respeito da destruição do mundo e do fim da humanidade.

Além disso, apesar de terremotos, furacões acontecerem em diversos países da América Central, *tsunamis* na Tailândia, vulcões no Chile; ataques terroristas na Europa³³ e no Oriente Médio; falhas em aviões e embarcações pelo mundo todo (o último caso foi o submarino argentino que desapareceu no dia 15 de novembro de 2017)³⁴, os Estados Unidos são alvo de muitas tragédias e tentativas de ataques; algumas situações não são divulgadas pela mídia mundial ou não recebem destaque, em razão da constante ocorrência, como o caso de uma chacina de 26 pessoas em 2012.³⁵

Ao analisar as categorias de filmes-catástrofe estabelecidas no primeiro capítulo, como: luta por sobrevivência, comédia, monstros, epidemia, invasão alienígena, desastre natural, terrorismo, embarcação/aviação, histórico, guerra, é possível notar que algumas narrativas se baseiam em fatos reais de catástrofes ocorridas nos EUA. De acordo com o portal *USA Today*³⁶, a temporada de furacões do Atlântico de 2017 foi uma das piores já registradas; tempestades como Harvey, Irma e Maria mataram centenas de pessoas no Texas, Flórida, Ilhas Virgens dos EUA e causaram U\$206 bilhões de impacto econômico. *Into the*

³³ De acordo com reportagem da revista *Veja*, em agosto, houve o 10º atentado terrorista na Europa. Disponível em: < <http://veja.abril.com.br/mundo/barcelona-ataque-terrorista-foi-o-10o-ocorrido-na-europa-em-2017/>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

³⁴ MARINHA da Argentina diz que não busca mais sobreviventes de submarino desaparecido. **G1**, Mundo, 30 nov. 2017. Disponível em: < <https://g1.globo.com/mundo/noticia/marinha-da-argentina-diz-que-nao-busca-mais-sobreviventes-de-submarino-desaparecido.ghtml>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

³⁵ A TRAGÉDIA do silêncio nos EUA. **Estadão**, Internacional. 18 dez. 2012. Disponível em: < <http://internacional.estadao.com.br/noticias/geral,a-tragedia-do-silencio-nos-eua-imp-,974937>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

³⁶ USA TODAY. **Hurricane Harvey**. Disponível em: < <https://www.usatoday.com/topic/hurricane-harvey/local>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

Storm (2014) é um exemplo de narrativa audiovisual com tempestades capazes de destruir uma vila americana, no caso Silverton.

Já em relação a ataque terrorista, um dos últimos registrado pela imprensa³⁷ foi no dia 31 de setembro, quando um imigrante uzbeque matou oito pessoas e deixou onze feridas após invadir uma ciclovia com uma caminhonete em Nova Iorque. O atentado foi cometido em nome do Estado Islâmico (organização jihadista islamita que atua majoritariamente no Oriente Médio). Conforme Kellner (2010), *United 93* (2006) reproduziu o voo sequestrado por terroristas, mas que bateu na Pensilvânia, quando os passageiros conseguiram acesso à cabine do piloto. A conclusão do autor é: o filme sugere que grupos de pessoas protegem a eles próprios e lutam pela sobrevivência.

Outro grupo possível de relacionar ficção com realidade é o de desastres aéreos. Um exemplo aconteceu dois meses depois dos atentados de 11 de setembro de 2001. O voo American Lines³⁸ saiu do aeroporto John F. Kennedy, em Nova Iorque, com destino na República Dominicana. Ele caiu no bairro Porto Belle de Queens, após a decolagem. Todas as 260 pessoas a bordo morreram, assim como 5 pessoas no solo.

Desse modo, percebe-se que muitos filmes citados foram produzidos para servir ao país em “guerras de terror” e para falar de patriotismo. As obras hollywoodianas providenciam visões psicológicas, sociopolíticas e ideológicas da sociedade dos Estados Unidos de um determinado ponto da história (KELLNER, 2010).

Assim, o segundo capítulo busca compreender os conceitos de cultura, identidade nacional, nacionalismo, patriotismo, como essas características estão presentes na sociedade americana e são refletidas nas obras cinematográficas denominadas catástrofes. Para atingir esses objetivos, foi realizada uma pesquisa bibliográfica sobre o tema. As obras estudadas pertencem a autores como Hall (2003; 2006; 2007), Burgoyne (2002), Gellner (1989), Hobsbawn (1998), Pamplona e Doyle (2008).

2.1 CULTURA E IDENTIDADE

Antes de iniciar os estudos a respeito de nação e nacionalismo, é necessário entender o conceito de cultura e identidade e como se desenvolvem na sociedade. Análises sobre o

³⁷ CHERELUS, Gina; TROTTA, Daniel. Autoridades dos EUA classificam ataque em Nova York como terrorismo. **Terra**. 1 nov. 2017. Seção Mundo. Disponível em: <<https://www.terra.com.br/noticias/mundo/autoridades-dos-eua-classificam-ataque-em-nova-york-como-terrorismo,70c43f16d61c1ce146dad00da64b099bip3srpvz.html>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

³⁸ FLYDATA. 2013. Disponível em: <<http://flydata2.blogspot.com.br/2013/03/aa-587-queen-ny-novembro-2001.html>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

assunto já existiam no século XIX. O termo “cultura” foi definido por Burnett Tylor (1832-1917) como um conjunto complexo que integra conhecimento, crenças, costume que o homem adquire ao viver numa sociedade. Depois, Franz Boas (1858-1942) desvincula-se do pensamento de características biológicas das pessoas nas sociedades e começa a pensar a cultura em aspecto amplo, plural.

O conceito de cultura foi bem mais acolhido nos Estados Unidos do que em outros países, motivo pelo qual a antropologia americana foi chamada também de antropologia cultural. A razão para aceitar esse conceito foi porque o país sempre se considerou um local com diversas origens culturais por causa da imigração. Assim, o indivíduo pertence à nação estadunidense, mas é parte de outra comunidade; fala-se, então, em “identidade com hífen”, como ítalo-americano ou judeu-americano (CUCHE, 1999, p. 66).

Cuche (1999) acredita que não existe uma cultura pura, sem ter sofrido interferência externa, porque é do sistema cultural esse contato com outra sociedade. Há um processo de desconstrução e depois de reconstrução da cultura. Ela é dinâmica, por isso, fala-se em culturação.

Couceiro (2002) segue a linha de pensamento de Franz Boas e diz que a palavra “cultura” deve ser utilizada, por ser um conjunto de significados, atitudes e valores compartilhados, com diferenças entre grupos e períodos contemplados. Por sua vez, Hall (2003) examina a cultura como aquilo que se mescla às práticas sociais, parte da atividade humana, por meio da qual a história é feita.

Para Cuche (1999), o conceito de cultura se relaciona com o de identidade; as estratégias de identidade podem manipular e modificar uma cultura. Além disso, a identidade permite que o indivíduo se localize num sistema social, possibilitando identificar a que grupo ele pertence e distinguindo dos demais grupos.

Hall (2007) fala em identidade, porém prefere o termo “identificação”, pois é visto como algo em andamento, inacabado. O ser humano não é idêntico todo o tempo, ele sofre alterações ao entrar em contato com outras pessoas. Significa que as identidades são construídas por meio das diferenças, ou seja, a identidade se forma a partir do contato com o outro. “As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (HALL, 2007, p. 108).

Segundo Ortiz (2000), o relacionamento entre as pessoas passa pelo processo de globalização, o que auxilia a afirmar as identidades. E é pelo contexto globalizado que se pode perceber outras identidades além da nacional (definida pela nação), como a étnica. O

autor pensa também que a globalização enfraquece o assunto da identidade nacional e do Estado-nação, que perde a sua centralidade, embora continue ativo.

Estado-nação é uma área geográfica onde se encontram pessoas com características semelhantes, apesar de existirem diferenças entre elas; isso se relaciona aos processos de inclusão e exclusão de grupos por região, explicados por Hall (2007). Scruton (2015) concorda com a questão do território comum formado a partir de acordos entre as pessoas que falam a mesma língua e vivem próximas com o objetivo de proteger a área e garantir o espaço do outro. “Sua lei é terrena, não religiosa, e não evoca qualquer fonte de autoridade mais excelsa que os ativos intangíveis compartilhados pelo povo” (SCRUTON, 2015, p. 46-47).

Como já mencionado, os estudiosos atuais acreditam em pluralismo cultural, um deles é Hall (2006). As culturas nacionais exercem influência uma sobre as outras, fazendo com que elas se alterem e fortalecendo-as pela conexão estabelecida. Por isso, pode-se afirmar que uma cultura não é destruída por outra, ela apenas se reconstrói após a ligação constituída.

2.2 NAÇÃO, IDENTIDADE NACIONAL E NACIONALISMO

A identidade cultural se originou no mundo moderno pela representação das culturas nacionais, nas quais as pessoas estão presentes. O homem é um ser autônomo, porém ele só existe desse modo por se reconhecer parte de uma sociedade, de uma nação (HALL, 2003).

O pensamento de Gellner (1989) é semelhante, pois o autor acredita que a identidade nacional oferece ao ser humano um sentimento de pertencimento, apesar de essa não ser uma característica da humanidade. Gellner (1989) reflete também que os Estados e as nações não precisam existir em todos os momentos, contudo se tornam incompletos um sem o outro, o que causa a falta de delimitação territorial e, conseqüentemente, as pessoas se sentem subjetivamente perdidas.

Para Hall (2006), identidade nacional é recente, porque a identificação, presente nas sociedades tradicionais, transferiu-se para a cultura nacional, o que permitiu a padronização da língua e a comunicação entre as pessoas. Com isso, foram criadas instituições culturais, dentre elas o sistema educacional, responsável pelo progresso de conhecimento, por exemplo.

Diante dessas informações, pode-se afirmar que as identidades nacionais se formam e modificam-se ao serem representadas. No Dicionário Aulete (*on-line*), o verbete “nação”, de origem latina *natio*, em sua descrição original, significa uma comunidade dos cidadãos de um Estado sob o mesmo regime; o povo de um país ou Estado; comunidade de indivíduos que,

embora estejam sob vários regimes políticos, são unidos por identidade de origem, língua, costumes, religião; espécie; raça; tribo. Inicialmente, “nação significava, de uma forma grosseira, o que às vezes queremos dizer com um povo, quando pensamos nele como distintos dos outros, particularmente em termos de nascimento ou descendência” (GILBERT, 1998, p. 8).

Segundo Gellner (1989), as nações se formam com o desenvolvimento das culturas presentes na história. Ou seja, a nação não é apenas uma entidade política, como também um sistema de representação da cultura. Scruton (2015, p. 56-57) segue uma linha de raciocínio similar:

Para as pessoas comuns, que vivem em livre associação com seus semelhantes, “nação” significa simplesmente a identidade histórica e a lealdade que as une no corpo político. Trata-se da primeira pessoa do plural da comunidade. Sentimentos de identidade nacional podem ser inflamados pela guerra, comoção civil e ideologia, e essa excitação comporta vários graus.

Pode-se dizer que dois indivíduos pertencem à mesma nação quando compartilham uma cultura idêntica (com específico sistema de signos, comportamentos e comunicação) e ao se reconhecerem e decidirem aderir livremente a deveres e direitos mútuos. “Em outros termos, *são os homens que fazem as nações*; as nações são artefatos produzidos por convicções, a solidariedade e lealdade dos homens”³⁹ (GELNNER, 1989, p. 19, grifo do autor, tradução nossa).

Por sua vez, Hobsbawn (1998), apesar de inicialmente tratar “nação” como grupo grande de pessoas que se consideram membros dela, não acredita que essa denominação possa surgir de grupos políticos. Entretanto, o autor reconhece que a “questão nacional” tem mais êxito se for estudada a partir do conceito de nação (vista como uma entidade social mutável). Hobsbawn (1998) prossegue com a afirmação de que é uma entidade social apenas quando se relacionar com o Estado territorial moderno, chamado de Estado-nação. Para ele, os Estados e o nacionalismo formam as nações e não o oposto, enfatizando, desse modo, o pensamento de Gellner (1989): o desenvolvimento das nações acontece a partir da invenção e da engenharia social.

Apesar de essas ideias serem reconhecidas até hoje, Ortiz (2000) diverge delas por acreditar que a globalização enfraqueceu a questão da identidade nacional, mesmo que ela continue presente na sociedade. O autor reforça seu pensamento com o exemplo dos Estados Unidos, ao dizer que o país não tem mais a mesma posição que possuía há quarenta anos, ao

³⁹ Texto original em francês.

se referir à cultura, à economia e à política norte-americana. Para ele, o único poder que os Estados Unidos mantêm é o militar, por causa de sua produção armamentista. Martin-Barbero (2006) pensa da mesma forma, pois crê que falar de identidade hoje remete a migrações e mobilidades, instantaneidade e fluidez.

Diante dessas discordâncias, Burgoyne (2002) defende o valor da comunidade imaginada da nação na vida cultural e emocional das pessoas. Anderson (1989, p. 14) afirma que a nação é “uma comunidade política imaginada e imaginada como implicitamente limitada e soberana”. Conforme o historiador, a razão de ela ser imaginada é porque seus membros não vão conhecer nem ouvir falar de seus compatriotas. É imaginada como limitada, por possuir fronteiras finitas, embora sejam elásticas, estendendo-se a outras nações. É também imaginada como soberana, na época em que o Iluminismo e a Revolução destruíram a legitimidade de um reino hierárquico; “as nações sonham em ser livres e, se sob as ordens de Deus, que seja diretamente” (ANDERSON, 1989, p. 16).

Burgoyne (2002) acredita que a nação não é um território com uma identidade unitária e imutável, mas que o estudo a respeito pode mostrar as relações de poder existentes na ideia de nação, apresentando as vozes presentes no espaço nacional. Um caminho para investigar se e como esse conceito existe na prática é por meio da análise de filmes, que são capazes de demonstrar a forma de pensamento de um grupo na sociedade por meio da narrativa.

Desse modo, pode-se afirmar que o cinema hollywoodiano expressa a cultura nacional, por meio de uma autoimagem explícita e onipresente da nação. A nação, como já mencionado, é uma construção imaginária; ela depende de “aparatos de ficções culturais” (BURGOYNE, 2002, p. 20) e nos Estados Unidos esse instrumento se encontra em Hollywood, em razão da concentração de empresas responsáveis pela produção cinematográfica nesse distrito.

O maior exemplo de filme-catástrofe na década de 1950, período em que ele surgiu, conforme Keane (2006), foi *The War of the Worlds*, uma adaptação da obra de H. G. Wells em 1953 por Byron Haskin. O filme não pode ser visto fora de contexto; nesse período a Guerra Fria estava no auge. Portanto, é possível interpretar a invasão dos marcianos na Terra como sendo o ataque soviético na Califórnia. Em 2005, *War of the Worlds* foi regravada por Spielberg, após os ataques terroristas contra o World Trade Center e o Pentágono.

Outros filmes citados na investigação anterior mostram a criação de sagas zumbis em 1968, mencionando o horror nuclear e o anticomunismo de 1950; *The Towering Inferno* divulgado em 1970 após incêndios em edifícios de São Paulo; *The Day After Tomorrow* em seguida ao Terremoto do Índico em 2004.

Com isso, é possível perceber que os filmes foram criados depois de uma situação crítica sofrida por algum país, seja ela por conta de conflitos socioeconômicos ou políticos, desastres naturais. Segundo Burgoyne (2002), a nação é representada em uma crise histórica nos filmes de guerra, faroeste e melodrama, que sugerem que a instabilidade force uma nova configuração da imagem da nação, mas essa compreensão também pode ser utilizada no cinema catástrofe. A partir do momento em que o mundo está vivendo uma calamidade, pronto para ser destruído completamente, um grupo consegue encontrar uma solução e interromper o processo, uma nova nação se reconstrói e com ela uma nova imagem é formada.

Outra questão que Burgoyne (2002) propõe sobre guerra, melodrama e faroeste e que se pode relacionar com o filme catástrofe faz parte de uma das formas mais tradicionais do nacionalismo: a força ou violência se justifica na defesa de um povo. Filmes como *The War of the Worlds* (1953 e 2005), *Independence Day* (1996 e 2016), em que o mundo é atacado por extraterrestres e a sociedade realiza um contra-ataque para salvar a humanidade mostra que o nacionalismo está presente; se não há luta, as pessoas são extintas do planeta.

Atualmente, já não surpreende descobrir que as discussões sobre a indústria cinematográfica americana se concentram inevitavelmente nos mercados globais. A cobertura incessante da imprensa exalta a pilhagem de bilheteria global de Hollywood com seus grandes *blockbusters*. Até os representantes da indústria cinematográfica enaltecem, e com frequência celebram, o reinado global de Hollywood. Por exemplo, ao receber a premiação Global Vision Award, do World Affairs Council, em 2006, o cineasta George Lucas destacou que os Estados Unidos são um país provinciano que invadiu o mundo por meio de Hollywood. (WASKO, 2007, p. 20).

Wasko (2007) ainda explica que na década de 1990 a bilheteria no exterior era considerada um faturamento adicional para Hollywood, no entanto, em 2007, é o “filão principal”. Em 2006, o faturamento mundial atingiu um valor de US\$25,82 bilhões, com um aumento de 11% sobre o ano anterior, de acordo com o MPAA. “Com essa quantia, Hollywood é o grande imperialista cultural, representando, pelo menos, 80% do total; o restante é representado por filmes locais cada vez mais sofisticados” (WASKO, 2007, p. 21).

Com base nessas informações, compreende-se que o público-alvo dos filmes americanos é global; o assunto é de interesse dos estadunidenses e do restante do mundo, porque os outros países prestam atenção ao que acontece nos Estados Unidos, são dependentes de seu desenvolvimento econômico, cultural e militar. É o que se observa em filmes-catástrofe, como por exemplo, *Independence Day* (1996), a invasão extraterrestre acontece no mundo inteiro, porém o contra-ataque é norte-americano. Outro filme que segue o padrão é *World War Z* (2013): um surto de zumbis infectados ataca diversas áreas

metropolitanas em todo o mundo, então, o governo americano recruta um ex-investigador das Organizações das Nações Unidas (ONU) para descobrir o que está acontecendo. Em suas viagens, o investigador encontra o local do primeiro surto: Coreia do Sul. A partir dessas narrativas, verifica-se que são os Estados Unidos a descobrirem o problema do mundo e a solução para que a humanidade não seja exterminada.

Por isso, é válido contar que “as sociedades modernas são sempre e invariavelmente centralizadas: a manutenção da ordem é tarefa de um grupo ou de grupos juntos que não estão espalhados na sociedade” (GELLNER, 1989, p. 129). A iniciativa de preservar a ordem de uma nação mostra o seu valor para as pessoas pertencentes a ela, que desejam fazer parte de um povo e serem reconhecidos como parte do grupo. Essa valorização se chama nacionalismo.

Segundo Daring (1990), o nacionalismo é diferente de imperialismo. Está relacionado a práticas discursivas e representativas que definem e legitimam um Estado-nação específico ou indivíduos como membro desse Estado-nação. Smith (1995, p. 13, tradução nossa) explica que “o desenvolvimento de qualquer nacionalismo depende de tornar a regeneração cultural e moral da comunidade em estreita relação, se não com a harmonia, com a mobilização política e a autodeterminação de seus membros”⁴⁰.

Smith (1995) continua sua reflexão ao afirmar que a nação moderna é uma comunidade governada por leis específicas que são respeitadas pelos membros desse território. Além disso, conforme o autor, é possível perceber autonomia e soberania nas sociedades atuais, por elas serem comunidades políticas com governos autônomos.

O nacionalismo sustenta que o mundo é dividido em nações, cada uma tem seu próprio caráter e destino; que a primeira lealdade de um indivíduo é para com a sua nação; que a nação é a fonte de todo poder político; para ser livre e respeitado, o indivíduo deve pertencer a uma nação; que cada nação deve expressar sua natureza autêntica ao ser autônoma; e que um mundo de paz e justiça só pode ser construído em nações autônomas.⁴¹ (SMITH, 1995, p. 55, tradução nossa).

Outro ponto discutido por Smith (1995) é que celebrações como o Dia da Bastilha na França (14 de julho) e o 4 de julho nos Estados Unidos da América demonstram posse de um patrimônio cultural autêntico e de um passado étnico, que serão comparados com os de outras nações. Assim, a história norte-americana é relembrada em festividades como no dia da Independência para valorizar todas as lutas do povo em busca de liberdade e igualdade.

⁴⁰ Texto original em inglês.

⁴¹ Texto original em inglês.

A análise da história mostra que o Primeiro Congresso Americano propôs uma Carta de Direitos com doze emendas em 1789. Nessa nova Constituição, os poderes do governo tinham seus papéis devidamente estabelecidos e com a garantia de liberdades (FLABEURT, 2016).

Havia a preocupação em limitar o poder central e aumentar a autonomia dos estados. “O que dá unidade a ela não é o poder real ou a religião, mas a própria fundação do país ou o processo revolucionário, cristalizando-se na figura da Constituição. É o próprio ato revolucionário que funda o nacionalismo americano” (FLABEURT, 2016, *on-line*). O autor ainda defende que a unidade do povo estadunidense existe por conta da constituição e nem tanto pela religião em comum ou laços de sangue. A independência dos Estados Unidos e a proposta de constituição tinham como objetivo instaurar a segurança, o respeito à propriedade e a autonomia dos cidadãos.

Para Tocqueville (1977), a igualdade é responsável pela independência dos homens e o excesso de autoridade provoca um descontentamento neles, fazendo-os preferir instituições livres a outras em que o Estado detém todo o poder. O autor observa que quando as condições se tornam iguais num povo, os cidadãos parecem diminuir, enquanto a sociedade aparenta crescer. Ele explica também como os americanos enxergam a nação: o poder social deve emanar diretamente do povo.

Além da questão política, o elemento religioso tem força no comportamento moral dos americanos, o que ajuda a moldar o caráter nacional do país. “Ela explica tanto a visão que os americanos têm de si mesmos como povo escolhido quanto sua crença de que têm o dever de espalhar seus valores pelo resto do mundo” (MEAD, 2007, p. 103).

O puritanismo (concepção da fé cristã desenvolvida na Inglaterra por protestantes após a Reforma), visto por Tocqueville (1977) tanto como uma teoria política quanto uma doutrina religiosa, influencia economia e governo estadunidense, políticas públicas, moralidades pública e privada. Conforme Junqueira (2003), a história dos ancestrais puritanos não só ajudaram a criar a nação americana como estruturam até hoje os padrões éticos e modelo de conduta desse povo.

Desse modo, observa-se que a religião assimila e impulsiona processos políticos em passagens históricas, procedimento chamado por Bellah (1967) de “religião civil” americana. A religião civil, portanto, é a expressão ritualística do patriotismo, com a exibição da bandeira, paradas em feriados patrióticos, hino nacional, monumentos que celebram líderes ou soldados de guerra. Outros símbolos que retratam esse conceito nos Estados Unidos são a Declaração da Independência e a Constituição.

Atualmente, os ritos e símbolos que continuam a descrever a religião civil americana são o uso de expressões como: *In God we trust* (Em Deus nós confiamos), utilizada pela primeira vez em moedas de dois centavos em 1864; em 1956 o uso foi aprovado no Congresso Nacional (SILVA, 2009). Um segundo exemplo é *God bless America* (Deus abençoe a América), presente nos cumprimentos de encerramento de telejornais a discursos presidenciais.

Esses símbolos existem também em filmes norte-americanos, é o que se verifica no subgênero catástrofe. Hollywood busca mostrar como o povo estadunidense se mantém unido diante de um desastre; como os Estados Unidos, pela sua hegemonia, conseguem livrar o mundo de seu fim; a luta que se trava para salvar a humanidade de sua extinção.

2.3 SÍMBOLOS DO PATRIOTISMO NORTE-AMERICANO

Conforme já explicado, o nacionalismo, a identidade e o patriotismo são simbolizados por bandeiras, hinos e paradas cerimoniais, não só na vida real, como também no cinema. De acordo com During (1990), o patriota é um entusiasta preocupado com sua vida interior e seu relacionamento com Deus e não uma pessoa urbana interessada em dinheiro e civilidade. O autor cita Bolingbroke, autor de *The Idea of a Patriot King*, com o discurso de que o patriotismo é reconhecido em todas as nações como uma virtude gloriosa, com princípios universais e uma não confinada benevolência, responsáveis pelo bem-estar para o país.

Portanto, o patriotismo de Bolingbroke fica fora do humanismo, do nacionalismo cultural e da racionalidade esclarecida. Ela é uma virtude em todos os lugares, fazendo uma reivindicação de universalidade, mesmo que atribua a instituições jurídicas e sociais inglesas específicas: à constituição.⁴² (DURING, 1990, p. 141, tradução nossa).

Para Alves (2014), o patriotismo está enraizado ao cidadão dos Estados Unidos, relacionado à forma como a sociedade e os sistemas político e religioso se estabeleceram. As terras estadunidenses foram as primeiras a passar pelo processo democrático, o que deixou os cidadãos orgulhosos, pois se sentiam responsáveis pelo rumo dessas terras, abrindo espaço para o patriotismo que logo foi instaurado. “Nos Estados Unidos, a pátria faz-se sentir por toda a parte. É objeto de anseios desde a aldeia até a União inteira. O habitante liga-se a cada um dos interesses de seu país como aos seus próprios. Glorifica-se da glória da nação; no triunfo que ela obtém [...]” (TOCQUEVILLE, 1977, p. 79).

⁴² Texto original em inglês.

Há ainda a defesa de que o sentimento do patriotismo é similar ao amor e ao sentimento de pertencer e de envolvimento que um indivíduo tem por sua família; quando o assunto da segurança nacional ou de interesses dos Estados Unidos é questionado, os cidadãos unem-se, apesar de diferenças político-ideológicas, para defender a nação (ALVES, 2014).

O filme *2012* (2009) apresenta um relato com essa preocupação de defender o mundo e as pessoas que nele vivem. A tempestade solar, responsável pelo rápido aumento da temperatura do núcleo da Terra, é descoberta na Índia, mas a informação chega até o presidente dos Estados Unidos pelo geólogo americano Helmsley. O presidente, Wilson, reúne-se com representantes de Estados do G8⁴³ e, juntos, resolvem criar navios para salvar 400 mil pessoas. Milhões de pessoas morrem em terremotos e *megatsunamis* catastróficos no mundo e, em determinado momento, o presidente percebe a possibilidade de salvar, mas opta por permanecer em Washington para enfrentar o mundo sobre a ocorrência de desastres. Assim, ele cumpre seu papel de chefe e representante do povo americano, ao dar a vida por ele.

Em *The Day After Tomorrow* (2004) também se verifica a preocupação do presidente Blake em salvar a população. Ele espera que sua equipe saia primeiro em direção ao México e não tenha mais ninguém na Casa Branca para sair de seu gabinete. No entanto, ele morre antes de chegar ao país vizinho.

Além disso, percebe-se que os filmes-catástrofe, para fazer referências ao território americano, mostram cenas de destruição de monumentos conhecidos por espectadores mundiais. *Independence Day* (1996) exhibe a queda da Casa Branca, por exemplo; Las Vegas Strip (avenida onde ficam os cassinos e hotéis famosos) é soterrada por um futuro apocalíptico invadido por zumbis em *Resident Evil: Extinction* (2007). O letreiro que identifica a capital do cinema também não escapou dessas devastações: um tornado furioso derivado das mudanças climáticas o levou embora em *The Day After Tomorrow* (2004). Outro símbolo de Hollywood que sofreu com desastres nas telas de cinema foi o prédio Capitol Records em *Independence Day* (1996), ao ser explodido e em *The Day After Tomorrow* (2004), com o tornado que acabou com o letreiro já mencionado. A Ponte do Brooklyn, situada sobre o rio East, que liga os distritos de Manhattan e Brooklyn⁴⁴, sofreu ataque de

⁴³ Em 2009, o G8 era formado por Alemanha, Canadá, Estados Unidos, Itália, França, Japão, Reino Unido e Rússia. COUNCIL ON FOREIGN RELATIONS. **The Group of Eight (G8) Industrialized Nations**. 2014. Disponível em: < <https://www.cfr.org/background/group-eight-g8-industrialized-nations>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

⁴⁴ FAMOSO cartão-postal de Nova York, Ponte do Brooklyn passa por reforma. **G1**, Turismo e viagem, 1 maio 2013. Disponível em: < <http://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/2013/05/famoso-cartao-postal-de-nova-york-ponte-do-brooklyn-passa-por-reforma.html>>. Acesso em: 10 dez. 2017.

monstro em *Cloverfield* (2008), foi inundada junto com o resto de Nova Iorque em *Deep Impact* (1998) e alvo de explosão em *I am Legend* (2007).

Um fato curioso a respeito do complexo do World Trade Center é o ataque a ele nos filmes *Armageddon* e *Deep Impact* (ambos de 1998), antes mesmo de ser destruído de verdade por terroristas. A obra cinematográfica *World Trade Center* (2006) reconstrói sua destruição.

Por sua vez, o Empire State Building, de Nova Iorque, foi devastado em *Independence Day* (1996) e *The Day After Tomorrow* (2004). No entanto, o monumento que mais sofreu com as catástrofes de cinema foi a Estátua da Liberdade: inundada em *Deep Impact* (1998) e *The Day After Tomorrow* (2004), onde foi congelada logo depois; decapitada em *Cloverfield* (2008), varrida para longe em *A.I. Artificial Intelligence* (2001) e explodida em *Independence Day* (1996).

As cenas indicadas retratam a ruína total do território americano, pois não são apenas algumas ruas a serem atacadas, mas pontes, estátuas e monumentos famosos pelo mundo todo por causa de cartões-postais e filmes hollywoodianos. Os diretores desse subgênero mostram, desse modo, que nesses ataques, ninguém e nada está protegido, nem mesmo o presidente dos Estados Unidos.

Em relação à bandeira, Alves (2014) explica que ela não está presente apenas nos prédios de repartições públicas, mas também nas cidades e em frente às casas de pessoas comuns, que se trata de uma obrigação cívica para fazer a América forte; o valor patriótico é estimulado cedo na vida dos cidadãos, as crianças cantam o hino nacional nas escolas em frente à bandeira, símbolo de grande identificação com a pátria. A bandeira dos Estados Unidos está presente no momento da possibilidade de reconstrução do país em *San Andreas* (2015), final do filme.

War of the Worlds (2005) também mostra o símbolo. O primeiro momento acontece após quinze minutos, quando aparece uma tempestade seguida por raios desacompanhados de trovões, danificando todo o sistema elétrico e deixando os carros sem funcionarem; as casas são localizadas e em cada uma delas há uma bandeira americana. Ela aparece novamente quando a população caminha para a balsa, tentando fugir dos invasores.

Diante dessas informações, é possível observar como as narrativas cinematográficas refletem esse patriotismo americano, principalmente no subgênero catástrofe. *Frogs*, uma obra de 1972, mostra o ataque de sapos em uma ilha no dia do aniversário do milionário Jason Crockett. A data de nascimento do personagem principal da história é 4 de julho, dia da Independência dos Estados Unidos. Outros exemplos relacionados ao feriado nacional são: o

ataque do tubarão na praia em *Jaws* (1975); o festival do caranguejo, quando as pessoas começam a passar mal, apresentar sintomas de intoxicação e agir de forma estranha em *The Bay* (2012).

Assim, não se pode falar em filme-catástrofe estadunidense sem estudar a história desse país, as lutas desse povo para fazer do seu território uma nação e criar narrativas audiovisuais que reforcem o patriotismo, os poderes militar e político. É possível estabelecer uma comparação dos estudos de Lopes (2003, p. 29) sobre novela com o cinema catástrofe, porque são narrativas que ultrapassam a dimensão do lazer e inspiram “a rotina cotidiana da nação”.

Por isso, do mesmo modo que Lopes (2003, p. 24) afirma: “eu vejo o Brasil na novela”, em certa medida podemos dizer: “eu vejo os Estados Unidos no cinema catástrofe”. O cinema tornou-se um espaço que revela as reais preocupações do povo estadunidense: o medo de não pertencer à nação mais poderosa do mundo, após ela ser destruída por desastres naturais, epidemias ou guerras. Essa população ama seu país e ilustra esse sentimento ao vestir camisetas com a bandeira dos Estados Unidos, sente-se segura no território em que vive e luta para mantê-lo organizado e a salvo.

Quando, por exemplo, uma região é devastada pela passagem de furacão, existem forças-tarefas que auxiliam na reconstrução do local. A matéria de Iandoli (2017) sobre a resiliência de países ricos a desastres naturais explica esse fato. Na reportagem, verifica-se que terremotos de mesma intensidade mataram 223 mil pessoas no Haiti em 2010 e nenhuma na Nova Zelândia. Essa diferença existe, porque os países desenvolvidos, principalmente potências como Estados Unidos, possuem sistemas de aviso prévio para avisar a população de evacuar suas casas ou se protegerem; governança de risco (com o objetivo de prevenir o surgimento de espaços vulneráveis) e mecanismos de proteção civil, por meio de pagamentos para comprar mantimentos e envio de equipes de assistência treinadas ao lugar destruído.

A preocupação dos americanos em se salvar, manter a continuação da cultura e história de seu povo é tamanha, que já foram criados apartamentos para ricos e super-ricos se protegerem de um apocalipse sem perderem a vida de luxo. De acordo com a BBC Brasil (2017), os apartamentos estão metros abaixo de um silo nuclear obsoleto, no Kansas. “A companhia americana Vivos, por exemplo, especializou-se em adaptar abrigos nucleares subterrâneos da época da Guerra Fria [...]” (BBC BRASIL, 2017, *on-line*). Um comprador justificou que pensa na sua família e teme conflitos sociais no país e surto do vírus Ebola⁴⁵.

⁴⁵ Vírus transmitido pelo contato de sangue, secreções e fluídos corporais, que pode causar hemorragias intensas e levar à morte. De acordo com os Médicos Sem Fronteiras, é uma das doenças mais mortais que existem.

Diante dessas informações, percebe-se que a população estadunidense receia os desastres de proporções globais e que o cinema transmite apenas a aflição existente.

Para compreender como os enredos filmográficos são criados também com o objetivo de contextualizar os períodos em que foram gravados, no capítulo 3 serão analisados os filmes *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005), além do livro *A Guerra dos Mundos* (2005). A história é sobre um ataque alienígena e o contra-ataque da humanidade, no entanto, para cada obra o inimigo representam algo diferente: o comunismo, o terrorismo e o ataque a Grã-Bretanha.

A fase seguinte é observar as cenas dos filmes e a narrativa do livro, verificar as questões de nacionalismo e patriotismo presentes e interpretar os períodos históricos de cada obra. Desse modo, será possível entender o porquê de o cinema catástrofe ser até hoje um subgênero produzido pelos Estados Unidos.

CAPÍTULO 3

WAR OF THE WORLDS E A NARRATIVA DA NAÇÃO ESTADUNIDENSE

No primeiro capítulo, o conceito de cinema catástrofe, suas características e sua trajetória foram estudados, principalmente em produções hollywoodianas, onde o subgênero mais se destacou, conforme os dados apresentados. Em seguida, investigou-se a história dos Estados Unidos para compreender como o país se tornou uma nação com grande poder político, socioeconômico e militar no mundo, a ponto dos americanos sentirem orgulho de pertencer a ele. A honra de nascer e viver no país faz com que o povo lute para mantê-lo forte, comemore com desfiles, fogos de artifícios o dia da Independência, por exemplo. Além disso, quando alguma catástrofe destrói uma parte do território estadunidense e dizima a vida de uma quantidade de pessoas, os americanos se unem para reerguer aquela região.

Assim, verificou-se que os filmes hollywoodianos retratam o medo constante das pessoas em relação ao fim do mundo e, como consequência, o extermínio da humanidade. A grande parte das obras cinematográficas mostra a luta das pessoas para sobreviver e a derrota do inimigo diante de uma estratégia bem elaborada por militares, cientistas e até mesmo civis. As narrativas exaltam o poder dos Estados Unidos perante um desastre mundial, porque é nesse país que se encontra a solução para deter invasores, epidemias e interromper conflitos.

Neste capítulo há uma análise fílmica para investigar se o patriotismo, nacionalismo estão presentes em *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005) e de que forma o orgulho americano de pertencer à nação pode ser observado. Ademais, os contextos históricos das duas obras e da ficção científica escrita por Wells (2005) são estudados para compreender como as narrativas foram construídas. Para realizar este trabalho, é necessário saber primeiro em que consiste a atividade:

Analisar um filme ou um fragmento é, antes de mais nada, no sentido científico do termo, assim como se analisa, por exemplo, a composição química da água, decompô-lo em seus elementos constitutivos. É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme (VANOYE; GOLIOT-LÉTÉ, 1994, p. 15, grifo do autor).

Flick (2009) explica que o professor de Sociologia, Norman Denzin, já analisou obras hollywoodianas com reflexões sobre a corrupção, a respeito de momentos na história (Guerra do Vietnã, por exemplo) e a interpretação permitiu diferentes níveis de significado. Tal fato

permite concluir que examinar detalhadamente as imagens dos filmes pode surpreender os pesquisadores a respeito do significado de determinada cena. “A interpretação serve para validar as afirmações relacionadas à verdade produzidas pelo filme sobre a realidade” (FLICK, 2009, p. 167).

Por falar em interpretação, Vanoye e Goliot-Lété (1994) retomam três limites de significação propostas por Umberto Eco (1932-2016), pois ao descrever uma obra, o analista ou crítico de cinema está interpretando-a conforme seus conhecimentos. Portanto, é necessário delimitar a estrutura da metodologia em questão.

As três distinções são: interpretação semântica/interpretação crítica, análise e interpretação sócio-histórica e análise e interpretação simbólica. Na interpretação semântica, o analista segue os passos do espectador e se interessa pelo que é visto e ouvido. Por sua vez, a interpretação crítica preocupa-se com o sentido e como as conexões são estabelecidas para criar certa coerência narrativa.

O segundo limite refere-se ao contexto histórico da obra cinematográfica. De acordo com Vanoye e Goliot-Lété (1994), analisar um filme é também assimilar a época em que ele foi produzido, por se tratar de um produto cultural. Os autores visualizam o cinema com a autonomia da arte, no entanto, eles não acreditam que os filmes possam ser dissociados da sociedade (seja em relação à política, economia, religião, ciências).

A terceira classificação apresenta três classes de filmes: a primeira acontece pelo espectador, que faz uma interpretação não literal (sentido figurado) da obra como um todo. A segunda categoria não se preocupa com a coerência ou sequência de acontecimentos. Na terceira classe, o filme não exige uma leitura simbólica, mas é a intenção do espectador ou analista que apresenta esse tipo de significação.

Em busca de uma melhor maneira de aplicar o estudo, quatro etapas foram sugeridas na obra de Flick (2009): anotar as impressões, depois anotar as cenas-chave. A terceira fase é verificar as cenas individuais e por último observar o filme por inteiro.

Penafria (2009) segue um raciocínio similar ao informar que a metodologia busca descrever e interpretar imagens, a estrutura das obras cinematográficas e perceber a articulação dos elementos expostos em cena. Ela explica também quatro tipos de análise: textual, de conteúdo, poética e da imagem e do som. A textual se interessa pela estrutura do filme, dividindo-o em unidades dramáticas, por exemplo. A análise de conteúdo faz um relato do filme para explicar seu tema e a poética busca entender as sensações e os sentimentos que uma obra pode trazer. O último tipo de análise, imagem e som, busca entender o espaço fílmico, ao observar o plano de uma cena idealizada pelo produtor.

A autora ainda informa que escolher apenas uma metodologia poderá restringir a análise em um aspecto, por isso, ela propõe ao pesquisador escolher entre uma análise interna ou externa. Segundo Penafria (2009), a interna está interessada na individualidade do filme, enquanto a externa olha o conjunto da obra, envolvendo, assim, o contexto social, histórico, político, econômico, tecnológico.

Diante das vertentes apresentadas, observa-se que para o presente estudo tanto a análise interna quanto a externa são válidas, porque serão analisados os contextos do período em que cada obra cinematográfica foi produzida, bem como comparar suas diferenças. Essa comparação só ocorre a partir da interpretação individual de *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005).

Assim, no primeiro tópico do capítulo há uma comparação entre o livro de H. G. Wells e os filmes produzidos para conhecer as particularidades das narrativas. É o que Sckocpol e Somers (1980) chamam de contraste de contextos na análise comparativa, com o objetivo de verificar as disparidades das três obras.

Depois, são feitas pesquisas bibliográficas para conhecer a história do mundo e dos Estados Unidos, principalmente, nas décadas de 1950 e 2000. Com esse levantamento é possível compreender o que levou Wells a escrever o livro, Haskin a produzir um filme com marcianos e Spielberg a, por exemplo, colocar um avião destruído em cena (WAR..., 2005, 42min06s). Trata-se da interpretação simbólica elucidada por Vanoye e Goliot-Lété (1994), porque as obras transmitem mais informações do que mostra o seu sentido literal.

Por isso, verifica-se a presença ou ausência de personagens e a importância deles nas narrativas. Outros elementos examinados são as cores, formatos e tamanhos dos invasores, que se adequam ao período de cada história. Rockenbach (2017, *on-line*) explica que “um filme emprega em sua concepção visual elementos de composição das artes visuais: a linha, as formas, massa, volume e texturas”.

As imagens de prédios, aviões, bandeiras, meios de transporte, lutas também são observadas, juntamente com os diálogos e falas de narradores com o objetivo de entender as metáforas produzidas e as mensagens que o livro e os filmes desejam transmitir às pessoas. Desse modo, para confirmar a época de cada obra cinematográfica, são investigadas datas, descobertas científicas, notícias nas falas dos personagens. Por último, as estruturas, os personagens e os diálogos são analisados para verificar a presença ou não de símbolos patrióticos e religiosos referentes aos Estados Unidos e como isso reforça a imagem de grande nação.

3.1 WAR OF THE WORLDS: UM PARALELO ENTRE FICÇÃO CIENTÍFICA E FILME

Os filmes *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005) foram baseados no livro homônimo *The War of the Worlds*, do escritor britânico Hebert George (H. G.) Wells, editado pela primeira vez em 1898. Segundo Klein (2012, *on-line*), Wells “é hoje considerado um dos grandes fundadores da ficção científica como gênero literário.” Outras obras suas como *A Máquina do Tempo* (1895), *A Ilha do Dr. Moreau* (1896) e *Homem Invisível* (1897) também tiveram adaptações para o cinema.

O livro contém 171 páginas e é dividido em duas partes: “A chegada dos Marcianos” e “A terra em poder dos Marcianos”. Esses seres são de uma raça tecnologicamente mais avançada em comparação à linhagem humana, que passaram a observar a fertilidade do terceiro planeta do Sistema Solar, em razão da degradação do próprio local de origem. Os marcianos chegam à Terra em cápsulas artificiais confundidas com meteoros e uma delas cai nos arredores de Londres, próximo à casa do narrador da história, que não tem sua identidade revelada no enredo.

Para Pietraroia (2004), Wells inspirou-se nas inferências do astrônomo norte-americano Percival Lowell (1855-1916) sobre o Planeta Vermelho para contar a história do ataque marciano na Terra. Lowell criou um observatório⁴⁶ particular em 1894, na cidade de Flagstaff, no Arizona (local distante de outros municípios e com ar seco), que permitia uma boa visibilidade para o estudo de Marte. O astrônomo acreditava na presença de canais (linhas escuras que cruzavam a superfície do planeta, descobertas pelo astrônomo italiano Schiaparelli) projetados pelos marcianos com o objetivo de irrigar plantações de cereais e abastecer os seres vivos com água.

Em 1895, um livro com essas ideias de Lowell foi publicado e três anos depois surge a ficção científica de H. G. Wells, que descreve no primeiro capítulo informações sobre Marte, resfriamento de temperatura e descobertas de cientistas a respeito do espaço. Quase cinquenta anos depois, a narrativa de ataque alienígena reaparece no Rádio Mercury Theater e assusta os americanos, causando sobrecarga de linhas telefônicas, aglomerações nas ruas e congestionamentos de ouvintes apavorados que tentaram fugir do perigo. A peça é conhecida também como “rádio do pânico”.

Não podemos esquecer que estas idéias não derivavam de líderes esotéricos ou religiosos, mas sim, de cientistas então muito respeitados, como Percival Lowell e William Pickering. Os norte-americanos não se esqueceram disso,

⁴⁶ Atualmente o observatório opera nove telescópios, onde Plutão foi descoberto. **LOWELL OBSERVATORY**. Disponível em: < <https://lowell.edu/> >. Acesso em: 10 jan. 2018.

memorizaram! Quando, em 1938, Orson Welles transmitia sua “A Guerra dos Mundos”, a memória coletiva do futuro sobre Marte já estava suficientemente consolidada a ponto de o programa aterrorizar um milhão de cidadãos! (PIETRAROIA, 2004, p. 41).

A publicação do livro ocorreu no final do século XIX e, conforme Ortiz (2012), nesse período a monarquia britânica governava um quarto do mundo. Quando Wells criou a história de fim do mundo, fez referências a Londres e a sua destruição, sugerindo, assim, a vulnerabilidade desse império. Monteiro Jr. (2005, *on-line*) explica que “para Wells, os alienígenas são mais uma alegoria à opressão aos mais fracos, então é relevante que eles sejam derrotados pela criatura mais simples que existe. E que sua arrogância os leve a ignorar uma ameaça aparentemente insignificante”.

Em 1953, a obra ganhou a primeira versão cinematográfica pelas lentes do diretor Byron Haskin e do produtor George Pal com 1 hora 21 minutos e 51 segundos de duração; recebeu o Oscar de efeitos especiais na época e é considerado um clássico dos anos 1950, além de ser um marco de filme-catástrofe para Sontag (1987). O filme é classificado como histórico e invasão alienígena, por tratar de um fato que aconteceu no período de sua produção e ter como invasores os marcianos.

O enredo é semelhante à obra original, no entanto, apresenta algumas diferenças: a trama acontece numa pequena cidade do Sul da Califórnia, nos Estados Unidos; há o protagonista Dr. Clayton Forrester (cientista que estava no Projeto Manhattan), interpretado pelo ator Gene Barry, que fez par romântico com Sylvia Van Buren (a atriz Ann Robinson), sobrinha do pastor Matthew Collins, vivido por Lewis Martin (ORTIZ, 2012).

Mais tarde, no ano de 2005, Steven Spielberg apresentou sua interpretação da história. *War of the Worlds* tem roteiro de Josh Friedman e David Koepp, com 1 hora 56 minutos de duração, e segue a narrativa do livro: chegada dos invasores, a conquista e a salvação da humanidade pela ação de bactérias existentes na Terra. Porém, enquanto nas obras de Wells e de Haskin o inimigo é nominado e conhecido (marcianos), no filme de Spielberg não se fala em Marte, porque no século XXI já se sabe que não existe vida no planeta (a descoberta aconteceu nos anos 1960). Ortiz (2012) afirma que os inimigos, neste caso, são metáforas para os terroristas, em razão de a narrativa ter sido lançada após os atentados terroristas de 11 de setembro de 2001 nos Estados Unidos.

Portanto, o filme se enquadra nas seguintes categorias: histórico, terrorismo e invasão alienígena. A narrativa remete a um fato histórico do século atual, fala em terrorismo, apesar dos personagens não confirmarem e trata de seres inteligentes vindos de outro planeta.

Outras alterações em *War of the Worlds* são as mudanças de personagens. O filme conta o drama familiar de Ray Ferrier (Tom Cruise) e sua relação distante dos filhos Rachel (Dakota Fanning) e Robbie, interpretado por Justin Chatwin (KLEIN, 2012). O protagonista relaciona-se também com seus vizinhos de porta, seus colegas de trabalho e com as pessoas em ruas próximas à sua casa, todavia, o personagem religioso não existe. Os protagonistas da obra em 1953 (Gene Barry e Ann Robinson) reaparecem na versão de Spielberg como avós de Rachel e Robbie.

Algumas vezes esses conflitos familiares são tão importantes na trama, que a invasão extraterrestre aparece em segundo plano (KONRAD, 2012) como na cena: em meio a ataques, os militares tentam retardar a aproximação das naves, enquanto Ray e Robbie começam a discutir. O garoto quer ajudar no combate aos invasores, seguindo as tropas e Ray deseja que ele permaneça ao seu lado. As pessoas por perto estão correndo e buscam lugares seguros para se esconderem e os dois ainda brigam, até que Ray percebe que Rachel será levada por um casal desconhecido, desiste de Robbie e vai ao encontro da filha (WAR..., 2005, 1h09min46s). Esses acontecimentos duram em torno de dois minutos e mostram como os personagens reagem, bombas são lançadas, no entanto, pai e filho ainda não fizeram as pazes e desconhecem quando e se vão se encontrar novamente.

A produção da década de 1950 contou com o trabalho do especialista em efeitos especiais, Gordon Jennings, que tentou criar as máquinas marcianas em forma tripóide, como no livro. No entanto, o produtor George Pal acreditou que o processo envolveria muito dinheiro e não daria uma impressão realista na tela. Por isso, os veículos dos invasores seriam flutuantes e teriam a forma de arraias (SALDANHA, 2013). As máquinas eram feitas de cobre, com um braço de metal articulado, culminando numa cobra (cabeça), que abrigava um olho com as funções de enxergar e atirar. O olho continha o raio de calor de Marte, disparando faíscas e vigas vermelhas, e tudo era acompanhado por um campo de força. As naves também disparavam um raio verde da ponta de suas asas para desintegrar pessoas.

Por sua vez, a obra cinematográfica de 2005, conforme Saldanha (2010), conseguiu manter a concepção visual imaginada por Wells com a elaboração de *tripods*. Esses *tripods* tinham uma cabeça grande que se movimentava pela presença de três pernas finas e flexíveis. Além disso, Spielberg conservou os 150 pés de altura das criaturas, número proposto no livro (Figura 1). Sobre os *aliens*, sabe-se que foram projetados em águas-vivas, com movimento inspirado em anfíbios.

Figura 1 – *Tripods* de 150 pés de altura



Fonte: Cine Mundo, s.d.

Disponível em:< <https://goo.gl/PKsfy7>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

Em relação ao aspecto religioso, é possível observar que, apesar de Wells não desenvolver sua obra em caráter de ateísmo, porque os marcianos foram mortos pelas bactérias presentes no ar terrestre, consideradas pelo autor como “ínfimas criaturas que a divindade, em sua sabedoria, colocou na terra” (WELLS, 2005, p. 160), há uma visão pessimista das instituições religiosas. No livro, existe a figura de um vigário, convencido de que a invasão extraterrestre é, na verdade, o Apocalipse bíblico. Diante do fato, o personagem começa a clamar em voz alta: “É justo, ó Deus! [...] Recaia o castigo sobre mim e sobre os meus. Pecamos!” (WELLS, 2005, p. 130). Com isso, o religioso atrai a atenção dos marcianos para o esconderijo, permitindo interpretar que ele foi o responsável por deixar as pessoas vulneráveis ao ataque.

Além disso, verifica-se que os filmes de 1953 e 2005 não deixaram as bactérias fora da explicação para a morte dos invasores. Mas cada narrativa direcionou o seu desfecho de acordo com o período em que foi produzida, ou seja, o contexto histórico inspirou Haskin a finalizar o filme com a cena das pessoas na Igreja, fazendo orações por um milagre (KONRAD, 2012), quando a salvação acontece, enquanto que na obra de Spielberg não aparecem pessoas rezando.

Nessa refilmagem, a ênfase ao aspecto religioso é redimensionada. Importa notar que inexistem a personagem do reverendo e também a igreja como local de referência e de refúgio, presentes no primeiro filme. Também não deve ser à toa que um dos prédios a ruir com a catástrofe é justamente uma igreja cristã (ORTIZ, 2012, p. 122).

Desse modo, constata-se a importância do contexto histórico para a produção hollywoodiana, principalmente diante de fatos responsáveis por catástrofes que acometem os EUA e o mundo, sejam desastres naturais, epidemias ou guerras. Os próximos tópicos

retratam as histórias mundiais que alicerçaram os filmes *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005) e como isso é observado em cena.

3.2 CONTEXTO HISTÓRICO DE WAR OF THE WORLDS

No capítulo 1 foi explicado que o cinema é um produto comunicacional, que por intermédio de imagens e narrativas, mostra o comportamento do ser humano, a manifestação de crenças e as mudanças sociais no decorrer dos anos. Assim, admite-se que o filme é parte na reprodução do imaginário social (HAGEMEYER, 2012).

Contudo, o cinema não é visto apenas como meio de comunicação. Vanoye e Goliot-Lété (1994) o concebem como arte e, para Williams (2003), arte é a representação da realidade. Quando o real é imitado por artistas, os espectadores conseguem assimilar o seu significado. Williams (2003) enxerga também a comunicação como questão primordial da arte, pois o público-alvo precisa interpretar o que foi representado e, para isso, o artista deve se sentir membro da sociedade, ter valores e objetivos semelhantes aos outros indivíduos.

Shohat e Stam (2006) concordam com essas afirmações, embora acreditem que a representação não dê acesso rápido à realidade. Para eles, as obras cinematográficas permitem visões acerca da vida real, ao se analisar o tempo, as relações sociais e culturais de um determinado espaço (cidade, país e até mesmo o mundo). Desse modo, os autores declaram que a arte é social pelo seu caráter histórico, em razão da representação de fatos (que aconteceram a sujeitos organizados historicamente) para sujeitos formados socialmente.

Ademais, as narrativas dos filmes (fictícios ou não) possuem funções além de representar fatos históricos: ligam e esclarecem os acontecimentos (FENTRESS; WICKHAM, 2004). Quando essas histórias são aceitas pelos espectadores como uma representação da realidade significa dizer que eles as reconhecem a partir de uma memória criada pelo fato vivido ou contado pelos descendentes.

Fentress e Wickam (2004) explicam que os fatos são importantes para a memória, porém as imagens e palavras têm relevância também, porque por meio delas surgem as características de um espaço em determinado tempo. A partir de diálogos e imagens, os espectadores compreendem o comportamento das pessoas e o que disseram diante de catástrofes naturais, conflitos, desastres aéreos, por exemplo. Por isso, entender o contexto histórico em filmes-catástrofe é importante para conhecer as crenças dos americanos na época, os seus comportamentos e as influências que a economia e o poder militar exerciam na sociedade estadunidense.

3.2.1 GUERRA FRIA E OS MARCIANOS

Como dito anteriormente, *The War of the Worlds* (1953) acontece numa pequena cidade do sul da Califórnia. No primeiro minuto da obra cinematográfica, o narrador situa a história: a observação ao planeta Terra ocorre em meio ao século XX. Outra referência ao tempo transcorre com a seguinte informação:

Na Primeira Guerra Mundial e pela primeira vez na história, as nações lutaram entre si, usando as armas da época. A Segunda Guerra Mundial envolveu todos os continentes e os homens usaram a ciência para criar novos dispositivos de guerra, que atingiram uma incomparável capacidade de destruição. Agora, munidos com as terríveis armas da super-ciência ameaçando toda a humanidade e todas as criaturas na terra, surge A Guerra dos Mundos. (THE WAR..., 1953, 40s).

Desse modo, percebe-se que as duas guerras mundiais passaram e que uma outra estava começando e com nova arma, a bomba atômica, que poderia extinguir o ser humano. O conflito, dessa vez, era indireto, envolvia Estados Unidos e União Soviética, e foi denominado Guerra Fria (1945-1991).

Cunha e Giordan (2009) explicam que as bombas atômicas foram construídas no fim da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) com a descoberta da fissão nuclear pelos alemães Fritz Strassmann e Otto Hahn em 1938. Em julho de 1945, os Estados Unidos explodiram a primeira bomba no deserto de Alamogordo, situado no próprio país para avaliar o impacto dela na região. No mês seguinte, duas bombas foram lançadas nas cidades japonesas de Hiroshima e Nagasaki. No próximo ano, os EUA disparariam o primeiro míssil teleguiado e em 1952 o país explodiu a primeira bomba de hidrogênio derivada do processo de fusão nuclear no atol de Enewetak⁴⁷, no oceano Pacífico.

Os autores afirmam também que até meados de 1960 os filmes foram marcados por essas novas descobertas científicas; uma ciência que desestabilizava a humanidade e era mostrada como arma de militares e poder das nações. Exemplos de obras cinematográficas desse período são: *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* e *Fail Safe* (1964), *The War of the Worlds* (1953).

⁴⁷ O atol faz parte das Ilhas Marshall, país da Oceania, e é formado por pequenas ilhas com apenas seis quilômetros quadrados. As ilhas eram colônias alemãs, foram tomadas pelos japoneses em 1914 e utilizadas para reabastecer aviões durante a Segunda Guerra Mundial. Em 1944, os americanos apoderaram-se do atol e fizeram diversos testes atômicos, entre eles, a bomba de hidrogênio, conhecida como Ivy Mike. O MUNDO VARIÁVEL. **Atol de Enewetak** – local de testes nucleares. 14 jul. 2015. Disponível em: <<http://omundovariavel.blogspot.com.br/2015/07/atol-ewetak-local-de-testes-nucleares.html>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

A bomba atômica aparece no filme de Haskin como uma possível solução para o ataque alienígena. A Casa Branca autoriza o uso, após entender que as outras armas foram inúteis na destruição dos marcianos (THE WAR...,1953, 55min45s). Assim, os militares planejam a explosão da bomba, sem atingir os sobreviventes da Terra, mas ela não resolve o problema, pois as naves permaneceram intactas (THE WAR...,1953, 1h04min06s). De acordo com Ortiz (2012), a bomba atômica, além de mostrar que o mundo não tinha criado armas suficientes para destruir os invasores extraterrestres, permite também contextualizar a transposição do século XIX para o XX.

Com a análise fílmica, observa-se que há um encadeamento na narrativa, pois a bomba atômica não destrói as naves em razão do campo de força ao redor delas. O campo magnético criado pela vinda dos alienígenas ao planeta Terra foi notado após as pessoas perceberem que os relógios delas haviam parado. Nesse momento, dr. Forrester pede uma agulha emprestada e experimenta aproximá-la do relógio; o relógio atraiu a agulha (THE WAR...,1953, 18min40s). Em seguida, o cientista constata também que a bússola não aponta para o norte e sim para a nave, que eles pensavam ser um meteoro.

Um detalhe da narrativa mostra o uso de contador Geiger para medir o nível de radiação nuclear. No filme de 1953, esse instrumento pertence ao cientista Clayton Forrester. Em cena, o contador começa a apitar no local onde a nave alienígena caiu no sul da Califórnia (THE WAR...,1953, 10min55s). Para dar maior veracidade à história foram utilizadas imagens de arquivo, como a do avião Fly Wing Northrop YB-49 (THE WAR...,1953, 1h01min29s), um protótipo de bombardeio desenvolvido pela Força Aérea Americana após a Segunda Guerra Mundial.

Outra referência temporal é quando o coronel aparece na pequena cidade do sul da Califórnia para se informar sobre os marcianos e reconhece dr. Forrester do projeto em Oak Ridge (THE WAR...,1953, 26min57s). Oak Ridge realmente existe, é uma usina no leste de Tennessee, criada em 1943 para separar urânio 235 do urânio natural, considerada o primeiro reator nuclear plenamente funcional do mundo (GATES, 2007). Fez parte do Projeto Manhattan, responsável pela produção de bombas atômicas despejadas nas cidades japonesas em 1945. Na época do conflito, a usina não tinha endereço e não aparecia nos mapas. Foi dessa usina que saiu o combustível para a criação da bomba “Little Boy”, que atingiu Hiroshima. A sequência de cenas em *The War of the Worlds* (1953, 1h01min; 1h04min) sugere que a bomba lançada para deter os invasores já tinha sido gerada no Projeto Manhattan, pois os militares só pediram autorização da Casa Branca para utilizá-la (THE WAR..., 1953, 55min45s).

Além disso, Valim (2005) cita um elemento histórico que caracterizou o filme: as hipotéticas observações de discos voadores em 1947 com supostas ocultações da Força Aérea americana a respeito desses fatos. Tal evento justifica a presença de marcianos na narrativa de Haskin; ainda se acreditava na existência de vida em Marte e que os alienígenas fariam contato com a Terra.

A população pensa que um meteoro caiu na cidade e três cidadãos passam a vigiar o local para evitar mais incêndios. O objeto se locomove e eles percebem que não é um meteoro e logo imaginam seres extraterrestres. Um fala: “Como acham que vieram?”, outro responde: “Eu li em algum lugar que Marte está perto da Terra agora. Acontece a cada 18, 20 anos.” (THE WAR..., 1953, 15min09s).

No entanto, essa não foi a única razão para manter os marcianos como invasores, igual à história original. Eles tornaram-se metáfora para comunistas soviéticos, de acordo com Ortiz (2012). As referências ao Planeta Vermelho começam no cartaz produzido (Figura 2) para a divulgação de *The War of the Worlds* (1953), onde se observa a mão vermelha do alienígena. Em 2014, Tom Whalen, artista norte-americano, criou um cartaz para uma edição limitada do filme (Figura 3), que mostra Marte próximo à Terra.

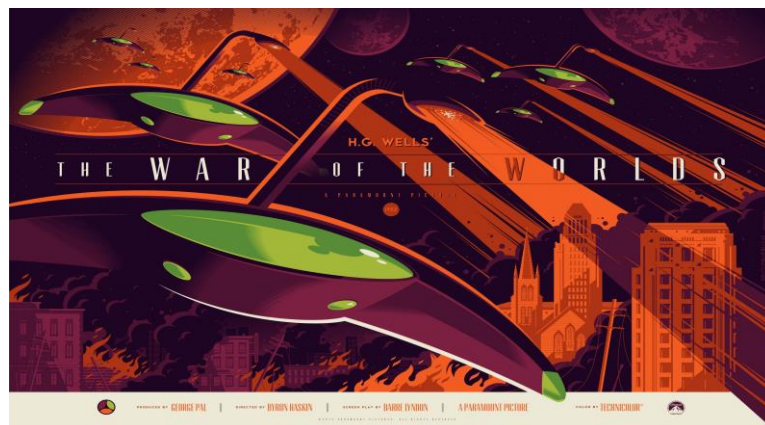
Figura 2 – Cartaz de *The War of the Worlds*



Fonte: Machine Mean, s.d.

Disponível em: < <https://goo.gl/u33Bbn> >. Acesso em: 2 fev. 2018.

Figura 3 – Cartaz de Tom Whalen



Fonte: Film blogging the reel world, s.d.
Disponível em:< <https://goo.gl/h11XIQ>>. Acesso em: 2 fev. 2018.

Além disso, ressalta-se que vermelho não é só a cor de Marte, os marcianos também apresentam essa tonalidade, fazendo alusão ao vermelho comunista. A origem da cor vermelha na bandeira do Partido Comunista, segundo Leite (2014), vem da Revolução Francesa de 1789, após um decreto da assembleia constituinte francesa proibir manifestações públicas. A população se rebelou e a mesma bandeira passou a representar o povo oprimido. Depois disso, a União Soviética e, atualmente, a China adotaram a bandeira vermelha como símbolo do comunismo.

De acordo com Valim (2005), *The War of the Worlds* (1953) foi o primeiro filme de ficção científica a ser colorido. Os produtores utilizaram a tecnologia RGB (vermelho, verde e azul) no roteiro e para mostrar essa mudança na história do cinema aos telespectadores, eles criaram os marcianos com três olhos e cada um com uma cor da tecnologia (Figura 4). O verde também foi bastante empregado nas naves alienígenas e nos raios que saíam delas para deteriorar as pessoas.

Figura 4 – Olhos do marciano em tecnologia RGB



Fonte: Fern Flower Group, 29 set. 2017.
Disponível em:< <https://goo.gl/WYrxYm>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

O filme mostra que o seu contexto é o conflito indireto entre Rússia (União Soviética) e Estados Unidos, a chamada Guerra Fria, quando um professor de meteorologia do Canadá é entrevistado e diz que houve pousos de naves em Bordeaux, na França; Espanha e Taranto, na Itália, porém os russos não são citados (THE WAR..., 1953, 21min55s). Mais tarde, uma vendedora de jornal fala das invasões e alguns nomes de cidades: Nova Iorque, Miami e Los Angeles, todas do país americano (THE WAR..., 1953, 38min42s).

Depois, um jornalista tenta conversar com o general Mann acerca dos locais destruídos pelos marcianos, mas o exército tem pressa de montar estratégias para derrotar o inimigo. Assim, o jornalista informa notícias de Sydney (Austrália), Penang (Malásia), Rangoon (Índia), onde ninguém conseguiu parar os ataques (THE WAR..., 1953, 39min23s).

O narrador explica que os países buscavam coordenar suas defesas com as de outras nações: os governantes da Índia se reuniram num vagão de trem enquanto os hindus fugiam para o Himalaia⁴⁸, em busca de segurança. Finlandeses, turcos, chineses e bolivianos trabalhavam e lutavam contra os invasores (THE WAR..., 1953, 52min21s). Diante desses fatos, observa-se a ausência da Rússia nos diálogos e imagens. Portanto, a análise fílmica permite comprovar que *The War of the Worlds* (1953) reproduz a Guerra Fria na visão hollywoodiana.

Mas a história de uma invasão extraterrestre escrita por H. G. Wells não foi filmada apenas em 1953. Cinquenta e dois anos depois, ou seja, em 2005, Spielberg gravou *War of the Worlds*, período que sucedeu o 11 de setembro de 2001 e os ataques ao World Trade Center e ao Pentágono. Por isso, o tópico seguinte traz a análise fílmica da obra de 2005 e, com isso, os elementos que permitem contextualizá-la com os ataques terroristas em 2001.

3.2.2 ATENTADO TERRORISTA E INVASORES

Os filmes-catástrofe hollywoodianos desde a sua origem, em 1935, retratavam as categorias de guerra, monstro, alienígena, embarcação/aviação, desastre natural e epidemia. O tema terrorismo passou realmente a fazer parte da lista após os atentados em 2001, mas não se pode esquecer que os cineastas já pensavam em possíveis ataques de outros povos aos Estados Unidos na década de 1990 em obras como *Die Hard* (1988) e *Die Hard 2* (1990).

⁴⁸ Conjunto de montanhas localizado no sul da Ásia, passando por Índia, Nepal, China, Butão e Paquistão. Uma grande parte da cordilheira encontra-se no norte da Índia. TUDO ÍNDIA. **Himalaia**. 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/YQkEde>>. Acesso em: 9 fev. 2018.

Apesar de imaginarem situações de invasão ao seu país, os americanos não conheciam a dimensão do que viria. Os atentados de 11 de setembro não pareciam reais e sim cenas de mais um filme de Hollywood; o terror da vida superou a ficção (KELLNER, 2010). Os Estados Unidos produziam obras cinematográficas para mostrar o fim do mundo, como eles conseguiam reverter a situação e salvar o planeta. No entanto, foram pegos de surpresa em 2001 e não sabiam como agir para interromper os ataques vindos do céu.

Os conflitos começaram em 1991, quando o presidente estadunidense George Bush enviou tropas para o Golfo Pérsico no intuito de impedir que Kuwait fosse dominado pelo ditador iraquiano, Saddam Hussein, embora a ONU já tivesse decretado boicote econômico ao Iraque (GUERRA..., 2013). Por conta da presença de bases militares americanas na península arábica, onde se encontram os principais santuários do Islã, Bin Laden, fundador e ex-líder da Al-Qaeda⁴⁹, travou uma campanha contra os EUA.

Desse modo, em 2001, a organização fundamentalista coordenou uma série de ataques suicidas contra os americanos e selecionando alvos simbólicos, segundo Kellner (2010, p. 98, tradução nossa⁵⁰):

O World Trade Center (WTC) era um símbolo adequado do capitalismo global no coração do distrito financeiro de Nova York, enquanto o Pentágono representa um ícone e centro do poder militar. Os ataques também foram destinados para promover a Jihad contra o Ocidente e prejudicar a economia global.

O autor explica que com esses eventos instalou-se o terror na administração Bush-Cheney, que autorizaram as tropas do exército americano a invadirem o Afeganistão e Iraque, permitiram um choque entre Israel, Hezbollah e Hamas, levando a bombardeios e destruição no Líbano e em Gaza, além de ataques de foguetes em Israel. Para Kellner (2010), essas situações espalharam o medo e a insegurança pelo mundo. E uma forma encontrada por Hollywood para atenuar os temores da população foi a produção de filmes que mostrassem finais de superação, quando o povo americano se junta para destruir os inimigos.

É o que se observa em *War of the Worlds* (2005), *United 93* e *World Trade Center*, de 2006. O último narra a história real de dois policiais, o sargento John McLoughlin (Nicolas Cage) e Will Jimeno (Michael Peña), que sobreviveram ao ataque ao World Trade Center, após entrarem no local com o objetivo de tirarem o máximo de pessoas dos prédios. Eles representam as pessoas comuns, da classe trabalhadora, “que suportaram o peso do 11 de setembro” e cuidam de suas famílias (KELLNER, 2010, p. 104).

⁴⁹ É uma organização fundamentalista islâmica internacional, que possui células independentes e disputa o poder geopolítico no Oriente Médio.

⁵⁰ Texto original em inglês.

Já em 2005, o livro de Wells é novamente retomado, porém, diferente da obra cinematográfica de Haskin, os inimigos não parecem ser mais os marcianos, pois agora eles surgem debaixo da terra, como se estivessem esperando há tempos para sugar o corpo humano e retirar dele toda a sua energia (KONRAD, 2012). O filme não deixa claro a origem desses invasores, pois no início o narrador, vivido por Morgan Freeman, fala que ninguém, em pleno século XXI, acreditaria que o planeta Terra era observado por seres mais inteligentes (WAR..., 2005, 1min29s). Depois, imagens de Paris, Índia são apresentadas com o intuito de mostrar que o ataque é global (WAR..., 2005, 2min08s).

Depois da apresentação dos personagens principais da história (Ray, Robbie e Rachel) e do drama familiar que eles vivem, uma cena merece destaque. Enquanto Rachel procura por algum programa bom na televisão, ela para em um canal de notícias, no qual o apresentador conta que a “Ucrânia, país de 52 milhões de pessoas, está às escuras após uma série de relâmpagos de proporções catastróficas junto com atividades sísmicas medindo 6,5 na escala Richter” (WAR..., 2005, 8min29s).

Pode-se estabelecer uma relação com a catástrofe de Chernobyl, na Ucrânia, ocorrida em 1986. Uma matéria do G1 (2016) mostra que foi o pior acidente com usina nuclear da história. Em 2005, a ONU publicou um relatório com estimativa de 4 mil vítimas nos três países afetados: Ucrânia, Rússia e Bielorrússia. No entanto, a organização ambientalista Greenpeace conferiu no ano seguinte a quantidade de 100 mil pessoas que sofreram com o acidente. O filme foi citado também em razão de os quatro avós de Steven Spielberg serem ucranianos (SPIELBERG..., 2006). O cineasta se interessa bastante pela história dos judeus da Ucrânia que foram massacrados durante a Segunda Guerra Mundial.

Além disso, outras cenas remetem ao contexto histórico do período de gravação da obra cinematográfica. No começo, quando aparecem imagens de países para demonstrar o ataque global, Nova Iorque surge sem as torres gêmeas, o complexo World Trade Center, referindo-se, assim, ao ataque terrorista (WAR..., 2005, 2min50s). Nesse momento, Ortiz (2012, p. 121) fala em “marcação da ausência”. A autora menciona ainda mais duas cenas a respeito do atentado de 2001: o painel onde estão as fotos dos desaparecidos e o instante em que Ray volta para casa coberto de poeira. Depois do ataque de 11 de setembro imagens semelhantes a essas foram vistas mundialmente.

O atentado terrorista contra os Estados Unidos foi aludido em outras passagens de *War of the Worlds* (2005). Após Ray perceber que os invasores estavam na cidade para destruí-la e pulverizar as pessoas, ele decide sair de sua casa e proteger seus filhos. Ele pega o único carro que está funcionando depois que raios caíram sobre a Terra e deixaram telefones mudos,

relógios parados. Rachel e Robbie perguntam o que está acontecendo e logo em seguida a menina fala “são os terroristas?” (WAR..., 2005, 31min34s). Em dois minutos seguintes o adolescente faz a mesma pergunta e se vieram da Europa. Ray diz que não vieram do continente europeu.

Mais tarde, os três chegam à casa de Rachel e Robbie e procuram a mãe, que já não está lá. Eles ficam no porão da casa e de repente percebem que o local também está sendo atacado. Rachel pergunta novamente: “são eles?” (WAR..., 2005, 40min13s). O pronome “eles” remete a algo que já foi indicado, lembrando os espectadores dos terroristas citados pela própria garota. E uma última cena em que se fala novamente em “eles” é a conversa entre Ray e uma jornalista perto de um avião despedaçado. A profissional de comunicação explica para o protagonista que onde uma área é atacada não se tem mais notícia e compara a invasão alienígena à bomba de Hiroshima, lançada na Guerra Fria, período do filme de Haskin. Ela ainda comenta que Nova Iorque está no escuro e tentou contato até com Londres.

O avião caído e despedaçado lembra os aviões sequestrados que atingiram as torres norte e sul do World Trade Center. É importante dizer que tanto o livro como as obras cinematográficas de 1953 e 2005 narram o ataque vindo do céu, mas é só no filme de Spielberg que realmente aparece um aeronave derrubada e que remete ao ataque aos Estados Unidos.

Para mostrar que as invasões não aconteceram apenas em território americano, uma passagem do filme (quando Ray, Rachel e Robbie estão caminhando com outras pessoas) revela a conversa entre dois senhores. Um comenta que os EUA foram os mais atacados, América do Sul e Ásia foram um pouco e que não houve nada na Europa. O outro, no entanto, informa que a Europa foi a região da superfície terrestre mais devastada. Pela falta de comunicação entre os países, não se confirma o local mais destruído pelos inimigos e a única realidade que o espectador tem é do povo americano, principalmente da família de Ray, que sobrevive a constantes ataques.

Um personagem presente nesta versão, mas que não aparece no livro de Wells (2005) e nem na obra de 1953 é Harlan Ogilvy, interpretado por Tim Robbins. Harlan está em um porão, esperando que alguém queira se refugiar no local com ele. Ray e Rachel estão sem Robbie, depois que ele desaparece no meio de tanques do exército, e decidem ficar ali até os ataques passarem novamente (WAR..., 2005, 1h10min55s). Mas Ogilvy não quer sentar e esperar sua morte, ele planeja atacar os inimigos de surpresa, por debaixo dos pés, assim como os alienígenas fizeram.

Neste momento, trava-se um conflito entre os dois homens, porque Ray deseja apenas manter em segurança sua filha de dez anos e não espera derrotar extraterrestres, que não são atingidos nem pelos militares americanos. No entanto, Ogilvy afirma que fará de tudo para acabar com aqueles que sugam a energia do ser humano, pois essa é a única forma de se manter vivo (WAR..., 2005, 1h16min42s). Para Monteiro Jr. (2005, *on-line*), Spielberg espera mostrar “que os humanos são igualmente ameaçadores, reduzidos a quase selvagens quando se trata de luta pela sobrevivência”. E essa é uma característica do cinema catástrofe apontada por Sontag (1987), o homem é capaz de tudo para sobreviver, inclusive matar seu semelhante: Ray tranca-se num quarto com Ogilvy e tira-lhe a vida para proteger Rachel (WAR..., 2005, 1h33min15s).

Diante dessas informações e após compreender os contextos históricos envolvidos em cada narrativa de *The War of the Worlds*, é possível analisar imagens e falas que mostrem o poder econômico e bélico dos Estados Unidos e como o patriotismo se consolidou na vida dos americanos. Além disso, o próximo tópico também vai retratar as questões religiosas presentes nas obras cinematográficas.

3.3 SÍMBOLOS PATRIÓTICOS E RELIGIOSOS PRESENTES NAS NARRATIVAS

O cinema catástrofe iniciou-se na Europa, como explicado nos capítulos anteriores, mas foi nos Estados Unidos que ele se consolidou, principalmente em decorrência das 600 a 700 produções hollywoodianas por ano, segundo Wasko (2007). Essa quantidade de filmes engloba diversos gêneros como: comédia, romance, ficção científica, guerra, animação, suspense e subgêneros, dentre eles a catástrofe, que teve seu auge na década de 1990 com 83 obras.

A pluridade na indústria cinematográfica atende aos diferentes gostos do público, no entanto, o subgênero mencionado chama a atenção pela angústia constante em relação ao fim do mundo ser universal, ou seja, muitas pessoas se preocupam com o extermínio da humanidade. A afirmação é comprovada quando se observa o faturamento de filmes com essa temática, já se falou no quanto Hollywood arrecadou com *Independence Day* (1996), um valor de 816 milhões de dólares; e é possível verificar que *San Andreas* (2015) lucrou com 53,2 milhões de dólares.⁵¹

51 Informação extraída de: CINE SET. **Dwayne Johnson arrasa nas bilheterias dos EUA com filme catástrofe.** 31 maio 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/C77Ktx>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

Apesar de se constatar que os filmes-catástrofe são elaborados para um público universal que teme o seu fim e, assim, calcula uma data precisa para o acontecimento, verifica-se que são obras também responsáveis pelo engrandecimento do povo americano, da nação estadunidense. A grande maioria das produções mostra um final feliz, com a derrota do inimigo a partir da ideia de um americano para o contra-ataque, a sobrevivência de pessoas que vão reconstruir suas cidades e países e a força desse povo para resistir às calamidades, sejam elas naturais, epidêmicas, terroristas.

The War of the Worlds (1953) e *War of the Worlds* (2005) são obras cinematográficas baseadas no livro homônimo de H. G. Wells e que mudaram o cenário original, Londres, para cidades dos Estados Unidos. A partir dessas modificações, as narrativas foram se adaptando para atender à realidade dos americanos, ao valorizarem o exército militar e o poder socioeconômico do país em cena.

No filme de 1953, quando os marcianos já destruíram grande parte do mundo, o narrador desconhecido fala que é “o início do fim da nossa civilização” (THE WAR..., 1953, 52min50s) e o único ponto estratégico ainda seguro é Washington D.C., mas ele deixa de ser depois da tentativa mal-sucedida de lançamento da bomba atômica, então, as pessoas começam a se deslocar do local (THE WAR..., 1953, 1h06min).

A cidade Washington, do distrito de Colúmbia, foi planejada e apresentada como a nova capital dos Estados Unidos em 1800. Recebeu o nome do primeiro presidente americano, George Washington (LESSA, 2013). O autor explica que ela se destaca pela quantidade de monumentos a céu aberto que lembram personagens e fatos históricos do país. Por isso, a capital dos EUA teve destaque na diegese: ela abriga as sedes do legislativo, executivo e judiciário do governo e mantém viva a história da nação por meio de esculturas. Cria-se, desse modo, uma memória (FRENTESS; WICKHAM, 2004) da luta pela independência americana e pelo fortalecimento do território nacional, que mantém o orgulho do povo de pertencer à América.

Ademais, o nacionalismo está presente também em cenas onde a bandeira americana é destacada. *The War of the Worlds* (1953, 1h05min29s) mostra a bandeira hasteada numa casa comum seguida de uma imagem de um alto falante com aviso para evacuar a cidade, porque os marcianos estão se deslocando nessa direção. Já em *War of the Worlds* (2005), a bandeira aparece duas vezes: a primeira quando aparece a fachada da casa de Ray e de seus vizinhos após a queda de raios sucessivos na terra (WAR..., 2005, 18min) e a outra no momento de pessoas entrarem na balsa para serem levadas para o outro lado do rio e escaparem dos alienígenas (WAR..., 2005, 57min55s).

No capítulo anterior, esclareceu-se que a bandeira em frente às casas, além dos órgãos públicos, é uma obrigação cívica com o objetivo de fortalecer a América (ALVES, 2014). Ruiz-Domènec, professor de história na Universidade Autônoma de Barcelona, em entrevista a Altares (2015, *on-line*) concorda com a assertiva e diz que: “Há muita semiótica escondida no uso das bandeiras que age sobre o inconsciente. Triunfam porque com certeza provocam grandes emoções em muitos países. Quando a identidade está em perigo, a pessoa se apoia na bandeira”.

O professor continua com o raciocínio ao informar que as bandeiras como são conhecidas hoje estão associadas ao nascimento do Estado moderno. Ele reconhece França e Estados Unidos como Estados nacionais que sofreram revoluções (Revolução Francesa e Guerra da Independência, respectivamente) e mantiveram suas bandeiras na qualidade de símbolos do nacionalismo e afirma que elas inspiraram o surgimento de outras.

O filme de 2005 faz uma referência a mais à nação americana, Ray diz a Rachel que os raios sucessivos parecem o 4 de julho (WAR..., 2005, 15min47s). Os dois estão embaixo da mesa da casa de Ray, sem saber o que realmente está acontecendo, sentem um pouco de medo pelo desconhecido, mas para o protagonista os raios podem lembrar a queima dos fogos de artifícios para comemorar a Independência dos Estados Unidos, ocorrida em 4 de julho de 1776.

De acordo com Mandelli (2017), John Adams, segundo presidente americano, pensou nas festividades para comemorar a independência do país antes da declaração ser assinada. A ocasião deveria ser celebrada com desfiles, jogos, esportes, sinos, fogueiras. Na primeira comemoração, em 1776, teve a queima de treze fogos de artifícios, que correspondia ao número das colônias americanas na época da independência. E, assim, a tradição foi preservada, pois até hoje a data é feriado nacional, dia em que os americanos festejam sua autonomia.

No entanto, as obras cinematográficas não mostram apenas os detalhes já mencionados. Os militares ganham destaque tanto na produção de 1953 quanto na de 2005, mas não são os responsáveis por encontrar uma solução para derrotar os invasores. O desfecho de Wells em sua obra de 1898 foi mantido nas duas versões, ou seja, uma bactéria impediu que os alienígenas sobrevivessem no planeta Terra.

Em *The War of the Worlds* (1953, 21min10s), o exército é chamado por sugestão do dr. Forrester e dois minutos depois aparecem os caminhões militares. A Força Aérea também é contatada, fotografias tiradas pela aeronáutica mostram que a nave presente na cidade é a piloto, responsável por informar o momento de descida às outras duas. Sem saberem

exatamente com quem estão lidando, os militares começam a atirar na nave, tudo sem sucesso, em razão do campo magnético que a protege. Nesse momento, os marcianos devolvem o ataque, caminhões e pessoas são deteriorados.

Outra figura importante na narrativa é a polícia, que se organiza para orientar os civis na hora de evacuar a cidade (THE WAR..., 1953, 1h05min36s). Existe a preocupação em salvar o maior número de pessoas possível, porém, por se tratar do fim do mundo, os militares e policiais não conseguem impedir as brigas dos cidadãos por mantimentos e transporte e o caos se instaura (THE WAR..., 1953, 1h08min40s).

Por sua vez, o filme de Spielberg mostra policiais no começo da narrativa, quando as pessoas se aproximam do asfalto que está se mexendo e ao entenderem que se trata de um ataque à população, os guardas pedem para os cidadãos correrem e se esconderem (WAR..., 2005, 21min). Nessa cena, os *tripods* atingem tudo o que está por perto; civis e policiais são pulverizados sem a chance de lutar para sobreviver. Até a Guarda Nacional foi atacada e não sabia como reagir, informação da jornalista que encontrou Ray perto do avião destruído (WAR..., 2005, 43min32s).

Em outra situação, Robbie vê caminhões cheios de militares, pede para ir junto e, assim, lutar por seu país, mas ninguém o escuta (WAR..., 2005, 49min09s). Engana-se o espectador que acredita ser essa a primeira e última tentativa do rapaz de enfrentar os invasores e salvar o povo americano. No meio de mais uma investida alienígena, enquanto os soldados tentam deter as pessoas de subirem na balsa para poupar as que já estão dentro, Robbie sobe numa grade da embarcação e começa a puxar aquelas que ficaram penduradas (WAR..., 2005, 1h02min27s). No entanto, todo o esforço é em vão, porque as máquinas derrubam a balsa e aniquilam os indivíduos.

A família de Ray escapa e chega ao outro lado do rio, que também está dominado pelos extraterrestres. Os militares percebem que o contra-ataque não adianta e resolvem continuar no local apenas para atrasar os invasores e, desse modo, proteger os refugiados. A cena continua com Robbie seguindo o exército americano e deixando seu pai e sua irmã sozinhos (WAR..., 2005, 1h09min).

Depois, no desfecho do filme, as máquinas param de funcionar sem motivo aparente e o exército pede que os sobreviventes não parem de caminhar. O último *tripod* está sem campo magnético, Ray comenta o fato com um soldado, que avisa seu superior. A equipe se arma e destrói a máquina. Como as pessoas começam a se aproximar para entender o que aconteceu, o superior pede a sua tropa: “mantenha esses civis fora daqui” (WAR..., 2005, 1h45min29s), até que um deles vai ao invasor e vê que ele não está mais vivo.

Diante da análise, é possível observar que o exército americano sofreu mudanças nos filmes, tornou-se mais combativo e protetor no último. Assim, pode-se estabelecer uma relação com o documento “A Estratégia de Segurança Nacional dos EUA” elaborado por Bush em 2002. Nele, o presidente fala da ação terrorista e que busca a paz para o mundo.

Para derrotar essa ameaça, nós devemos fazer uso de toda ferramenta em nosso arsenal — poderio militar, melhores defesas do território, garantia de obediência às leis, inteligência e esforços vigorosos para cortar o financiamento de terroristas. A guerra contra terroristas de alcance global é uma iniciativa global de duração incerta. A América vai ajudar as nações que precisem de nossa assistência para combater o terror (LEIA..., 2002, *online*).

E é o próprio Bush que afirma a posição de poderio militar sem precedentes dos Estados Unidos após o atentado terrorista de 2001. Mesmo com a ameaça que o país sofreu, as forças armadas continuam ativas para proteger a população e atacar a qualquer momento. No plano de estratégia, alianças entre países são citadas como forma de aumentar a força daqueles que defendem o livre comércio para alcançar a prosperidade.

A segurança nos aeroportos também foi aumentada, de acordo com Pécora (2011). O governo americano criou a Administração de Segurança de Transportes e unificou o sistema de segurança em todo o território. Outras ações envolvem o reforço da cabine dos pilotos, a atenção redobrada na inspeção de bagagem, a quantidade de líquidos que um passageiro pode carregar a bordo e cruzamento de lista de tripulantes de cada voo com listas de monitoramento. Essas práticas impediram alguns ataques, no entanto, não foram suficientes para deter todas as investidas contra os Estados Unidos.

Além dos aspectos políticos, culturais e econômicos presentes em *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005), os elementos religiosos também aparecem nas narrativas e são características para descrever melhor a nação estadunidense. No primeiro filme, existe o personagem do pastor Collins, que sugere comunicação antes de atirar nos marcianos e tenta se aproximar deles dizendo frases bíblicas, como: “Embora caminhe pelo vale da morte, não receio o mal” (THE WAR..., 1953, 33min22s). Porém, essa abordagem não adianta, pois o pastor é atacado em seguida (THE WAR..., 1953, 34min05s).

Apesar do fracasso na tentativa de dialogar com os marcianos, a história defende a religião, por ser um contraponto ao ateísmo comunista (KONRAD, 2012). Como os invasores não foram derrotados nem por bomba atômica, os americanos passaram a visualizar o fim da humanidade. Alguns sobreviventes encontraram refúgio (ORTIZ, 2012) dentro das igrejas,

rezando por um milagre ou pedindo que o sofrimento acabesse logo (THE WAR..., 1953, 1h15min34s).

De repente, as pessoas dentro da igreja percebem um silêncio, vão para fora, constatam que o marciano dentro da nave está morto e que a máquina parou de funcionar. A última frase de personagem é do dr. Forrester, que olha para o céu e diz: “Esperávamos um milagre” (THE WAR..., 1953, 1h20min50s). Os sinos da igreja tocam para comemorar o fim dos inimigos. Para Tocqueville (1977), a religião influencia o governo e economia do governo americano, moralidades públicas e privadas, fato que pode ser observado no filme, porque o medo da morte acaba quando as pessoas associam a oração à derrota dos inimigos.

Outro elemento religioso importante aparece antes do lançamento da bomba atômica, quando um homem (um cientista talvez) afirma que os marcianos destruíram a Terra em seis dias e Sylvia Van Buren (par romântico do dr. Forrester) repara que foi o mesmo tempo para o mundo ser criado (THE WAR..., 1953, 1h01min45s). A referência se baseia no primeiro livro da bíblia, Gênesis (1, 31), que narra a criação do mundo por Deus em seis dias, o sétimo dia foi de descanso.

Segundo Ortunes (2013), com o fim da União Soviética, os pensamentos religiosos, em contraposição ao ateísmo comunista, deixaram de ser debatidos e só voltaram a ser mencionados com o ataque ao World Trade Center, acontecimento que gerou insegurança no povo americano. Em *War of the Worlds* (2005, 22min22s), a primeira propriedade destruída na cidade foi a igreja e, logo em seguida, a torre dela caiu. Antes, sem saber o que está acontecendo, as pessoas foram às ruas para tentar entender e Ray encontra com os amigos. A teoria deles é de que “Deus se irritou com o bairro” (WAR..., 2005, 19min47s).

Ortiz (2012) acredita que pela queda de uma igreja cristã, Spielberg criaria um fim diferente da ficção científica de Wells, no entanto, não é o que acontece. O narrador, interpretado por Morgan Freeman, encerra:

Desde que os invasores chegaram, respiraram o nosso ar, comeram e beberam, foram condenados. Eles foram aniquilados, destruídos, após todas as armas e equipamentos humanos falharem, pela menor criatura que Deus, em Sua sabedoria, pôs na Terra. Pelo preço de um bilhão de mortes, o homem ganhou sua imunidade, o direito de sobreviver entre os infinitos organismos do planeta. E esse direito é nosso contra todos os desafios, porque os homens não vivem nem morrem em vão (WAR..., 2005, 1h49min).

Pela análise fílmica, observa-se a falta do cunho religioso no restante da narrativa. Assim, é possível interpretar a descrença do ser humano até esse momento, que não sabe fazer orações e nem se lembra de pedir por um intercessor, diferente do que ocorre em *The War of*

the Worlds (1953). Além disso, o individualismo é uma característica no filme do século XXI, porque Ray, o protagonista, não tem o objetivo de salvar o mundo, deseja apenas resguardar a si próprio e a sua família do perigo (ORTIZ, 2012), a ponto de não lutar para colocar uma vizinha e a filha dela dentro da balsa (WAR..., 2005, 1h01min).

Então, dizer que o atentado de 11 de setembro foi um marco na história dos Estados Unidos é verdadeiro, em razão do apoio dado ao governo após o acontecimento, pessoas de diferentes religiões se juntaram para rezar, voluntários doaram sangue e cidadãos auxiliaram no resgate das vítimas (ORTUNES, 2013). Essas ações reforçaram o patriotismo estadunidense e ajudaram a reconstruir a nação (tanto o espaço geográfico quanto seus valores e cultura).

Outros fatos presentes na obra de Spielberg mostram o orgulho dos americanos de pertencer aos Estados Unidos e no poder que eles acreditam possuir para superar qualquer problema, catástrofe. O primeiro exemplo é a conversa entre Ray e Harlan Ogilvy (o homem do porão que tinha o plano de acabar com os alienígenas). Em certo momento, Harlan diz: “Mataram algumas dessas coisas em Osaka. Os japoneses podem conseguir e nós não?” (WAR..., 2005, 1h17min54). A sua fala pode ser referir a toda história de luta do país, desde a sua independência em 1776, passando pela Guerra de Secessão (1861-1865), as duas Guerras Mundiais (na primeira entraram para ajudar países aliados), até a Guerra Fria (para acabar com o comunismo). Se os americanos sofreram tantas dificuldades, não seria um ataque (atentado terrorista) que destruiria a nação conhecida por seu poder militar, político e socioeconômico no mundo.

Essa interpretação se confirma quando Ogilvy não acredita no que vê (os extraterrestres bebem as pessoas e depois utilizam o sangue delas como fertilizantes) e declara: “Nós somos a resistência, eles não podem ocupar o país. As ocupações sempre falham. A história nos ensinou isso. Esta é a nossa terra. Comemos dela, respiramos aqui e só podemos viver nela. Eles não foram feitos para sobreviver aqui” (WAR..., 2005, 1h31min32s).

Assim, percebe-se que catástrofes, sejam elas naturais, epidêmicas, terroristas, vão existir, mas os Estados Unidos acreditam que conseguem superar esses obstáculos e lutarão para reconstruir sua nação e auxiliar os países aliados. O cinema é mais um meio de comunicação para propagar a ideia de sua força perante o mundo. O medo da destruição do planeta Terra e, conseqüentemente, do aniquilamento do ser humano é universal, porém as narrativas hollywoodianas mostram que os americanos ao longo da história sofreram diversos conflitos e souberam se reerguer, por valorizarem seu território, seus valores e crenças.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de investigar em que medida o cinema catástrofe retrata a nação estadunidense em suas narrativas, por meio da análise dos filmes *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005), baseados no livro homônimo de H. G. Wells (2005), mostra que o cinema não é apenas entretenimento. Conforme foi explicado ao longo dos capítulos, é também um produto comunicacional responsável por revelar as mudanças de comportamento das pessoas, a manifestação de crenças, tornando-se parte na reprodução do imaginário social.

É o que acontece com os filmes-catástrofe, seus enredos demonstram fatos históricos do período de sua produção, como *World Trade Center* (2006), produzido cinco anos após o atentado terrorista de 2001; de um passado que marcou a sociedade, por exemplo, *Titanic* (1997), com a morte de mais de 1.500 pessoas em 1912; ou de um futuro provável, caso de *Waterworld* (1995), com o relato do derretimento de calotas polares e mudanças genéticas nos seres humanos no século 31.

Depois de uma breve apuração a respeito de filmes com temática “fim de mundo”, envolvendo monstros, desastres naturais, doenças contagiosas, invasão extraterrestre, notou-se que os quatro selecionados eram produções hollywoodianas: *Contagion* (2011), *The Happening* (2008), *War of the Worlds* (2005), *The Day After Tomorrow* (2004). Então, surgiu a questão: o que faz os Estados Unidos produzirem este tipo de filme? Nas cenas, era possível observar os protagonistas se tornarem heróis com a derrota dos inimigos e a luta do exército militar americano para manter o povo seguro.

Assim, a pesquisa teve início ao se descobrir que obras cinematográficas intituladas “fim de mundo” por críticos de cinema, autores e organizadores de livros, como Guazzelli (2012), na verdade já eram estudadas por Sontag (1987), que deu o nome de catástrofe. O vocábulo tem origem grega e significa inverter; no começo era utilizado para o clímax de um enredo, fosse ele triste ou feliz, porém, tornou-se sinônimo de fim trágico.

A partir desse conhecimento, outras apurações foram feitas por meio de um levantamento bibliográfico de autores que estudaram o assunto. Trata-se de um subgênero cinematográfico, por apresentar características de grandes gêneros, como o terror, o drama, a ficção científica, a ação. Além disso, verificou-se que o subgênero é identificado por um formato de narrativa específico (morte sucessiva de personagens, risco constante a que a

humanidade estava submetida, divisão de grupos com ideias diferentes de como sobreviver, reconhecimento do sentido de comunidade pelos sobreviventes).

Em seguida, com base na averiguação de Yacowar (2003), foram estabelecidas dez categorias de filmes-catástrofe: luta por sobrevivência, comédia, monstros, epidemia, invasão alienígena, desastre natural, terrorismo, embarcação/aviação, histórico, guerra. A invasão alienígena, por exemplo, não está na classificação do autor, mas pela sua constante presença no cinema, ela também é considerada uma classe. No entanto, a categorização não está fechada, podem surgir outros grupos.

As contribuições de Sontag (1987) não pararam na descoberta do subgênero, ela montou um roteiro para os filmes de 1950 que envolviam monstros e é bastante utilizado até hoje. Na primeira etapa, as cenas mostram a chegada dos monstros, que é notada pelo protagonista da história. Depois, ocorre uma grande destruição na cidade e a polícia é convocada, mas sofre uma derrota. A terceira fase expõe os civis e autoridades elaborando planos para derrotar o inimigo. Mais tarde, as cidades são evacuadas após serem completamente aniquiladas. Na última etapa, o herói aparece com uma solução e salva o mundo.

A autora citou ainda características marcantes do cinema catástrofe, tais como: o fato da calamidade isentar as pessoas de seus deveres normais, o sentimento de superioridade do homem em relação ao monstro quando o derrota, a busca do ser humano por um ser superior (na tentativa de se salvar), fascínio por cidades. Há estudos também que mostram filmes onde um líder é escolhido pelos sobreviventes depois do fim do cataclismo.

O último tópico do primeiro capítulo faz uma trajetória do cinema catástrofe até o ano de 2016. Levanta-se um questionamento sobre qual foi o primeiro filme com a temática; a divergência existe entre *The Last Days of Pompeii*, de 1908, na Itália, ou *Collision and Shipwreck at Sea* (1898), na França. Entretanto não é importante resolver esse dilema, indispensável é saber que *The Last Days of Pompeii* foi regravado nos Estados Unidos em 1935, ou seja, foi o responsável pela origem desse tipo de obra cinematográfica em território americano.

Ademais, o levantamento bibliográfico permitiu conhecer o número de produções em dois períodos, nos anos 1970 foram 56 filmes e a década de 1990 registrou a quantidade de 83, sendo 21 deles apenas em 1998. Os estudos apontam histórias até 2001, quando os Estados Unidos sofreram ataques terroristas no World Trade Center e no Pentágono.

Diante da falta de informações sobre filmes-catástrofe posteriores a 2001, realizou-se uma pesquisa em sites para se conhecer a lista de produções hollywoodianas até 2016, porém,

páginas de Companhias produtoras ou de Distribuição não discriminam esses dados. Em função disso, as obras foram selecionadas dos sites *filmsite*, IMDb e *Ranker*.

Posteriormente, com a lista pronta, realizou-se uma análise de conteúdo para saber a quantidade de produções a partir do ano mencionado. Desse modo, as sinopses de obras cinematográficas foram analisadas para verificar se pertencem ou não ao subgênero. O próximo passo foi selecionar palavras-chave (desastre, invasão, monstro, epidemia, terrorismo), categorizar os filmes e fazer uma contagem frequencial.

Com o resultado, fez-se outra seleção para apurar quais as obras foram produzidas pelos Estados Unidos, mesmo aquelas que tiveram uma coprodução, caso de *The Grey* (2011). No fim, obteve-se uma resposta de 106 filmes-catástrofes lançados no período proposto, com média de 6 a 7 por ano. Significa que dos 600 a 700 filmes hollywoodianos produzidos anualmente, com a existência de 10 gêneros cinematográficos e mais de 20 subgêneros, cerca de 6 pertencem à temática catástrofe.

No segundo capítulo, o estudo bibliográfico continuou, mas agora para entender os conceitos de cultura, identidade nacional, nacionalismo, com base em autores como Hall (2003; 2006; 2007), Burgoyne (2002), Gellner (1989), Hobsbawn (1998), Pamplona e Doyle (2008). Compreender como a nação estadunidense surgiu e se mantém ao longo dos anos ajuda a interpretar filmes que valorizam o exército militar e mostram o patriotismo do povo americano.

O primeiro passo do país para se tornar uma nação foi conquistar sua independência, que ocorreu em 4 de julho de 1776. Atualmente, a data é comemorada com desfiles, fogos de artifícios, jogos. Porém, os Estados Unidos ficaram conhecidos apenas após a Guerra de Secessão (1861-1865), conflito entre as regiões Norte (que vivia de produções industriais e do comércio) e Sul (com terras férteis, o que permitia à população subsistir de plantações).

Mais tarde, a participação fundamental dos EUA na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) para ajudar França e Inglaterra, por causa de acordos comerciais, fez com que a época fosse conhecida como “século americano”. Houve urbanização e o aumento da segurança nacional, fatores responsáveis por fazer da América uma potência.

Outro confronto que marcou o mundo foi a Guerra Fria, entre Estados Unidos e União Soviética (Rússia). Ela durou 46 anos e se iniciou em 1945, depois da Segunda Guerra Mundial. Era a luta do capitalismo contra o socialismo. Nesse período, os meios de comunicação, e entre eles o cinema, fizeram propagandas para falar do anticomunismo e da bomba atômica (desenvolvida pelos dois países). A nação americana foi vitoriosa.

É interessante observar: foi a partir da década de 1950 que o cinema catástrofe ganhou destaque, para transmitir as angústias das pessoas, principalmente dos americanos, a respeito do fim do mundo e, como consequência, do extermínio da humanidade. Houve o desenvolvimento da ficção científica, que deu origem aos chamados “filmes B”.

Keane (2006) afirma que *The War of the Worlds* (1953) é o maior exemplo de filme-catástrofe do período. Sua narrativa se passou na Califórnia, em razão de ser um dos principais locais dos Estados Unidos, até mesmo pela presença de Hollywood (distrito da cidade de Los Angeles). O nome “Hollywood” é considerado uma metonímia de cinema americano e expressa a cultura nacional pela autoimagem da nação.

Hoje, os acontecimentos nos EUA estão em noticiários internacionais; o dólar influencia a economia e a Bolsa de Valores; nos acordos políticos e comerciais o país é considerado um importante aliado. E, apesar de sua hegemonia mundial, o território americano sofre com desastres naturais (a temporada de furacões do Atlântico 2017 foi uma das piores registradas, por exemplo), ataques terroristas (que começaram em 2001), catástrofes aéreas.

Enquanto os acidentes estavam voltados para a natureza, falha humana (caso de quedas de avião), os americanos conseguiam superar as situações e continuar a viver tranquilamente. O problema surgiu quando o presidente dos EUA, George Bush, enviou tropas para o Golfo Pérsico em 1991, com o objetivo de impedir que Kuwait fosse dominado por Saddam Hussein, ditador iraquiano. Como as bases americanas estavam em território do Islã, Bin Laden, fundador da Al-Qaeda, lançou uma campanha contra o país.

Assim, em 11 de setembro de 2001, o mundo ficou em choque com os ataques aéreos ao World Trade Center e Pentágono, na cidade de Nova Iorque. Os Estados Unidos não poderiam imaginar que histórias de filmes fictícios como *Die Hard* (1988) e *Die Hard 2* (1990) pudessem acontecer.

Naquele momento, percebeu-se a vulnerabilidade da grande nação mundial. Esse fato fez com que os americanos aumentassem a segurança, principalmente nos aeroportos, com uma atenção redobrada na inspeção de bagagens, por exemplo. Embora o aumento de segurança auxilie a encontrar explosivos e objetos suspeitos, ainda assim o povo americano é alvo de ataque terrorista, seja por céu ou terra.

É a força dos americanos que os mantêm vivos. Em meio à tragédia, as pessoas se unem para socorrer as vítimas, para fazer uma oração, doam mantimento e dinheiro para que o local atingido se recupere. Nos filmes hollywoodianos os espectadores podem observar o

patriotismo americano, os homens lutam para viver e reconstruir a nação diante de toda dificuldade.

No capítulo 3, com o objetivo de confirmar as informações a respeito do poder dos Estados Unidos e mostrar que o cinema catástrofe retrata o assunto valorizando o exército militar, o patriotismo e a religião, realizou-se a análise fílmica de *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005), por serem obras cinematográficas baseadas na mesma narrativa de Wells. Além disso, é possível comparar os dois filmes e o livro e, desse modo, verificar como o contexto histórico é um fator de relevância no enredo das obras.

Primeiramente, foi feito um relato sobre a ficção científica de Wells, lançada pela primeira vez em 1898. A história trata de uma invasão marciana no planeta Terra, com foco em Londres, país do narrador, em razão do declínio do império britânico na época. Na primeira parte do livro, há uma descrição a respeito de Marte, porque naquele tempo acreditava-se em vida no planeta. Já na segunda, conta-se o ataque dos marcianos e a reação das pessoas, dentre elas, um vigário que começou a gritar, dizendo que era o Apocalipse bíblico e logo foi destruído.

Em contraste com o livro, *The War of the Worlds* (1953) e *War of the Worlds* (2005) aconteceram em cidades dos Estados Unidos. O primeiro filme, dirigido por Byron Haskin, teve como cenário uma cidade no sul da Califórnia, estado do país americano onde se encontra Hollywood. O segundo, por sua vez, coordenado por Spielberg, mostrou em suas primeiras cenas a ausência das torres do World Trade Center, em referência à cidade de Nova Iorque.

Na obra de 1953, havia um par romântico formado pelo dr. Forrester e pela Sylvia Van Buren, sobrinha do pastor Matthew Collins. O cientista em todo o longa-metragem tentou achar uma solução para derrotar os marcianos, mas foram as bactérias criadas por Deus que mataram os invasores.

Um detalhe observado foi o fato de se falar em marcianos e que eles eram vermelhos. Nesse período, os cientistas ainda acreditavam na existência de seres vivos em Marte e o mundo sofria com as consequências da Guerra Fria. A cor vermelha faz alusão à União Soviética, para mostrar os inimigos reais que deveriam ser combatidos.

Outra referência ao comunismo é a presença de símbolos religiosos para confrontar o ateísmo. O pastor tenta uma comunicação com os marcianos, porém é atacado, o que não impede as pessoas da cidade de continuarem rezando na esperança de serem salvos. Quando os americanos viram que nem a bomba atômica destruiu os invasores, muitos buscaram

proteção nas igrejas, agora pedindo por um milagre ou para que o sofrimento acabasse logo. Eles foram ouvidos, as máquinas pararam de funcionar e os extraterrestres morreram.

A obra cinematográfica de Spielberg tem um enredo um pouco diferente em razão do contexto histórico em que ela foi produzida. O lançamento do longa-metragem ocorreu em 2005, quatro anos depois dos atentados terroristas. Diante desse fato, o cineasta fez uma releitura do livro de Wells e do filme de 1953, mas se ateuve ao momento presente para produzir sua narrativa.

As diferenças começam com os personagens, o protagonista de *War of the Worlds* (2005) é Ray, divorciado e pai de dois filhos, com os quais ele não tem contato. Sua rotina sofre uma mudança ao receber os filhos em casa, porque a mãe deles vai viajar. E é justamente nesse dia que o ataque dos invasores tem início, com a presença de ventos e raios. Mas Ray até então achava que os raios pareciam com os fogos de artifícios utilizados no feriado de 4 de julho; não era.

Ademais, o filme faz referência ao atentado terrorista ao mostrar uma cena de um avião destruído. No atentado de 2001 três aviões comerciais foram sequestrados, não houve sobreviventes. Outra situação é quando Ray e seus filhos estão fugindo do bairro e Rachel pergunta se “são os terroristas”. Essa questão é levantada mais duas vezes, sem uma resposta concreta.

Os alienígenas saem debaixo da terra e a igreja é o primeiro local destruído. Depois, as pessoas são deterioradas. Não há sinal de religião, inclusive amigos do Ray dizem que “Deus se irritou com o bairro” (WAR..., 2005, 19min47s), entretanto, os americanos não pedem por salvação. Os extraterrestres também morrem em decorrência de bactérias do planeta Terra, ou seja, o desfecho foi mantido.

Enquanto no filme de 1953 o protagonista tenta salvar o mundo do ataque de Marte, Ray procura apenas manter ele mesmo e sua família em segurança. O papel de um possível herói é atribuído a Robbie, seu filho adolescente. O garoto, ao se deparar com o exército americano pela primeira vez, pede para ir também, contudo ninguém o escuta. Mais tarde, já na balsa, ajuda as pessoas que ficaram presas nas grades a entrarem, no momento em que os *tripods* se aproximam.

Um dos pontos cruciais da narrativa de Spielberg é a conversa entre Ray e Harlan Ogilvy. O homem estava escondido no porão e deu abrigo a Ray e Rachel, no entanto, desejava um aliado para destruir os invasores do jeito que eles próprios fizeram com a humanidade, surgindo debaixo da terra.

Em um dos diálogos, Harlan afirma ter escutado que os japoneses destruíram algumas máquinas e interroga se eles não poderiam fazer o mesmo. A sua fala pode estar relacionada ao fato de os Estados Unidos terem se tornado a nação de hoje em decorrência das lutas que viveram desde sua independência em 1776. Para Ogilvy, o país americano é a resistência e por isso não pode ser derrotado. Ele continua dizendo que a história existe para mostrar que as ocupações sempre falham. Os inimigos, por mais que desejem, não conseguem derrotar a nação estadunidense, porque é formada por um povo que luta para mantê-la firme.

Desse modo, percebe-se que os filmes-catástrofe mostram que os desastres, sem importar a categoria (natural, aéreo, terrorista, epidemia), estão presentes nos Estados Unidos, mas que isso não é um problema, porque o país pode superar suas dificuldades. A união do povo americano, o sentimento de orgulho por pertencer à América e a existência de exército militar forte contribuem para que a nação se reerga após uma tragédia. O cinema catástrofe retrata a imagem que os americanos têm deles próprios, por isso suas narrativas representam a nação estadunidense.

REFERÊNCIAS

ALVES, Heverton Crístian Maia. XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Intercom, 2014, João Pessoa. **“I Want You for the U. S Army”**: um estudo sobre a construção ideológica do cartaz e sua análise semiótica. In: XVI Intercom João Pessoa, PB, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/jEdJuX>>. Acesso em: 20 dez. 2016.

ALTARES, Guillermo. Que importância têm as bandeiras?. **El País**, História, 5 jul. 2015. Disponível em:< <https://goo.gl/5Giq4t>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

ANDERSON, Benedict. **Nação e consciência nacional**. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ASIMOV, Isaac. **Escolha a Catástrofe**. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

BARDIN, Laurence. **Análise de conteúdo**. São Paulo: Edições 70, 2011.

BBC BRASIL. **Os abrigos para o fim do mundo construídos para os super-ricos**. 1 fev. 2017. Disponível em:< <https://goo.gl/oqh6au>>. Acesso em: 7 fev. 2018.

BELLAH, Robert N. Civil Religion in America. **Journal of the American Academy of Arts and Sciences**, v. 96, n. 1, p.1-21, 1967.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **Teoria da cultura de massa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p. 169-214.

BÍBLIA. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. 26. ed. Editora Ave-Maria: São Paulo, 2000. p. 50.

BRANDALISE, Carla. The Omega Man, o milenarismo e fim do mundo: os medos recorrentes da humanidade. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al. (Org.). **Fim do mundo**: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema. Porto Alegre: Argonautas, 2012. p. 66-74.

BREEN, Timothy H. Interpretando o nacionalismo no Novo Mundo. In: PAMPLONA, Marco A.; DOYLE, Don H. (Org.). **Nacionalismo no novo mundo**. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BURGOYNE, Robert. **A nação do filme**. Tradução René Loncan. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

CHERNOBYL: desastre nuclear na Ucrânia completa 30 anos. **G1**, Mundo, São Paulo, 26 abr. 2016. Disponível em:< <https://goo.gl/FbQzi8> >. Acesso em: 10 fev. 2018.

COUCEIRO, Sylvia. Os desafios da história cultural. In: BURITY, Joanildo A. (Org.). **Cultura e identidade**: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 11-28.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. 2. ed. Bauru: Edusc, 1999.

CUNHA, Marcia Borin da; GIORDAN, Marcelo. A Imagem da Ciência no Cinema. **Química Nova na Escola**, São Paulo, v. 31, n. 1, p. 9-17, 2009. Disponível em:< <https://goo.gl/ySDb9j>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

DURING, Simon. Literature – nationalism’s other? The case for revision. In: BHABHA, Homi K. **Nation and narration**. Estados Unidos: Routledge, 1990.
ECO, Humberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FALCÃO FILHO, Carlos Augusto; ALMEIDA, César Augusto Oliveira de; QUINSANI, Rafael Hansen. Fim do homem, início dos mortos? Zumbis, apocalipse e a obra de George Romero. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al.(Org.). **Fim do mundo: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema**. Porto Alegre: Argonautas, 2012. p. 51-61.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: NORA, Pierre (Org.). **História: novos objetos**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

FLAUBERT, Elton. A fundação dos Estados Unidos. **Amálgama**, História, 30 jan. 2016. Disponível em:< <https://goo.gl/SBwjRQ>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

FLICK, Uwe. **Uma introdução à Pesquisa Qualitativa**. 2. ed. Porto Alegre: Bookman, 2004.

FRAGA, Gerson Wasen. 2012: o ano que não acabaria. O fim do mundo e a relativização das responsabilidades humanas pelas mãos de Roland Emmerich. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al. (Org.). **Fim do mundo: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema**. Porto Alegre: Argonautas, 2012.p. 153-159.

FENTRESS, James; WICKHAM, Chris. Ordenamento da memória social. In: **Memória social**. São Paulo: Editora Catedra, 2004.

GUATES, Verna. Cidade nuclear secreta da 2ª Guerra Mundial é aberta a turistas. **G1, Mundo**, 4 ago. 2007. Disponível em:< goo.gl/KCfmsA>. Acesso em: 30 jan. 2018.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos. Os “apocalipses” de agora! In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al. (Org.). **Fim do mundo: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema**. Porto Alegre: Argonautas, 2012. p. 108-116.

GELLNER, Ernest. **Nations et nationalisme**. Tradução do inglês Bénédicte Pineau. Payout: Paris, 1989.

GUERRA do Golfo, liderada pelos EUA, mobiliza 700 mil soldados e arrasa Iraque. **O Globo**, Mundo, 27 set. 2013. Disponível em:< <https://goo.gl/ApxDBg>>. Acesso em: 8 fev. 2018.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. São Paulo: Atlas, 1991.

GILBERT, Paul. **The Philosophy of Nationalism**. Boulder: Westview Press, 1998.

GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GRANT, Susan-Mary. Americanos construindo uma nova nação, 1860-1916. In: PAMPLONA, Marco A.; DOYLE, Don H. (Org.). **Nacionalismo no novo mundo**. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Record, 2008.

HAGEMEYER, Rafael Rosa. **História & Audiovisual**. São Paulo: Autêntica, 2012. (Coleção História & ... Reflexões).

HALL, Stuart. **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2007. Cap.3, p. 103-133.

HOBBSBAWN, Eric J. **Nações e nacionalismo desde 1780: programa, mito e realidade**. Tradução Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

IANDOLI, Rafael. Por que países ricos são mais resilientes a desastres naturais. **Nexo**, Expresso, São Paulo, 30 ago. 2017. Disponível em:< <https://goo.gl/5zfgFA>>. Acesso em: 7 fev. 2018.

JUNQUEIRA, Mary A. Os discursos de George W. Bush e o excepcionalismo norte-americano. **Margem**, São Paulo, n. 17, p.163-171, jun. 2003.

KEANE, Stephen. **Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe**. Columbia University Press E-book, 2006. E-book.

KELLNER, Douglas. **Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush-Cheney Era**. United Kingdom: John Wiley and Sons, 2010.

KEMP, Philip. **Tudo sobre cinema**. Tradução Fabiano Morais et al. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

KLEIN, Rafael Belló. A Guerra dos Mundos. De H. G. Wells a Steven Spielberg. **2012 e o fim do mundo: os 13cavaeleiros do Apocalipse**. Ciclo de Cinema, História e Educação, 16 jun. 2012. Disponível em:< <https://goo.gl/2UkHYx> >. Acesso em: 10 jan. 2018.

KONRAD, Diorge Alcenio. Fim da história com a Guerra dos Mundos? In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al. (Org.). **Fim do mundo: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema**. Porto Alegre: Argonautas, 2012. p. 108-116.

LEIA a introdução da “Estratégia de Segurança Nacional dos EUA”. **Folha de São Paulo**, Sinapse online, 29 out. 2002. Disponível em:< <https://goo.gl/M3aPkW>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

LEITE, Mazé. Pequena história da cor vermelha. In: **Vermelho Portal**, 01 fev. 2014. Disponível em:< <https://goo.gl/zCJa1r>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

LESSA, Fábio Lins. Como surgiu Washington, a capital planejada dos Estados Unidos. **CULTURAEVIAGEM**. 27 abr. 2013. Disponível em:< <https://goo.gl/UtnQBB>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17-34, 2003. Disponível em:< <https://goo.gl/bvFrHU>>. Acesso em: 20 ago. 2016.

LUBIN, D. M. **Titanic**. London: British Film Institute, 1999.

LUNARDELLI, Fatimarlei. A última esperança da Terra. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al. (Org.). **Fim do mundo: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema**. Porto Alegre: Argonautas, 2012. p. 62-65.

MANDELLI, Silvana. Por que fogos de artifícios nas celebrações de 4 de julho?. **Gazeta Brazilian News**, 3 jul. 2017. Disponível em:< <https://goo.gl/LEyCU6>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, Denis de (Org.). **Sociedade mediatizada**. Rio de Janeiro: Mauad, 2006. p. 51-79.

MEAD, Walter R. País de Deus? **Política Externa**, São Paulo, v. 15, n. 3, p. 103-130, 2007.

MESQUITA, Alexandre. **Cinema ufológico em seis passos**. Disponível em:< <https://goo.gl/iEKCwH>>. Acesso em 20 mar. 2017.

MONTEIRO JR., Ary. Guerra dos Mundos. **Tele Cine**, Crítica, 2 jul. 2005. Disponível em:< <https://goo.gl/rwzaa1>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

NAÇÃO. In: Caldas Aulete Digital. [on-line]. Disponível em:< <https://goo.gl/APpWRH>>. Acesso em: 30 nov. 2017.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos**. LabCom Books, 2010. Disponível em:< <https://goo.gl/DvpnnM>>. Acesso em: 10 abr. 2017.

OLIVEIRA, Augusta da Silveira de. Roland Emmerich, o mensageiro do apocalipse. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al. (Org.). **Fim do mundo: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema**. Porto Alegre: Argonautas, 2012. p. 218-220.

ORTIZ, Helen Scorsatto. A Guerra dos Mundos: de H. G. Wells a Steven Spielberg. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al. (Org.). **Fim do mundo: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema**. Porto Alegre: Argonautas, 2012. p. 117-123.

ORTIZ, Renato. Identidades culturais no contexto da globalização. **Revista Comunicação & Educação**. n. 18, maio/ago. São Paulo: ECA/USP: Moderna, 2000, p. 68-80.

ORTUNES, Leandro. Religião e o discurso político neoconservador nos Estados Unidos. **Revista Espaço Acadêmico**, n. 141, fev. 2013. Disponível em:< <https://goo.gl/P6LxXS>>. Acesso em: 19 fev. 2018.

PÉCORA, Luísa. Ataques do 11 de Setembro aumentaram rigidez da segurança aérea. **IG**, São Paulo, 22 ago. 2011. Disponível em:< <https://goo.gl/RQpJLN>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

PENAFRIA, Manuela. VI Congresso SOPCOM, 2009, Lisboa. **Análise de Filmes** – conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SPCOM Lisboa, abr. 2009. Disponível em: < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

PIETRARROIA, Fabio Lacerda Soares. Os meios de comunicação de massa, a ciência e a ficção científica. **Facom** – Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, São Paulo, n. 12, 2004. Disponível em:< <https://goo.gl/vXq2bf> >. Acesso em: 10 jan. 2018.

ROCKENBACH, Fábio Luis. Como realizar uma análise fílmica?. **Revista Moviement**, 17 abr. 2017. Disponível em:< <https://goo.gl/AjHp3i>>. Acesso em: 15 fev. 2018.

RODDICK, Nick. Only the stars survive: disaster movies in the seventies. In: BRADBY, David; JAMES, Louis; SHARRATT, Bernard. **Performance and politics in popular drama: aspects of popular entertainment in theatre, film and television 1800-1976**. United Kingdom: Cambridge University Press, 1980.

SALDANHA, Jorge. O Legado de GUERRA DOS MUNDOS (1953). **SCI FI do Brasil** – O Portal da Ficção Científica em Português, 31 out. 2013. Disponível em:< <https://goo.gl/r1V3Ve/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

_____. Resenha: Guerra dos Mundos. **SCI FI do Brasil** – O Portal da Ficção Científica em Português, 3 jul. 2010. Disponível em:< <https://goo.gl/nCSiyb/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

SCRUTON, Roger. **Como ser um conservador**. Tradução Bruno Garschagen. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2015.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naif, 2006.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. Do alto da colina: religião e política na história dos Estados Unidos. In: SILVA, Carlos Eduardo Lins da (Org.). **Uma nação com alma de Igreja: religiosidade e políticas públicas nos EUA**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SKOCPOL, Theda; SOMERS, Margaret. The uses of comparative History in macrosocial inquiry. **Comparative Studies in Society and History**, Reino Unido, v. 22, n. 2, p. 174-197, abr. 1980. Disponível em:< <https://goo.gl/mQgRrp> >. Acesso em: 23 ago. 2017.

SMITH, Anthony D. **Nations and Nationalism in a Global Era**. Estados Unidos: Polity Press, 1995.

SMITH, David. The first world war helped shape modern America. Why is it so forgotten?. **Theguardian**, Washington, 6 abr. 2017. Seção World. Disponível em:< <https://goo.gl/eTLLaU> >. Acesso em: 30 nov. 2017.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SPILBERG lança documentário sobre o holocausto. **G1**, Cinema, 18 out. 2006. Disponível em:< <https://goo.gl/sNEbN4>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003.

TOCQUEVILLE. Alexis de. **A democracia na América**. Tradução, prefácio e notas de Neil Ribeiro da Silva. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

TRIVIÑOS, Augusto N. S. **Introdução à Pesquisa em Ciências Sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VALIM, Alexandre Busko. “Os marcianos estão chegando!”: as divertidas e imprudentes reinvenções de um ataque alienígena no cinema e no rádio. **Diálogos**, Maringá, v. 9, n. 3, p. 185-208, 2005. Disponível em:< <https://goo.gl/zWnkXA>>. Acesso em: 15 fev. 2017.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994.

WASKO, Janet. Introdução. In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 17-24. (Coleção Cinema no mundo, v. 4).

_____. Por que Hollywood é global? In: MELEIRO, Alessandra (Org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 31-50. (Coleção Cinema no mundo, v. 4).

WELLS, H. G. **A Guerra dos Mundos**. Tradução Carlos de Souza Ferreira. 5. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2005. (Coleção Excelsior, v. 43).

WILLIAMS, Raymond. La mente creativa. In: _____. **La larga revolución**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2003.

WITTER, Nikelen Acosta. A civilidade no fim do mundo. In: GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos et al. (Org.). **Fim do mundo: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema**. Porto Alegre: Argonautas, 2012. p. 117-123.

YACOWAR, Maurice. The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre. GRANT, Barry Keith (Ed.). **Film Genre Reader III**. 1. ed. Austin: University of Texas Press, 2003. p. 277-295.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

AFTER earth. Direção: M. Night Shyamalan. Estados Unidos: Relativity Media, 2013.

A. I. artificial intelligence. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Amblin Entertainment, 2001.

AIRPORT. Direção: George Seaton, Henry Hathaway. Estados Unidos: Universal Pictures, 1970.

AIRPORT 1975. Direção: Jack Smight. Estados Unidos: Universal Pictures, 1974.

AIRPORT'77. Direção: Jerry Jameson. Estados Unidos: Universal Pictures, 1977.

ALL souls day. Direção: Jeremy Kasten. Estados Unidos: Anchor Bay Entertainment, 2005.

APOLLO 18. Direção: Gonzalo López-Gallego. Estados Unidos: Dimension Films, 2011.

AREA 51. Direção: Oren Peli. Estados Unidos: Insurge Pictures, 2015.

ARMAGEDDON. Direção: Michael Bay. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1998.

BATTLE: los angeles. Direção: Jonathan Liebesman. Estados Unidos: Relativity Media, 2011.

BATTLESHIP. Direção: Peter Berg. Estados Unidos: Hasbro Studios, 2012.

BIG ass spider. Direção: Mike Mendez. Estados Unidos: Epic Pictures Group, 2013.

BIRDEMIC: shock and terror. Direção: James Nguyen. Estados Unidos: Moviehead Pictures, 2010.

BLADE II. Direção: Guillermo del Toro. Estados Unidos: Marvel Entertainment, 2002.

BURNING bright. Direção: Carlos Brooks. Estados Unidos: Lionsgate, 2010.

CABIN fever. Direção: Eli Roth. Estados Unidos: Black Sky Entertainment, 2002.

CABIN fever 2: spring fever. Direção: Ti West. Estados Unidos: Lionsgate, 2009.

CABIN fever: patient zero. Direção: Kaare Andrews. Estados Unidos: Film002, 2014.

CARRIERS. Direção: Àlex Pastor, David Pastor. Estados Unidos: Ivy Boy Productions, 2009.

CHILDREN of men. Direção: Alfonso Cuarón. Estados Unidos; Reino Unido: Strike Entertainment, 2006.

CLOSE encounters of the third kind. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: EMI Films, 1977.

- CLOVERFIELD. Direção: Matt Reeves. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2008.
- COLOSSUS: the forbin project. Direção: Joseph Sargent. Estados Unidos: Universal Pictures, 1969.
- CONTAGION. Direção: John Murlowski. Estados Unidos: PorchLight Entertainment, 2002.
- CONTAGION. Direção: Steven Soderbergh. Estados Unidos; Emirados Árabes: Participant Media, 2011.
- COWBOYS & aliens. Direção: Jon Favreau. Estados Unidos: Universal Pictures, 2011.
- DANTE'S peak. Direção: Roger Donaldson. Estados Unidos: Pacific Western Productions, 1997.
- DAYBREAKERS. Direção: Michael Spierig, Peter Spierig. Estados Unidos; Austrália: Lionsgate, 2009.
- DAYLIGHT'S end. Direção: William Kaufman. Estados Unidos: Throttle Films, 2016.
- DAWN of the dead. Direção: Zack Snyder. Estados Unidos: Strike Entertainment, 2004.
- DEEP impact. Direção: Mimi Leder. Estados Unidos: The Manhattan Project, 1998.
- DEEPWATER horizon. Direção: Peter Berg. Estados Unidos: Participant Media, 2016.
- DERAILED. Direção: Bob Misiorowski. Estados Unidos: 777 Films Corp Production, 2002.
- DIARY of the dead. Direção: George Romero. Estados Unidos: Artife Films, 2007.
- DIE hard. Direção: John Mc Tiernan. Estados Unidos: Gordon Company, Silver Pictures, 1988.
- DIE hard 2. Direção: Renny Harlin. Estados Unidos: Silver Pictures, Gordon Company, 1990.
- DR. STRANGELOVE or: how I learned to stop worrying and love the bomb. Direção: Stanley Kubrick. Estados Unidos; Reino Unido: Columbia Pictures, 1964.
- EARTHQUAKE. Direção: Mark Robson. Estados Unidos: Universal Pictures, 1974.
- EDGE of tomorrow. Direção: Doug Liman. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures, 2014.
- EIGHT legged freaks. Direção: Ellory Elkayem. Estados Unidos; Austrália: Warner Bros., 2002.
- ELEPHANT walk. Direção: William Dieterle. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954.
- ELYSIUM. Direção: Neill Blomkamp. Estados Unidos: Media Rights Capital, 2013.

EVEREST. Direção: Baltasar Kormákur. Estados Unidos; Reino Unido: Cross Creek Pictures, 2015.

EVOLUTION. Direção: Ivan Reitman. Estados Unidos: Columbia Pictures Corporation, 2001.

FAIL safe. Direção: Sidney Lumet. Estados Unidos: Columbia Pictures, 1964.

FINAL fantasy: the spirits within. Direção: Hironobu Sakaguchi, Motonori Sakakibara. Estados Unidos: Square Pictures, 2001.

FIRE from below. Direção: Andrew Stevens, Jim Wynorski. Estados Unidos: Andrew Stevens Entertainment, 2009.

500 MPH storm. Direção: Daniel Lusko. Estados Unidos: Asylum, 2013.

FLIGHT. Direção: Robert Zemeckis. Estados Unidos: Parkes MacDonald, 2012.

FLIGHT 7500. Direção: Takashi Shimizu. Estados Unidos: CBS Films, 2014.

FRANKSTEIN. Direção: James Whale. Estados Unidos: Universal Pictures, 1931.

FREAKS of nature. Direção: Robbie Pickering. Estados Unidos: LStar Capital, 2015.

FROGS. Direção: George McCowan. Estados Unidos: American International Pictures, 1972.

GODZILLA. Direção: Roland Emmerich. Estados Unidos; Japão: Centropolis Entertainment, 1998.

GODZILLA. Direção: Gareth Edwards. Estados Unidos: Legendary Pictures, 2014.

I AM legend. Direção: Francis Lawrence. Estados Unidos: Overbrooks Entertainment, 2007.

I AM omega. Direção: Griff Furst. Estados Unidos: The Global Asylum, 2007.

IN the heart of the sea. Direção: Ron Howard. Estados Unidos; Espanha: Village Roadshow Pictures, 2015.

INDEPENDENCE day. Direção: Roland Emmerich. Estados Unidos: Centropolis Entertainment, 1996.

INDEPENDENCE day: resurgence. Direção: Roland Emmerich. Estados Unidos: TSG Entertainment, 2016.

INTO the storm. Direção: Steven Quale. Estados Unidos: New Line Cinema, 2014.

INVASION of the body snatchers. Direção: Don Siegel. Estados Unidos: Walter Wanger Productions, 1956.

IVASION of the pod people. Direção: Justin Jones. Estados Unidos: The Asylum, 2007.

- INVISIBLE invaders. Direção: Edward L. Cahn. Estados Unidos: Premium Pictures, 1959.
- JAWS. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Zanuck/ Brown Productions, 1975.
- JURASSIC park III. Direção: Joe Johnston. Estados Unidos: Amblin Entertainment, 2001.
- KING kong. Direção: Merian C. Cooper, Ernest B. Schoedsack. Estados Unidos: Radio Pictures, 1933.
- KING kong. Direção: Peter Jackson. Estados Unidos; Nova Zelândia: WingNut Films, 2005.
- KNOWING. Direção: Alex Proyas. Estados Unidos; Reino Unido: Escape Artists, 2009.
- KRAKATOA, east of java. Direção: Bernard L. Kowalski. Estados Unidos: Security Pictures, 1969.
- KRONOS. Direção: Kurt Neumann. Estados Unidos: Regal Films, 1957.
- LAND of the Dead. Direção: George A. Romero. Estados Unidos: Atmosphere Entertainment, 2005.
- MACH 2. Direção: Fred Olen Ray. Estados Unidos: 20th Century Fox Home Entertainment, 2001.
- MATRIX revolutions. Direção: Lana Wachowski, Andy Wachowski. Estados Unidos; Austrália: Village Roadshow Pictures, 2003.
- MAXIMUM velocity. Direção: Philip J. Roth. Estados Unidos: MV Productions, 2003.
- MEGA shark versus giant octopus. Direção: Jack Perez. Estados Unidos; Reino Unido: The Asylum, 2009.
- MEGA shark vs crocosaurus. Direção: Christopher Ray. Estados Unidos: The Asylum, 2010.
- NAVY seals vs. zombies. Direção: Stanton Barret. Estados Unidos: Hollywood Media Bridge, 2015.
- NIGHT of the blood beast. Direção: Bernard L. Kowalski. Estados Unidos: American International Pictures, 1958.
- NIGHT of the living dead. Direção: George A. Romero. Estados Unidos: The Walter Reade Organization, 1968.
9. Direção: Shane Acker. Estados Unidos: Relativity Media, 2009.
- NOAH. Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos: Regency Enterprises, 2014.
- OBLIVION. Direção: Joseph Kosink. Estados Unidos: Relativity Media, 2013.
- OPEN water. Direção: Chris Kentis. Estados Unidos: Lions Gate Films, 2003.

- PACIFIC rim. Direção: Guillermo del Toro. Estados Unidos: Legendary Pictures, 2013.
- PANDEMIC. Direção: John Suits. Estados Unidos: New Artists Alliance, 2016.
- PIRANHA. Direção: Joe Dante. Estados Unidos: Piranha Productions, New World Pictures, 1978.
- PIRANHA. Direção: Alexandre Aja. Estados Unidos: Dimension Films, 2010.
- PLAN 9 from outer space. Direção: Edward D. Wood Jr. Estados Unidos: Reynolds Pictures, 1959.
- PLANET of the apes. Direção: Franklin J. Schaffner. Estados Unidos: APJAC Productions, 1968.
- POMPEIA. Direção: Paul W. S. Anderson. Estados Unidos; Canadá; Alemanha: Constantin Film Produktion, Don Carmody Productions, Film District, Impact Pictures, 2014.
- POSEIDON. Direção: Wolfgang Petersen. Estados Unidos: Warner Bros., 2006.
- QUARANTINE. Direção: John Pogue, John Dowlle. Estados Unidos: Sony Pictures, 2008.
- QUO vadis. Direção: Mervyn LeRoy. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1951.
- RIGHT at your door. Direção: Chris Gorak. Estados Unidos: Thousand Words, 2006.
- RISE of the planet of the apes. Direção: Rupert Wyatt. Estados Unidos: Chernin Entertainment, 2011.
- SAN andreas. Direção: Brad Peyton. Estados Unidos: New Line Cinema, 2015.
- SAN francisco. Direção: W. S. Van Dyke. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1936.
- SEEKING a friend for the end of the world. Direção: Lorene Scafaria. Estados Unidos: Mandate Pictures, 2012.
- SIGNS. Direção: M. Night Shyamalan. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 2002.
- SLITHER. Direção: James Gunn. Estados Unidos: Gold Circle Films, 2006.
- SKYLINE. Direção: The Brothers Strause. Estados Unidos: Relativity Media, 2010.
- SNAKES on a plane. Direção: David R. Ellis. Estados Unidos: Mutual Film Company, 2006.
- SOYLENT green. Direção: Richard Fleischer. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1973.
- SUPER 8. Direção: J. J. Abrams. Estados Unidos: Amblin Entertainment, 2011.
- TARANTULA. Direção: Jack Arnold. Estados Unidos: Universal Pictures, 1955.

10. 0 EARTHQUAKE. Direção: David Gidali. Estados Unidos: Indy Entertainment, 2014.

TENTACLES. Direção: Ovidio G. Assonitis. Estados Unidos; Itália: American International Pictures, 1977.

TERMINATOR 3: rise of the machines. Direção: Jonathan Mostow. Estados Unidos: IMF Internationale Medien und Film, 2003.

TERMINATOR salvation. Direção: McG. Estados Unidos: The Halcyon Company, 2009.

TITANIC. Direção: James Cameron. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1997.

THE ATOMIC kid. Direção: Leslie H. Martinson. Estados Unidos: Mickey Rooney Productions, 1954.

THE BAY. Direção: Barry Levinson. Estados Unidos: Baltimore Pictures, 2012.

THE BEDFORD incident. Direção: James B. Harris. Estados Unidos/Reino Unido: Columbia Pictures, 1965.

THE BEGINING of the end. Direção: Bert I. Gordon. Estados Unidos: AB-PT Pictures, 1957.

THE BIRDS. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos: Alfred J. Hitchcock Productions, 1963.

THE BOOK of Eli. Direção: Albert Hughes, Allen Hughes. Estados Unidos: Silver Pictures, 2010.

THE CONCORDE airport 79. Direção: David Lowell Rich. Estados Unidos: Universal Pictures, 1979.

THE CORE. Direção: Jon Amiel. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2003.

THE CYCLOPS. Direção: Bert I. Gordon. Estados Unidos: B&H Productions, 1957.

THE DAY of tomorrow. Direção: Roland Emmerich. Estados Unidos: Centropolis Entertainment, 2004.

THE DAY the Earth Stood Still. Direção: Robert Wise. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1951.

THE FINEST hours. Direção: Craig Gillespie. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, Whitaker Entertainment, 2016.

THE FOURTH kind. Direção: Olatunde Osunsanmi. Estados Unidos: Gold Circle Films, 2009.

THE 5TH wave. Direção: J. Blakeson. Estados Unidos: Columbia Pictures, 2016.

THE GIANT gila monster. Direção: Ray Kellogg. Estados Unidos: McLendon-Radio Pictures Distributing Company, 1959.

THE GREEN slime. Direção: Kinji Fukasaku. Estados Unidos; Japão: Metro-Goldwyn-Mayer, 1968.

THE GREY. Direção: Joe Carnahan. Estados Unidos; Reino Unido: LD Entertainment, 2011.

THE HAPPENING. Direção: M. Night Shyamalan. Estados Unidos; Índia: 20th Century Fox, 2008.

THE HINDENBURG. Direção: Robert Wise. Estados Unidos: Universal Studios, 1975.

THE HURRICANE. Direção: John Ford. Estados Unidos: Samuel Goldwyn Productions, 1937.

THE INCREDIBLE shrinking man. Direção: Jack Arnold. Estados Unidos: Universal Pictures, 1957.

THE INVASION. Direção: Oliver Hirschbiegel, James McTeigue. Estados Unidos: Village Roadshow Pictures, 2007.

THE LAST days of pompeii. Direção: Luigi Maggi, Arturo Ambrosio. Itália: Ambrosio Film, 1908.

THE LAST days of pompeii. Direção: Ernest B. Schoedsack, Merian C. Cooper. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1935.

THE LAST winter. Direção: Larry Fessenden. Estados Unidos/ Islândia: Antidote Films, 2006.

THE NAKED jungle. Direção: Byron Haskin. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1954.

THE OMEGA man. Direção: Boris Sagal. Estados Unidos: Walter Seltzer Productions, 1971.

THE POSEIDON adventure. Direção: Ronal Neame. Estados Unidos: Kent Productions, 1972.

THE PERFECT storm. Direção: Wolfgang Petersen. Estados Unidos: Baltimore Pictures, 2000.

THE RAINS came. Direção: Clarence Brown. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1939.

THE ROAD. Direção: John Hilcoat. Estados Unidos: 2929 Productions, 2009.

THE SHALLOWS. Direção: Jaume Collet-Serra. Estados Unidos: Weimaraner Republic Pictures, 2016.

THE SIEGE. Direção: Edward Zwick. Estados Unidos: Twin River Productions, 1998.

THE SUM of All Fears. Direção: Phil Alden Robinson. Estados Unidos: Mace Neufeld Productions, 2002.

THE SWARM. Direção: Irwin Allen. Estados Unidos: Warner Bros., 1978.

THE TEN commandments. Direção: Cecil B. DeMille. Estados Unidos: Vista Vision, 1956.

THE TIME machine. Direção: Simon Wells, Gore Verbinski. Estados Unidos: Parkes/MacDonald, 2002.

THE THING. Direção: Matthijs van Heijningen Jr. Estados Unidos; Canadá: Strike Entertainment, 2011.

THE TOWERING inferno. Direção: John Guillermin. Estados Unidos: Irwin Allen Productions United Films, 1974.

THE WAR of the worlds. Direção: Byron Haskin. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1953.

THEM!. Direção: Gordon Douglas. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, 1954.

THIS is the end. Direção: Seth Rogen, Evan Goldberg. Estados Unidos: Mandate Pictures, 2013.

TRANSFORMERS. Direção: Michael Bay. Estados Unidos: Di Bonaventura Pictures, 2007.

20 MILLION Miles to Earth. Direção: Nathan H. Juran. Estados Unidos: Morningside Productions, 1957.

TWISTER. Direção: Jan de Bont. Estados Unidos: Amblin Entertainment, 1996.

2012. Direção: Roland Emmerich. Estados Unidos: Centropolis Entertainment, 2009.

UNITED 93. Direção: Paul Greengrass. Estados Unidos: Studio Canal Working Title SKE Entertainment, 2006.

VOLCANO. Direção: William Dieterle. Itália; Estados Unidos: Artisti Associati, Panaria Film, 1953.

VOLCANO. Direção: Mick Jackson. Estados Unidos: Fox 2000 Pictures, 1997.

WAR of the worlds. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Amblin Entertainment Cruise, Wagner Productions, 2005.

WARM bodies. Direção: Jonathan Levine. Estados Unidos: Mandeville Films, 2013.

WATERWORLD. Direção: Kevin Reynolds. Estados Unidos: Universal Pictures, 1995.

WILLARD. Direção: Daniel Mann. Estados Unidos: Bing Crosby Productions, 1971.

WORLD trade center. Direção: Oliver Stone. Estados Unidos: Paramount Pictures, 2006.

WORLD war z. Direção: Marc Foster. Estados Unidos; Reino Unido: Plan B Entertainment, 2013.

Z for zachariah. Direção: Craig Zobel. Estados Unidos; Islândia; Suíça; Nova Zelândia: Zik Zak Filmworks, Lucky Hat Entertainment, Grindstone Entertainment Group, Night Fox Entertainment, 2015.

ZOMBIELAND. Direção: Ruben Fleischer. Estados Unidos: Relativity Media, 2009.

ZOMBIES of mass destruction. Direção: Kevin Hamedani. Estados Unidos: Typecast Pictures, 2010.