

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI**

**DELSON DE MATOS GOMES**

**O APOCALIPSE NO CINEMA CATÁSTROFE  
ESTADUNIDENSE DO FINAL DO SÉCULO XX**

**SÃO PAULO  
2021**

**DELSON DE MATOS GOMES**

**O APOCALIPSE NO CINEMA CATÁSTROFE  
ESTADUNIDENSE DO FINAL DO SÉCULO XX**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Laura Loguercio Cánepa.

**SÃO PAULO  
2021**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

633a de Matos Gomes, Delson  
O apocalipse no cinema catástrofe estadunidense do  
final do século XX / Delson de Matos Gomes. - 2021.  
130f. : il.; 30cm.

Orientador: Laura Loguercio Cánepa.  
Tese (Doutorado em Pós-Graduação em Comunicação)  
- Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2021.  
Bibliografia: f.120

1. Filme Catástrofe Estadunidense do Final do  
Século XX. 2. Cinema e Sociedade Estadunidense. 3.  
Cinema e Religiosidade Estadunidense. 4. Guerra Fria e  
Cinema Catástrofe. 5. Armamentos Nucleares e Cinema  
Catástrofe. CDD 302.2

Aline Ferreira de Oliveira - CRB 8/9801

**DELSON DE MATOS GOMES**

**O APOCALIPSE NO CINEMA CATÁSTROFE  
ESTADUNIDENSE DO FINAL DO SÉCULO XX**

Tese de Doutorado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação, área de concentração em Comunicação Audiovisual da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dra. Laura Loguercio Cánepa.

Aprovado em 28/06/2021

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Laura Loguercio Cánepa/ Universidade Anhembi-Morumbi

---

Prof. Dr. José Augusto Mendes Lobato/ Universidade Anhembi-Morumbi

---

Prof. Dr. Rogério Ferraraz/ Universidade Anhembi-Morumbi

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Sheila Schvarzman/ Universidade Anhembi-Morumbi

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Zuleika de Paula Bueno/ Universidade Estadual de Maringá

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por permitir a conclusão deste trabalho.

Agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi-Morumbi que carinhosamente me guiaram na construção do conhecimento gerado neste trabalho.

Agradeço aos meus orientadores, os professores Luiz Antônio Vadico e Laura Loguercio Cánepa. Sem eles, este trabalho não seria possível.

Agradeço à minha família, e especialmente à minha esposa, Juliana Findlay Gomes, pelo apoio incondicional durante o doutorado.

Agradeço à Universidade Anhembi-Morumbi que me concedeu Bolsa de Estudos Institucional por Mérito Acadêmico, e permitiu que eu desenvolvesse as ideias presentes neste trabalho.

Agradeço, finalmente, à CAPES<sup>1</sup> (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

---

<sup>1</sup> O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, a quem agradecemos pelos subsídios disponibilizados e necessários à consecução de pesquisa e texto.

*The present work was carried out with the support of the Coordination of Improvement of Higher Education Personnel - Brazil (CAPES) - Code of Financing 001, to whom we thank for the subsidies made available and necessary for the achievement of research and text.*

## RESUMO

Este trabalho busca analisar o modo como a história, a religiosidade e os anseios da sociedade estadunidense se relacionam com os ciclos de filmes catástrofe feitos pela indústria de *Hollywood* no final do século XX, entre 1983 e 1998. Para isso, busca-se analisar algumas das características dos seguintes filmes: *O Dia Seguinte* (*The Day After*, Nicholas Meyer, 1983), *Herança Nuclear* (*Testament*, Lynne Littman, 1983), *Miracle Mile* (Steve De Jarnatt, 1988), *O Dia da Independência* (*Independence Day*, Roland Emmerich, 1996), *Impacto Profundo* (*Deep Impact*, Mimi Leder, 1998) e *Armagedom* (Michael Bay, 1998). Como características observadas na análise do conjunto dos filmes, tem-se uma série de recorrências temáticas e narrativas: os eventos catastróficos e a temática do fim do mundo; a presença da religiosidade, do auto-sacrifício e da ideia recorrente do "destino manifesto"; a presença da figura do Presidente do país representada na história; a apresentação de dramas familiares, romances e casamento; a ideia da desconstrução social, mas também de esperança e compaixão; a abordagem de questões raciais; a presença dos meios de comunicação; a utilização de armamentos nucleares; a presença de efeitos visuais e especiais; a relação entre os EUA e outros países; a participação estadunidense como salvadores do mundo; a presença de monumentos estadunidenses. Como referências importantes para esta pesquisa, os autores utilizados foram: Max Weber, para uma compreensão mais ampla da cultura estadunidense, além de Bruce L. Shelley, Lucien Febvre, Leandro Karnal, Luiz Vadico, Marc Ferro e John Lewis Gaddis, os quais colaboraram com discussões sobre cinema, religião, história e sociedade estadunidense; e Stephen Keane, Steve Neale e Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, os quais colaboraram com as discussões sobre o gênero cinema catástrofe.

Palavras-chave: Cinema; Análise Fílmica; EUA; Guerra Fria; Filme catástrofe.

## ABSTRACT

The present work aims to analyze the way by which History, religiousness and the American society's ambitions relate to the disaster films' cycles produced by Hollywood at the end of XX century, between 1983 and 1998. Considering this, some characteristics were observed on the following movies: "The Day After" (by Nicholas Meyer, 1983), "Testament" (by Lynne Littman, 1983), "Miracle Mile" (by Steve De Jarnatt, 1988), "Independence Day" (by Roland Emmerich, 1996), "Deep Impact" (by Mimi Leder, 1998) and "Armagedom" (by Michael Bay, 1998). As observed characteristics for this analysis, there are a series of themed and narrative repetitions: the disastrous events and the end of the world theme; the presence of religiousness, of self-sacrifice and the frequent idea of a "manifested destiny"; the presence of the country's president represented on the plot; the family drama staging, romance and marriage; the concept of social depiction, but hope and empathy as well; racial matters approach; the presence of means of communication; the usage of nuclear equipment; the visual effect's resource; the relations among the USA and other countries; the American part as world saviors; the presence of American landmarks. As important references for this research, the following authors have been consulted: Max Weber, so as to have a broader understanding of American culture, as well as Bruce L. Shelley, Lucien Febvre, Leandro Karnal, Luiz Vadico, Marc Ferro and John Lewis Gaddis, which contributed on discussions about cinema, religion, History and American society; and Stephen Keane, Steve Neale and Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, which contributed to discussions about the disaster film genre.

Key-words: Cinema, Film Analysis, USA, Cold War, Disaster Film.

## Lista de Figuras

Figura 1 - Foto da vietnamita Kim Phuc Phan Thi na Guerra do Vietnã .....	42
Figura 2 - Justaposição de personagens com esqueletos em O Dia Seguinte ....	100
Figura 3 - Explosão atômica no filme O Dia Seguinte .....	101
Figura 4 - Imagem de testes nucleares em Nevada (1953) .....	101
Figura 5 - Cena do Filme O Dia Seguinte .....	101
Figura 6 - Cena do filme First Strike (1979) .....	101
Figura 7 - Manipulação das miniaturas em O Dia da Independência .....	113
Figura 8 - Manipulação das miniaturas em O Dia da Independência .....	113
Figura 9 - Construção de maquetes e explosão para a cena da Casa Branca em O Dia da Independência .....	113
Figura 10 - Construção de maquetes e explosão para a cena da Casa Branca em O Dia da Independência .....	113
Figura 11 - Explosão de Maquetes em O Dia da Independência.....	114
Figura 12 - Explosão de Maquetes em O Dia da Independência.....	114
Figura 13 - Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em O Dia da Independência .....	114
Figura 14- Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em O Dia da Independência .....	114
Figura 15 - Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em O Dia da Independência .....	115
Figura 16 - Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em O Dia da Independência .....	115
Figura 17 - Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em O Dia da Independência .....	115
Figura 18 - Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em O Dia da Independência .....	115



## LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Resumo de características importantes dos filmes.....	117
------------------------------------------------------------------	-----

## Sumário

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>11</b>
<b>2. RELIGIOSIDADE, HISTÓRIA E SOCIEDADE: O IMAGINÁRIO E O CINEMA .....</b>	<b>15</b>
2.1. ASPECTOS RELIGIOSOS DA SOCIEDADE ESTADUNIDENSE: RELIGIÃO CIVIL, EXCEPCIONALISMO E DESTINO MANIFESTO.....	15
2.2. A GUERRA FRIA E O PODERIO DOS EUA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX: PODER MILITAR, COMPETIÇÃO E MEDO.....	38
2.3. OS TEMORES APOCALÍPTICOS DOS ANOS 1980 E 1990 NOS EUA .....	48
<b>3. OS CICLOS APOCALÍPTICOS NO CINEMA CATÁSTROFE DE 1983 ATÉ 1998..</b>	<b>57</b>
3.1. SOBRE O GÊNERO: DELIMITAÇÕES.....	57
3.2. O CINEMA CATÁSTROFE COMO GÊNERO HÍBRIDO.....	69
3.3. OS CICLOS DO CINEMA CATÁSTROFE.....	81
<b>4. DO DIA SEGUINTE AO ARMAGEDOM .....</b>	<b>86</b>
4.1. O CICLO DOS ARMAMENTOS NUCLEARES.....	88
4.1.1. <i>Miracle Mile</i> .....	88
4.1.2. <i>Herança Nuclear</i> .....	91
4.1.3. <i>O Dia Seguinte</i> .....	94
4.2. O CICLO DE AMEAÇAS VINDAS DO ESPAÇO .....	102
4.2.1. <i>Armagedom</i> .....	104
4.2.2. <i>Impacto Profundo</i> .....	107
4.2.3. <i>O Dia da Independência</i> .....	109
<b>CONCLUSÕES .....</b>	<b>116</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>121</b>

## 1. Introdução

A sociedade estadunidense foi criada sobre o alicerce judaico-cristão através do protestantismo puritano e, nesse contexto, apresenta um conjunto de crenças religiosas baseado na Bíblia. Entre essas crenças, observa-se uma tônica importante para este trabalho: a ideia do Juízo Final (ou do fim dos tempos), que pode ser encontrada no livro Apocalipse do Novo Testamento, o qual foi escrito pelo apóstolo João a partir de visões sobre o futuro. Essas visões relatam acontecimentos catastróficos como terremotos, doenças, desastres naturais e guerras como sinais de uma transformação que culminará na instauração do reino de Deus - e de paz.

Este trabalho busca analisar como esses temas relacionados a uma ideia de fim do mundo (ligada a um tipo de religiosidade puritana) relacionam-se com um gênero cinematográfico muito popular nos EUA: o *disaster film*, ou filme catástrofe. Além disso, é preocupação deste trabalho discutir sobre a religiosidade, a sociedade e a história estadunidense. Essas análises são de extrema importância para este trabalho, pois buscaremos entender esses elementos e observar sua influência nos filmes a partir das discussões do pesquisador Marc Ferro que estuda as relações entre cinema e sociedade.

Partindo-se da percepção de que os armamentos atômicos tinham duas utilizações distintas na diegese do cinema catástrofe do final do século XX, buscou-se entender o fenômeno no gênero e observar as possíveis causas na sociedade estadunidense. Essas utilizações são: em um primeiro momento, anterior ao fim da Guerra Fria, os armamentos nucleares são ferramentas utilizadas pelo diretor para criar tensões; e em um segundo momento, após a Guerra Fria, ela cria esperança em relação ao fim dos tempos. Ou seja, o fim da Guerra Fria foi o acontecimento que colaborou diretamente com o recorte deste trabalho.

A partir disso, buscamos filmes catástrofe que possuíam essa diferença em relação à utilização dos armamentos nucleares e através das discussões sobre o gênero e cinema catástrofe realizadas pelos autores Stephen Keane e Steve Neale, chegamos à ideia de ciclos de filmes catástrofe, os quais refletem os anseios da sociedade. Porém nem todo o filme catástrofe carrega a ideia de fim dos tempos

e para isso, redefinimos nosso recorte dos dois momentos, ou dois ciclos, a partir da perspectiva da ideia de fim do mundo.

Neste trabalho, analisamos os filmes: *Herança Nuclear/ Testament* (Lynne Littman, 1983), *O Dia Seguinte/ The Day After* (Nicholas Meyer, 1983), *Miracle Mile/ Miracle Mile* (Steve De Jarnatt, 1988), pertencentes ao que chamamos de “ciclo dos armamentos atômicos”; e os filmes *O Dia da Independência/ Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), *Impacto Profundo/ Deep Impact* (Mimi Leder, 1998) e *Armagedom/ Armageddon* (Michael Bay, 1998), pertencentes ao que chamamos de “ciclo de ameaças vindas do espaço”.

Em relação aos filmes do ciclo de armamentos atômicos a escolha foi feita a partir do modo como a história ocorre em função da catástrofe: em *Miracle Mile*, a história ocorre a partir do boato da explosão de um armamento atômico que se concretiza no final do filme; e em *Herança nuclear* e *O Dia Seguinte*, a história gira em torno dos efeitos da catástrofe. Este último filme apresenta ainda características interessantes para este estudo em relação aos efeitos visuais e utilização de imagens documentais.

Em relação ao ciclo de ameaças vindas do espaço, buscamos dois filmes com temáticas parecidas, *Impacto Profundo* e *Armagedom*, que tratam dos asteroides como causadores da destruição, e *O dia da Independência*, que trata de uma invasão alienígena como causa da destruição da Terra. Nos filmes, podemos perceber a presença de efeitos visuais e especiais, além do modo como os elementos da sociedade estadunidense estão presentes na história, seja através da figura do presidente e seus discursos ou de monumentos.

Acreditamos que os seis filmes apresentam diferenças e proximidades entre si e através da análise fílmica dos mesmos, observaremos os diferentes momentos históricos e sociais vivenciados pela sociedade estadunidense no período de realização do filme. Também é objetivo deste trabalho avaliar como as histórias e construções ocorrem nos filmes. Para isso, observamos os seguintes parâmetros nos produtos audiovisuais e entre os ciclos: a temática e a causa do fim do mundo; a presença da religiosidade, do auto-sacrifício e do destino manifesto; a presença do presidente na história; a presença de atores famosos e os contextos sociais nos quais estão inseridos; presença de dramas familiares, romance e casamento;

presença da desconstrução social; esperança e compaixão; pluralismo e questões raciais; presença dos meios de comunicação; a utilização de armamentos nucleares; o(s) evento(s) catastrófico(s); a presença de efeitos visuais e especiais; elementos da história dos filmes como reflexo da sociedade estadunidense; relação entre os EUA e outros países; a participação estadunidense como salvadores do mundo; e presença de monumentos estadunidenses.

No capítulo 2, "Religiosidade, História e Sociedade: O Imaginário e o Cinema", discutimos sobre a história, religiosidade e o imaginário do fim do mundo estadunidense. No item 2.1. "Aspectos religiosos da sociedade estadunidense: religião civil, excepcionalismo e destino manifesto", discutimos sobre Lutero, grande promotor do protestantismo, sobre a religiosidade e sua relação com a sociedade e história estadunidense através de pesquisadores como Bruce L. Shelley, Lucien Febvre, Jonas Madureira, Max Weber e Martinho Lutero, Leandro Karnal, Priscila Borba Costa e Carlos da Fonseca. Dois importantes conceitos tratados nesta etapa são o do Destino Manifesto e do excepcionalismo que são defendidos respectivamente por pesquisadores como Leandro Karnal e Carlos da Fonseca respectivamente. Esses conceitos ajudam no entendimento da imagem que os americanos têm de si mesmos como uma nação próspera e superior.

No item 2.2., "A Guerra Fria e o poderio dos EUA na segunda metade do século XX: poder militar, competição e medo", apresentamos a história e sociedade estadunidense desde seu período como colônia até o final do século XX. Para isso, foram utilizados autores como Leandro Karnal, Orivaldo Leme Biagi, John Lewis Gaddis, Carla Brandalise, Bradley Lightbody e Sidnei J. Munhoz.

No item 2.3., "Os temores apocalípticos dos anos 1980 e 1990 nos EUA", discutimos o valor e as características dos textos bíblicos para a sociedade estadunidense, assim como o livro Apocalipse como base para ideias de possíveis catástrofes. Após isso, conversamos sobre o imaginário estadunidense e como a história, a religião e sociedade o nutriam. Vimos também o conceito de milenarismo, que é a crença do fim do mundo com a chegada do ano 2000 através de Cesar Augusto Barcellos Guazzelli, Rafael Belló Klein e Luiz Vadico.

No capítulo 3, "Os ciclos apocalípticos no Cinema Catástrofe de 1983 até 1998", discutimos sobre o gênero cinema catástrofe e a presença da ideia do

apocalipse nos ciclos de filmes do gênero. No item 3.1., "Sobre o gênero: delimitações" utilizamos as ideias de Stephen Keane, Steve Neale, Fatimarlei Lunardelli e N. Roddick para entender o gênero catástrofe e sua relação com a indústria. Observamos a partir de pesquisadores como Daniel Petry e A. J. Mitchel, os avanços tecnológicos na manipulação da imagem que afetavam o modo de produzir as catástrofes através de efeitos visuais. Discutimos também sobre os avanços ligados aos efeitos especiais através de pesquisadores como R. Rickitt e sobre os avanços tecnológicos do som através de Mark Kerins.

No item 3.2., "O Cinema catástrofe como gênero híbrido", discutimos o caráter híbrido do cinema catástrofe através de teóricos como Despina Kakoudaki, Susan Sontag e Fatimarlei Lunardelli e estabelecemos relações entre o gênero e a ficção científica, o épico moderno, a fantasia e o melodrama. Autores como E. Dufour, Alfredo Luiz Paes de Oliveira Suppia, Camila di Assis, Adams Roberts e Dayane Assis de Freitas colaboraram com essa discussão. Discutimos também sobre a relação entre cinema e história através de Marc Ferro e Sheila Schvarzman. Por último, observamos os ciclos do cinema catástrofe através do pesquisador Stephen Keane no item 3.3. e apontamos os ciclos que serão analisados no capítulo seguinte.

No último capítulo, "Do Dia Seguinte ao Armagedom", analisamos os filmes dos dois ciclos apontados neste trabalho a partir dos pontos discutidos anteriormente. Neste capítulo, observamos a estruturas das histórias e a sua relação com a história, sociedade e religiosidade estadunidense.

## **2. Religiosidade, História e Sociedade: O Imaginário e o Cinema**

Neste capítulo, serão discutidos três pontos importantes para compreendermos a sociedade estadunidense e sua religiosidade no período final da década de XX: a relação entre a história e a religiosidade estadunidense; a Guerra Fria; e o imaginário estadunidense do fim dos tempos.

Na discussão sobre a história americana haverá a predominância do autor Leandro Karnal através do livro *História dos Estados Unidos* (2007) para apresentar o percurso histórico dessa sociedade. Não é pretensão deste trabalho promover discussões aprofundadas sobre a história estadunidense, mas observar a formação da sociedade e sua relação com a religiosidade e com a produção audiovisual no cinema catástrofe dos EUA. Para isso, o autor apresenta cronologicamente a história estadunidense e torna-se adequado às necessidades do presente trabalho.

As discussões a seguir tornam-se primordiais para a compreensão dos valores estadunidenses que serão observados nas análises realizadas em capítulos posteriores.

### **2.1. Aspectos religiosos da sociedade estadunidense: religião civil, excepcionalismo e destino manifesto**

Para o diálogo sobre a base religiosa da sociedade estadunidense, é necessário retroceder até a Alemanha, em 1520, quando os ideais cristãos incorporados pela Igreja Católica, dominantes na Europa até então, foram discutidos e contrapostos por uma outra perspectiva cristã que se tornaria um importante alicerce da sociedade estadunidense: o protestantismo (SHELLEY, 2018, p. 296). Essa oposição era liderada, principalmente, por Martinho Lutero, nascido em 1483 na cidade de Eisleben, na Turíngia (Alemanha), filho de pais humildes e inserido em ambientes familiar e escolar hostis durante sua infância. Aos quatorze anos, mudou-se para Magdeburgo, cidade que ficou por um ano em busca de melhores escolas e lá sofreu com a pobreza e escassez. Após voltar para a casa dos pais, Lutero mudou-se para Eisenach e lá conheceu Ursula Cotta, que lhe

proporcionou uma vida menos hostil e turbulenta. Em 1501, Lutero partiu para Erfurt, cidade na qual ingressou na Faculdade de Artes e dedicou-se ao estudo universitário, tornando-se Bacharel em 1502 e mestre em 1505 (FEBVRE, 2012).

Somando-se à sua difícil infância, Lutero vivenciou enfermidades, acidentes e incidentes curiosos, como um relâmpago que quase o matou, e decidiu deixar os estudos profanos e dedicar-se à vida monástica. Aos 22 anos, em 1505, Martinho Lutero ingressou no convento dos agostinianos de Erfurt e vivenciou a vida monástica por mais de 15 anos (FEBVRE, 2012).

Ao viver intensamente a vida religiosa, Lutero tornava-se inquieto em relação ao Deus que foi construído pela igreja católica e passou a julgá-lo severo e terrível, uma vez que segundo Lutero, esse mesmo Deus era construído no Antigo Testamento da Bíblia como impiedoso e vingativo. Ou seja, Lutero entrou no convento para encontrar a paz, mas encontrou medo e dúvidas. Ao mesmo tempo, também vivenciou jejuns, penitências, vigílias e isso cada vez mais causava-lhe estranhamento e desconforto em relação a quem era aquele Deus ocidental (FEBVRE, 2012).

Em 1508, Lutero foi chamado para lecionar em um curso sobre a Ética de Aristóteles em Wittenberg ao mesmo tempo que realizava seus estudos na Faculdade de Teologia na qual em 1510, tornou-se Bacharel em Teologia (FEBVRE, 2012).

Vivenciando seus estudos teológicos, após uma viagem para Roma, Lutero percebe abusos da cristandade e a miséria moral da igreja através de três pontos: o tráfico de benefícios e indulgências (o perdão era oferecido em troca de algo material); a vida desregrada dos clérigos; a redução da fé a um conjunto de práticas que para Lutero não tinham sentido (FEBVRE, 2012). Quando alguém realizava um pecado, haviam penitências como prova de arrependimento e essas penitências ocorriam através de orações, jejuns, rezas, doações, privações, etc. Além disso, a igreja estabeleceu uma espécie de tesouro que captava bens dos pecadores como forma de sanar as dívidas pelos seus pecados (STEYER, 2004).

É a partir dessa viagem à Roma que Lutero percebe a necessidade urgente da reforma religiosa. Sentia vergonha pela igreja e direcionou suas forças para a meditação, oração e para seus estudos, tornando-se Doutor em 1512 e inaugurando



dois cursos que já demonstravam sua maior atenção ao religioso: um, em 1515, sobre Salmos; e outro, em 1515, sobre a Epístola aos Romanos (STEYER, 2004). Lutero não queria criar outro evangelho, mas renovar o olhar para os textos bíblicos de forma a desconstruir a visão de um Deus vingativo, presente no Antigo Testamento, o substituindo por um Deus amoroso (MADUREIRA, 2017).

Lutero lecionou por quase 30 anos ao mesmo tempo que desenvolvia uma espécie de teologia pessoal com suas ideias religiosas, pois, como já comentado, ele não se conformava com ideias como a de um Deus impiedoso que julgava os pecados humanos através de sua ira (FEBVRE, 2012).

Em 1517, Lutero espalhava suas convicções pela Alemanha e elas remavam contra a igreja romana e materializavam o início da Reforma (FEBVRE, 2012). Pode-se observar isso, por exemplo, quando Lutero levou textos sobre as indulgências e sobre teologia escolástica à porta da Igreja do Castelo de Wittenberg em 1517 (MADUREIRA, 2017). Veja abaixo algumas das questões apontadas por Lutero em seus textos sobre as indulgências:

18. Não parece estar provado, nem por argumentos racionais nem pelas Escrituras, que as almas no purgatório se encontrem excluídas da possibilidade de mérito ou de crescimento no amor.

19. Também não parece estar provado que as almas no purgatório estejam certas e seguras de sua salvação, mesmo quando nós tivermos absoluta certeza disso.

20. Por isso, quando o papa declara “pleno perdão de todas as penas”, ele simplesmente não está se referindo a todas, mas apenas àquelas que ele mesmo impôs.

21. Portanto, os pregadores de indulgências erram ao dizerem que, mediante a indulgência do papa, o homem é perdoado e liberto de todas as penas.

22. Com efeito, o papa não dispensa as almas no purgatório de uma única pena que segundo os cânones deveria ter sido paga nesta vida.

23. Se é que o pleno perdão de todas as penas pudesse ser concedido a alguém, certamente seria concedido apenas aos mais perfeitos, que são pouquíssimos.

24. Por isso, necessariamente, a maioria do povo está sendo ludibriada com essas promessas indiscriminadas e altissonantes do perdão das penas (LUTERO, p. 40-45, 2017).

Pelo texto acima, consegue-se perceber como Lutero tenta esvaziar o poder da igreja romana através das suas ideias. É importante observarmos este breve histórico de Lutero para que seja compreendido o sentimento de descontentamento com a igreja que o atormentava e que o levou à realização da Reforma (FEBVRE, 2012).

Martinho Lutero diferenciava seu sistema de crenças da perspectiva católica, por exemplo: ao acreditar que a salvação do homem ocorria unicamente através da sua fé no sacrifício de Jesus, enquanto que para o catolicismo havia a condição da execução de boas obras, aceitação dos dogmas da Igreja e da participação em rituais; ou ao excluir intermediários entre o homem e Deus, não havendo, por exemplo, a necessidade de orações aos santos. (SHELLEY, 2018, p. 299).

A discordância entre Lutero e a Igreja católica se estendeu por muito tempo e essas diferenças de perspectivas fizeram Lutero propor a Reforma do cristianismo - o que ocasionava uma mudança no modo de observar a religiosidade. Lutero respondia perguntas antigas com uma nova perspectiva:

À pergunta “Como a pessoa é salva?”, Lutero respondeu: “Não pelas obras, mas somente pela fé”. À pergunta “Onde reside a autoridade religiosa?”, ele respondeu “Não na instituição visível chamada Igreja romana, mas na Palavra de Deus encontrada na Bíblia”. À pergunta “O que é a Igreja?”, ele respondeu “Toda a comunidade de cristãos, pois todos são sacerdotes diante de Deus”. E, à pergunta “Qual é a essência da vida cristã?”, ele respondeu “Servir a Deus em qualquer chamado útil, seja ele ordenado ou leigo”. Até hoje, qualquer descrição clássica do protestantismo deve ecoar essas verdades centrais (SHELLEY, 2018, p. 308).

As convicções de Lutero atingiam os interesses da Igreja católica, pois tendiam a tirar o poder da instituição e ao mesmo tempo, Lutero garantia o valor das escrituras, base das pregações protestantes. As ideias de Lutero saíram da Alemanha como Reforma Protestante, passaram pelo mundo e chegaram à Inglaterra, colonizadora dos EUA, sempre com tensões em relação, principalmente, ao catolicismo (SHELLEY, 2018). A Reforma ainda trouxe outros movimentos protestantes posteriores: o metodismo, o pietismo, as seitas batistas e, principalmente, o calvinismo (WEBER, 2005) – o qual traz aspectos importantes para a discussão deste trabalho.

Os batistas acreditavam na bíblia sagrada e que a salvação ocorreria somente mediante à fé. Para eles, não deveriam haver conexões diretas entre o Estado e a religião para que a América se tornasse verdadeiramente cristã (SHELLEY, 2018). O pietismo foi um movimento que lembrava a importância da alma, mesmo na época da razão e ele surgiu como reação ao sucesso da Reforma. Os pietistas tinham dois objetivos: enfatizar a fé pessoal, sem levar em consideração os anseios católicos e puritanos; descentralizar a vida cristã da igreja na qual a pessoa nascia e crescia, ou seja, de sua comunidade, para que a palavra fosse levada para outros locais (SHELLEY, 2018). Os metodistas nasceram do meio Universitário. Era um grupo de alunos decididos a levar sua religião à sério e para isso, centraram sua vida em três elementos: a oração, leitura da bíblia e a participação na Santa Comunhão. Sua teologia é centrada na fé e na prática de ações sociais e eles eram rígidos no que diz respeito a seguir os ensinamentos bíblicos (SHELLEY, 2018).

Como características comuns entre os movimentos anteriores – presentes também no calvinismo - há a maior ênfase no indivíduo (e no seu contato com Deus) através de sua fé pessoal, a crença na bíblia e a necessidade de rompimento com o Estado. Esse rompimento e a sensação do espírito de liberdade que viria a partir do mesmo são importantes para a difusão das ideias cristãs nos Estados Unidos, uma vez que permitiram o empenho cristão em processos como os avivamentos, conforme veremos mais à frente (SHELLEY, 2018).

Max Weber, sociólogo alemão, discute a ética protestante e o espírito do capitalismo no livro de mesmo nome (título original: *Die protestantische Ethik und der 'Geist' des Kapitalismus*) em 1904 e ampliado em 1920. O livro busca compreender o grande desenvolvimento do capitalismo em países protestantes na passagem do século XIX para o século XX. Para isso, Weber analisa o desenvolvimento do capitalismo como uma espécie de reflexo de uma tradição religiosa protestante puritana<sup>2</sup> (WEBER, 2005). A reflexão de Weber é de extrema importância para a auto compreensão dos EUA como grande potência e o modo

---

<sup>2</sup> O puritanismo também é chamado de calvinismo

como essa característica está presente nos filmes que serão analisados mais adiante.

O calvinismo, difundido no fim do século XVI e século XVII, ajudou na construção de alguns conceitos que participaram da formação da nação estadunidense, como veremos a seguir: para o calvinismo, o universo foi criado para a Glória de Deus; os desígnios de Deus vão além da compreensão do homem; apenas um pequeno número de homens é predestinado à salvação. Este último conceito colaborava com a ideia de que a salvação era estabelecida desde a criação e através dele, a superioridade divina torna-se inquestionável para os americanos, uma vez que Deus não se influenciaria por ações humanas (WEBER, 2005). O calvinismo também colaborava com o conceito de vocação como causa do desenvolvimento do capitalismo (WEBER, 2005), uma vez que exercer uma tarefa (um trabalho) em prol de uma nação é torná-la próspera e isso é um modo de cumprir a vontade divina. Diante disso, duas perspectivas passaram a compor o dia a dia dos cristãos calvinistas: o indivíduo deveria, obrigatoriamente, considerar-se um dos eleitos – caso contrário evidenciaria uma fé imperfeita; e para exercer a fé perfeita e a confiança em sua salvação, dedicar-se ao seu trabalho dentro da nação passa a ser considerado um sinal dessa eleição. A partir dessas ideias, o trabalho tornou-se um dos modos de manifestação da fé na salvação e na graça de Deus (WEBER, 2005) e como consequência, a prosperidade e a riqueza provenientes do trabalho passaram a ter um enorme valor religioso. Segundo Giddens (apud WEBER, 2005, p.187), os calvinistas argumentavam que “desejar ser pobre é o mesmo que desejar ser doente”.

É com esse espírito protestante calvinista, também chamado puritano, que em 1630, cerca de 400 imigrantes partiram da Inglaterra em direção ao Novo Mundo, no continente Americano. Na partida, o sermão de um respeitado pastor, John Cotton, resumia o espírito dos imigrantes:

Cotton declarava que, tal como os antigos israelitas, aqueles imigrantes eram o povo escolhido de Deus sendo conduzido para a terra por ele prometida e preparada. Nessa nova terra, eles poderiam trabalhar despreocupados para a glória de Deus.(COTTON apud SHELLEY, 2018, p. 360)

Cotton trazia uma visão puritana, que resumia o sentimento dos colonos que desembarcavam na região, a qual ficaria conhecida como Nova Inglaterra. Segundo Karnal (2007), no século XVII, os ingleses exerciam pouco controle sobre suas colônias e isso se deve a um difícil período que a Inglaterra atravessava. Na Inglaterra, o capitalismo avançava rumo aos campos ao mesmo tempo que a população das cidades e sua pobreza também aumentavam (KARNAL, 2007). Importante destacar que o século XVII foi marcado por tensões entre rei e burguesia, religião oficial e representantes da reforma religiosa e entre a burguesia e grupos mais democráticos (KARNAL, 2007). Além dessas tensões vivenciadas pela Inglaterra no período, o país passava pela alta dos preços, principalmente diante dos produtos de primeira necessidade, o que aumentava a miséria vivenciada pelas classes menos privilegiadas. Com o aumento da miséria, a fome e as doenças ainda acompanhavam o constante crescimento populacional, o que também aumentava as desigualdades e os problemas internos vivenciados pela Inglaterra.

A população das colônias crescia rapidamente e observou-se o aumento de mais de 2,5 milhões de pessoas entre os anos de 1620 e 1720. Entre essas pessoas que formariam a semente da população dos EUA nas chamadas 13 colônias, estavam não apenas os protestantes, mas membros de outros grupos religiosos, crianças sem pais, aventureiros, mulheres, crianças raptadas, negros, africanos, nobres, comerciantes, etc (KARNAL, 2007). As 13 colônias na Nova Inglaterra eram: Virgínia, New Hampshire, Massachusetts (Plymouth), Maryland, Connecticut, Rhode Island, Carolina do Norte, Nova York, Nova Jersey, Carolina do Sul, Pensilvânia, Delaware e Geórgia (KARNAL 2007).

A educação formal nas colônias tinha caráter religioso ao ponto de estatutos da Universidade de Yale, de 1745, pedirem a leitura e interpretação de textos da bíblia na língua grega; ou da realização da leitura de trechos das Escrituras Sagradas durante o dia pelo presidente da universidade (KARNAL, 2007). A universidade ainda previa punições para quem cometesse crimes ou violasse as verdades bíblicas. Com isso, a religião assumiu o papel de orientar o dia a dia e a conduta nas Universidades. Segundo Karnal (2007), em 1764, haviam 7 universidades construídas nas 13 colônias: Harvard, construída em Massachusets em 1636; William and Mary, construída em 1693, em Virgínia; Yale, em 1701, em

Connecticut; Princeton, construída em 1747, em Nova Jersey; a Universidade de Pensilvânia, em 1754, em Pensilvânia; Columbia, em 1754, em Nova York; e Broen University, em 1764, em Rhode Island.

O investimento na educação tornava a Nova Inglaterra, uma das regiões com menor índice de analfabetismo (KARNAL, 2007). Ao mesmo tempo, a religiosidade se disseminava e instaurava-se no dia a dia da população da Nova Inglaterra, seja através do ensino e das leis, ou de ardentes pregações de pastores puritanos.

Somando-se à essa expansão dos valores puritanos, vale lembrar um acontecimento interessante que ocorreu em 1692. Neste ano, um grupo de adolescentes na cidade de Salem acusou várias pessoas de enfeitiçá-las e a cidade vivenciou uma histeria coletiva (pessoas caíam doentes, animais morreram, árvores secaram, mulheres gritavam e rolavam pelo chão) que era encarada como obra do demônio (KARNAL, 2007). Isso era terreno fértil para a ação dos pastores que angariavam fiéis a partir do medo difundido na sociedade e também colaborava com a histeria vivenciada, pois introduziam ideias religiosas como a da existência do demônio, na sociedade.

Além disso, entre os séculos XVII e XVIII, haviam constantes tensões entre os colonos e os indígenas que resistiam de duas formas à colonização: a primeira, fugiam para o interior; e a segunda, utilizando a violência para se protegerem (KARNAL, 2007).

É importante observar que ao longo do século XVII, a Nova Inglaterra lidava com outras duas situações: a mestiçagem em terreno americano e a escravidão. Em 1619, o primeiro navio com escravos desembarcava em terras americanas e no decorrer do tempo, leis eram criadas para “regular” a “relação”. Por exemplo, em 1662, na Virgínia, leis tentavam estabelecer a condição de escravos a partir da mestiçagem. Nelas, a condição de escravo era dada pela mãe: por exemplo, filho de pai inglês e mãe Africana, seria considerado escravo. Ou em 1669, houve uma lei que liberava o amo que matasse o escravo através de castigo físico (KARNAL, 2007).

Diante da violência ocorrida na escravidão, os escravos tentavam resistir de várias formas: lentidão na execução de suas funções, falsas doenças, fugas, assassinatos por envenenamento. Por exemplo, em 1740, os escravos tentaram

envenenar todo o abastecimento de água de Nova York (KARNAL, 2007). Segundo Karnal (2007), entre 1619 e 1860, 400 mil negros foram levados aos EUA. Mesmo com o movimento de independência dos EUA, em 4 de julho de 1776, a escravidão ainda era realizada por ricos conservadores.

Nas primeiras décadas do século XVIII, a expansão territorial americana estava oficialmente unida à religiosidade através de algumas ideias convenientes para os colonos as quais tornavam aceitável a expansão a qualquer custo: havia a certeza dos colonos estarem agindo por providência divina; a expansão territorial em uma natureza selvagem permitia o contato de Deus em vidas sombrias; havia a benção divina na transformação e domesticação do selvagem. (FONSECA, 2007, p.158-164).

O historiador Leandro Karnal (2007, p. 44) observa que enquanto colonizados, os EUA funcionaram como um receptor do que era indesejável na Inglaterra: puritanos, mulheres sem futuro, órfãos, etc. A religiosidade dos ingleses puritanos rompia as fronteiras inglesas em direção aos EUA. O autor também afirma que entre os colonos, os puritanos apresentavam-se como eleitos por Deus e tinham nos EUA, a convicção da construção da Nova Terra Prometida:

Os “puritanos” (protestantes calvinistas) tinham em altíssima conta a ideia de que constituíam uma “nova Canaã”, um novo “povo de Israel”: um grupo escolhido por Deus para criar uma sociedade de “eleitos”. Em toda a Bíblia procuravam as afirmativas de Deus sobre a maneira como Ele escolhia os seus e as repetiam com frequência. Tal como os hebreus no Egito, também eles foram perseguidos na Inglaterra. Tal como os hebreus, eles atravessaram o longo e tenebroso oceano, muito semelhante à travessia do deserto do Sinai. Tal como os hebreus, os puritanos receberam as indicações divinas de uma nova terra e [...] são frequentes as referências ao “pacto” entre Deus e os colonos puritanos. A ideia de povo eleito e especial diante do mundo é uma das marcas mais fortes na constituição da cultura dos Estados Unidos (KARNAL, 2007, p. 47).

É importante observar que essas crenças se tornaram parte da identidade estadunidense. Klein (2012, p.104-105) também afirma que durante o processo de colonização da América do Norte, os colonos puritanos difundiam o pensamento de estarem sobre uma espécie de “Nova Canaã”, ou paraíso perdido. Havia entre a terra colonizada (América do Norte) e a terra colonizadora (Inglaterra) um contraste

entre as belezas naturais de uma terra intocada pela civilização europeia e as impurezas de uma sociedade civilizada. Fonseca (2007, p. 157) também afirma que havia o sentimento de os EUA serem uma espécie de Terra Prometida (uma espécie de Novo Egito) na qual os colonos ingleses seriam os escolhidos para fazê-la prosperar (FONSECA, 2007, p.157).

Embora houvessem diversos cristãos evangélicos (batistas, metodistas, presbiterianos episcopais e congregacionalistas), todos caminhavam lado a lado no pensamento dominante do século XIX: o sonho de uma América cristã. (SHELLEY, 2018, p. 469). Segundo Shelley (2008, p.378), havia a predominância puritana, mesmo com a diversidade religiosa e foi através da chamada Carta dos Direitos que essa diversidade e liberdade religiosa tornava-se garantida ao mesmo tempo que a Igreja deixava de ter qualquer influência sobre o governo (SHELLEY, 2008, p.471). Nesse contexto, surgem duas ferramentas que fortaleceram os ideais cristãos e colaboram com sua difusão: a sociedade voluntária e os avivamentos.

A sociedade voluntária acontecia através da união de cristãos de várias denominações, porém com interesses em comum ao buscar moldar a vida americana; e os avivamentos foram períodos de pregações religiosas que buscavam atingir um grande número de pessoas e poderiam conquistar novos fiéis ou renovar a fé de evangélicos já convertidos. Esses instrumentos serviram para ampliar o domínio rumo ao Oeste (considerado ainda selvagem pelos puritanos) e recuperar um leste no qual o poder religioso estava abatido. Vale ressaltar que nem todos apoiavam os avivamentos, por exemplo, os católicos (SHELLEY, 2008, p.473).

Segundo Karnal, (2007, p.55), no século XVIII, ocorreu o “Grande Despertar”, um avivamento no qual pastores mais carismáticos pregavam de cidade em cidade, angariando fiéis. Nesse avivamento, os voluntários deveriam converter e alimentar seus fiéis com recursos próprios, e isso passou a ser vivenciado como um dom de Deus (SHELLEY, 2018, p. 424).

Essa onda de avivamentos na formação da sociedade estadunidense trouxe o enorme aumento das pregações evangélicas, difundindo cada vez mais as ideias puritanas nos EUA.



O Grande Despertar permitiu a difusão das práticas evangélicas em toda Nova Inglaterra e logo observou-se que esses ideais já estavam na vida cotidiana da população: Em 1741, todos os elementos do avivamento estavam em cena: visitantes nos púlpitos, ameaças de perdição, oradores itinerantes, reuniões de oração e afluência de membros [...] (SHELLEY, 2018, p. 428).

Entre os séculos XVII e XVIII, ocorreram diversas guerras que iniciaram na Europa e quando migraram para o solo americano, tiveram a participação dos índios. Essas guerras já sinalizavam o processo de independência dos EUA. Por exemplo, no final do século XVII (1688-1697), houve a Guerra da Liga de Augsburgo, a qual quando em solo Americano, chamou-se Guerra do Rei Guilherme. Esta guerra ocorreu entre ingleses e franceses com apoio dos índios como resposta à tentativa de expansão territorial do rei Luís XIV da França. Durante essa Guerra e em seu fim, através do Tratado de Ryswick entre França e Inglaterra que devolveu o Porto Royal – ou Nova Escócia – para os franceses, a Inglaterra deixou claro que pouco se importava com as necessidades dos colonos – uma vez que estariam modificando o mapa das colônias sem levar em conta as necessidades dos locais (KARNAL, 2007).

Outras guerras ainda ocorreram, como a Guerra da Sucessão Espanhola (1703-1713) que também visava expansão territorial em relação às colônias inglesas e na qual observou-se duas frentes de batalha: ao norte, colonos franceses e índios; e ao sul, espanhóis. Durante a guerra, a Inglaterra enviou tropas para ajudar os colonos que as acusaram de corrupção, ineficiência e de serem caras para a economia das colônias, ou seja, novamente, a Inglaterra incomodava os interesses dos colonos. Entre 1739 e 1742, houve a Guerra da Orelha de Jenkins que terminou com a morte de três mil e quinhentos colonos americanos sob o comando inglês. Naturalmente isso aumentava a insatisfação dos colonos em relação aos ingleses (KARNAL, 2007). Diante dessa insatisfação, em 1754, ocorreu uma conferência das colônias inglesas a qual foi a primeira tentativa de união das colônias, o que desagradou o governo inglês (KARNAL, 2007).

Durante esse período, duas guerras ajudavam a eliminar a presença francesa na América do Norte: a Guerra Franco-Índia e a Guerra dos Sete Anos (1756-1763). O fim da presença francesa em território americano deixava os

colonos menos dependentes do poder bélico inglês ao mesmo tempo que colaboraram com o sentido de união dos colonos ao defenderem as terras em que habitavam (KARNAL, 2007).

Portanto essas guerras que ocorreram já direcionavam o processo de independência das treze colônias por dois motivos: colaboravam com o espírito de união entre as colônias e deixavam claro que os interesses dos colonos remavam contra os interesses da Inglaterra.

Entre os séculos XVIII e XIX, a Inglaterra superou suas crises internas, comentadas anteriormente, definiu-se como monarquia parlamentar e com o apoio da burguesia, ocorreu seu desenvolvimento econômico e estabilidade, o que ajudou o país a olhar com mais calma para a Nova Inglaterra. Nesse período, na Inglaterra, há a Revolução Industrial impulsionada pela burguesia no poder e a partir do desenvolvimento econômico, surge cada vez mais a necessidade de matéria-prima em abundância, a qual seria encontrada e explorada nas treze colônias. Além disso, as guerras anteriores realizadas pelos ingleses em território americano necessitavam ter seus altos gastos pagos pela exploração das colônias. Para isso, por exemplo, a Inglaterra aumentou os impostos em terras coloniais (KARNAL, 2007).

Após a retirada dos franceses de terras coloniais, os colonos viam a oportunidade de expansão de seu território em direção às regiões habitadas por indígenas, porém a Inglaterra proibiu, em 1763, o acesso dos colonos à diversas dessas áreas ao reconhecer a soberania dos índios nessas regiões (KARNAL, 2007). Cada vez mais a Inglaterra estava intervindo nos planos dos colonos e as tensões entre Inglaterra e colonos só aumentavam.

É importante observar que após a Guerra dos Sete anos, a Inglaterra tornou-se a maior potência mundial e exercia seu domínio sobre os colonos através da exploração de altos impostos. As colônias eram exploradas para o maior desenvolvimento do reino inglês. Como era de se esperar, cada vez mais os ânimos das colônias aqueciam-se em direção aos abusos ingleses que tinham o objetivo de cada vez mais restringirem a autonomia das colônias. Estas reagiram deixando claro seu sentimento de indignação e realizando boicote ao comércio inglês – o que teve grande impacto nos cofres da coroa e demonstrou a grande força dos colonos (KARNAL, 2007).

A relação entre Inglaterra e colonos tornava-se cada vez mais tensa e uma espécie de queda de braço ocorria entre ambos: de um lado, a Inglaterra queria explorar mais intensamente as colônias; e do outro, as colônias queriam sua autonomia e não aguentavam mais a exploração inglesa. Em 1770, em um dos protestos contra os ingleses em terra americana, no chamado Massacre de Boston, 5 colonos foram mortos e isso aumentou o sentimento de necessidade de separação pelos colonos. Ao mesmo tempo, esses colonos continuavam boicotando as medidas inglesas e os Ingleses criavam mais leis e medidas restritivas que tiravam progressivamente a autonomia das colônias, porém essas medidas aceleravam o processo de independência que cada vez mais ganhava forma (KARNAL, 2007).

Os colonos queriam participação parlamentar no processo de validação das leis que eram impostas pela Inglaterra e essa necessidade de participação era uma voz que não tinha a atenção inglesa, ou seja, os colonos não participavam das decisões políticas relacionadas às colônias. Um sentimento antibritânico instaurou-se nas 13 colônias e observou-se o nascimento de sociedades secretas que eram grupos de colonos que se uniam contra os interesses ingleses. Essas sociedades articulavam-se como uma frente de resistência e de ação que rumaria para a independência (KARNAL, 2007).

Em 4 de julho de 1776, a Declaração de Independência é redigida e a partir daí uma guerra fez-se necessária para garantir a liberdade da colônia: a Guerra da Independência. Nessa guerra, o exército das colônias foi organizado ao mesmo tempo que milícias eram formadas para ações contra o exército inglês o qual se mostrava extremamente violento nas colônias, matando, por exemplo, mulheres, crianças e aldeias inteiras. Essa violência aumentava o sentimento antibritânico pelas colônias e outros países Europeus alinhavam-se às vontades colonas contra os ingleses: França, Holanda e Espanha passaram a canalizar suas forças a favor dos colonos (KARNAL, 2007).

A Guerra da Independência foi composta por uma sucessão de conflitos que ora eram vencidos por britânicos e ora por colonos. Em 1781, os colonos têm uma vitória decisiva em Yorktown (Virgínia) e dois anos depois, o Tratado de Paris marca o reconhecimento da Independência dos EUA (KARNAL, 2007).

Benjamin Franklin e George Washington destacaram-se como fundadores da pátria. George Washington lutou nas guerras coloniais e foi considerado o maior chefe de tropas americanas contra os ingleses. Benjamin Franklin foi um dos maiores intelectuais do século XVIII o qual alimentava os colonos com ideias de liberdade e democracia (KARNAL, 2007).

Mesmo com a independência, a identidade estadunidense ainda precisaria ser construída. Era a primeira vez que uma colônia tornou-se independente e deveria criar uma unidade (mesmo com 13 colônias) em um país livre e com novos princípios (KARNAL, 2007).

É importante observar que Benjamin Franklin, considerado representante dos protestantes na nova pátria, alicerçou a elaboração da constituição a qual já possuía vestígios da religiosidade protestante. Os EUA passaram a ser considerados exemplo de liberdade, democracia e também mostravam a possibilidade de libertação de outras colônias pelo mundo. Para os índios, a independência foi negativa, pois ela permitiu a expansão das colônias diante de áreas habitadas pelos mesmos (KARNAL, 2007). Cada vez mais, os EUA buscavam estabelecer uma unidade e modelo republicano em um território vasto e com diferenças, uma vez que haviam 13 colônias com interesses locais e uma grande região ainda a se explorar: o Oeste (KARNAL, 2007).

George Washington foi eleito o primeiro presidente dos EUA, mas é ao terceiro presidente, Thomas Jefferson (1743-1826), que a memória estadunidense atribuiu a tarefa de construção política da nação. Com Jefferson no poder, a expansão territorial tomava conta do sentimento nacionalista estadunidense. Jefferson também estimulava a expansão rumo ao Oeste que se tornou símbolo na expansão do modo de vida americano (KARNAL, 2007).

Os EUA viam seu comércio como de extrema importância para a Europa e começaram a utilizar essa crença como moeda de troca, chegando a impedir a entrada de produtos britânicos em seu território. As tensões entre Inglaterra e EUA começavam a ganhar maiores proporções, até que em 1812, com o presidente americano James Madison (1809-1817), é declarada guerra contra a Inglaterra, que vence a guerra, porém mesmo com a derrota americana, os EUA ainda continuaram com sua independência (KARNAL, 2007).

Em 1823, após James Monroe assumir o poder americano, o presidente instaurou a Doutrina Monroe: os EUA garantiram neutralidade nas questões europeias ao mesmo tempo que os europeus não interferiam na América. A Doutrina Monroe foi um dos primeiros passos da política externa estadunidense no século XIX. A paz e liberdade que a Doutrina trazia, fortalecia a imagem do país e os colocou como uma espécie de protetores do Mundo (KARNAL, 2007). A paz interna proporcionada pela doutrina Monroe também forneceu condições para a expansão e desenvolvimento econômico americano. Os EUA passaram a concentrar esforços e investimentos em poucos produtos, como o algodão e o tabaco que estimulavam a necessidade de mão de obra e, conseqüentemente, de escravos. É importante observar que o sul do país possuía o trabalho escravo como dominante e o norte estimulava o trabalho livre (KARNAL, 2007).

Os EUA viveram até 1819 um período de intenso crescimento econômico, o qual reforçou o sentimento nacionalista difundido no processo de independência em 1776 e na guerra de 1812 (KARNAL, 2007). É importante observar que com o fim da guerra com a Inglaterra, os territórios americanos conquistados ao Oeste tornaram-se Estados (KARNAL, 2007).

Entre 1840 e 1850, o surgimento das estradas de ferro aumentavam a eficiência de transporte de mercadoria e pessoas e em 1860, cerca de cinquenta mil quilômetros de ferrovia já transpassavam o país, ligando, inclusive, o leste ao oeste. Os trens significavam o aumento da velocidade e o avanço da tecnologia (KARNAL, 2007).

Com a reabertura das portas para o mercado inglês, os EUA sofreram com a entrada dos produtos que eram de excelente qualidade e com preços baixos. Com isso, uma crise econômica se instaurou no país entre 1819 e 1824 e os bancos entraram como protagonistas para salvar os americanos. Ao mesmo tempo, as dívidas não eram saudadas, muitos bancos faliram e com isso, o pânico financeiro instaurou-se na sociedade naquele período (KARNAL, 2007).

Em 1829, Andrew Jackson foi eleito (1829-1837) e Jackson era considerado um homem do povo. A eleição de Andrew tornava-se exemplo de como um homem simples poderia exercer cargos importantes, porém sua política de fazer um mandato simples, saudar dívidas, apoio aos pequenos proprietários e estímulo à

mobilidade desagradavam a classe rica do sul. O vice-presidente Cahoun rompeu com Andrew e liderou uma resistência do sul contra medidas vindas do presidente. O Sul observava as medidas do presidente Andrew como violadoras dos interesses dos Estados e ao mesmo tempo, o presidente anunciou que as medidas e as leis iriam ser aplicadas a todo custo, mesmo com o uso da força militar. A partir disso, em 1831, Cahoun buscou unificar os estados do Sul para combater o que considerava tirania do presidente e os debates sobre as relações entre o governo central e os governos locais ressurgiram encontrando divergências que contribuíram para a eclosão da Guerra Civil (KARNAL, 2007).

Jackson também via os índios do Leste como indesejáveis e em 1830, promulgou a “Lei de remoção dos Índios” que buscava deslocar os índios para a região de Oklahoma. Ao marcharem para a região, milhares de índios morreram de frio, doenças e fome. Essa jornada suicida ficou conhecida como Trilha das Lágrimas. Em 1839, outras tribos foram levadas rumo à Oeste e esse deslocamento proporcionou o acesso a cem milhões de acres de terras férteis pelos americanos e ocorreu a morte de milhares de índios ou na viagem ou através de combates já na reserva ou em sua terra original. Ao mesmo tempo que o presidente proporcionou esperança para a população americana, também foi símbolo da morte entre os índios (KARNAL, 2007).

No século XIX, os EUA expandiam suas fronteiras rumo ao Oeste e conforme sua expansão ocorria, a influência cristã ainda era tímida. O que se observava eram homens que brigavam pelos motivos mais banais e utilizavam os punhos, os pés, as unhas, arrancavam os olhos uns dos outros e matavam sem muita dificuldade. Foi através do voluntariado nos avivamentos que os ideais cristãos foram doutrinando e domesticando o Oeste ainda com características selvagens (SHELLEY, 2018).

As ideias reformistas puritanas predominavam no cristianismo difundido no período e cada vez mais deixavam de ser ideias simplesmente religiosas para tornarem-se ideias símbolo de um povo, principalmente a ideia de serem eleitos por Deus, ou seja, a religiosidade puritana tornava-se cada vez mais parte do cotidiano da sociedade estadunidense, ao mesmo tempo que o espírito imperialista dessa

sociedade começava a assumir seus moldes, já alicerçados pelo poder divino (SHELLEY, 2018, p. 429).

Segundo Karnal (2017), entre 1814 e 1898, os EUA viviam o princípio da doutrina Monroe e estavam voltados em sua expansão rumo ao Oeste. Porém os EUA também estavam preocupados com a expansão comercial para o exterior.

Karnal (2007) afirma que há algumas interpretações sobre o imperialismo estadunidense: os EUA teriam atingido maturidade econômica e necessitavam de novas matérias-primas e mercados exteriores; ou o Destino Manifesto trazia consigo a missão civilizatória dos EUA diante das nações do mundo. Com a justificativa da vontade de Deus, havia a permissão do expansionismo mesmo que o mesmo fosse à força (KARNAL, 2007).

Um exemplo do expansionismo citato anteriormente foi a relação entre EUA e Cuba após 1878, quando havia um período próspero sustentado pelo mercado estadunidense de açúcar. A Lei McKinley permitia a entrada de Açúcar nos EUA sem taxas aduaneiras, porém após a volta de cobrança de encargos, ocorreu uma crise econômica em Cuba. Em 1898, os EUA tentaram intervir diretamente em território Cubano, mas um navio de guerra americano explodiu em uma visita à Cuba, matando 260 marinheiros. Após isso, em 12 de agosto de 1898, os EUA tomaram o controle de Cuba e mesmo depois de não anexarem Cuba ao seu território, permaneceram no país com a missão (duvidosa) de erradicar a febre amarela e em 1902, se retiraram, mas os EUA transformaram a ilha em uma espécie de protetorado. Os EUA interviriam em assuntos internos de Cuba para garantir sua liberdade através da chamada Emenda Platt, a qual foi revogada em 1930, mas mesmo assim, os EUA continuaram a orbitar na economia cubana (KARNAL, 2007). Observa-se que ações intransigentes americanas justificadas por certa supremacia moral mostraram-se um modo de intervir nos países – e em suas economias.

Como já comentado, pós sua emancipação da Inglaterra, a religiosidade protestante dos EUA (ou a Nova Inglaterra) se expandia pelo território gradativamente rumo ao Oeste. Uma grande rede de sociedades missionárias e de caridade também expandiam os ensinamentos de Cristo ao levar a palavra ou distribuírem Bíblias em regiões do Oeste, onde haviam poucos pastores e igrejas.

Essas organizações coíbiam atividades não religiosas aos domingos, bem como atividades seculares como jogos e prostituição (KARNAL, 2007, p. 120).

Os avivamentos continuavam ferramentas importantes para espalhar as ideias puritanas e em 1800, especialmente nas universidades, observou-se o entusiasmo pela vida espiritual o qual foi passado para as gerações futuras. Essa grande influência, e novo avivamento, foi chamada de Segundo Grande Despertar e produziu a geração seguinte de líderes qualificados e dedicados para a cruzada ocidental (SHELLEY, 2018, p. 471).

Relembrando o Grande despertar, entre 1730 e 1740, no período em que os EUA eram colônia, chegamos na virada do século XVII para XIX com um novo despertar que ocorria através de reuniões religiosas rumo ao oeste que poderiam durar dias inteiros com pastores rezando com milhares de pessoas e espalhavam principalmente as tradições puritanas (KARNAL, 2007).

Em 1830, uma sociedade antiescravista foi organizada em Nova York com a fundação do jornal *The Liberator* um ano depois. A maioria dos leitores eram escravos que eram alfabetizados por causa da presença do protestantismo como religião predominante, a qual estabelecia a leitura bíblica como fundamental na vida cristã. O autor do jornal, William Garrison, era a favor da libertação imediata dos escravos e tinha o apoio de outros abolicionistas, em sua maioria religiosos que viam a escravidão como um mal a ser erradicado (KARNAL, 2007).

A região de maior resistência em relação à abolição foi o Sul que tinha o escravo como uma posse que significava riqueza. Ao mesmo tempo, o escravo era visto como mercadoria que movimentava a economia do país e como incapaz de ser introduzido na vida social. O preconceito diante do escravo era elemento cultural na sociedade estadunidense e o branco era visto como superior tanto no Norte quanto no Sul, porém havia a grande presença de trabalhadores assalariados e livres no Norte do país ao mesmo tempo que o Sul tinha o peso de ser uma população escravista. No século XIX, as diferenças entre Norte e Sul podiam ser notadas: o Norte possuía a maior população; o Sul tinha maior força no governo federal e tentavam expandir sua postura escravista para outras regiões (KARNAL, 2007).



Diante das crescentes tensões entre o Norte e o Sul por causa da conservação da escravidão pelos sulistas, após o surgimento das novas regiões de Kansas e Nebraska, o congresso aprovou a possibilidade de escravidão nas regiões, através da chamada Lei Kansas-Nebraska, o que causou indignação nos nortistas. Kansas foi palco de disputas políticas entre sulistas e nortistas até que o presidente Franklin Pierce (1852-1857) autoriza a formação de um legislativo formado por escravistas (KARNAL, 2007). Com isso, políticos do Kansas contra a escravidão formaram um novo Legislativo e elegeram um novo governador. Em 1860, os debates sobre a escravidão tomaram conta das discussões nas eleições e Abraham Lincoln, contra a escravidão, é eleito. Com isso, no Sul do país, a ideia de separação do restante do país ganha força e Lincoln combate a ideia com força militar: o horror da guerra se instaurou através de trincheiras com mais de 25 mil mortos. Aos poucos, a superioridade do norte foi vencendo e o Sul foi tendo seus recursos devastados até que em 1863, um terço dos soldados sulistas abandonaram o campo de batalha. Lincoln, gradativamente, foi dando liberdade aos escravos ao mesmo tempo que indenizava os donos dos escravos, pois esses escravos eram considerados mercadorias (KARNAL, 2007).

Em 1861, a Primeira Lei do Confisco tornou qualquer propriedade dos confederados (gado, algodão, escravos) que caísse nas mãos dos nortistas e isso causou a fuga de escravos rumo ao norte, pois havia aí uma esperança de serem libertos. Em 1862, a segunda Lei do Confisco declarou livre todo escravo capturado ou fugido (KARNAL, 2007).

Durante essa Guerra Civil, toda vez que uma tropa do Norte invadia uma região confederada, os escravos fugiam da fazenda para se tornarem livres. Uma luta que serviu para unificar o país, também serviu para acabar com a escravidão. Lincoln percebeu que libertar todos os escravos renderia popularidade e aceleraria o fim da guerra. Com isso, em 1863, foi proclamada a Lei de Emancipação dos Escravos. Conforme as tropas do Norte venciam, os escravos tornavam-se livres. Dois anos depois, em 1865, a escravidão foi proibida em todo território americano (KARNAL, 2007).

Essa foi a guerra mais devastadora da história dos EUA: 600 mil americanos morreram. Além disso, Lincoln tornou-se um símbolo da luta pela liberdade. Com o

fim da Guerra Civil (ou Guerra da Secessão) a nação estava formada (KARNAL, 2007). Vale lembrar que depois dessa guerra, muitos pastores e missionários foram espalhados não apenas pelos EUA, mas pelo mundo (KARNAL, 2007).

Desde 1920, a religião utilizava-se acanhadamente da mídia para a difusão de seus preceitos e acessibilidade aos cultos. Em 1950, o rádio e as emissoras evangélicas mostravam-se estabelecidas e em 1960, a televisão já se mostrava um grande meio de evangelizar e formar opinião. Pode-se observar isso, por exemplo, através religioso Pat Robertson, que inaugurou seu próprio canal de TV em 1960, a Christian Broadcasting Network. A partir de 1960, a evangelização direta e conteúdo para entretenimento da família eram produzidos de forma intensa na televisão. (BELLOTTI, 2008).

Pode-se observar o audiovisual e, em especial para este trabalho, o cinema como difusores e colaboradores para a manutenção da identidade das nações e diante dessa discussão sobre a religiosidade estrutural estadunidense, defende-se que a religiosidade puritana é parte importante da identidade da nação estadunidense. Canclini (1999, p.129) aponta o rádio e cinema como grandes contribuintes para organizar essa identidade. O autor ainda faz o apontamento de que essa identidade se apresenta em personagens heroicos dos filmes estadunidenses, perspectiva essa que será observada mais à frente.

Ramos e Miranda (2007, p.3) defendem que nos EUA existe uma religião civil que não está organizada como Igreja (vinculada diretamente ao Estado), mas está em discursos e ações corriqueiras: citações religiosas em locais públicos, valorização dos heróis de guerra (sacrifício pela pátria), leis e cotidiano. Uma vez que as leis dão direito à liberdade religiosa, o cristianismo encontrou outros modos de impor-se na sociedade estadunidense. Ramos e Miranda (2007, p.2) afirmam que o espírito religioso (valores cristãos) está presente nas relações políticas, sociais e nos filmes. Segundo eles (2007, p. 1-2), os valores como família, trabalho, esforço individual e o nacionalismo fazem parte da formação social estadunidense. Gellner (1989) defende que o nacionalismo se alimenta das riquezas culturais existentes na história das nações e observa-se que a religiosidade americana é parte primordial dessa riqueza. Giddens (apud WEBER, 2005, p.156) ressalta a importância da religião na sociedade estadunidense e a aponta como fonte de ideias

morais, filosóficas, científicas e jurídicas. Observa-se a influência religiosa nas leis estadunidenses, por exemplo, em 1947, em uma lei que foi publicada em Massachusetts que apresenta caráter religioso em seus dizeres:

Sendo um projeto principal do Velho Satanás manter os homens distantes do conhecimento das Escrituras, como em tempos antigos quando as tinham numa língua desconhecida [...] se decreta para tanto que toda municipalidade nesta jurisdição, depois que o Senhor tenha aumentado sua cifra para cinqüenta famílias, dali em diante designará a um dentre seu povo para que ensine a todas as crianças que recorram a ele para ler e escrever, cujo salário será pago pelos pais, seja pelos amos dos meninos seja pelos habitantes em geral (KARNAL, 2007, p.48).

Segundo Ramos e Miranda (2007, p.3), a liberdade, democracia, família e a perspectiva protestante estão inseridos na cultura e dia a dia estadunidense, fazendo parte também das instituições públicas basais da sociedade. Percebe-se o enorme poder desses 4 elementos, mas é a perspectiva protestante que se mostra um importante parâmetro para este trabalho. Os puritanos encabeçavam a tarefa de unir toda comunidade em nome de Deus e influenciavam as leis que apresentavam base moral para controlar a manifestação de paixões e depravações excessivamente nocivas. As leis deveriam trazer o bem público e somente seu embasamento nas Escrituras poderiam conferir o terreno fértil para a sociedade da Nova Inglaterra, ou EUA. (SHELLEY, 2018, p. 425).

Observa-se essa influência, por exemplo, em 1835, quando um ministro da Nova Inglaterra, Lyman Beecher, utilizava-se da religiosidade para justificar o avanço do cristianismo rumo ao Oeste. Ele propunha esse avanço com medidas que moldariam o destino religioso (e político) da nação:

Ele propôs fazer isso pela pregação do evangelho, pela distribuição de Bíblias, pela plantação de igrejas, pela fundação de escolas e por meio de uma reforma da moral americana. Por ser puritano, Beecher sabia que uma sociedade livre precisava de leis justas e, em uma democracia, leis justas exigiam o apoio popular influenciado pelo cristianismo. (SHELLEY, 2018, p. 469)

Segundo Ramos e Miranda (2007, p. 7), dentro dessa religião civil, pode-se encontrar dois Deuses contrapostos: O Deus Deísta e o Deus Teísta. O primeiro, é

um Deus que não interfere em nada e deixa o universo seguir seu curso e o segundo, interfere quando necessário, para que os EUA cumpram seu destino para ser uma grande nação.

Klein (2012, p. 104) também afirma que para a domesticação do Oeste americano, utilizou-se a ideia de que a região deveria ser ocupada (e dominada) por vontade divina em nome de uma nação abençoada. Essa ideia, como já discutida anteriormente, é o que vai moldar o Destino Manifesto, o qual tornava inevitável a prosperidade dos Estados Unidos, uma vez que faz parte de uma predestinação. Esse pensamento justificava e permitia o expansionismo rumo ao Oeste custe o que custar, mesmo que isso significasse o extermínio de povos nativos e, mais adiante, o imperialismo estadunidense. A exploração da Nova Inglaterra tornava-se justificável através do conceito do Destino Manifesto que se tornou rapidamente um conceito anexado ao dia a dia estadunidense e que materializa as ideias puritanas que já vinham sendo espalhadas desde a sua colonização. Costa (2011, p. 2267) e Karnal (2007, p.25), citam o Destino Manifesto como o destino pré-determinado e legitimado por Deus, no qual os valores estadunidenses são propagados através do expansionismo estadunidense. Costa (2011) também define o Destino Manifesto como um conjunto de crenças nacionalistas e expansionistas infladas pela religiosidade e ética protestante. Esse sentimento guiou a colonização dos povos selvagens no Oeste americano, como já comentado, mas também pode ser visto até os dias atuais na perspectiva de que os ideais desse povo são difundidos pelo mundo, ou seja, mesmo não havendo uma expansão territorial, ainda há a expansão de seus pensamentos e de sua imagem hegemônica como nação.

Fonseca cita o conceito de excepcionalismo, o qual também define os EUA como uma nação excepcional, com trajetória e papel ímpares no mundo (FONSECA, 2007, p.150).

O excepcionalismo [...] norte-americano é fenômeno profundamente assentado em bases religiosas. O tema do “país com uma missão”, [...] tem suas origens mais remotas em mitos protestantes como os da “providência divina” (divine providence), da “cidade na colina” [...], do “povo escolhido” [...] e da “missão na natureza selvagem” [...], os quais integraram a narrativa simbólica dos primeiros colonos puritanos da Nova Inglaterra (FONSECA, 2007, p.156).

Observa-se que o excepcionalismo é um conceito relativo ao “Destino Manifesto” e ambos possuem o embasamento religioso ligado ao expansionismo e à hegemonia estadunidense. Após conquistarem a independência, os EUA haviam se tornado um modelo a ser seguido por todas as nações (FONSECA, 2007, p. 172). Segundo Klein (2012, p. 105), embora a ideia do Destino Manifesto esteja ligada ao século XIX, ela ainda permaneceu e permanece presente na sociedade estadunidense sofrendo reformulações e adaptações. Klein chamou uma dessas novas formas de manifestação do Destino Manifesto de “messianismo nacional americano”, o qual está presente nas grandes produções culturais estadunidenses e define a nação estadunidense como cuidadores e salvadores do mundo. Klein (2012) ainda relembra que os EUA viam-se como libertadores do mundo das ameaças nazistas, comunistas e terroristas, manifestando na vida real o papel de cuidadores do mundo, mas também relembra filmes como *Armagedom* (1998), o qual também manifesta essa ideia. No filme, uma equipe de astronautas americanos dá sua vida para salvar a humanidade de um grande asteroide. Segundo Junqueira (2001, p. 10), pode-se encontrar outros filmes que mostram os EUA como defensores do mundo, como, por exemplo, o filme *Dia da Independência* (1996), no qual os americanos salvam o mundo de uma invasão alienígena.

Quando um produto audiovisual é permeado com elementos da sociedade estadunidense e com isso, pelo próprio Destino Manifesto, como já comentado, e torna-se um produto para massas, há uma certa conquista ideológica de outros terrenos, ou seja, o pensamento estadunidense difunde-se e penetra em outras culturas (Roberts, 2018). Klein (2012, p.105) cita o cinema *hollywoodiano* como um modo de difundir a ideologia estadunidense tanto para a população estadunidense quanto para o resto do mundo. Burgoyne (apud Klein, 2012, p. 105) alinha-se à visão de Klein ao tratar esses filmes como legitimadores da vida da nação estadunidense.

Nesta etapa, discutimos sobre o nascimento e a formação da nação estadunidense, o que nos ajuda a definir o sentimento estadunidense em relação ao mundo e à sua sociedade. É importante observar a influência dos pensamentos puritanos na formação dos EUA e os sentimentos envolvidos nos conceitos de

destino manifesto e excepcionalismo. No próximo item, é necessária a discussão diante dos americanos e sua participação na Guerra Fria.

## **2.2. A Guerra Fria e o poderio dos EUA na segunda metade do século XX: poder militar, competição e medo**

Há duas características que mostram-se importantes na segunda metade do século XX e que apontam para os anseios sociais da época: as tensões da Guerra Fria e a atenção ao meio ambiente e à vida no planeta.

Para compreendermos o sentimento presente na Guerra Fria, é necessário retroceder na história e compreendermos a imagem dos EUA como nação hegemônica após a sua participação vitoriosa nas duas grandes guerras: a Primeira Guerra Mundial e a Segunda Guerra Mundial.

Os EUA entraram na Primeira Guerra Mundial em 1917, colaborando militarmente com a Entente do Reino Unido, França e Rússia na vitória contra a Alemanha. A ideia de Democracia e liberdade novamente são evocadas para justificar a entrada americana na Primeira Guerra Mundial. O capitalismo americano buscava conquistar mercados e matérias-primas fora dos EUA. Os EUA não agiam apenas militarmente, mas também exerciam influência econômica, por exemplo, em Cuba, Haiti, República Dominicana, Nicarágua e México. Os EUA encorajaram os bancos americanos a realizar empréstimos para países das Américas, o que fortalecia o controle estadunidense em relação a esses países. Os EUA cada vez mais expandiam o capitalismo e a sua cultura (KARNAL, 2007).

A Primeira Guerra ajudava a aliviar conflitos nacionais internos ao mesmo tempo que tinham o apoio popular, ou seja, o patriotismo e orgulho estadunidense estavam presentes no espírito da sociedade no período da Guerra (KARNAL, 2007).

Na Primeira Guerra Mundial, a entrada dos EUA marcou a vitória da Tríplice Entente. Os americanos derrotaram, ao lado da França, Rússia e Reino Unido, em 1918, a Itália, o Império Austro-húngaro e a Alemanha (HOWARD, 2002).

A Segunda Guerra Mundial é vista como uma guerra contra o fascismo, odiado pela sociedade estadunidense. A Guerra remava contra o nazismo e o

militarismo japonês. Os EUA tinham o apoio em massa da população e a guerra colaborou com o fim da crise financeira e abriu espaço para as minorias buscarem igualdade.

A entrada dos EUA na guerra deu-se por motivos econômicos. Para crescer economicamente, o Japão viu a expansão territorial como saída: invadiu a China e colônias francesas a partir 1930, procurando mão-de-obra, matéria-prima baratas e novos mercados. Os EUA exerciam controle sobre as Filipinas e algumas ilhas do Pacífico e em 1940, tensões ocorriam entre os dois poderes que ultrapassavam suas respectivas áreas de influência até que em 1942, uma base militar americana, no Havaí, em Pear Harbour, foi atacada. Na mesma semana, os EUA declararam guerra ao Japão e os aliados do Japão, Alemanha e Itália, declararam Guerra aos EUA. Os americanos passaram a ter facilidades econômicas com seus países aliados, Inglaterra e França (KARNAL, 2007).

O poder bélico dos Norte Americanos e aliados, incluindo a União Soviética, era maior do que do lado japonês. Ocorreram batalhas na África do Norte, Sicília, França, Ilhas do Pacífico e Alemanha. Ambos os lados da Guerra cometiam barbáries com o lado oposto. Não eram apenas militares que eram atacados, mas civis e cidades inteiras (KARNAL, 2007).

Depois da morte do presidente Roosevelt em 1945, Harry Truman assume o poder e toma a decisão de disparar duas bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki.

Após a Guerra, os EUA e a União Soviética saíram do conflito como grandes potências vencedoras. Mesmo após a Guerra e a ideia de liberdade difundida, os impérios coloniais informais americanos continuaram a existir (KARNAL, 2007).

Depois dos ataques à Pear Harbour, uma onda patriótica instaurou-se nos EUA. A Guerra era tida como uma espécie de guerra do povo. Roosevelt trazia a religião, a expressão, a economia e a democracia como objetivos da Guerra. Os EUA investiram muito em produções culturais no período de 1941 a 1945, cerca de 321 bilhões de dólares, e isso colaborava cada vez mais com a difusão do patriotismo e identidade estadunidense (KARNAL, 2007).

De certa forma, a vitória dos EUA nas duas guerras inflava o sentimento nacionalista e materializava o Destino Manifesto ao mesmo tempo que,

principalmente após as bombas em Hiroshima e Nagazaki, trazia reflexões por um mundo sustentável, afinal os EUA eram (e são) os guardadores do mundo.

Entre 1945 até 1989, ocorria algo que iria mexer com o imaginário estadunidense do fim do mundo: a Guerra Fria. Esta teve seu início em 1945 – logo após a Segunda Guerra Mundial – e durou aproximadamente até 1989 – com a destruição do muro de Berlim (LIGHTBODY, 1999). A Guerra Fria foi marcada por uma relação de grande tensão entre a União Soviética e EUA e no final do século XX, a sociedade estadunidense vivenciava o receio de um possível conflito nuclear com os soviéticos.

Segundo Karnal (2007), os EUA saíram da Segunda Guerra Mundial como nação hegemônica diante do mundo: seu exército ocupou a Europa e o Japão; muitas de suas bases estavam instaladas em países aliados; e eles controlavam mais da metade do comércio mundial. Após essa Guerra, os EUA queriam expandir suas fronteiras econômicas, mas encontrou a União Soviética (e seus aliados) e seus ideais econômicos, militares e políticos. Os EUA precisavam exercer certo controle diante dos países Europeus que necessitavam ser reconstruídos após a Segunda Guerra Mundial e operaram o Plano Marshall de 1948, no qual os americanos emprestaram 16 bilhões de dólares para a reconstrução desses países. Ações como essas buscavam fortalecer os países parceiros contra o comunismo (KARNAL, 2007).

Existiu uma paz formalizada entre os EUA e União Soviética no período da Guerra Fria, por causa, principalmente, do poderio militar e presença de armamentos nucleares em ambas as nações. A Guerra Fria teve grande parte dos investimentos das nações em desenvolvimento e produção de armamentos e produtos de guerra (KARNAL, 2007).

Embora não tenha havido nenhum conflito armado em território Americano na Guerra Fria, percebe-se conflitos com interferência americana, sob o pretexto, principalmente, do combate ao comunismo. Pode-se encontrar isso, por exemplo: na Guerra do Vietnã em 1959; na derrubada do governo de Guatemala em 1954; nos conflitos entre Coreia do Norte e Coreia do Sul em 1950; na perda do Irã e na tomada do Afeganistão pela URSS na década de 1980.



Os EUA agiam com estratégia e/ou força militar para atingir seus objetivos, mas tentando justificar suas ações por um bem maior: o equilíbrio do mundo através do combate ao comunismo. Suas ações nem sempre eram armadas fora de seu território. Algumas vezes contavam com estratégia e manipulação. Por exemplo, na Guatemala, em 1954, a inteligência americana (cia) arquitetou a derrubada do governo de Jacobo Arbenz (KARNAL, 2007). Abaixo, serão citados dois conflitos para exemplificar o modo de agir americano: A Guerra do Vietnã e da Coreia.

Em 1950, os EUA ajudaram o ditador da parte sul da Coreia após a invasão do seu território pela parte Norte, a qual era comandada por um comunista ditador. A ajuda dos EUA à Coreia do Sul, afetou cerca de 140 mil soldados americanos (ou os ferindo ou os matando), sendo considerada uma guerra sangrenta. Além disso, dois milhões de civis morreram e o resultado foi a mesma divisão territorial que havia no início da Guerra entre Norte e Sul. Ações que buscavam proteger o mundo contra o comunismo eram realizadas pelos americanos, tornando-os (novamente) uma espécie de guardadores e policiais do mundo. Com isso, cada vez mais, os valores americanos e a ideia de anticomunismo espalhavam-se pelo mundo (KARNAL, 2007).

Com o apoio da União Soviética, em 1945, o Vietnã declarou independência da França e embora os EUA apoiassem a França, em 1954, o país é derrotado pelos vietnamitas. (MUNHOZ, 2020). Assim como nos conflitos relacionados à Coreia, o Vietnã também é dividido em dois após a independência: o exército comunista guerrilheiro de Ho Chi Minh controlava a parte Norte do país ao mesmo tempo que tinha seguidores na parte sul; e no Sul, o ditador Ngo Dinh Diem governava com o auxílio militar e econômico dos EUA. Em 1959, Minh avança em direção ao sul através de conflito armado. Ao desconfiar das habilidades do Ngo Dinh Diem, que controlava a parte sul do país com o auxílio americano, os EUA aprovam um golpe militar em 1963 que o retira do poder e substituem Diem por uma série de juntas militares. Gradativamente, os EUA vão colocando seus militares em território vietnamita, chegando, em 1977, à 540 mil soldados os quais utilizavam armamentos químicos. As ações militares americanas buscavam enfraquecer o norte do país, que era massacrado. Os americanos não respeitavam idosos, mulheres e crianças, o que pode ser observado, por exemplo, na chacina de MY

Lay, em 1968, que matou cerca de 500 civis vietnamitas. Esse massacre ganhou a mídia mundial e enfraquecia a moral americana diante do mundo e dentro do seu próprio país (KARNAL, 2007).

Com o apoio da população vietnamita, o Viet Cong (grupo guerrilheiro) e Ho Chi Minh conseguiram paralisar os EUA. Com as barbáries da guerra divulgadas pelo mundo, em 1970, a maioria da população estadunidense posicionava-se contra a guerra e em 1974, os EUA retiraram-se do Vietnã. Como resultado, os EUA perderam a guerra e inspiravam movimentos anti-imperialistas pelo mundo. Além disso, houveram mais de 400 mil mortes, envolvendo militares americanos e vietnamitas (KARNAL, 2007). É importante perceber como os EUA tentaram manipular os caminhos vietnamitas desde sua independência, mas por uma conduta desumana na Guerra do Vietnã, perderam o apoio popular e a Guerra.

Vale lembrar da foto das crianças fugindo com a menina vietnamita Kim Phuc Phan Thi (Figura 1) com seu corpo queimado, sem roupa, após a explosão de uma arma química. A fotografia foi difundida pelo mundo e expunha o horror da Guerra do Vietnã, colaborando com as pressões para seu fim. Importante perceber também que o Vietnã comunista não colaborava com o plano capitalista estadunidense. Por isso, os EUA tentaram a todo custo colocar o Vietnã nos trilhos para seu sistema capitalista.



Figura 1 - Foto da vietnamita Kim Phuc Phan Thi na Guerra do Vietnã

Fonte: [https:// bit.ly/ 3eelggk](https://bit.ly/3eelggk)

Apesar do fracasso da Guerra para os americanos, eles ainda possuíam imagem de guardadores do mundo e conservadores em relação ao comunismo. Isso proporcionava uma certa estabilidade familiar aos americanos que ainda eram vistos como exemplos a serem seguidos.

Mesmo na Guerra Fria, o PIB dos EUA aumentou 250% em cinco anos a partir de 1945, o que aumentou os salários e a renda familiar, diminuindo o desemprego. Essa estabilidade do meio familiar privilegiava a construção da mulher dona de casa e do homem trabalhador e desprivilegiava o respeito e condições aos outros formatos de modos de viver-se a vida na sociedade (KARNAL, 2007).

Embora ocorresse a construção das mulheres como donas de casa, as mulheres mudaram essa característica que não mostrou-se predominante por muito tempo. Em 1960, um terço das mulheres trabalhavam fora de casa, desconstruindo a centralização do salário familiar no homem, o qual já não era tão dominante. Houve o aumento do uso de contraceptivos, prática de aborto e maior liberdade das mulheres para viverem suas vidas, maior acesso às oportunidades de emprego e à educação superior. Não quer defender-se aqui uma divisão drástica em relação ao respeito e igualdade diante das mulheres, mas sim retratar o início de conquistas no período e de como a mulher iniciou seu processo de busca pela igualdade em uma sociedade que estava centrada em uma espécie de fórmula familiar. A sociedade, o governo, os homens e as próprias mulheres passaram a observar seu papel, sua liberdade e seus direitos (KARNAL, 2007).

Em 1950, a luta pelos direitos civis atingia outras esferas, como Martin Luther King Júnior que se tornou uma potente voz em relação à batalha contra a discriminação racial (KARNAL, 2007).

As produções culturais, como a televisão e o cinema, colaboravam com o capitalismo e com o aumento do consumo. Em 1962, 90% das famílias tinham televisão e ao mesmo tempo, o modelo familiar conservador americano ainda era veiculado nos meios como jeito americano de se viver, ou seja, os meios de comunicação forçavam a disseminação dos ideais estadunidenses. Via-se duas ideias fortemente difundidas: modelo familiar ainda conservador e consumismo (capitalismo). Porém, produtos assim acabavam encorajando o surgimento de novos modelos familiares ao mesmo tempo que também acentuavam o

conformismo em relação ao modelo do padrão estadunidense. Com isso, percebe-se que o modelo estadunidense não era totalmente hegemônico em sua sociedade e contradições também podiam ser observadas (KARNAL, 2007).

Importante ressaltar que a Guerra Fria foi reflexo de problemas políticos no pós-Segunda Guerra e envolveu principalmente duas grandes potências, os EUA e União Soviética, e trazia tensões entre ideais – entre capitalismo e comunismo – ao mesmo tempo que havia uma corrida armamentista entre os dois lados. Isso colaborou com um sentimento constante de medo e tensões entre os americanos e soviéticos (LIGHTBODY, 1999).

Para Biagi (2001, p. 63), a Guerra Fria tinha um duplo propósito: para os soviéticos, era uma tentativa de expansão do comunismo para o resto do mundo; e para os americanos, uma tentativa de justificar as ações estadunidenses diante dos demais países que não estavam sobre o domínio soviético. Sob a óptica estadunidense, os soviéticos eram os vilões, mas esta não era apenas uma perspectiva estadunidense e gradativamente o mundo tornava-se bipolarizado entre comunistas e capitalistas.

Para Brandalise (2012, p. 71), os efeitos devastadores das bombas de Hiroshima e Nagasaki ficaram conhecidos a partir de 1945, após as explosões, e colaboraram com o medo do que poderia ocorrer caso uma guerra nuclear acontecesse. Segundo a autora, a proliferação subsequente das usinas atômicas colaborou para um sentimento de paranoia diante da manipulação dos armamentos nucleares e suas consequências para a humanidade. A tecnologia mostrava-se à disposição das guerras e isso era motivo de sobra para amedrontar a população mundial. Seria um dos sinais do fim dos tempos? Segundo Brandalise (2012, p. 72), não era apenas o desenvolvimento nuclear que amedrontava a humanidade, mas também outras tecnologias que poderiam ser usadas para a destruição dos inimigos, por exemplo, os armamentos biológicos que tinham a capacidade de espalhar vírus e bactérias ou produtos químicos. Segundo a autora, calcula-se que no fim da Primeira Guerra Mundial utilizaram-se cerca de 125 mil toneladas de produtos químicos, causando mais de 100 mil mortes. A autora relembra a Batalha de Ypres (Brandalise, 2012, p. 71), ocorrida em território belga, que causou a morte de grande parte dos soldados das forças aliadas através de uma nuvem de gás

provocada pelo lançamento de 168 toneladas de cloro na Guerra Fria. Segundo Domingos e Ribeiro (2012, p. 33), o medo do fim dos tempos esteve presente ao longo da história do ocidente como a materialização da punição divina pelos pecados do homem. Os autores também citam a Guerra Fria como uma possibilidade de fim dos tempos ocasionada diretamente pelo homem e chamam a atenção para duas corridas que ocorriam no período: a espacial e a armamentista. Leite (2015, p.57) chama a atenção para o oportunismo de *Hollywood* ao encontrar um novo ponto focal no espaço com o término da Guerra Fria, ou seja, a corrida espacial também colaborou com o olhar para fora do planeta, o que, de certa forma, pode ser percebido no cinema catástrofe conforme será visto mais à frente.

A confirmação do poder destrutivo de armamentos atômicos nos ataques à Hiroshima e Nagasaki colaborava com o sentimento de medo diante de uma nova utilização dos armamentos na Guerra Fria.

A experiência de Hiroshima e Nagasaki e os testes nucleares realizados pelos EUA e pela União Soviética construíam a possibilidade da utilização de bombas nucleares em conflitos entre as potências – mesmo depois das atrocidades da Segunda Guerra, porém grande parte da população mundial lutava pela paz e para que uma nova guerra não ocorresse. Segundo Thomas (1993, p. 107), o aumento do número de usinas atômicas colaborava com o sentimento de medo na Guerra Fria. Segundo o autor, a disseminação de uma ínfima quantidade de plutônio 239 (um milionésimo de grama), presente nos armamentos nucleares, poderia matar uma pessoa.

Em maio de 1972, o presidente Nixon viajou para Moscou para dialogar sobre o controle de armamentos. Vale lembrar que tanto os EUA quanto a URSS tinham interesse de controlar os crescentes custos provocados pela corrida armamentista. Segundo Munhoz (2020), em 1972, os EUA e a URSS assinam o Salt I que foi um acordo de limitação de armas nucleares e um Tratado de Mísseis Antibalísticos (ABM). Segundo Lightbody (1999), houve ainda outros acordos que tratavam de questões ambientais, de saúde e também comerciais, como a primeira Pepsi Cola Soviética e as facilidades ligadas às taxas de comercialização de Trigo entre as nações.

Tanto o Salt I quanto o ABM colaboraram com o Tratado de Guerra Biológica de 1972 que destruiu os estoques já produzidos e proibiu a produção de químicos e armas bacteriológicas como armas de guerra. Em 1972, as Nações Unidas ratificaram o tratado e baniram essa classe de armas (LIGHTBODY, 1999). A população americana também sentia a necessidade de um olhar voltado à preservação do meio ambiente. A possibilidade de uma guerra atômica e destruição dos recursos naturais cada vez mais chamava a atenção mundial.

Os governos entendiam que a corrida armamentista e o desenvolvimento dos armamentos geravam um sentimento de medo na população ao mesmo tempo que também estavam gastando muito com o desenvolvimento dos mesmos. Porém esse desenvolvimento garantiria a soberania bélica: havia ao mesmo tempo o desejo pelo desenvolvimento de armamentos de guerra e preocupações ligadas ao meio ambiente. Repensar o desenvolvimento de armamentos pode ter sido essencial para acalmar os ânimos e evitar a utilização de armamentos nucleares.

Thompson (1985, p.18) chama a atenção para duas características do armamento nuclear que vão além de sua materialidade destruidora: a primeira é que é algo ameaçador; e a segunda é que reflete a perspectiva de um sistema social. Ela é ameaçadora pois é altamente destrutiva, como já observado em Hiroshima e Nagasaki, e seus efeitos conhecidos são potencialmente causadores de medo; e reflete a perspectiva de um sistema social à medida que a nação direciona suas forças à produção desse armamento, ou seja, há a preocupação da produtora do armamento em evidenciar esse elemento de poder diante de outras nações - o que de certa forma tende a construir a imagem tecnológico-armamentista estadunidense como soberana.

Mesmo com a comoção da sociedade, ainda havia a intensa corrida entre as duas nações pelo maior potencial bélico. Com a bomba atômica desenvolvida pelos EUA na Segunda Guerra Mundial, a União Soviética desenvolveu a sua própria bomba o mais rápido possível, em 1949. Isso ocorreu também em relação à bomba de hidrogênio, mais potente que a bomba nuclear. Gaddis (2011, p.9) chama atenção para o caráter apocalíptico de qualquer nova guerra que utilizasse armamentos nucleares. Gaddis (2011, p.55) compara o poder armamentista dos EUA e da União Soviética em 1950 no qual os americanos teriam 369 bombas

atômicas e os soviéticos, cinco. Segundo Gaddis (2011, p.60), durante a Guerra Fria, os soviéticos afirmaram publicamente que uma guerra com armamentos atômicos significaria o fim da civilização do mundo e tal afirmação foi confirmada por cientistas, também soviéticos, ao declararem que cerca de 100 bombas de hidrogênio acabariam com as condições para a vida na Terra.

É interessante observar também que essa corrida tecnológico-armamentista entre os dois países talvez possa ter evitado a Terceira Guerra Mundial, uma vez que quem atirasse primeiro poderia esperar uma retaliação ainda mais forte do outro lado, ou seja, a presença dos armamentos nucleares em ambos os lados colaborou para a não-utilização dos armamentos nucleares na Guerra Fria. Reagan (1990), presidente atuante no período final da Guerra Fria e no período em que foi lançado o filme *O Dia Seguinte*, o qual analisaremos mais à diante, declara que em seu mandato, ambos os lados compreendiam o poder e as consequências de armamentos nucleares. Isso gerava uma consciência nos dois governos para não efetivarem a utilização dos armamentos nucleares.

Outros conflitos também ocorriam nesse período, como os conflitos entre os EUA e o Vietnã e a crise de mísseis cubanos em 1962, que quase levou ao início da temida guerra nuclear entre a União Soviética e EUA. Segundo Ribeiro (2012, p. 37), na Guerra Fria, a União Soviética enviava reforços militares para Cuba, sendo observados, segundo Dobbis (2009, p. 77), mais de 50 mil militares e 158 armamentos nucleares. Os mísseis poderiam explodir Washington em 13 minutos e tinham o alcance de 1600 km (DOBBIS, 2009, p. 18).

A experiência dos EUA em relação à Segunda Guerra Mundial trazia duas reflexões importantes: a primeira, o país era tido como poderoso e vitorioso; e a segunda, é que o poder excessivo também flertava com o medo da autodestruição e de uma nova guerra catastrófica. Com isso, a utilização da bomba atômica e suas consequências desastrosas no passado trouxeram a necessidade de repensar armamentos nucleares, já na Guerra Fria.

### 2.3. Os temores apocalípticos dos anos 1980 e 1990 nos EUA

Após o intenso diálogo sobre como a religiosidade está presente na sociedade estadunidense, é necessário discutir-se sobre algo que é base de todas as ideias puritanas (e cristãs) na construção dessa sociedade: a Bíblia.

Aí está um retrato do puritanismo: a Bíblia é o guia que fornece instruções concretas para a conversão do fiel e a construção de uma sociedade destinada a reforçar uma visão bíblica do Estado; a Igreja, com frequência retratada de forma semelhante ao antigo Israel, também deve atuar conforme sua descrição nas Escrituras, isto é, como agente de reforma individual e social [...] (SHELLEY, 2018, p. 360-361)

As escrituras traziam a base de todo discurso puritano e colaboravam para uma vida segundo os desígnios divinos (SHELLEY 2018, p. 364). Portanto, a bíblia está intimamente ligada à crença cristã:

Até hoje, é quase impossível sobre fé cristã sem a bíblia, pois ela é o fundamento do evangelismo, de ensinamento, de culto e da moralidade cristã [...] (SHELLEY, 2018, p. 86).

É importante observar que para o cristão, os 66 livros da bíblia são considerados a palavra escrita de Deus (SHELLEY, 2018, p. 86). Compreender esse livro, sua importância e interpretação ajudarão na compreensão da ideia do fim do mundo mais à frente.

Shelley (2018, p. 86) ajuda na compreensão das escrituras e observa que os livros estão agrupados e divididos entre o Antigo e Novo Testamento. Guazzelli também afirma que os textos admitem um único Deus como criador do Universo (GUAZZELLI e COPÉ, 2012, p. 28-29). O Antigo Testamento contém os livros que narram as histórias dos judeus e seu culto a Deus. Fazem parte do livro, os textos: Gênesis, Êxodo, Levítico, Números, Deuteronômio, Josué, Juízes, Rute, I Samuel, II Samuel, I Reis, II Reis, I Crônicas, II Crônicas, Esdras, Neemias, Ester, Jó, Salmos, Provérbios, Eclesiastes, Cânticos dos Cânticos, Isaías, Jeremias, Lamentações, Ezequiel, Daniel, Oseias, Joel, Amós, Obadias, Jonas, Miqueias, Naum, Habacuque, Sofonias, Ageu, Zacarias e Malaquias. E o Novo Testamento



traz os livros que contam a história de Jesus Cristo, o messias prometido por Deus, e do nascimento da Igreja. Fazem parte deste livro, os textos: Evangelho de Mateus, Evangelho de Marcos, Evangelho de Lucas, Evangelho de João, Atos dos Apóstolos, Romanos, I Coríntios, II Coríntios, Gálatas, Efésios, Filipenses, Colossenses, I Tessalonicenses, II Tessalonicenses, I Timóteo, II Timóteo, Tito, Filémon, Hebreus, Epístola de Tiago, Primeira Epístola de Pedro, Segunda Epístola de Pedro, Primeira Epístola de João, Segunda Epístola de João, Terceira Epístola de João, Epístola de Judas e Apocalipse.

Para reconhecer os livros citados como sagrados, estes deveriam passar pelo crivo da Igreja, que debatia sobre a canonicidade das escrituras e conferia o caráter divino aos escritos. Abaixo, a lógica para a escolha dos livros como sagrados, ou seja, a lógica do cânone nos primórdios da Igreja:

[...] Primeiro, os cristãos passaram a reconhecer que há livros com autoridade divina e, uma vez sendo aceito o conceito de “escritos sagrados”, encaminha-se o processo do raciocínio canônico. Segundo, começa-se a pensar em uma fronteira para o cânone. Escritos sagrados são diferentes de outros escritos, e pode-se pensar que há um número limitado deles. Terceiro, os cristãos passam a ter um cânone fechado, uma lista explícita de todos os escritos sagrados. Por fim, chega-se a um consenso quanto a esta lista comum de livros sagrados (FERGUSON apud SHELLEY, 2018, p. 98).

Para a definição dos livros que compõem a bíblia, os escritos passaram por uma espécie de seleção e dentro do Novo Testamento há uma importante fonte para os estudos da construção da ideia do fim dos tempos que será discutida neste trabalho: o livro Apocalipse. Para esta análise deve-se perceber que esse livro é parte das escrituras sagradas, ou seja, é reconhecido como a palavra de Deus e possui essa confiabilidade. Para a discussão do surgimento da ideia do fim do mundo, é, inicialmente, necessária a observação do tipo de informação que os textos do livro Apocalipse traz.

No texto, há o prenúncio: de um futuro com guerras, fome, doenças, desastres naturais; do triunfo do bem sobre o mal; e do estabelecimento da justiça. Observa-se também o domínio das forças da natureza e personagens aliados de Deus, como é o caso dos anjos. Há uma ordem nas previsões de acontecimentos catastróficos e eventos naturais nos textos bíblicos que são organizados com a

alegoria da abertura de sete selos, os quais relatam a guerra, fome, doenças, o retorno dos mortos, trovões, estrondos, relâmpagos e terremotos.

Ainda no texto bíblico, há a maior dramaticidade do fim dos tempos através da abertura do sétimo selo e dos eventos que ocorrem com o som de sete trombetas que acompanham a abertura do selo: a primeira trombeta, traz chuva de pedra e fogo - o qual queima um terço da Terra; a segunda, a erupção de vulcões e a devastação de um terço da natureza e seus animais; a terceira, aponta meteoros e o esgotamento de um terço das águas bebíveis; a quarta, afeta o sol, a lua e as estrelas. A quinta, sexta e sétima trombetas constroem a imagem assustadora de um futuro: a quinta, traz a abertura do chão e a invasão de insetos que ferem as pessoas - as quais implorarão pela morte; a sexta aponta a presença de anjos, que matariam um terço da humanidade, pragas e terremotos; e a sétima, traz estrondos, terremotos, trovões, chuvas de pedra e monstros. Observa-se também que nas duas últimas alegorias das trombetas há a presença mais direta de algo que será importante em nossa discussão: a culpa. Na sexta, a culpa por pecados (crimes, feitiçaria, admiração à outras religiões, roubos e imoralidades) traria mais catástrofes sobre as pessoas; e na sétima, Deus julgaria a humanidade e traria 7 pragas: úlceras, morte das criaturas marinhas, águas contaminadas, sol com a capacidade de matar as pessoas, pessoas se mutilando, dores e feridas, cidades destruídas, trovões, terremotos e chuvas de pedra.

Segundo Miranda (2015, p.391), o livro Apocalipse contém textos escritos por João - nome assumido pelo autor do livro - após a morte de Jesus. Miranda (2015, p.403) ainda relata que os textos são visões de João sobre o futuro, escritas na ilha de Patmos. Segundo Guazzelli e Copé (2012, p. 30), o livro Apocalipse foi escrito no império Domiciano, época na qual há a decadência social que favorece as profecias de fim do mundo como purificadora dos pecados. Nas escrituras, após os eventos catastróficos, João ainda aponta o estabelecimento do reino de paz de Deus na Terra durante 1000 anos. Após isso, a presença do mal ocorre novamente através da soltura de Satanás que será morto e o acontecimento estabelece o reino de Deus (e de paz) na Terra.

É importante percebermos que com o texto Apocalipse, há uma sequência de acontecimentos catastróficos que antecedem um tempo de paz e não de finitude.

De certa forma, o imaginário, conceito que veremos mais adiante, transformou o apocalipse em um provável fim de toda a civilização, distanciando-se da ideia de transformação encontrada originalmente nas escrituras.

Brandalise (2012, p. 66) cita o livro Apocalipse como uma das possíveis fontes do medo do fim do mundo. Vadico (2014, p. 32-34) relembra que a sociedade estadunidense tem formação cristã e é permeada por um fundamentalismo que atinge todas as ramificações religiosas. Com o fundamentalismo religioso, há a tendência da leitura literal da bíblia, o que faz com que a crença no fim do mundo, através da destruição presente em Apocalipse, seja muito forte. A ideia de punição e castigo mostram-se muito presentes na crença estadunidense e essa crença enraizou-se paulatinamente na sociedade por causa do trabalho de vários pregadores através dos avivamentos, conforme já mencionado. A ideia de punição e castigo mostrava-se geradora de um sentimento que colaborava com a dominação dos pastores diante dos seus fiéis: o medo. Segundo Vadico (2014), esses pastores simplificaram o cristianismo, introjetando o medo e a culpa nas pessoas ao mesmo tempo que atingiam grandes massas nos grandes avivamentos, conforme também comentado anteriormente. O livro Apocalipse possuía o argumento perfeito para convencer os fiéis da proximidade do fim, o que colaborava com a adesão dos cristãos às causas puritanas.

Guazzelli e Copé (2012, p. 30) também chamam atenção para o caráter simbólico das revelações do livro, as quais falam sobre o fim dos tempos, o que colabora com múltiplas interpretações. Por exemplo, admite-se que Roma, a nova Babilônia, seja a Besta que satanás enviou para destruir a igreja. Guazzelli e Copé (2012, p. 20) observam que a ideia de grande catástrofe está presente em praticamente todas as mitologias e religiões conhecidas e ela é alicerçada pelo discurso de sua causa como punição pelos pecados humanos. Cunha (2012, p. 51) chama a atenção para as atualizações constantes sobre a ideia de fim do mundo nas diferentes culturas, ou seja, não é algo estático, mas dinâmico e atualiza-se de acordo com os acontecimentos na sociedade. O que se deve discutir, então, não é o Apocalipse bíblico como uma fonte inabalável de informações sobre o fim do mundo, mas um ponto de partida para a ideia de fim dos tempos que sofre certo

esvaziamento de sentido e vai modificando-se conforme os contextos histórico e social do decorrer das décadas na sociedade estadunidense.

Para esta análise, será utilizado o conceito de imaginário na tentativa de compreendermos o pensamento diante do fim do mundo no período proposto por este trabalho: entre 1983 e 1998. Este recorte estabelece os objetos de estudo desta análise ao mesmo tempo que colabora com a identificação dos ciclos de filmes produzidos no período, conforme será discutido mais à frente. Percebe-se que o esvaziamento de sentido do Apocalipse bíblico colaborará com a invenção de múltiplos fins dos tempos que irradiarão do cinema e da sociedade estadunidense. O importante para este estudo não é tomar a bíblia um roteiro de acontecimentos apocalípticos, mas observar o que sua narrativa traz de possibilidades para que a sociedade crie e recrie o imaginário do fim do mundo ao mesmo tempo que permite observarmos de que modo o cinema se apropria desse imaginário.

Maffesoli opõe o imaginário ao real e ao verdadeiro (ANAZ, 2011, p. 10) e o trata como o estado de espírito de um grupo ou de uma nação que cria uma atmosfera coletiva (MAFFESOLI, 2001, p. 76). O imaginário ultrapassa a individualidade (ANAZ, 2011, p. 10) e é um organismo vivo (MAFFESOLI, 2001, p. 80). Diaz afirma que o imaginário é maleável segundo o período e carrega as expectativas de uma nação (DIAZ apud PECHULA, 2007). Araújo (apud DURAND, 2009) define o imaginário como um espaço que está inundado pela mistura de simbologias antigas ao mesmo tempo que está permeado de formas artísticas capazes de o distorcer. Isso traz à discussão, o cinema como influenciador de um imaginário. Entre uma das capacidades do cinema, encontra-se a capacidade de facilmente virar assunto no cotidiano entre as pessoas (MARTIN, 2005, p.18). Crê-se que o cinema é reflexo do imaginário ao mesmo tempo que o influencia e tem como matéria-prima, a sociedade, seus pensamentos, a cultura e os eventos vivenciados por ela em determinados períodos, porém, como evidenciado anteriormente, não terá compromisso com a realidade.

Diante disso, o Apocalipse presente na bíblia entra no imaginário estadunidense como uma espécie de amostragem de possibilidades com suas possíveis catástrofes. Para entender os anseios da sociedade na formação do

imaginário de 1983 até 1998, dois pontos importantes precisam ser discutidos: o milenarismo e o que ocorria na história e sociedade do período.

A partir das Escrituras, haverá uma ideia que colocará a data do fim do mundo para a virada do milênio: o milenarismo (GUAZZELLI e COPÉ, 2012). Vadico (p. 74, 2015) cita a proximidade dos anos 2000 como um marco importante, uma vez que a virada do milênio trazia ansiedade e medo para a sociedade ocidental que acreditava na data como a do possível fim dos tempos. Segundo Klein (2012, p.105), mesmo com a ideia do milenarismo, grandes figuras do protestantismo europeu - inclusive Lutero, observavam a decadência da sociedade e acreditavam na proximidade do fim dos tempos, mesmo antes da virada do milênio. Com isso, esses religiosos também formulavam teorias sobre quando aconteceria o fim do mundo. É importante ressaltar que tanto as teorias milenaristas quanto as mais imediatistas do fim dos tempos tinham seus alicerces na bíblia. Klein (2012, p.105) cita o trecho da bíblia Apocalipse 20:1-15 como um dos textos que embasam as teorias do fim dos tempos:

Vi então descer do céu um anjo (...)Ele pegou Satanás e o acorrentou por 1000 anos. Lançou-o no abismo e o fechou, pondo em cima um selo (...) e vi as almas dos que tinham sido degolados por causa do testemunho de Jesus (...) receberam a vida e reinaram com Cristo por 1000 anos (...) Terminados os 1000 anos, Satanás será solto da prisão e sairá para extraviar as nações que habitam os quatro cantos da terra, a Gog e Magog e reunirá todos para a guerra. (...) Mas descerá fogo do céu e os devorará. O diabo que os seduzira será jogado no lago de fogo e enxofre. (...) Vi os mortos, grandes e pequenos, diante do trono; abriram-se os livros (...) Todo aquele que não foi encontrado no Livro da Vida foi lançado no lago do fogo. (GOULD apud KLEIN, 2012, p. 103)

Para Brandalise (2012, p. 71) havia um sentimento de ansiedade pela dúvida sobre o fim dos tempos que circulava as viradas de milênio. Este sentimento vinculava-se ao medo vindo de uma crença religiosa genuína, mas também, algumas vezes, com a ironia ou curiosidade diante daquilo que já estava enraizado na sociedade.

Silva e Paiva (2018, p.7) observam que. na história da Terra, já houve extinções em massa, ou seja, situações nas quais uma significativa parte do que era vivo foi eliminado - por exemplo, a extinção dos dinossauros. Segundo os

autores, a extinção se dá quando cerca de 10 a 20% das espécies de uma comunidade sobrevivem. Silva e Paiva chamam atenção para as causas das extinções como internas ao planeta, mas também observam as externas - como meteoros e radiação cósmica, por exemplo. Segundo Kellner (2015, p.36), já ocorreram extinções em massa há 252 milhões de anos e há 66 milhões de anos, sendo que a última dizimou cerca de 70% de toda vida existente no planeta em consequência do impacto de um corpo celeste com a Terra.

O pensamento diante da possibilidade do fim dos tempos sempre afetou e afeta as pessoas e talvez seja uma preocupação que nunca se extinga.

Na década de 2000, a preocupação e a discussão sobre o aquecimento global estava em alta ao mesmo tempo que a ideia do homem como causador dos danos à natureza também encontrava maior amplitude. Segundo Juras<sup>3</sup> (2008, p. 35), a materialização da importância da discussão sobre o aquecimento global teve início na década de 80, quando o assunto era debatido por diversas nações à medida que trabalhos científicos eram realizados e relacionavam o aumento da concentração de gás carbônico com o aumento da temperatura da Terra. Juras (2008, p. 35) também relata o envolvimento de grandes organizações preocupadas com o meio ambiente e a criação de programas para o acompanhamento dos riscos a partir das mudanças climáticas. As atenções tornavam-se cada vez mais direcionadas ao cuidado com o planeta à medida que o medo de um futuro incerto e pessimista também se instaurava.

Segundo Juras (2008, p.35), os números de tragédias naturais e de pessoas atingidas haviam crescido consideravelmente de 1990 até 2003. Por exemplo, o furacão Gordon<sup>4</sup>, em 1994, no Haiti, que matou cerca de 2000 pessoas e as enchentes<sup>5</sup> na Venezuela em 1999, que deixaram 30.000 mortos.

Esses acontecimentos eram difundidos através de noticiários e os roteiristas também exploravam as grandes catástrofes em suas histórias. Com isso, a

---

<sup>3</sup> Ilidia da Ascensão Garrido Martins Juras, doutora, consultora legislativa de Meio Ambiente e Direito Ambiental, Organização Territorial e Desenvolvimento Urbano e Regional da Câmara dos Deputados.

<sup>4</sup> <https://www.terra.com.br/noticias/mundo/veja-as-principais-catastrofes-naturais-registradas-no-haiti,f8186355ccea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>

<sup>5</sup> <https://exame.com/tecnologia/as-10-catastrofes-naturais-mais-mortais-em-40-anos-2/>

população consumia diferentes produtos que colaboravam com a sensação de insegurança diante dos desastres naturais e ao futuro do planeta.

Ainda segundo Juras (2008, p. 35), o aumento da média mundial de desastres naturais subiu de 260 para 337, assim como o número de pessoas afetadas pelos desastres também aumentou. A década de 1990 foi considerada a mais quente, sendo 1998, o ano vivenciado com maiores temperaturas (JURAS, 2008, p.36).

Mesmo com as discussões presentes na sociedade na década de 80, o aquecimento global foi mais explorado no cinema após a Guerra Fria. Isso pode ter ocorrido, pois na década de 1980, as atenções ainda estavam voltadas para as tensões em relação aos armamentos nucleares da guerra. Com seu fim, as discussões científicas ganhavam paulatinamente mais espaço na sociedade, o que, de certa forma, colaborava com a manutenção do sentimento de culpa já existente, principalmente nos americanos que eram os maiores detentores da tecnologia nuclear. Parte da ciência relaciona o aumento das temperaturas e o aquecimento global ao modo não sustentável como o ser humano trata o planeta. Segundo Juras:

É certo que a Terra tem passado, ao longo de toda a sua história geológica, por enormes variações climáticas. No entanto, há evidências científicas cada vez mais fortes de que as mudanças mais recentes não são variações naturais, mas estão relacionadas com um aumento na temperatura da Terra – o aquecimento global –, causado por atividades antrópicas, em especial pelo consumo de combustíveis fósseis, como carvão mineral, petróleo e gás natural, assim como pelos desmatamentos e queimadas (JURAS, 2008, p. 35).

Com isso, a perspectiva judaico-cristã de culpa e castigo ganham mais um elemento ao qual pode relacionar-se. O planeta estaria se revoltando contra o abuso do homem? O imaginário estadunidense se inflava de esperanças pelo milenarismo e havia um sentimento narcisista de estar ao lado da verdade ao mesmo tempo que também havia o medo do fim e a tentativa de retardá-lo ao máximo.

Segundo Fraga (2012, p. 159), o pensamento sobre o fim do mundo no decorrer da história revela os medos sociais de cada época. Percebe-se medos como: doenças criadas pelo homem, falta de água e alimentos, guerras nucleares,

aquecimento global. Segundo o autor, os medos devem servir de alerta diante da reflexão sobre a forma como o próprio homem pode ser responsável pela degradação dos recursos, do planeta e da própria raça humana. De certa forma, o apocalipse tornou-se uma ideia, um símbolo, o qual inserido no mundo contemporâneo, sofre constantes renovações (RAHDE, 2012, p. 9).

Nesta etapa, observamos o apocalipse bíblico e sua relação com a sociedade estadunidense do final do século XX na manutenção do imaginário do fim do mundo do período. No próximo capítulo, discutiremos a presença do apocalíptico no cinema catástrofe.



### 3. Os ciclos apocalípticos no Cinema Catástrofe de 1983 até 1998

Após discutirmos sobre a religiosidade na história e formação da sociedade estadunidense, observamos os anseios e tensões vividos pela sociedade durante a Guerra Fria e como a crença na bíblia, a sociedade e o cinema participavam na atualização do imaginário do fim do mundo no final do século XX.

Nesta etapa, é necessário discutirmos a presença do apocalíptico no cinema catástrofe. Para isso, iremos dialogar sobre três tópicos importantes para avançarmos neste trabalho: definiremos o gênero cinema catástrofe; discutiremos a presença do apocalíptico no gênero; observaremos os ciclos de filmes do gênero e as escolhas dos filmes analisados neste trabalho.

#### 3.1. Sobre o gênero: delimitações

Para iniciarmos nossa discussão diante do gênero cinema catástrofe, temos que observar dois livros importantes para a discussão: *Disaster Movies: The Cinema Catastrophe*, de Stephen Keane, e *Genre and Hollywood*, de Steve Neale.

Publicado pela primeira vez na Grã-Bretanha e com a segunda edição publicada em 2006, o livro *Disaster Movies: The Cinema Catastrophe* ajudará este trabalho no diálogo sobre o filme catástrofe, na observação do hibridismo desses filmes e na identificação dos ciclos. Keane é professor de cinema da Universidade de Leeds e em seu livro, tenta olhar para os filmes catástrofe como produtos que contém algo além do que cenas virtuosas de catástrofes. Ele analisou os contextos sociais e mercadológicos das produções e identificou ciclos de filmes catástrofe, como veremos mais adiante.

Em seu livro *Genre and Hollywood*, Neale discute sobre o gênero e o cinema de Hollywood, retomando, desconstruindo e reconstruindo os conceitos sobre o que envolve o gênero e sua observação no cinema de *Hollywood*. Além de olhar para o filme como produto artístico, Neale o observa também como produto de uma indústria. Neale é professor em estudos de cinema, mídia e comunicação na Universidade Sheffield Hallam.

Segundo Keane (2006), o aparecimento do termo cinema catástrofe ocorre em 1930, mas sua classificação padrão como gênero só ocorre em 1970. Neale (2000) afirma que nas décadas de 1960 e 1970, críticos e teóricos de cinema baseavam suas discussões sobre gênero na literatura. Isso causava dificuldades em relacionar obras audiovisuais com obras escritas ao mesmo tempo que o teórico percebia que os critérios para a definição de alguns gêneros eram modificados com o tempo.

É importante observar que do ponto de vista do espectador, a definição do gênero cinematográfico é comumente utilizada para identificar um grupo de filmes (MOINE, 2008, p.12) e pode-se dizer que essa aplicação da palavra gênero ajuda no reconhecimento e alinhamento de expectativas do público. Como mostra Cunha (2018), os gêneros colaboraram muito com a padronização de formatos de filmes e isso colabora com o direcionamento para grupos de espectadores. Isso acontece com outros entretenimentos também, como a música e os produtos para televisão. É como se os filmes fossem colocados em caixas e oferecidos para públicos que já se identificavam com essas caixas, ou seja, a indústria buscava conhecer o público para direcionar suas produções na tentativa de garantir melhores bilheterias. Por exemplo, nos anos 50, conhecendo o público jovem, buscou-se a produção de conteúdo que tratasse de dramas vividos por esse público, através de James Dean, Elvis Presley e Natalie Wood; ou nos anos 60, conteúdos com a ideia de liberdade em uma proposta leve foram direcionados para o mesmo público através de Comédias de Frankie Avalon e Anette Funinccello e Beach boys; nos anos 70, há a introdução de temáticas questionadoras como nos filmes *Tommy/ Tommy* (Ken Russell, 1975) e *Os Embalos de Sábado à Noite/ Saturday Night Fever* (John Badham, 1977); nos anos 80, com a MTV, encontramos filmes que buscavam atingir o estereótipo produzido pela emissora, como *Flashdance - Em Ritmo de Embalo/ Flashdance* (Adrian Lyne, 1983) e *Footloose - Ritmo Louco/ Footloose* (Herbert Ross, 1984); na década de 90, com a mudança de foco do público juvenil para infantil, há a produção de animações (CUNHA, 2018). Essa discussão é importante pois *Hollywood* olhava para seus espectadores como clientes dentro de um mercado de entretenimento e entendia que conhecer seus hábitos de consumo ajudariam nas vendas e aumento de ganhos. Segundo Cunha (2018, p.11), a partir

dos anos 80, Hollywood via no imaginário social, matéria-prima para construir as ideias de seus filmes e é através do aprofundamento na ideia de conhecer seu público que *Hollywood* viu a oportunidade de direcionar seus produtos e aumentar seus ganhos.

Por isso, na década de 80, quando o imaginário estadunidense estava inundado pelo medo de uma guerra atômica, *Hollywood* produziu filmes ligados aos armamentos nucleares; e na década de 90, quando os americanos olhavam para fora do planeta, foram produzidos filmes sobre asteroides e invasões alienígenas.

Mascarello (2006) traz o termo *hight concept* para qualificar os filmes pós-1975, que rompem com a Velha Hollywood e o Cinema Hollywoodiano Clássico. Esses filmes são direcionados para a indústria e têm a interferência do econômico sobre o estético, ou seja, vender bem o produto demandaria modificações no modo de contar as histórias.

Neale relembra o pensamento de Alloway sobre gênero cinematográfico, o qual deve levar em consideração três elementos para sua definição: o artista, o público e o filme (ALLOWAY apud NEALE, p. 10, 2000). Alloway sublinha a importância tanto do cineasta que produz o filme quanto do público que o recebe, e ressalta que os gêneros possuem padrões, formas, estilos e estruturas que colaboram para a indexação dos filmes. Segundo Neale (2000), o cinema de gênero em Hollywood tenta atender às expectativas dos públicos, inclusive do ponto de vista comercial. Nesse sentido, Cunha (2018, p.16) ressalta que o olhar diante do gênero como categoria que apresenta semelhanças entre os produtos foi importante para a indústria estadunidense, uma vez que padronizando esses gêneros, seria possível direcionar determinados filmes para públicos específicos, como o público feminino, o adolescente, o infantil etc.

No presente trabalho, examinaremos um gênero específico: o *disaster film*, ou filme catástrofe. É importante lembrar ainda que este trabalho busca observar, dentro do gênero catástrofe, a perspectiva apocalíptica, ou seja, o olhar desta discussão será em função dos filmes que trazem a catástrofe ligada à ideia de fim do mundo. Nesse sentido, Vadico (2014) reflete sobre os filmes “apocalípticos” como descendentes dos filmes catástrofe, que ocorrem massivamente desde a década de 70, por exemplo, *Aeroporto/ Airport* (George Seaton e Henry Hathaway,

1970), *Inferno na Torre/ The Towering Inferno* (John Guillermin e Irwin Allen, 1974), *O Destino do Poseidon/ The Poseidon Adventure* (Ronald Neame, 1972), *O Dia Seguinte/ The Day After* (Nicholas Meyer, 1983). Este último, Vadico cita como o filme que provavelmente iniciou a série apocalíptica. Vadico (2014, p.33-34) discute a importância do filme *O Dia Seguinte* como um marco, pois levou a uma profunda reflexão da população, na época do lançamento do filme, sobre a existência de armamentos nucleares, além de revelar que a destruição do planeta poderia dar-se pelas mãos do homem e mostrar pra *Hollywood* que os filmes com catástrofes globais em solo americano teriam um futuro rentável e promissor. Sobre esses filmes apocalípticos, os chamaremos neste trabalho de *filmes catástrofe apocalípticos*.

A partir da década de 1980, as imagens geradas a partir da computação gráfica (CGI<sup>6</sup>) tornaram-se uma grande contribuição para a produção de efeitos visuais no cinema. Por exemplo, observa-se a veracidade na integração produzida na cena inicial de *Forrest Gump: O Contador de Histórias/ Forrest Gump* (1994), do diretor Robert Zemeckis, na qual uma pena passeia pelos ares da cidade até repousar sobre o pé do protagonista. A riqueza de detalhes da cena e de movimentos da pena e sua integração com o cenário mostram, já em 1994, um avanço qualitativo na composição visual da cena. Em paralelo a isso, também ocorriam os primeiros passos da captura de movimentos através do MoCap (captura de movimentos) para a aplicação em efeitos visuais e animações - o que as tornava mais próximas aos movimentos reais (PETRY, 2015). Representar o irreal tornava-se cada vez mais convincente e o avanço tecnológico proporcionou uma nova forma de explorar as temáticas do cinema catástrofe com cenas cada vez mais espetaculares.

Com a evolução tecnológica, essas renovações rompem com barreiras e tornam possível o que antes era improvável de ser representado. A partir do cinema digital, há a possibilidade de representar graficamente multidões, através de personagens digitais, como em *Guerra Mundial Z/ World War Z* (Marc Forster, 2013), e grandes catástrofes naturais, como ondas imensas cobrindo cidades

---

<sup>6</sup> CGI significa *Computer Graphic Imagery*, ou seja, imagens geradas por computador ou computação gráfica

inteiras, presentes em filmes como *O Dia Depois de Amanhã/ The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004), por exemplo. A evolução tecnológica no controle do som também colaborou na construção de cenas com grande poder de convencimento – e poder de imersão. Portanto, o maior controle e manipulação das imagens e dos sons permitiram novas formas de construir cenas de catástrofe cada vez mais críveis, ou seja, a estética do cinema catástrofe apocalíptico sofreu modificações e novas possibilidades também a partir das evoluções tecnológicas da era digital. Basicamente, três fatores importantes que influenciaram as novas formas de representação do apocalipse – e do cinema - ocorriam em meados dos anos 2000: O sistema Dolby; a evolução do cinema digital e do 3D; a invenção e desenvolvimento de novos softwares de manipulação, como o programa *Massive*. Na década de 1960, os computadores iniciaram sua vida e exerceram enorme importância para indústria e para o governo (MCKERNAN, 2005). No decorrer dos anos, o desenvolvimento da tecnologia permitiu o avanço em laboratórios acadêmicos, utilizações governamentais e na indústria aeroespacial. Não demorou muito para que a tecnologia fosse aplicada ao vídeo e chegasse ao cinema digital e no final da década de 1960, animações geradas no computador já apontavam para um futuro digital (MCKERNAN, 2005). No decorrer do desenvolvimento do cinema, percebeu-se a utilização de tecnologia computadorizada em pequenos trechos de filmes como *2001: Uma Odisseia no Espaço/ 2001: A Space Odyssey* (Stanley Kubrick, 1968), *Norman ... É você ?/ Norman, Is That You?* (George Schlatter, 1976), *Guerra nas Estrelas/ Star Wars* (George Lucas, 1977), *O Último Guerreiro das Estrelas/ The Last Starfighter* (Nick Castle, 1984) e *O Enigma da Pirâmide/ Young Sherlock Holmes* (Barry Levinson, 1985). Em 1999, dois cinemas exibiram digitalmente o filme *Guerra nas Estrelas: Episódio I - A ameaça Fantasma/ Star Wars: Episode I – The Phantom Menace* (George Lucas, 1999) - fato que modificaria o modo de fazer cinema, exibir os filmes e marcaria o início de uma era: a era do cinema digital. A partir do final do século XX, o cinema digital foi cada vez mais sendo introduzido na vida dos produtores e das pessoas e isso facilitava o maior controle e manipulação das imagens (MCKERNAN, 2005). O desenvolvimento da tecnologia e a possibilidade de manipulação digital também atingiram o som e possibilitaram o aperfeiçoamento de sua manipulação e

reprodução nas salas de cinema. Isso colaborou com o aumento de possibilidades de criar atmosferas e dinamizar os sons das superproduções estadunidenses, principalmente através da tecnologia Dolby. O Sistema Dolby Estéreo foi introduzido na década de 1970 e após filmes como *Guerra nas Estrelas/ Star Wars* (1977) e *Superman- O Filme/ Superman* (Richard Donner, 1978), foi adotado gradativamente como padrão de exibição.

Ao longo das décadas de 1980 e de 1990, Dolby Stereo e Dolby SR (uma versão aprimorada do sistema original da Dolby) desfrutaram de enorme sucesso. [...] No início dos anos 90, os primeiros sistemas de som surround digital (DSS) apareceram, oferecendo um total de “5.1 canais” de som em comparação com os 4 de Dolby Stereo. Os sistemas foram um sucesso e, em 1995, a maioria dos estúdios adotou uma política de lançamento totalmente digital. Hoje, o Dolby Stereo raramente é ouvido nos cinemas americanos, fazendo com que o Beyond Dolby (Stereo) pareça um título apropriado para um trabalho no cinema digital da era sonora [...] (KERINS, 2011, p. 2).

Com a era digital, a capacidade de manipulação da imagem e do som possibilitaram a maior facilidade e veracidade na construção de grandes catástrofes no cinema apocalíptico. O cinema digital começava a contar com softwares e outras tecnologias como o *Motion Capture*, como já comentado, e cada vez mais buscava a integração entre mundo real e fantasioso. Em meados de 2000, o programa *Massive* foi criado para atender a trilogia do Senhor dos Anéis de Peter Jackson. O programa animava multidões digitais com personagens autônomos e assim colaborava com a construção de grandes catástrofes. Na mesma trilogia, o personagem digital Gollun foi animado utilizando-se o *Motion Capture*, que captava movimentos reais e os aplicava em personagens digitais. Essas novas formas de representação afetariam não apenas roteiros que poderiam apoiar-se muito mais na imagem, mas também na construção de uma nova estética, cada vez mais apoiada na imagem.

As inovações tecnológicas no terreno da imagem permeiam a criatividade humana ao significar e articular novas elaborações formais, que se conectam com o social, envolvendo o imaginário com novos tipos de linguagens e de produção do sentido (RAHDE, 2012, p. 10).

O desenvolvimento da tecnologia também permitiu que filmes distribuídos mundialmente fossem realizados em menos tempo e com maior qualidade, porém os filmes mais “conservadores” em relação aos efeitos e de menor orçamento ainda continuavam sendo produzidos. Observa-se que aquilo que é improvável ganha novas formas de representação de acordo com a evolução da tecnologia no cinema ao mesmo tempo que novas possibilidades continuavam a permear o imaginário estadunidense através de descobertas científicas relacionadas, por exemplo, à exploração do universo, do planeta, etc.

As inovações tecnológicas no terreno da imagem permeiam a criatividade humana ao significar e articular novas elaborações formais, que se conectam com o social, envolvendo o imaginário com novos tipos de linguagens e de produção do sentido (RAHDE, 2012, p. 10).

Retrocedendo um pouco mais em relação à tecnologia, a década de 1980 ainda era restrita e apenas em seu final, o cinema engatinha para o digital e desenvolve mais fortemente a computação gráfica. Antes de mais nada, é necessária uma diferenciação dos termos efeitos visuais e efeitos especiais. Esta diferenciação também foi defendida pelo pesquisador Mitch Mitchel, no livro *Visual Effects for Film and Television* (2004) e irá colaborar com a organização dos conceitos neste trabalho. Segundo Mitchel (2004, p. 8-9), os efeitos especiais são realizados no *set* de filmagem, como por exemplo, atear fogo ao plano que está ao fundo ou na frente do objeto, preencher o *set* com fumaça ou água ou ainda erguer a câmera a uma altura excepcional; e os efeitos visuais são aqueles não visíveis ao observador leigo presente no *set* de filmagem, como por exemplo, a utilização de máscaras e filtros, filmar com velocidade diferente e a realização de alterações na pós-produção.

Para compreendermos a utilização dos efeitos visuais e especiais é necessária uma breve discussão diante da utilização da maquiagem como efeito, uma vez que irá colaborar na construção de atmosferas apocalípticas. No decorrer da história do cinema, a busca pela melhor interpretação dos atores tinha como aliada a construção exterior dos personagens através de alegorias. Esta podia evidenciar características físicas importantes do personagem e construir

características psicológicas à medida que ajudava a referenciar o espectador no contexto pretendido pelo diretor (COUTINHO, 1996). Nessa perspectiva, a representação visual de um personagem é vista como uma das formas de causar a imersão do espectador na atmosfera pretendida. Para filmes que trazem a destruição, personagens doentes, monstros, seres de outros planetas, a maquiagem e as próteses tornam-se ferramentas muito importantes para a imersão do espectador.

Na década de 20, a maquiagem de caracterização pôde ser observada como importante nos efeitos especiais através do ator estadunidense Lon Chaney que atuava utilizando caracterizações que modificavam sua estrutura física, por exemplo, em 1925, em *O Fantasma da ópera/ The Phantom of the Opera* (Lon Chaney, Rupert Julian, Edward Sedgwick, Ernst Laemmle, 1925), no qual o protagonista aparece com seus dentes modificados, e em *Corcunda de Notre Dame/ The Hunchback of Notre Dame* (Wallace Worsley, 1923), no qual o quasímodo usava uma corcunda falsa de borracha que pesava quase 14 kg (RICKITT, 2007). A maquiagem de caracterização, que modifica o rosto do ator, assim como em *O Fantasma da Ópera*, é assim chamada pois utiliza próteses, perucas, tatuagens etc., para construir um personagem com características físicas diferentes das do ator (OLIVEIRA, 2017). Observa-se essa utilização para a construção das feridas e dos efeitos da radiação em *O Dia Seguinte* (1983), por exemplo. Percebe-se com isso, que o horror dos efeitos da guerra representados graficamente pela maquiagem também colaborava para a construção da atmosfera apocalíptica.

Inicialmente, as próteses eram desconfortáveis e não colaboravam com a mobilidade do ator. Apenas em 1970 com o personagem Jack Crabb (Dustin Hoffman) do filme *Pequeno Grande Homem/ Little Big Man* (Arthur Penn, 1970) que a indústria iniciou sua transformação através das experimentações do maquiador Dick Smith. O personagem possuía 14 próteses de espuma de látex e pôde compor um rosto envelhecido de um personagem centenário. A maquiagem também sofreu evoluções e seu desenvolvimento durante a história no cinema colaborou com maior veracidade dos personagens a medida que ajudava na composição visual dos atores. Hoje, substâncias dos mais diversos materiais podem ser utilizadas na



caracterização de personagens, por exemplo, silicone, látex, gelatina (RICKITT, 2007).

Outros efeitos ainda podem ser utilizados para tornar verossímil alguma ação violenta. Por exemplo, a utilização de próteses no corpo para construir a decapitação, monstros, extraterrestres, etc. Na década de 90, a borracha de silicone era utilizada para a realização de próteses no cinema, porém era utilizada em bonecos - e não em atores (RICKITT, 2007). A borracha de silicone ainda era um pouco pesada e suas imperfeições - por exemplo, sua borda que levantava facilmente - eram omitidas por um cinema que ainda não era HD. Com o desenvolvimento do cinema digital, a borracha de silicone teve que ser usada com mais parcimônia, pois suas imperfeições poderiam ser entregues facilmente, sendo, a partir daí, preferido o uso da prótese de látex que é mais leve, mais translúcida e permite uma mobilidade melhor do ator (RICKITT, 2007). No geral, com o aumento da definição, as maquiagens para o cinema tiveram que ser para imagens de elevada qualidade, ou HD, uma vez que todos os seus detalhes ficariam mais expostos na tela. Esse aumento da qualidade e definição da imagem colaboraram com o desenvolvimento do setor que abrange os profissionais de maquiagem, seja através de suas técnicas ou do desenvolvimento de materiais e equipamentos (OLIVEIRA, 2017). Há também a presença de outros efeitos especiais através de explosões realizadas no set e tiros falsos, como ocorre, por exemplo, em *Miracle Mile* (1988), durante a fuga do protagonista em meio ao caos da cidade.

Com o avanço da tecnologia no decorrer do tempo e o aumento da produção de filmes catástrofe, principalmente após a década de 90, observou-se altos orçamentos investidos no gênero por *Hollywood*, por exemplo, *Armagedom* que tinha o orçamento de 140 milhões de dólares e faturou 201 milhões e *Godzilla* que investiu 125 milhões de dólares e faturou 136 milhões (KEANE, 2006, p. 81).

Conforme já comentado, nem todo filme catástrofe carrega consigo a ideia de fim dos tempos, ou seja, nem todo cinema catástrofe é apocalíptico. Por exemplo: filmes como *Aeroporto 75/ Airport 75* (Jack Smight, 1974) e *Turbulência/ Turbulence* (Robert Butler, 1997), que tratam das tentativas de salvamento dos passageiros de um avião; ou o filme *O Inferno de Dante/ Dante's Peak* (Roger Donaldson, 1997), que trata da fuga de uma cidade na qual ocorre a erupção de um

vulcão. Nesses filmes, não há catástrofes vinculadas a ideia de fim dos tempos, mas tragédias locais que não se relacionam ao apocalipse. Essa distinção é necessária, pois é a partir dos filmes que apresentam a ideia de fim do mundo que ocorrerá a análise proposta neste trabalho.

Na tentativa de entender as possíveis catástrofes que podem ocorrer no planeta, Guazzelli (2012, p. 10-12) analisa o modelo do ficcionista Isaac Asimov, do livro *Escolha a Catástrofe* (1979), sobre os cinco tipos de catástrofes através de desastres naturais: as catástrofes de Primeiro Grau seriam marcadas pela impossibilidade de continuidade da vida por mudanças ocorridas no Universo; as catástrofes de Segundo Grau atingiriam o sol, podendo ocasionar mudanças consideráveis na vida do nosso planeta; as Catástrofes de Terceiro Grau atingiriam apenas o Planeta Terra, como, por exemplo, o choque de asteroides, cometas, meteoros e guerras nucleares; as Catástrofes de Quarto Grau teriam o poder de extinguir a humanidade através, por exemplo, da escassez de recursos, porém algumas outras formas de vida sobreviveriam; e as Catástrofes de Quinto Grau teriam o poder de desconstruir a civilização como é hoje, retomando a um formato primitivo. Azimov (apud GUAZZELLI, 2012, p. 12) ainda observa que as catástrofes de segundo, terceiro, quarto e quinto graus parecem possíveis de ocorrer, e as relaciona com algumas passagens bíblicas do Apocalipse. Por exemplo, os quatro cavaleiros do apocalipse estariam presentes nas Catástrofes de Quarto Grau e seriam: a crise ecológica, as consequências do controle genético, a escassez de água e alimentos e as divisões sociais. Isso traria a barbárie que, assim como no Apocalipse bíblico de São João, se manifestaria através da peste, guerra, fome e da morte. Segundo Asimov (1979, p. 3), a palavra catástrofe vem do grego e significa “inverter”, “virar de cabeça para baixo” e inicialmente era utilizada para representar um desfecho que poderia ser feliz ou triste. Porém apesar de ter essa duplicidade de significados, ela passou a ser relacionada a finais trágicos.

Alloway (apud Neale, 2000) relata que algumas características presentes nos filmes podem colaborar com a identificação dos mesmos dentro de algum gênero, conforme já foi apontado anteriormente, e cita o exemplo dos tiroteios como elementos presentes e marcantes no gênero *western*. McArthur (1972) define essas recorrências como padrões que formam a iconografia dos gêneros e aponta para

as seguintes características visuais como importantes na definição de um gênero: elementos que cercam a presença física e de vestimentas dos personagens; elementos presentes no contexto dos personagens; e elementos tecnológicos disponíveis aos personagens. Porém, McArthur (1972) não aprofunda seu pensamento e não deixa claro se a iconografia deverá ser definidora de um gênero.

McArthur (1972) relembra que o público acostuma-se com a exposição contínua aos padrões de determinado gênero (imagens, objetos, figuras) e tende a fazer uma espécie de reconhecimento primário. O autor ainda argumenta que nem todas as convenções genéricas são visuais, mas as principais são e cita alguns exemplos, como as armas, carros e roupas presentes nos filmes de gângster; as roupas, música e danças em musicais; e os cavalos, roupas e armas dos westerns. O autor aprofunda mais na discussão sobre o western e filmes de gângster e é possível que os filmes se encaixem na perspectiva de uma iconografia genérica do autor, porém será que se encaixaria bem no cinema catástrofe? O cinema de *Hollywood* é híbrido e pode não possuir uma iconografia visual clara. Não acredita-se que a busca por recorrências visuais no cinema catástrofe definiria de maneira adequada um gênero que por si só é tão heterogêneo, como veremos mais à frente.

Keane (2006) olha para dois fatores que ajudariam a definir o gênero do filme: ideológico e industrial. Ele define as ideias ideológicas como ideias que afetam o desenvolvimento social, cultural e político das sociedades. Ao mesmo tempo, o sucesso industrial de um filme poderia fazer ressurgir o interesse por gêneros esquecidos.

Segundo Altman (1999), a indústria *hollywoodiana* repetia fórmulas de produtos que davam certo com estrelas do cinema. Neale (2000) comenta que os filmes refletem o tempo que vivemos e evidencia que o cinema catástrofe atrai espectadores através do espetáculo. O autor também define os principais ciclos de filmes catástrofe, como veremos mais à frente

Lunardelli (2012, p.64) aponta que o cinema catástrofe constrói medo e tensão através de histórias que podem abordar desde acidentes nucleares a ataques alienígenas, colisões de cometas ou fenômenos naturais extremos (terremotos, vulcões, etc.). Roddick (1980) observa que um filme catástrofe não é um filme com um desastre, mas um filme sobre o desastre. Ao mesmo tempo, ele

aponta que não é também sobre qualquer desastre. O autor relembra filmes que têm desastre para exemplificar o que não são filmes catástrofe e cita filmes como *Os Dez mandamentos/ The Ten Commandments* (Cecil B. DeMille, 1956) e *Godzilla/ Gojira* (Ishirō Honda, 1954).

Sontag, Yacowar e Roddick defendem a utilização dos desastres como representação dos filmes catástrofe, porém há o perigo de haver muitos filmes no qual a presença de desastre e destruição já seriam determinantes para serem incluídos como filmes-catástrofe. Sontag e Roddick apontam uma solução que será muito importante para as escolhas de filmes deste trabalho: observar ciclos históricos identificáveis e como dialogam com os filmes (apud KEANE, 2006).

Segundo Roddick (apud KEANE, p.23, 2006) a causa real dos desastres desses filmes é fundamental e até mesmo inevitável. Os humanos podem confundir essas causas ou até dificultar sua própria sobrevivência. O autor ainda evidencia a importância central das forças da natureza nos filmes catástrofe: a terra, o ar, fogo e água. Estes 4 elementos podem materializar-se seja através de terremotos, acidentes aéreos, vulcões, maremotos ou mesmo em filmes de vírus, nos quais há a ligação e pertencimento ao elemento ar.

Kay (2006) chama a atenção para o caráter múltiplo das temáticas e personagens do cinema catástrofe: filmes de terremotos, desastres de avião, avalanches, inundações, vulcões, colisões de meteoros, desastres em navios, tornados, epidemias virais, ataques em massa de animais assassinos, guerras nucleares, ataques alienígenas. Segundo Kay (2006), algumas vezes, esses eventos podem convergir e acontecer ao mesmo tempo, como viroses trazidas por alienígenas ou multi-catástrofes naturais com inundações, terremotos, tornados e erupções de vulcões ocorrendo concomitantemente. Através das análises de Kay e Lunardelli, pode-se observar como o cinema catástrofe apresenta uma infinidade de "roupagens" através das quais se manifesta - por exemplo, em filmes como *O Dia da Independência*, que trata de invasão alienígena, ou *O Dia Seguinte*, que trata de um ataque nuclear.

Yacowar (2003) aponta para categorias e subcategorias do cinema catástrofe, o que vai tornando cada vez mais ampla e complexa a categorização desses filmes ao mesmo tempo que colabora para o caráter genérico e duradouro

das representações das catástrofes nesse cinema. Ele também chama a atenção para o cuidado em diferenciar filmes que possuem apenas elementos de catástrofe daqueles filmes que giram em torno da catástrofe. No cinema catástrofe, a história deve girar em torno da catástrofe.

Nesta etapa, discutimos sobre o cinema catástrofe e a presença do apocalíptico no mesmo. Para que observemos algumas características estruturais no cinema catástrofe apocalíptico, precisaremos nos aprofundar no caráter híbrido do gênero.

### **3.2. O Cinema catástrofe como gênero híbrido**

Maltby (1995) observa que a indústria usa diversos termos para descrever e vender seus filmes e esses termos não são precisos e rigorosos, mas flexíveis, maleáveis e híbridos, de acordo com a vontade comercial de seus produtores. Neale (p. 45, 2000) e Kakoudaki (p. 349, 2011) defendem o caráter híbrido do cinema catástrofe, o que colabora com a percepção de um tipo de filme que pode apresentar diferentes “roupagens”. Buscando discutir-se sobre a forma híbrida do cinema catástrofe, será observada a proximidade desse cinema com a ficção científica, a fantasia, o épico moderno e o melodrama.

Lunardelli (2012, p. 64) observa a proximidade do cinema catástrofe com a ficção científica e a fantasia. Sontag (1987) observa que o cinema catástrofe surge na ficção científica, estabelecendo também a proximidade entre os gêneros. Gouvêa (2015, p.45), em seu texto “Um Espaço Consagrado: Um estudo sobre a relação entre religião e ficção científica”, aponta para a grande proximidade entre a religiosidade e a ficção científica e relata a presença constante dessa religiosidade de alguma forma nas obras. Com essas colocações, busca-se através da proximidade, estabelecermos ainda mais um elo entre a religiosidade, os filmes-catástrofe e a ideia de fim do mundo no universo estadunidense.

Roberts (2018) afirma que a ficção científica, tem sua raiz na literatura e observava o futuro como terreno fértil para a criação de suas narrativas. Dentro da incerteza do futuro, a ficção científica explorava temas como o apocalipse,

misturando aspectos místicos, religiosos e científicos a partir de perspectivas tanto pessimistas quanto otimistas (ROBERTS, 2018). No final do Século XX, a ficção científica é dominada pelos meios visuais e ganha a capacidade de tornar-se um espetáculo visual com acontecimentos capazes de impressionar o espectador. Segundo Assis (2016, p. 46), o cinema de ficção científica estava sendo produzido por grandes estúdios de Hollywood no final de 1970 e Roberts (2018) observa que a imagem ganhava um poder antes não explorado, por motivos óbvios, pela literatura. Além disso, depois da década de 1980, a ficção científica foi sendo consumida de forma mais ampla, tornando-se um produto para as massas. Roberts (2018) percebe que há uma estreita relação entre a ficção científica e a reforma protestante, assim como há uma estreita relação entre cinema catástrofe (apocalíptico) e o protestantismo. Roberts também afirma que o capitalismo está inundado pelo DNA da ética do trabalho protestante, conforme também discutido anteriormente.

Suppia (2009, p.1) observa a relação entre a ficção científica e a ciência e evidencia que muitos filmes do gênero possuem embasamento científico e documental para criarem suas narrativas, isso demonstra uma tentativa de endossar e aproveitar-se de um discurso que parte da ciência. Essa relação com a ciência é algo que o cinema catástrofe (e catástrofe apocalíptico) realiza em filmes como *2012/ 2012* (Roland Emmerich, 2009), o qual traz as erupções solares discutidas cientificamente, como prejudiciais ao mundo; e *O Dia Depois de Amanhã/ The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004), o qual traz os efeitos do aquecimento global. Nogueira (2010, p. 28) também aproxima a ficção científica ao conhecimento científico vigente na época de produção dos filmes. O autor afirma que é como se os filmes explorassem as possibilidades de fins de mundos diferentes de acordo com os perigos vigentes, ou seja, as teorias cinematográficas devem ter alguma racionalidade. Dufour (2012, p.164) acredita que a ficção científica se apropria de saberes técnicos, científicos, políticos, morais, jurídicos e religiosos para a construção de suas narrativas. Dentro disso, surgem as distopias como resultado de suspeitas, inquietações e medos. Segundo Dufour (2012, p.172), há diversos tipos de distopia na ficção científica e uma delas descreve um futuro próximo de um modo que sublinhe uma ameaça presente, por exemplo, os filmes que retratam

ameaças nucleares, como *O Dia Seguinte* o qual reflete o medo presente na Guerra Fria.

Nogueira (2010, p. 28) dialoga sobre os embates entre ciência e religião que também podem trazer a manifestação do fantástico, assim como em *Fim dos Dias/ End of Days* (Peter Hyams, 1999), no qual há a luta entre o bem e o mal que ocorre através do Diabo e o personagem Jericho Cane (Arnold Schwarzenegger). Roas (2014, p. 31) traz a reflexão sobre o fantástico, o qual deverá criar-se um espaço semelhante ao local que o espectador está inserido para aí sim construir-se um fenômeno que tirará sua estabilidade, assim como em *Fim dos Dias*, conforme já apontado, no qual há personagens que têm suas vidas desestabilizadas pela influência espiritual (e física) do diabo em relação ao fim do mundo.

Nogueira (2010, p. 43) ainda defende o cinema catástrofe como um épico moderno, por dar-se nos filmes um caráter grandioso às grandes catástrofes. O autor compara o épico com o cinema catástrofe e mostra as similaridades: as mortes de diversos personagens; os riscos constantes à população e/ ou humanidade; a divisão de grupos buscando a sobrevivência; o prevalecimento das forças da natureza. Isso pode encontrar-se facilmente em filmes como *2012* (2009) e *O dia Depois de Amanhã*, por exemplo, nos quais as forças da natureza se impõem ao mundo diegético construído.

Vadico (2014, p.67) evidencia como as pessoas estão imersas na lógica melodramática: narrativas impulsionadas por ação, defesa dos valores familiares, busca da emoção como tônica para as cenas. O autor relata que o melodrama está por trás de diversos gêneros cinematográficos através da simplificação, busca da emoção e repetição de modelo. Essas características são reconhecíveis em filmes catástrofe, basta assistir filmes como *O Dia Seguinte* (1983) e *Herança Nuclear* (1983) que possuem narrativas simplificadas: repetem o modelo de fim do mundo através da explosão de armamentos nucleares e manipulam as emoções do espectador através das perdas de entes queridos e desconstrução das famílias (também a partir de mortes). Freitas (2012, p. 1) discute os filmes catástrofe com a perspectiva do melodrama e relembra seu nascimento no teatro e sua presença posterior no cinema. Freitas relaciona o cinema catástrofe com o melodrama ao compará-los e apontar o foco no divertimento do cinema catástrofe, assim como o

teatro melodramático do início do século XIX, porém no cinema catástrofe, o autor percebe uma certa intensificação na tentativa de imersão do espectador. Também pode-se observar a busca por tornar as histórias do cinema catástrofe altamente digeríveis e compreensíveis para o público, o que remete ao modo clássico de fazer cinema. Esse modo clássico de contar as histórias, por exemplo, manifesta-se através da clareza na definição de personagens e na história, ações lineares e redundâncias (FREITAS, 2012).

Segundo Freitas (2012, p.2), nos filmes catástrofe, há relações familiares que se resolvem em meio ao processo de destruição do mundo. Quando o protagonista se redime, ele redime os pecados do mundo como se carregasse tanto suas culpas pessoais quanto do planeta. Isso pode ser percebido em filmes como *Armagedom* (1998), no qual há a tentativa de salvar o mundo de um asteroide em paralelo à resolução das relações familiares entre Grace (Liv Tyler), seu namorado A.J. (Ben Affreck) e Harry (Bruce Willis) o qual dá sua vida para salvar o personagem A.J. e o mundo. Rodrigues (2006, p. 63) aponta que a partir da década de 1890, a espetacularização da ação e dos perigos vão tornando-se cada vez mais a principal atração do melodrama, assim como acontece no cinema catástrofe. Além disso, o autor ainda aponta as catástrofes naturais como providência divina - assim como o asteroide em *Armagedom* (1998).

Segundo Freitas (2010, p.8), as obras cinematográficas atuais não seguem os cânones melodramáticos, mas a interação constante dos elementos melodramáticos, por exemplo: a busca por certa verossimilhança, por um realismo e a espetacularização das imagens. A exemplo disso, o autor cita filmes como *O Dia Depois de Amanhã* de Roland Emmerich (2004) e *O Dia em que a Terra Parou/ The Day the Earth Stood Still* de Scott Derrickson (2008). Freitas (2010, p. 4) relembra algumas características melodramáticas vivenciadas no teatro: a espetacularização em peças como *The Ruling Passion*, de Charles Brougham (1882), na qual há a presença de um balão real com gás carregando 3 passageiros sobre a plateia; e em *Our Silver Wedding*, de autor não determinado (1886), na qual há carroças puxadas por cavalos reais que carregam 250 crianças; a presença da música que colaborava com a dramaticidade da ação e situações espetaculares, como eventos da natureza e fugas dramáticas, a preferência pelos excessos e pelo



sensacional. Essas características podem ser encontradas no cinema catástrofe, como, por exemplo, em *2012 (2009)* e *O Dia Depois de Amanhã (2004)*, no qual cidades são devastadas pelas forças da natureza e essas cenas de destruição têm grande apelo visual, assim como no melodrama (FREITAS, 2010, p.7).

O melodrama expõe questões sociais ao mesmo tempo que também constrói situações comoventes para a maior identificação do público com as obras (FREITAS, 2010, p.6). Isso pode ser observado em *O Dia Seguinte (1983)*, no qual a sociedade estadunidense é desconstruída e o lado selvagem da população é exposto na ausência da lei ao mesmo tempo que o diretor revela a emoção dos personagens pela perda de seus entes queridos.

Esses paralelos realizados entre o cinema catástrofe e o melodrama, o épico moderno, a fantasia e a ficção científica não busca igualar o cinema catástrofe com os demais gêneros comentados, mas apontar algumas proximidades – o que colabora com a ideia do caráter híbrido do gênero.

Acredita-se que para a sobrevivência do gênero e com o imaginário do fim do mundo trazendo diversas possibilidades, a indústria aproveitou-se e uniu as possibilidades de representação do fim dos tempos com a necessidade de não desgastar o gênero, ao mesmo tempo que observou as produções e variações como rentáveis.

Neale (p. 13-14, 2000) salienta que alguns gêneros não possuem uma iconografia específica. Com isso, percebe-se que o cinema catástrofe apocalíptico tratado neste trabalho pode possuir estruturas parecidas (conforme será visto mais à frente), porém sua iconografia visual torna-se um pouco escorregadia por causa das múltiplas roupagens que os filmes podem apresentar. Segundo Neale (p.125, 2000), existem filmes que apresentam a iconografia clara, como os westerns, e filmes que se mostram mais complexos de definir-se esta iconografia. A iconografia do cinema catástrofe, portanto, acaba por não ser tão clara pois o fim do mundo poderá ter perspectivas e contextos diferentes, conforme apontado anteriormente, ou seja, poderá acontecer através de diferentes modos, os quais podem possuir diferentes conjuntos de signos que estabelecem certa coerência: é improvável que um filme que trate o fim dos tempos através de armamentos nucleares tenha zumbis ou extraterrestres em sua narrativa.

Embora haja essa dificuldade em relação à iconografia, iniciaremos uma discussão sobre algumas características do cinema catástrofe. Seguindo a análise de Kay (2006, p.10) um filme catástrofe apresenta as seguintes características em sua estrutura: a presença de atores famosos e rostos reconhecíveis, representando personagens de diferentes contextos sociais; uma poderosa força da natureza destruidora; um protagonista que alerta sem sucesso o perigo de destruição; cenas de auto-sacrifício, destruição em massa, pessoas em perigo e em pânico; a presença de um romance, cenas de morte elaboradas e efeitos especiais.

O pesquisador Vadico (2014, p.80) também observa algumas características dos filmes catástrofe: os protagonistas até aceitam a catástrofe, mas tentam minimizar suas consequências; eles também são pessoas de elevada moral, o que reflete o modelo estadunidense materializado no personagem; o auto-sacrifício é comum; o sentimento de culpa está presente nas narrativas, geralmente pelo mal uso do planeta; presença do Estado guiando as medidas de contenção, ou seja, os EUA lideram o mundo; há misericórdia; os laços familiares e de companheirismo são estreitados; presença de efeitos especiais em demasia para a produção da destruição. Segundo Keane (p.11, 2006), o cinema catástrofe fornece soluções através de um grupo representativo que abre caminho à sobrevivência. Segundo Kakoudaki (p. 349, 2011), o contexto político diegético está constantemente presente em filmes catástrofe. Assis (2018, p; 17) também contribui na definição das características do cinema catástrofe, no qual, para ele, há grande número de mortes; destruição de países, planetas ou galáxias; risco de vida em um grande número de pessoas; reconhecimento da importância da união para a sobrevivência. Freitas (2012, p.1) também observa que o excesso de efeitos é um traço muito forte do gênero e, de certa forma, roteiros reflexivos são deixados em segundo plano em relação ao espetáculo da imagem nesses filmes. O autor ainda observa que mesmo com uma certa ausência de profundidade das histórias, a linguagem ainda busca a imersão do espectador e certo realismo. Embora haja características em comum nas análises dos autores sobre os elementos presentes no cinema catástrofe, Assis (2018, p. 37) chama a atenção para o hibridismo presente no cinema catástrofe e avalia que tal característica permitiu a continuidade do gênero: por exemplo, *O Dia*

*da Independência (1996)* é uma produção que combina ficção científica, filme catástrofe, filme de guerra e ação-aventura (KAKOUDAKI, p. 350, 2011).

Embora tenha ocorrido uma discussão inicial sobre os gêneros, quer-se trazer também a perspectiva de Ryall e Tudor (apud Neale, p. 14-16, 2000) que chamam a atenção para a complexidade do reconhecimento e identificação dos gêneros. Ryall (apud Neale, p. 14, 2000) observa que o gênero é tratado erroneamente como um grupo de filmes com características comuns e chama a atenção para a importância de outros fatores: ele observa tanto a expectativa do público quanto a importância e influência dos críticos e da indústria. Tudor (apud Neale, p. 16, 2000) observa que um determinado gênero e seu sistema de símbolos são baseados em convenções culturais, ou seja, um determinado gênero pode não ser consumido como tal em outra determinada cultura. Com essa ideia, Tudor alerta para a percepção de que o gênero está vinculado a um determinado coletivo, sendo improvável haver um consenso mundial. Crê-se que isso torna ainda mais escorregadia a discussão sobre gêneros e traz à tona uma certa relatividade na definição de um gênero.

Neale (p. 20, 2000) discute como o termo gênero foi exposto à exploração distorcida (por exemplo, por críticos de cinema) e observa como o valor de mercado invadiu o termo usado no cinema. Essa ênfase mais mercadológica do que artística rege a observação dos filmes através de padrões, fórmulas e ingredientes. Neale (p.22, 2000) ainda traz a reflexão de como pode ser limitante colocar um filme dentro de um gênero na tentativa de padronizá-lo. Há inúmeras diferenças entre personagens, elementos, narrativas, situações dentro dos filmes que compõem um gênero e padronizá-los poderia significar diminuir as características ímpares dos filmes. Neale (p.22, 2000) também evidencia que um mesmo filme pode participar de diferentes gêneros e exemplifica com o filme *Guerra nas Estrelas (1977)* que participa do cinema de ficção científica e de *Hollywood*. O autor vê o agrupamento dos filmes como um agrupamento de expectativas que são genéricas a partir do momento que se tem o nome de um diretor ou de um ator como participantes de um filme ou quando se observa a classificação de um filme como *western* ou terror. O autor busca revisar o uso tradicional do termo gênero e discutir sua onipresença. Nogueira (2010) afirma que o Cinema Catástrofe tem características bem definidas,

mas não deixa de possuir elementos do terror, drama, ação, ficção científica – o que também corrobora com a ideia de hibridismo já discutida.

Neale (p.28, 2000) chama a atenção para a verossimilhança que um filme tende a apresentar e ela é guiada por um conjunto de expectativas e probabilidades em relação ao conhecimento do gênero do filme. Por exemplo, assassinar o amante de uma personagem é provável em filmes de gângster ou thrillers, mas pouco provável em comédias românticas; ou cenas definidoras do musical são improváveis de ocorrer em filmes de guerra. Sontag (1987, p. 243) relata a estética dos filmes catástrofe como baseada no prazer pela contemplação do desastre.

Keane (p.8, 2006) chama a atenção para a desvalorização dos estudos diante do cinema catástrofe o qual tem seus desastres vistos apenas como um recurso, porém o autor contrapõe essa ideia e defende a importância dessas catástrofes (e do gênero) ao lembrar que as tramas desses filmes giram inteiramente em torno da catástrofe. O autor propõe observar os filmes em relação à centralidade da catástrofe ao mesmo tempo que analisa camadas que vão além da morte e destruição.

Neale (p.28, 2000) traz o conceito de verossimilhança e o aponta para a crença do público no que acredita ser a verdade que não é construída necessariamente de uma ligação com um referencial real. Alguns filmes criam suas próprias regras e outros aproveitam-se de um sistema de regras de conhecimento do público, por exemplo, dificilmente um filme explica as leis da gravidade, ou a mortalidade dos humanos (Neale, p.34, 2000). Essas são expectativas “genéricas” que o público carrega após a exposição às experiências em um mundo real ou de recorrências observadas em um mesmo gênero.

Neale (p. 205-207, 2000) tenta desconstruir o conceito clássico de gênero e o colocar no status de processo, uma vez que o filme está imerso em um universo histórico, social, comercial, cinematográfico transitório e híbrido. Gênero então passa a ser um sistema aberto, e não algo fechado.

Quando busca-se entender o contexto no qual o filme estava inserido em seu lançamento, torna-se necessário entender também o que significava o fim do mundo nos diferentes momentos de 1983 até 1998, o que refletiria nos ciclos de filmes perceptíveis nesses momentos. Segundo Keane (p.50, 2006), os filmes catástrofe

da década de 80 acabam sendo híbridos com os de ação e começam a materializar um caráter reflexivo a partir de uma perspectiva política. Keane (p.11, 2006) apontava para os ciclos dos gêneros que ocorrem no cinema catástrofe e vão ocorrer de acordo com o período histórico da sociedade. O autor também afirma que os filmes devem refletir o tempo no qual foram realizados e afirma que o cinema catástrofe nasce de tempos de crise. Keane (p.7-8, 2006) observava os ciclos de filmes do cinema catástrofe que ocorrem no decorrer das décadas e traz a definição de ciclo de filmes como grupos de filmes feitos em um período específico e limitado, baseados, em sua maior parte, em sucessos comerciais. Keane (p.14, 2006) identifica o primeiro ciclo de filmes catástrofe entre 1936 e 1939 que ocorrem a partir do grande terremoto de 1906 em São Francisco e possui filmes como *São Francisco- a cidade do pecado/ San Francisco* (1936) de W.S. Van Dyke e *Suez* (1938) de Allan Dwan.

Como já discutido anteriormente, Keane (p.10, 2006) aponta duas características que ditam os ciclos de filmes do cinema catástrofe: ideológicas e comerciais. A primeira é guiada pelo momento social, político e cultural e o segundo, pelo potencial financeiro dos filmes. Keane (p.20, 2006) também evidencia que os filmes catástrofe trazem elementos dos tempos que são realizados e expressam questões contemporâneas à produção dos filmes.

Foram observados dois ciclos de filmes do cinema catástrofe (e apocalíptico) que ajudarão na separação de dois momentos importantes que já foram apontados no capítulo interior: as tensões da Guerra Fria e o fim da guerra (ao mesmo tempo que há a preocupação com o meio ambiente). Keane (p.19, 2006) relembra as tensões da Guerra Fria e, especificamente, a crise dos mísseis cubanos de 1962 como inspiradores de filmes com temas nucleares. Segundo Kakoudaki (p. 349, 2011), as realidades políticas colaboram com a modelagem das fantasias do gênero. Keane (p.67, 2006) também evidencia que o ciclo de filmes dos anos 90, especialmente em seu final, teve grande número de produções que traziam desde vulcões e eventos naturais à alienígenas e asteroides que teriam o poder de acabar com o mundo. Keane (p.68, 2006) aponta que os filmes catástrofe da década de 90 lidavam com questões sociais e de gênero, além do nacionalismo e questões internacionais. O autor (Keane, p.68, 2006) também cita alguns dos principais filmes

catástrofe da década de 90, como *O Dia da Independência* (1996), *Armagedom* (1998) e *Impacto Profundo* (1998) e relata que o ciclo de filmes da década de 90 chega ao fim em 1998.

Observa-se que na década de 90, a ideia de fim do mundo aponta para seu agente como pertencente ao exterior do planeta. É importante ressaltar que essa visão não é totalitária, mas de certa forma, manifestou-se significativamente nos filmes catástrofe apocalípticos da década de 1990.

É fato que toda a sociedade está marcada pela ideia de morte/ fim, seja individual e/ ou coletiva. Nesse sentido, é interessante notar que muitas das versões a esse respeito [...] fazem questão de apontar o fim por meio de um agente externo. Isso nos leva a crer que o problema/ mal está sempre do lado de fora. (ORTIZ, 2012, p. 122).

Esse sentimento fez aflorar diversas teorias que abraçavam o medo do desconhecido, que neste caso, viria do céu, seja por meio de óvnis ou por meio de meteoros.

O olhar para os discos voadores iniciou-se a partir de 1947, com os relatos do piloto Kenneth Arnold sobre nove objetos voadores passarem velozmente por sua aeronave e com uma suposta queda de um disco voador em Roswell, no Novo México (GIACONETTI, p.26, 2009). A partir disso, os olhares para o céu não seriam mais os mesmos. Outros casos eram relatados pelo mundo e os meios de comunicação também passaram a explorar o tema, por exemplo, a Editora Time-Life (traduzido pela editora Abril) que lançava a edição “O Fenômeno Ovni” da Coleção *Mistérios do Desconhecido* em 1992. Nela, eram retratados casos de avistamentos e aparições de óvnis. Observa-se com isso que o olhar para os óvnis tomava conta do imaginário popular, chegando ao cinema e por vezes, misturava-se ao imaginário do fim do mundo, por exemplo, como ocorre em *O Dia da Independência*.

Vale observar a importância mercadológica dos filmes. Segundo Keane (p.74, 2006), 3 dos 10 filmes estadunidenses da maior bilheteria de 1998 foram filmes catástrofe: *Armagedom* (201 milhões de dólares), *Impacto Profundo* (140 milhões de dólares) e *Godzilla* (136 milhões de dólares).

Além disso, Brandalise (2012) aponta para o fato da humanidade demonstrar interesse pelo que envolve o fim dos tempos ao mesmo tempo que ela tenta calcular e prever sua data e como acontecerá. O cinema apropria-se disso para criar suas narrativas, as quais envolvem eventos naturais, vírus, zumbis, guerras atômicas. Há a espera pelo fim do mundo como fruto do pecado e a cada passo da sociedade, a pergunta “de onde virá?” ganha mais possibilidades por mais absurdas ou improváveis que possam parecer. Vale lembrar a transmissão via rádio realizada em 1938 por Orson Welles que narrou – e interpretou - uma invasão alienígena no rádio, adaptação de *A Guerra dos Mundos* de H. G. Wells, e trouxe pavor aos ouvintes que a encararam como realidade (GUAZZELLI e COPÉ, 2012, p. 20).

Segundo Kakoudaki (p. 349, 2011), desde seu ressurgimento na década de 1980, o cinema catástrofe oscila entre o desejo de estar alinhado com a realidade, a fantasia e o espetáculo. Segundo Assis (2018, p.11), o público do cinema catástrofe é um público preocupado com a extinção do planeta. O autor ainda afirma que esses filmes aterrorizam e acalmam os espectadores ao mesmo tempo: os filmes revelam as angústias pelo fim do mundo ao mesmo tempo que evidenciam que essas preocupações não são solitárias. Portanto, a ficção apropria-se constantemente da ideia de fim dos tempos.

É importante entender que filmes sobre armamentos nucleares em meio às tensões da Guerra Fria, em uma sociedade que crê na proximidade do fim dos tempos e com ideias milenaristas, seriam percebidos por essa sociedade (a estadunidense) como filmes que trazem um dos sinais do fim do mundo através da guerra. E em um segundo momento, quando há o fim da Guerra Fria, o anseio pelo fim dos tempos na proximidade da virada do milênio, a observação de um planeta aparentemente em degeneração e as atenções do fim do mundo voltadas para fora do planeta substituem os filmes que têm como tônica os armamentos nucleares por filmes que apontam os perigos como externos ao mundo.

Segundo Lunardelli (2012, p. 65), o imaginário estadunidense, pode ser observado no cinema e os efeitos ocasionados por esse meio podem tornar-se mais fortes que o real, ou seja, há um enorme poder no cinema ao afetar as pessoas, mesmo que isso signifique desviar ainda mais da realidade.

Marc Ferro (1992) discute a relação entre cinema e história no livro de mesmo nome e traz a ideia de perceber-se as características de uma sociedade em um produto audiovisual. Ferro (1992) evidencia a visão do historiador diante do cinema como cheio de trucagens e repleto de mentiras ficcionais, o que impossibilitaria de ser utilizado como uma evidência e como documento sério de um passado, porém chama a atenção para o caráter de mesma essência quando o historiador reúne seus documentos e os costura, montando sua narrativa para comprovar algo. Ferro ainda observa isso nos diferentes pontos de vista que podem ser adotados sobre um mesmo fato, ou seja, há subjetividades e diferentes perspectivas sobre um mesmo objeto e adotar uma ou outra depende do historiador (FERRO, 1992, p. 83). Diante disso, Ferro chama atenção para o modo como cinema deve ser lido pelo historiador. Segundo Ferro (1992, p. 87-88), o filme deve ser observado com mais profundidade, observando-se a realidade social e histórica na qual está inserido, ou seja, deve ser observado no mundo com o qual se comunica ao ser produzido. Deve-se analisar as relações entre os componentes do filme (imagens, sons, personagens, enredos, etc.) e entre o que não é parte do filme (regime de governo no período de produção, a o contexto social, autor, produção, público, etc.). Segundo o autor, a partir dessa análise consegue-se compreender a realidade que o filme representa. A pesquisadora Sheila Schvarzman também dialoga sobre a capacidade do cinema em trazer um conteúdo rico para o historiador:

O cinema, antes visto com desconfiança ou desinteresse pelo historiador, por não passar de uma diversão popular, por construir justamente mundos autônomos, fantasiosos e de escape, ganha um outro relevo: é lugar das construções e projeções do imaginário, da aferição de sensibilidades e práticas sociais, lugar da representação. (SCHVARZMAN, 2007, p. 18)

O cinema passa a ter um novo valor na história moderna como um terreno fértil para a leitura histórica de uma sociedade, porém a leitura do filme não é retilínea. Deve-se perceber as nuances e interações entre os elementos do filme e o extra-fílmico. A partir do momento que os filmes são observados como documentos de uma história, deve-se levar em consideração que a história da ficção



sofre modificações provocadas pela perspectiva do roteirista e (ou) diretor, pois eles utilizam os elementos da linguagem (e a dramaticidade) para proporcionar a imersão do espectador, ou seja, a história é afetada para a produção de sensações no espectador.

As afirmações de Ferro e de Schvarzman apontam para um aspecto primordial deste trabalho que é a percepção de que os anseios sociais, a religiosidade e o que ocorria historicamente nos diferentes períodos nos EUA influenciaram nos diferentes fins do mundo construídos nos ciclos do cinema catástrofe de 1983 até 1998.

O Fim da Guerra pode ser percebido nos filmes da época através de dois ciclos que serão analisados no próximo capítulo: o “ciclo dos armamentos nucleares”, que ocorre na década de 80 e vai até 1989 e materializa os anseios em relação à uma Guerra Nuclear a partir da Guerra Fria; e o que chamaremos de “ciclo de ameaças vindas do espaço”, que acontece de 1990 até 1998, que materializa as atenções para o fim do mundo no exterior do planeta após o término da Guerra Fria.

Na próxima etapa, discutiremos os ciclos do cinema catástrofe através do livro *Disaster Movies: The Cinema Catastrophe*, de Stephen Keane e pontuaremos os ciclos a serem analisados neste trabalho.

### **3.3. Os ciclos do Cinema Catástrofe**

Stephen Keane observa o nascimento do gênero catástrofe e como a ideia se apresenta das décadas de 1910 até 1990 no livro *Disaster Movies: The Cinema Catastrophe*. Este livro será usado para apontarmos os ciclos dos filmes catástrofe, observando e discutindo sobre as escolhas dos filmes que serão analisados neste trabalho.

Entre 1910 e 1930, o público era atraído pela novidade do cinema mudo que se mostrou como espetáculo visual: *Os Últimos dias de Pompéia/ Gli ultimi giorni di Pompeii* de Arturo Ambrosio e Luigi Maggi (1908) e a versão posterior de Mario Caserini (1913), *The Fall of Troy/ The Fall of Troy* (Giovanni Pastrone e Luigi

Romano Borgnetto, 1910), *Quo Vadis?/ Quo Vadis?* (Enrico Guazzoni, 1912) e *Cabrina/ Cabrina* (Giovanni Pastrone, 1914). *Quo Vadis?* teve um orçamento de 7.000 euros e arrecadou dez vezes mais

Na década de 1930, versões americanas de filmes europeus passaram a ser realizadas. Filmes como *O Sinal da Cruz/ The Sign of the Cross* (Cecil B. DeMille, 1932) e *Os Últimos Dias de Pompéia/ The Last Days of Pompeii* de Merian C. Cooper e Ernest Schoedsack (1935) mostravam a mudança de localização geográfica dos acontecimentos. Esses filmes ocorriam na época da Depressão e apontavam certa decadência europeia e certo tédio que antecedia a Segunda Guerra Mundial. Vale lembrar que filmes de ficção científica e fantasia com cenas de catástrofe ocorriam no período através de: *Fim do Mundo/ La Fin Du Monde* de Abel Gance (1930), *Atlantis/ L'Atlantide* de G. W. Pabst (1932), *Túnel Transatlântico/ The Tunnel* de Maurice Elvey (1935) e *Daqui a Cem Anos/ Things to Come* de William Cameron Menzies (1936).

De 1936 até 1939, filmes mais realistas que ocorriam em cenários históricos formavam o primeiro ciclo identificável de filmes catástrofe. O filme *São Francisco - A Cidade do Pecado* (1936) baseado no Grande Terremoto de 1906 foi realizado com grandes estrelas e abriu espaço para uma série de filmes de catástrofes históricas: *In Old Chicago/ In Old Chicago* (Henry King, 1937), *Suez* (1938), *E as Chuvas Chegaram/ The Rains Came* (Clarence Brown, 1939) e *Um Dia Voltarei/ Flame of the Barbary Coast* (Joseph Kane, 1945) que trazia novamente o histórico Grande Terremoto. Nesse período, *Hollywood* se aproveitava das evoluções tecnológicas que o cinema passava em relação às cores e ao som. A Depressão paralisou muitas indústrias, mas o cinema prosperava ao oferecer puro entretenimento e escapismo para a população. Os efeitos especiais eram muito usados nos filmes da década de 30, por exemplo, em *The Hurricane/ The Hurricane* (1937) de Suez e John Ford, há a utilização de máquinas de vento ou em *São Francisco*, miniaturas foram utilizadas em cenas de incêndio. Com a produção desses efeitos, em 1939, houve a introdução da categoria Efeitos Especiais no Óscar e *E as Chuvas Chegaram* o venceu ao utilizar canais inundados no set.

Nas décadas de 1950 até 1970, a Guerra Fria traz a reflexão na sociedade sobre a decadência e destruição e neste momento, os cristãos se opõem ao

comunismo. Ocorrem remakes dos filmes *Quo Vadis?* (1951) e *Os Dez Mandamentos* (1956). Os avanços relacionados à cor através da *Techinocolor* colaboram com execução das cenas espetaculares no cinema e o mesmo travava uma batalha contra a televisão. Cada vez mais as pessoas estavam ficando em casa utilizando a televisão preto e branco e o cinema utilizava o avanço tecnológico das cores para tirar as pessoas da poltrona de casa. Os filmes B de ficção científica ocorriam amplamente e sequências de ação alucinantes ocorriam com frequência. Observavam-se filmes como *O Monstro do Ártico/ The Thing* (Christian Nyby e Howard Hawks, 1951), *O Dia em que a Terra Parou* (1951) e *Invasão de Ladrões de Corpos/ Invasion of the Body Snatchers* (Don Siegel, 1955). Cada vez mais os filmes traziam novas “roupagens” que estimulavam o desenvolvimento tecnológico e dos efeitos especiais. Em 1956, filmes como *A Terra Contra Discos Voadores/ Earth vs the Flying Saucers* (Fred F. Sears, 1956) e *A Guerra dos Mundos/ The War of the Worlds* (Byron Haskin, 1953) levaram os olhares do público gradativamente para a exploração do desconhecido - no caso de seres de outro planeta - ao mesmo tempo que a ideia de fim do mundo fazia-se presente.

Keane (2006) argumenta que nos filmes da década de 50, há metáforas relacionadas ao período da Guerra Fria, mas que acabam ficando encobertas pelo espetáculo visual dos efeitos especiais. Na década de 60, com a seriedade que foi ganhando a Guerra Fria, o espetáculo visual era cada vez mais superado pelo contexto histórico. Após a crise dos mísseis cubanos de 1962, uma série de filmes sobre a guerra nuclear foram realizados, como *Limite de Segurança/ Fail Safe* (Sidney Lumet/ 1964) e *O Caso Bedford/ The Bedford Incident* (James B. Harris, 1965). No final da década de 60, temáticas pós-apocalípticas foram ocorrendo e aumentando em número gradativamente, como *Planeta dos Macacos/ Planet of The Apes* (Franklin J. Schaffner, 1968), *A Última Esperança da Terra/ The Omega Man* (Boris Sagal, 1971) e *No Mundo de 2020/ Soylent Green* (Richard Fleischer, 1973).

Embora o termo filme catástrofe foi usado pela primeira vez em 1930, a partir dos anos 1970 é que tornou-se uma classificação padrão. Como já discutido, o filme catástrofe difere-se do filme com catástrofe pois ele é sobre um desastre e requer que a narrativa tenha camadas mais profundas do que simples cenas espetaculares. Muitas vezes o filme catástrofe trará divisão de classes e deixará

exposto a arrogância e as marcas das civilizações desde os códigos morais até sua tecnologia. Os filmes ainda podem ter tramas românticas e, principalmente, eles carregam características do período em que são realizados. Na década de 70, os filmes catástrofe apresentam seus personagens usualmente diferenciados por sua classe social e o colapso da sociedade oferece um tipo de prova final na qual quer ver-se como cada um se sai quando há o colapso.

Na década de 70, observou-se que foram realizados 56 filmes catástrofe e Neale os dividiu em 3 fases: a primeira fase, dura de 1970 até 1974/ 5; a segunda fase, de 1975 até 1977, na qual as produções ainda ocorrem; e a fase final de 1978 até 1980, no qual há o declínio das produções.

O filme *Aeroporto* (1970) foi o primeiro filme da primeira fase e depois houveram outros como *O Destino de Poseidon/ The Poseidon Adventure* (Ronald Neame, 1972) e *Inferno na Torre/ The Towering Inferno* (John Guillermin e Irwin Allen, 1974) e *Terremoto/ Earthquake* em 1974 (Mark Robson). Esses filmes trazem o aumento da gravidade dos desastres centrais e também servem de modelo para os filmes que viriam. *Aeroporto 75/ Airport 1975* (Jack Smight, 1974) e *Aeroporto 77/ Airport 77* (Jerry Jameson, 1977) podem ser observados como continuações e contam sobre desastres de avião. Segundo Keane (2006), os filmes da década de 70 se resumem à viagens e desastres naturais. *O Destino de Poseidon*, por exemplo, conta sobre um navio virado. Roddick (1980) observa que haviam filmes que tinham os desastres como causas humanas e filmes que tinham seus desastres como uma espécie de ato de Deus através de terremotos ou incêndios, por exemplo. Roddick (1980) chama atenção para as forças elementais como ameaças, por exemplo em *Aeroporto* e *Aeroporto 75*, o ar; em *Inferno na Torre*, o fogo; em *O Destino de Poseidon* e *Aeroporto 77*, a água; e em *Terremoto*, a terra.

Em filmes de vírus e enxame, há alguns desvios, porém eles podem ser alinhados com ecologia e aos elementos, por exemplo, em *A Travessia de Cassandra/ The Cassandra Crossing* (George P. Cosmatos, 1976), quando tenta-se evitar que o vírus se espalhe pelo ar.

Os filmes que contam com elenco de estrelas e como seus personagens respondem aos desastres mostram-se trunfos para afetar os espectadores e manter

seu interesse. Observa-se aí que os eventos catastróficos espetaculares não estão tão em primeiro plano.

Os filmes catástrofe tornavam-se cada vez mais imitações conforme a década de 70 avançava. Em 1979, o filme *Meteoro/ Meteor* (Ronald Neame) colabora com as temáticas repetitivas em relação à terremotos e aviões. Buscar novas temáticas e situações, modificar o contexto dos personagens e os desastres tornou-se um dos modos de fazer o gênero ganhar fôlego. É daí que sua característica genérica ganha este *status*. É como se houvesse modificações na capa dos filmes, mas sua estrutura tenderá a manifestar-se invariável. *Hollywood* aprendia com o cinema catástrofe: explorou o gênero exaustivamente e agora restaria colocar o gênero para descansar. Segundo Keane (2006), ocorreu de 1980 até 1990, uma onda de filmes de ação e aventura que envolveu desastre e sobrevivência. Segundo o autor (Keane, 2006), os filmes que vieram na década de 90 foram uma transformação do cinema da década de 70, mostraram-se híbridos e ressurgiram no final de 1990.

Na década de 80, cerca de 32 filmes catástrofe foram lançados e na década de 90, 93 filmes, com 21 filmes lançados no ano de pico (1998). Na década de 90, houveram *remakes* da década de 50 e de 70. Os filmes da década de 90 variam de tornados à vulcões, asteroides e invasão alienígena, levando o mundo à quase destruição total. Esses filmes têm em seu contexto, questões de classe, raça e gênero. Podemos encontrar filmes como *Twister/ Twister* (Jan de Bont, 1996), *Volcano/ Volcano* (Mick Jackson, 1997) e *Inferno de Dante/ Dante's Peak* (Roger Donaldson, 1997). Podem ser percebidos também filmes de vírus como *Epidemia/ Outbreak* (Wolfgang Petersen, 1995) e ***Os Doze Macacos/ Twelve Monkeys*** (Terry Gilliam, 1995). Keane (2006) cita como principais sucessos de bilheteria da década de 90, os filmes *Independence Day* (1996), *Armagedom* (1998), *Impacto Profundo* (1998) e *Godzilla* (1998).

Crê-se que o gênero catástrofe tenha a característica de ser um gênero híbrido, como já comentado, porém há duas características na análise de Keane que levam as reflexões diante deste trabalho. A primeira, é que Keane encara a década de 80 como uma década em que o gênero se transformou através de filmes de ação e aventura e pouco fala sobre a presença de filme atômicos. Conforme já conversado em outro capítulo, os filmes que manifestam o sentimento

estadunidense em relação à Guerra Fria possuem características do cinema catástrofe e representam o fim do mundo e isso será apontado com mais calma no próximo capítulo.

Outra característica é que Keane não estava preocupado com aspectos religiosos relacionados à sociedade estadunidense e isso é muito importante para este trabalho, pois demonstrará o caráter apocalíptico da Guerra Fria para a sociedade estadunidense, o que colabora com a formação do ciclo dos armamentos nucleares, como veremos no próximo capítulo.

A partir das ideias de Keane, busca-se discutir os filmes de uma época que ele pouco explorou diante do cinema catástrofe, que é a década de 80. Também busca-se analisar a década de 90, estabelecendo um comparativo entre os dois períodos a partir da observação de que na década de 80, os armamentos atômicos geravam medo na população e na década de 90, os filmes utilizavam os mesmos armamentos como uma espécie de salvador do mundo contra os eventos de fim dos tempos.

No próximo capítulo, analisaremos os filmes propostos por este trabalho, observando características recorrentes em suas estruturas narrativas.

#### **4. Do Dia Seguinte ao Armagedom**

Após a identificação dos dois ciclos de filmes primordiais para este trabalho - o “ciclo dos armamentos nucleares” e o “ciclo de ameaças vindas do espaço” - buscar-se-á, neste capítulo, analisar os filmes de ambos os ciclos, observando as diferenças e proximidades entre os filmes e entre os ciclos. Para isso, serão analisadas as seguintes características que já foram observadas em capítulos anteriores: a temática e a causa do fim do mundo; a presença da religiosidade, auto-sacrifício e do destino manifesto; a presença do presidente na história; a presença de atores famosos e os contextos sociais nos quais estão inseridos; presença de dramas familiares, romance e casamento; presença da desconstrução social; esperança e compaixão; pluralismo e questões raciais; presença dos meios de

comunicação; a utilização de armamentos nucleares; o(s) evento(s) catastrófico(s); a presença de efeitos visuais e especiais; elementos da história dos filmes como reflexo da sociedade estadunidense; relação entre os EUA e outros países; a participação estadunidense como salvadores do mundo; e presença de monumentos estadunidenses.

Para a análise do “ciclo dos armamentos nucleares” na Guerra Fria, serão observados os filmes *Herança Nuclear/ Testament* (Lynne Littman, 1983), *O Dia Seguinte/ The Day After* (Nicholas Meyer, 1983) e *Miracle Mile/ Miracle Mile* (Steve De Jarnatt, 1988). Será dada maior ênfase em *O Dia Seguinte*, pois crê-se que este filme apresenta os elementos que se quer pontuar nesta análise, além de sua importância para os americanos no momento de seu lançamento, na última década da Guerra Fria.

Com relação às discussões que ocorreram através do filme, observou-se a realização de um programa<sup>7</sup> de mais de uma hora no Jornal da ABC – em rede nacional – no qual há a presença de alguns especialistas e do secretário de estado George Shultz. No programa, foi discutido o filme *O Dia Seguinte* e a possibilidade real dos acontecimentos evidenciados no filme. O diretor Nicholas Meyer colocou a história a serviço do cinema, uma vez que construiu um final diferente do real.

*O Dia Seguinte* foi produzido pela ABC Circle Films (ABC Studios), uma produtora de conteúdo televisivo estadunidense. Embora tenha passado no cinema de outros países, o lançamento do filme ocorreu na TV estadunidense e foi considerado o filme televisivo mais assistido da história do país – pelo menos até 2009 (MEYER, 2009). O diretor sabia que o filme seria passado na televisão e julgava que os filmes deveriam ser mais digeríveis para esse público e mesmo tratando o horror de um ataque nuclear, a audiência do filme ultrapassou cem milhões de espectadores (MEYER, 2009).

Para a análise do “ciclo de ameaças vindas do espaço”, serão analisados os filmes *O Dia da Independência/ Independence Day* (Roland Emmerich, 1996), *Impacto Profundo/ Deep Impact* (Mimi Leder, 1998) e *Armagedom/ Armageddon* (Michael Bay, 1998). Em relação a esse ciclo, será dada maior ênfase para o filme

---

<sup>7</sup> Link para acesso: <https://www.youtube.com/watch?v=PcCLZwU2t34>

*O Dia da Independência*, pois crê-se que o filme apresenta características importantes para evidenciar através das análises neste trabalho.

#### **4.1. O ciclo dos armamentos nucleares**

O “ciclo dos armamentos nucleares” ocorreu na década de 80 e refletiu um importante período para a sociedade estadunidense, como já discutido no capítulo anterior: a última década da Guerra Fria, que gerou medo e tensão na sociedade em relação à proximidade de uma guerra nuclear. Analisaremos a seguir os filmes *Herança Nuclear*, *O Dia Seguinte* e *Miracle Mile*.

##### **4.1.1. Miracle Mile**

O primeiro filme do ciclo de armamentos nucleares é *Miracle Mile*. No filme, Harry (Anthony Edwards) conhece Julie (Mare Winningham) e se apaixona imediatamente em um bairro de Los Angeles chamado Miracle Mile, o qual dá nome ao filme. Após passarem a noite juntos, eles marcam um encontro após o trabalho de Julie em um bar local, porém Harry perde a hora. Ele tenta ligar para Julie em um telefone público, mas sem sucesso e após deixar o telefone, Harry é surpreendido pelo seu toque. Harry pensa ser Julie retornando sua ligação, porém atende um homem nervoso avisando para Harry que a Guerra iria acontecer e bombas explodiriam em solo americano em uma hora. Após Harry ouvir sons de tiros do outro lado da linha como se tirassem a vida do homem com quem Harry conversava, um outro homem assume a ligação e pede para Harry esquecer tudo que tinha ouvido. A partir daí, Harry se mostra confuso em relação à veracidade da



informação, mas a compartilha com algumas pessoas que estavam no bar em frente ao orelhão. Ao ouvir a história de Harry, Landa (Denise Crosby), uma mulher de negócios misteriosa, faz alguns contatos e descobre que a informação de Harry tem grandes chances de ser real e o grupo que estava no bar começa a fuga e também o boato de uma possível explosão nuclear dentro de uma hora, a qual não se sabe ainda se é real ou não. Em pouco tempo, Los Angeles acredita que será atacada e a confusão e a histeria tomam conta da cidade até que os boatos se confirmam com a explosão dos armamentos nucleares em terreno estadunidense.

No filme, a história gira em torno da ideia de um ataque nuclear como um boato, o qual se concretiza, materializando o medo estadunidense através das explosões. Não há a presença direta da religiosidade no filme, mas podemos encontrar o auto-sacrifício quando Harry abdica de seu próprio salvamento para resgatar seu novo amor, Julie. O destino manifesto não se apresenta de forma clara no filme e não foi encontrada a presença do presidente.

Em *Miracle Mile*, há presença de atores famosos, por exemplo, através de Harry (Anthony Edwards) e Julie Peters (Mare Winningham).

No filme, observou-se personagens em diferentes classes sociais e gêneros como Harry e Julie Peters, os quais aparentemente pertencem à classe média e Landa, que pertence a uma classe social privilegiada e consegue informações também privilegiadas de seus amigos no governo americano.

Uma outra característica interessante dos filmes é a presença do pluralismo, que é a presença ativa de personagens variados representantes das minorias (HUYSENS apud HARVEY, 1992, p. 52). No filme, observou-se a presença de personagens negros, o que colabora com a ideia do pluralismo nesses filmes, como Wilson (Mykelti Williamson), um jovem que tem seu carro sequestrado por Harry.

Em *Miracle Mile*, há um romance entre Harry Washello (Anthony Edwards) e Julie Peters (Mare Winningham). Após saber que os EUA seriam atacados por um armamento nuclear, Harry faz de tudo para resgatar Julie, porém ambos têm um final trágico com a explosão dos armamentos atômicos.

Há também o romance entre Ivan Peters (John Agar) e Lucy Peters (Lou Hancock), os pais separados de Julie que não se falam a um bom tempo por orgulho. Eles se perdoam após saberem da proximidade da explosão atômica e

decidem passar os últimos momentos de vida ao lado um do outro sem a pretensão de fugir da cidade. Além de evidenciar a presença da compaixão no filme, esse drama familiar do casal tem sua resolução com a proximidade do fim.

Pode-se observar ainda a compaixão quando Harry tenta ajudar Wilson (Mykelti Williamson) após o mesmo estar à beira da morte depois de acidentarse de carro.

Não há a presença de casamento, mas a união entre Julie e Harry que aceitam a morte enquanto seu helicóptero abatido submerge em meio às explosões nucleares. Essa mesma cena marca o fim da esperança construída no filme que acompanha a tentativa de fuga de Harry e Julie da cidade através de um helicóptero que sairia do alto de um prédio da cidade.

A utilização dos armamentos nucleares no filme é o que produz a histeria, o medo e a tensão vividos pela cidade. O filme materializa as tensões vividas na Guerra Fria pelos estadunidenses: a explosão atômica em solo americano. Para isso, fica clara a relação de oposição, replicada pela Guerra Fria histórica, entre os EUA e a União Soviética.

O filme comunica-se com a história presente na Guerra Fria e essa relação materializa a soberania (desconstruída) estadunidense presente na vida real. Embora os americanos não sejam construídos como superpotência no filme, a informação está implícita por essa relação do produto com a história. Porém a explosão não é um acontecimento real, mas um temor estadunidense que o cinema conseguiu materializar nas telas.

Em *Miracle Mile*, os meios de comunicação também são usados para criar tensão e expectativa através das notícias televisivas que antecedem as explosões.

No filme, há a presença de efeitos visuais e especiais, por exemplo, nas cenas de desconstrução social quando carros batem e pegam fogo ou quando as pessoas são assassinadas. Nessas cenas, observa-se a quebra dos valores morais ocasionada pelo conhecimento da catástrofe que ocorrerá. As explosões e maquiagens colaboram para a criação das atmosferas de desconstrução social. O evento catastrófico é preparado durante todo o filme e ocorre com as explosões atômicas na cidade. Nesses momentos, há a presença de efeitos visuais que

constroem a chegada dos mísseis no horizonte da cidade e das alterações de cor que manipulam o forte brilho resultante das explosões.

É importante observar que o filme todo se passa em Los Angeles, local que abriga Hollywood, símbolo da indústria cinematográfica estadunidense. Uma das explosões é representada graficamente através do letreiro de Hollywood em primeiro plano ao mesmo tempo que uma forte explosão ocorre ao fundo.

#### 4.1.2. Herança Nuclear

Em *Herança Nuclear*, após um ataque nuclear atingir os EUA pela União Soviética, as pessoas morrem lentamente pelo efeito da radiação. No filme, a diretora Lynne Littman retrata os efeitos da radiação através da construção de conflitos emocionais e mortes lentas e dramáticas. Ela utiliza a perspectiva e as relações de Carol Wetherly (Jane Alexander) e sua família para retratar a história do filme, criando vínculo afetivo com o espectador através do drama familiar de Carol ao mostrar os efeitos da radiação acabando pouco a pouco com a vida que envolve o mundo da personagem. Seu marido Tom Wetherly (William Devane) desaparece após o ataque nuclear e a partir disso, Carol se vê sozinha, cuidando de seus filhos até que Scottie Wetherly (Lukas Haas) e Mary Liz Wetherly (Roxana Zal) morrem pelos efeitos da radiação. Com sua compaixão, Carol chega a adotar Hiroshi (Gerry Murillo), um personagem que possui uma deficiência intelectual e é deixado sem amparo após a morte do seu pai Mike (Mako) pelos efeitos da radiação. No final da história, Carol, Hiroshi e seu filho Brad Wetherly (Rossie Harris) sobrevivem em meio a um futuro incerto.

A temática do filme novamente é a tensão através da Guerra fria e a explosão do armamento atômico seria um dos sinais do fim dos tempos.

Em *Herança Nuclear*, há a presença da religiosidade construída pelo diretor. No filme, não há uma fala clara em relação ao apocalipse, mas a comunidade se

reúne na igreja da cidade para decidirem o futuro com a presença do pastor como uma espécie de porta-voz. A reunião dos personagens na igreja manifesta o poder da instituição na diocese do filme. Há ainda um plano que mostra uma cruz, construindo uma certa sensação de esperança dos personagens através da religiosidade.

Em *Herança Nuclear*, também há atores famosos como Kevin Costner, porém ele não compõe os personagens principais.

Pode-se observar a construção de esperança e compaixão no filme. Quando Mike, fornecedor de gasolina, vê Carol Wetherly (Jane Alexander) precisando do combustível, ele a fornece de graça mesmo com a escassez já observada no filme. Carol ainda adota os filhos de seus conhecidos que ficaram órfãos através dos efeitos da radiação: Hiroshi (Gerry Murillo), filho de Mike (Mako) e Larry (Mico Olmos), filho de um vizinho da família Wetherly.

Em *Herança Nuclear*, observa-se o pluralismo através de personagens como Hiroshi (Gerry Murillo). Ele tem uma deficiência intelectual e acaba sendo adotado por Carol Wetherly (Jane Alexander). Esta personagem mostra-se uma mulher de muita força que consegue sobreviver com as diversas perdas em sua família.

Não foi observada a presença de questões raciais significativas no filme. Assim como em *Miracle Mile*, em *Herança Nuclear*, os meios de comunicação também são usados para criar tensão e expectativa através das notícias que antecedem as explosões.

A presença do romance é observada através do casal Carol e Tom, porém o filme trata da desconstrução familiar a partir da morte de Tom. Não há uma perspectiva positiva do futuro (esperança) pelo contexto da guerra e por sua incerteza observados no filme, mas a pessimista desconstrução social. Ao mesmo tempo, a diretora traz a presença de Carol como protagonista mulher, capaz de sobreviver aos horrores da explosão atômica e acolher através da compaixão, outras crianças de sua comunidade, como o Hiroshi.

De certa forma, Carol dedica-se à família de duas formas e em dois momentos: antes da explosão ocorrer, com sua família em um formato tradicional; e após a explosão, quando ela estabelece elos com outras pessoas da comunidade e os acolhe como sua nova família. Crê-se que isso é uma forma de auto-sacrifício

vinculado à sua compaixão. Ela coloca-se como uma cuidadora da sua comunidade, assim como os estadunidenses no destino manifesto. Nessa perspectiva, o exercício da compaixão é a presença do destino manifesto no filme, uma vez que faz parte da moral da personagem.

Não se observou a presença do presidente no filme e a desconstrução social. Quando há a escassez de alimentos na comunidade, os moradores aparecem organizados em fila para receber os alimentos. Não se observou diferença em relação aos contextos sociais entre os personagens significativos da história. Esses personagens são pertencentes à classe média estadunidense. Algumas vezes, observa-se graficamente pessoas morando nas ruas, porém não há profundidade na representação dos personagens. Por exemplo, quando o personagem Brad anda de bicicleta pela cidade, ele observa alguns personagens morando nas ruas, mas não há interações. Não se observou também monumentos estadunidenses representados visualmente.

Os armamentos nucleares são utilizados como produtores de medo, tensão e mortes no filme. Sua utilização ocorre logo no início do filme e a ausência de comunicação com outros locais do país torna incerto o futuro. O personagem Brad visita constantemente um senhor que possui uma estação de rádio para tentar contato com outras áreas do país. Algumas vezes, consegue contato com notícias de outros lugares e outras vezes, não. Por exemplo, quando faz contato com Santa Rosa e tem a notícia de explosões devastando a região.

A relação dos EUA com a União Soviética é a mesma que em *Miracle Mile*: inimigos, os soviéticos atacaram os EUA que tentam se reerguer.

O evento catastrófico no filme ocorre em seu início, que é a explosão nuclear. Esta é representada através da saturação da iluminação como efeito visual. Além disso, há a presença de maquiagens como efeitos especiais mostrando os corpos dos personagens sofrendo com a radiação.

### 4.1.3. O Dia Seguinte

*O Dia Seguinte* mostra a tensão entre os EUA e União Soviética na Guerra Fria com o desfecho de uma explosão nuclear no território americano e suas consequências. O diretor Nicholas Meyer mostra o dia a dia da cidade e seu sofrimento após um ataque nuclear realizado pela União Soviética, retratando relações familiares e a dissolução das famílias após o do ataque.

Pode-se encontrar a religiosidade protestante estadunidense no filme. O Destino Manifesto pode ser percebido no filme através do discurso nacionalista do presidente dos EUA após a destruição de seu território pelos armamentos nucleares. O presidente realiza um discurso via rádio ressaltando que houve um cessar fogo, porém os EUA não se renderam e permanecem uma nação forte diante de todos, sem renunciar os princípios da democracia. O presidente demonstra sua crença em Deus e relata a continuidade da soberania estadunidense diante de todos, menos de Deus. Seu discurso termina com a seguinte frase: “Que Deus nos abençoe”.

Em *O Dia Seguinte*, o diretor também utiliza uma figura religiosa para pontuar a ligação dos acontecimentos diegéticos com a crença no apocalipse. Após a explosão, um padre coberto pelas marcas da explosão prega diante de alguns fiéis em uma igreja destruída. O personagem trata o evento como a purificação pelas culpas do homem e cita um trecho do livro Apocalipse. Nesse momento, há a materialização clara da religiosidade puritana estrutural estadunidense, na qual os pastores introjetavam as ideias de culpa e castigo nos avivamentos realizados na formação da sociedade, conforme já conversado. Além disso, o fato do personagem citar a passagem bíblica de Apocalipse com fiéis cobertos pela destruição o ouvindo também evidencia a confiabilidade protestante estadunidense nas escrituras. É necessário lembrar que o apocalipse bíblico – ou renovação – era (e é) esperado e que o inimaginável da Guerra seria um dos indícios desse fim, mas também a ideia de uma guerra nuclear, na época de lançamento do filme, materializava o pensamento da sociedade: uma guerra nuclear poderia significar a aniquilação das condições de vida no planeta.

Como reflexo do sucesso do gênero, pode-se encontrar a presença de atores conhecidos em diferentes contextos sociais. Observa-se que em *O Dia Seguinte* há a presença de Jason Robards, John Cullum, Jobeth Williams e Steve Guttenberg em diferentes contextos sociais: Jason Robards interpreta o Dr. Russell Oakes que é um bem-sucedido médico; John Cullum interpreta Jim Dahlberg, um pai de família tradicional americano; e Steve Guttenberg interpreta um estudante de medicina.

Há a presença de dramas familiares no filme. Há duas relações familiares importantes: a família Oakes e a família Dahlberg. A vida familiar do Dr. Russel Oakes (Jason Robards), sua esposa Helen Oakes (Georgann Johnson) e sua filha Marilyn Oakes (Kyle Aletter) mostra um casal que vive uma vida feliz ao mesmo tempo que estão lidando com os planos de sua filha sair de casa. A narrativa é interrompida com a incerteza do estado da filha, com a morte da esposa do Dr. Russel e da saúde do médico sofrendo com a radiação. A vida familiar dos Dahlberg mostra os preparativos para o casamento da filha mais velha da família, Denise Dahlberg (Lori Lethin) que tem seu romance e plano de casamento interrompidos pela incerteza da sobrevivência de seu futuro marido e sua saúde que sofre com a radiação. O chefe da família, Jim Dahlberg (John Cullum) tem sua vida tirada por alguns homens que invadiram seu quintal e seu filho Danny Dahlberg (Doug Scott) perde sua visão ao olhar para a explosão nuclear. Em ambos os casos, as famílias têm seu futuro interrompido pelos horrores da guerra e suas estruturas destruídas.

Também pode-se observar a desconstrução social, por exemplo, quando há pessoas saqueando mercados, roubando, assaltando, estuprando, além de valas sendo cavadas e mortos sendo empilhados.

Em *O Dia Seguinte*, mesmo em meio à quebra de valores morais e éticos após a explosão, ainda há a construção da esperança e compaixão pelo diretor. Por exemplo, através de Billy McCoy que trabalha na força aérea e mesmo após sofrer com os horrores da explosão atômica, ajuda um homem mudo, o alimentando e o defendendo. Há também, no fim do filme, uma família que, após a tragédia, mora a céu aberto e trata com compaixão o médico Dr. Russell, mesmo após os expulsar dos escombros irreconhecíveis de sua casa. Embora o filme traga a incerteza do futuro e tenha um caráter pessimista, a personagem Alison Ransom, grávida em

meio ao pós-ataque, dá luz ao seu filho - trazendo um símbolo de esperança (dita pelo Dr. Russell Oakes) mesmo em meio ao horror dos ataques.

O auto-sacrifício também pode ser encontrado em *O Dia Seguinte*, por exemplo, quando Stephen Klein (representado por Steve Guttenberg) resgata Denise Dahlberg (representada por Lori Lethin) da radiação após a explosão. Após o personagem ser acolhido pela família Dahlberg, ele se vê na obrigação de resgatá-la em meio à radiação ao sair do abrigo.

Pode-se perceber o pluralismo através de personagens como Billy McCoy (William Allen Young), um homem negro, e Alison Ransom (Amy Madigan), uma corajosa grávida. É interessante perceber que geralmente as atitudes dos personagens acompanham alguma lição moral.

No filme, observa-se a presença diegética dos meios de comunicação como elementos que trazem a tensão e expectativa através das informações. Em *O Dia Seguinte*, há a presença de notícias na televisão e no rádio retratando as tensões entre EUA e União Soviética.

A presença dos armamentos nucleares participa como elemento de tensão e medo no filme através dos EUA e União Soviética. Há, em *O Dia Seguinte*, a dúvida de quem atirou primeiro, EUA ou União Soviética, e uma narração *off* dizendo que o horror retratado no filme é mais ameno do que seria se os eventos ocorressem na realidade. O diretor ainda relembra Hiroshima e Nagasaki, porém não se compromete em lembrar integralmente a experiência das cidades, mas utiliza sua presença na diegese do filme, através de falas dos personagens, como uma advertência em relação à experiência da destruição nas duas cidades. Através desses diálogos, a memória da Segunda Guerra Mundial é reavivada, mas tem seu símbolo subvertido da vitória para o medo do porvir. Segundo Hartog (2013), a experiência – ou a história - pode fornecer parâmetros para algo que pode ser evitado, assim como as explosões em Hiroshima e Nagasaki, e de certa forma, isso foi refletido no roteiro do filme. Na realidade, o próprio filme acaba cumprindo a função de gerar a reflexão nos espectadores sobre os efeitos devastadores da explosão de armamentos nucleares em solo americano. Ao evocar os acontecimentos de Hiroshima e Nagasaki, o passado é reaberto como experiência,



o presente é retratado como angústia e o futuro como possibilidade - ou mudança - assim como o Apocalipse bíblico.

Diferente das duas análises anteriores, iremos observar em *O Dia Seguinte*, os diferentes momentos do roteiro. A narrativa cinematográfica é seletiva e segue caminhos construídos pelo diretor a partir do roteiro. Nesse contexto, percebe-se 5 momentos no roteiro de *O Dia Seguinte* que tornam-se importantes para esta análise, pois colaboram com a ideia de fim dos tempos e apresentam características da sociedade e seu contexto vivenciado em 1983: no primeiro momento, observa-se uma sociedade feliz, tipicamente americana, observando-se convivências familiares; no segundo momento, uma sociedade amedrontada pela ideia de um ataque nuclear, o que maximiza a visão diante dos EUA como os mocinhos; no terceiro momento, ocorre a catástrofe; no quarto momento, a apresentação de uma sociedade pós-catástrofe (sofrendo com os efeitos da radiação e das incertezas), desconstruída; e no quinto momento, o recomeço (que traz uma atmosfera de destruição em meio aos resultados dos horrores de uma explosão nuclear).

A apresentação de uma sociedade feliz, no primeiro momento, é utilizada como contraste em relação ao segundo momento, ou seja, através do contraste entre uma sociedade feliz e uma sociedade amedrontada, a dramaticidade da condição do medo é amplificada. Já no segundo momento, o diretor cria as tensões do país através de três núcleos: o primeiro é através do exército americano que constantemente narra as tensões relativas às armas; o segundo é através dos meios de comunicação que divulgam as notícias de tensões entre os EUA e União Soviética; e o terceiro é através dos cidadãos em sua vida cotidiana os quais sofrem com a expectativa de uma possível guerra. Nesse último, o retrato da tensão na família já dá indícios da estrutura social americana e como ela estaria permeada pelas tensões. O terceiro momento, o da catástrofe, é a materialização do medo da sociedade da época. Esse momento é construído com imagens de arquivo – que não são utilizadas como imagens de arquivo - e efeitos visuais com sobreposições, explosões e a imitação de radiografias nos personagens, as quais consegue-se observar seus ossos expostos à radiação, ou seja, o efeito constrói a profundidade da contaminação nuclear. O quarto momento evidencia o que sobrou após a catástrofe, ou seja, a ideia do que sobraria se o ataque nuclear ocorresse de fato.

De certa forma, este momento dramatiza as consequências da catástrofe – ou um futuro imaginado - de duas formas: a destruição do meio e a desconstrução da sociedade. Prédios destruídos, animais mortos, cidades devastadas, a queda de eletricidade, falta de comunicação e as feridas da radiação dramatizam o meio no pós-ataque. Percebe-se a desconstrução e decadência da sociedade no pós-catástrofe são evidenciadas através: da quebra da noção de classe social, uma vez que a tragédia iguala ricos e pobres; e da ética, uma vez que há roubos e saqueamentos sem a presença da lei, mesmo dentro de uma tragédia. No quinto momento, a ideia de recomeço é acompanhada com duas incertezas: da continuidade dos conflitos, uma vez que o que houve foi um cessar fogo; e quem realizou o primeiro tiro (os EUA ou a União Soviética?), como já comentado. Essas incertezas acompanham o recomeço e a ideia do porvir em meio à potência americana destruída. Além disso, há a ideia da incerteza das proporções da influência da radiação no futuro. Observa-se que o quinto momento marca o final do filme e traz a mensagem pessimista, mesmo em meio ao recomeço.

A produção do filme *O Dia Seguinte* é reflexo dos anseios populares pela conscientização em relação à não utilização de armamentos nucleares. Isso pode ser percebido em quatro perspectivas: a primeira, na presença da informação no filme; a segunda, nos relatos do diretor em relação à produção de um filme forte para o momento; a terceira, na relação do filme com o presidente do período; e a quarta, na série de discussões geradas a partir do filme.

A presença da informação de conscientização no filme é percebida de dois modos: a primeira, através da construção do horror do filme e da materialização da possibilidade da Guerra Nuclear – uma vez que o terror sobre uma possível realidade fomentava a discussão; e a segunda – complementar à primeira – através da inserção do texto no fim do filme em tela preta: “Espera-se que estas imagens inspirem as nações da Terra, seus povos e líderes para que encontrem meios de evitar este dia fatídico”. Com isso, o diretor (MEYER, 2009) possuía uma dupla preocupação com a produção de *O Dia Seguinte*: gerar um filme interessante e discutir o temor atual do país. Essa discussão atingiu a sociedade e chegou ao presidente da época, Reagan, o qual relata o forte impacto produzido pelo seu contato com o filme, após o receber em VHS pela produtora ABC (REAGAN, 1990).

Não foi observada a presença de monumentos estadunidenses na imagem do filme e através do discurso do presidente, como já comentado, foi observada a perspectiva estadunidense de guardadores do mundo, uma vez que continuariam lutando pela democracia.

Há a presença de efeitos especiais e visuais em *O Dia Seguinte*. No filme, os horrores da guerra são observados através das cidades destruídas, corpos carbonizados e personagens como Billy McCoy, Denise Dahlberg e Stephen Klein (Steve Guttenberg) com seus corpos definindo pela radiação e com feridas se abrindo nos rostos e corpos e queda de cabelo. Aos sobreviventes, a dúvida em relação à radiação e aos limites dos efeitos dos ataques, uma vez que após as explosões, a comunicação tornou-se escassa.

Pode perceber-se no filme a presença de características do cinema catástrofe já discutidas anteriormente: a justaposição de imagens como efeito visual (especial) e a presença de um hibridismo estrutural.

Percebe-se em *O Dia Seguinte* a justaposição de diferentes imagens, o que ocasiona a produção de novos sentidos a partir de duas ou mais imagens e o espetáculo ocasionado pelo efeito. Pode-se observar isso, por exemplo, na sequência do bombardeio nuclear aos EUA. Derrida (DERRIDA apud HARVEY, 1992, p. 55) cita e coloca a colagem – ou justaposição – na pintura como ferramenta interessante na produção de significados. Embora Derrida atente-se à colagem na pintura, escritura ou arquitetura, crê-se que esta afirmação se aplica também ao cinema, uma vez que essa heterogeneidade através da mistura de diferentes imagens produz diferentes significados nos filmes. Em *O Dia Seguinte*, os efeitos construídos ao justapor-se as imagens constroem a espetacularização do momento dos ataques (ponto valorizado do filme), bem como forçam a interpretação do espectador, por exemplo, quando os corpos são justapostos às imagens de seus esqueletos (Figura 2). É como se os efeitos reais da radiação fossem impressos nos fotogramas, os construindo como penetrantes através dessas imagens sobrepostas que lembram radiografias. Através desse efeito visual, o diretor mostra a radiação penetrando nos ossos dos personagens e despindo toda carapaça (física e social) através do desaparecimento da pele e exposição dos ossos. Observa-se também que essas cenas de bombardeio são expandidas, espalhadas no tempo diegético,

paralisadas por instantes e exploradas como espetáculo. É a imagem conversando com os medos da população estadunidense e afetando sua consciência e suas memórias. Eisenstein (2002) analisa a justaposição e afirma que uma imagem A, justaposta à uma imagem B, não resultará em AB (soma das duas), mas sim em C, ou seja, uma nova representação. Se aplicar-se sua discussão às cenas comentadas anteriormente, observa-se A como a imagem das pessoas, B como a imagem radiográfica dos corpos, resultando em C como a representação dos efeitos da bomba penetrando os corpos dos personagens.



Figura 2 - Justaposição de personagens com esqueletos em *O Dia Seguinte*

Fonte: Frame extraído do filme *O Dia Seguinte*

Observa-se também que há a utilização de imagens reaproveitadas de outros meios para construir novos sentidos, caracterizando um hibridismo estrutural no filme. Na sequência do bombardeio, o diretor utiliza imagens reais de testes de mísseis americanos e de testes nucleares no deserto de Nevada (Figuras 3 e 4). Além disso, o diretor reutiliza cenas de outro filme, o documentário televisivo *First Strike*<sup>8</sup> (Figuras 5 e 6) para a construção de sua narrativa.

---

<sup>8</sup> Documentário para televisão do diretor Flemming E. Fuller (1979).



Figura 3 - Explosão atômica no filme *O Dia Seguinte*

Fonte: Frame extraído de *O Dia Seguinte*



Figura 4 - Imagem de testes nucleares em Nevada (1953)

Fonte: Vídeo do site atomcentral.com (<https://www.youtube.com/watch?v=Q-bNII4y9FI>)



Figura 5 - Cena do Filme *O Dia Seguinte*

Fonte: Frame extraído de *O Dia Seguinte*



Figura 6 - Cena do filme *First Strike* (1979)

Fonte: Frame extraído de *First Strike*

Percebe-se que essa forma de hibridismo também é uma forma de abuso das memórias e da imagem, as quais são deslocadas de sua utilização inicial para formar novos discursos. Por exemplo, as imagens dos testes de mísseis realizados pelo governo americano não são utilizadas como testes, mas cenas de guerra; e as cenas de testes nucleares tornam-se imagens do terror do ataque nuclear presente no filme.

Embora as imagens dos testes não tenham sido usadas com a finalidade de evocar o passado das imagens de arquivo, há nelas, ainda, um discurso sobre a verdade. Portanto, sua utilização para outra finalidade – que não a original – ainda carrega fragmentos dessa realidade. Pode-se dizer que a imagem serve à causa e não a causa serve à imagem, uma vez que a imagem serve ao discurso que se quer construir, porém a utilização das imagens, no filme, serviu a uma causa eticamente – ou aparentemente – maior: a atenção em relação aos efeitos catastróficos dos armamentos nucleares. Rancière traz o conceito de “Fábula contrariada”, a qual é

capaz de criar “novas intrigas com os documentos da história” (RANCIÈRE apud LEANDRO, 2015, p. 4). O conceito de Rancière é materializado na utilização das imagens de arquivo vistas em *O Dia Seguinte*, uma vez que constroem novos significados. Há um trabalho arqueológico do diretor em encontrar essas imagens e as restaurar em novos contextos. A montagem vem como ferramenta primordial para amplificar – ou transformar – a voz dessas imagens e imprimir novos valores.

É importante pontuar outra característica que está presente nos três filmes discutidos até aqui: os armamentos atômicos são produtores de medo e de tensão. A presença deles na narrativa como uma espécie de vilão é o aspecto mais forte que materializa as tensões nos filmes deste ciclo. Sua presença em *O Dia Seguinte* também reflete o contexto de medos e tensões da época.

#### **4.2. O ciclo de ameaças vindas do espaço**

Para observarmos as diferenças desse ciclo de filmes em relação ao “ciclo de ameaças vindas do espaço”, é importante perceber-se as características desse último que ocorre após o fim da Guerra Fria.

Percebe-se que a proximidade dos anos 2000 (e a ideia do fim do mundo) foi cada vez mais explorada pelos produtores de conteúdo. Não é apenas o cinema que explora o imaginário do período, mas escritores, a televisão e produtores de conteúdo em geral, ou seja, o imaginário do fim do mundo era explorado e alimentado constantemente. Nesse novo ciclo - diferente da década de 1980 que tinha a ideia do fim do mundo guiada pelas tensões em relação à guerra nuclear - os olhares estavam guiados ao que estava fora do planeta. Essa ideia pode ser percebida em três produções realizadas no período: *Armagedom* (1998) e *Impacto Profundo* (1998), filmes de asteroides com potencial de extinguir a humanidade; e *O Dia da Independência* (1996), no qual a catástrofe ocorre através de alienígenas invasores.

Observa-se que o olhar para fora do planeta ocorre até a atualidade. Pode-se perceber isso, por exemplo, através de uma matéria de 2019, a revista Galileu a qual evidenciou que a NASA e a FEMA fizeram a simulação do que aconteceria se a Terra fosse atingida por um asteroide:

Juntamente com outras agências nacionais e internacionais, a NASA e a FEMA (Agência Federal de Gestão de Emergências) fizeram uma simulação de 5 dias para descobrir as melhores estratégias para lidar com o possível impacto de um asteroide. O cenário escolhido foi o Central Park de Nova York, nos Estados Unidos. O evento simulou a chegada de um asteroide de 60 metros à atmosfera da Terra a uma velocidade de 19 quilômetros por segundo. De acordo com os cálculos feitos, 20 megatons de energia seriam liberados na explosão — mil vezes a energia da bomba lançada sobre a cidade japonesa de Hiroshima. De acordo com a simulação, em 26 de março de 2019 os astrônomos “descobriram” um objeto espacial que consideraram potencialmente perigoso para a Terra. Depois de alguns meses de rastreamento, os observadores calcularam que esse asteroide — apelidado de 2019 PDC — tem 1% de chance de impacto com a Terra em 2027. No cenário hipotético, até 2021 a NASA enviaria uma missão de reconhecimento para descobrir mais sobre o tamanho, a órbita e a composição do asteroide. Então, em 2024, três sondas seriam enviadas para colidir com um símboloa rocha espacial para, esperançosamente, empurrar o asteroide para longe. Potencialmente o corpo principal seria desviado, mas um fragmento de 50 a 80 metros ainda poderia colidir com a Terra. De acordo com os especialistas, o impacto dessa escala afetaria um raio de 15 quilômetros, destruindo completamente a ilha de Manhattan. A explosão de ar significa que não haveriam sobreviventes a 83 quilômetros quadrados do ponto de colisão, com danos se estendendo por até 68 quilômetros. O que fazer? A simulação gerou muitas perguntas, como por quanto tempo as pessoas precisariam ser evacuadas, para onde elas iriam e como proteger locais específicos, como instalações nucleares. "Se você soubesse que sua casa seria destruída daqui a seis meses e que você não voltaria novamente, continuaria pagando sua hipoteca?" questiona Victoria Andrews, vice-oficial de defesa planetária da NASA, segundo o Phys. Como o blog da ESA explica, os impactos de asteroides são o único desastre natural possíveis de se prevenir e que podem ser descobertos com anos ou décadas de antecedência. "O primeiro passo para proteger nosso planeta é saber o que está por aí", explicou Rüdiger Jehn, chefe de defesa planetária da ESA. "Só então, com bastante atenção, podemos dar os passos necessários para evitar um ataque de asteroides ou minimizar o dano que eles causariam em solo."<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> <https://revistagalileu.globo.com/Ciencia/noticia/2019/05/o-que-aconteceria-se-um-asteroide-atingisse-terra-nasa-fez-essa-simulacao.html>. Acesso em 14/ 12/ 19

A seguir, analisaremos os filmes escolhidos do ciclo e observaremos as construções realizadas nos filmes.

#### 4.2.1. Armagedom

Em *Armagedom*, um asteroide ameaça destruir a Terra e uma equipe de perfuradores é enviada ao espaço para perfurar o asteroide e explodi-lo através de uma bomba nuclear. A equipe é formada por americanos que trabalham juntos e possuem uma relação muito próxima ao mesmo tempo que é construída uma ideia de que americanos comuns podem salvar o planeta. Esse movimento de trazer o homem comum para salvar o planeta, também resgata o Destino Manifesto. É como se qualquer americano comum pudesse ser o escolhido para salvar a humanidade:

É inacreditável lembrar aqui um dos aspectos fundamentais da teoria do Destino Manifesto: a exaltação do *frontiersman*, o homem da fronteira; o homem comum que leva adiante a civilização na marcha para o Oeste, aquele que efetivamente constrói a nação americana. É o mesmo homem comum, não por acaso com um perfil bastante identificado com a cultura western, quem vai até o espaço para salvar a humanidade. (KLEIN, 2012, p.107)

O filme ainda retrata um triângulo: a relação entre o pai, Harry S. Stamper (Bruce Willis), sua filha Grace Stamper (Liv Tyler) e A.J. Frost (Ben Affleck), o pretendente da filha de Harry.

A ideia crística de auto-sacrifício também é encontrada em *Armagedom*. No filme, o personagem vivido por Bruce Willis, Harry, resolve dar a própria vida para explodir a bomba atômica dentro do asteroide e salvar a humanidade. A dramatização da atitude do personagem é amplificada pela construção realizada pelo diretor Michael Bay, o qual utiliza os personagens de Bruce Willis (Harry S. Stamper), Ben Affleck (A.J. Frost) e Liv Tyler (Grace Stamper). Grace tem um



romance com A.J. contra a vontade do seu pai, Harry. No decorrer do filme, a relações entre Harry e A.J. se estreitam e após alguns problemas, A.J. é escolhido para dar sua vida e ativar a bomba nuclear dentro do asteroide, porém Harry impede A.J. e vai em seu lugar. A construção de Harry como salvador da humanidade é amplificada pela resolução dessas relações. Harry não apenas salva a humanidade, mas dá a vida pelo seu antigo desafeto, A.J. Portanto, há a presença do romance entre A.J. e Grace Stamper e após A.J. voltar do espaço, ocorre seu casamento com Grace.

Além disso, o Destino Manifesto também apresenta-se através da nação estadunidense como a única capaz de salvar o mundo. No filme, eles possuem a informação e a tecnologia necessárias para salvar o planeta. Assim como em *Independence Day* e *Impacto Profundo*, em *Armagedom*, as equipes do governo americano se reúnem para decidir o futuro da humanidade. Observa-se ainda a crença clara no apocalipse e a religiosidade através do próprio nome do filme, *Armagedom*, que é uma palavra bíblica que traz a ideia da batalha final do Apocalipse; e do discurso do presidente, que cita Deus, a bíblia e o Apocalipse. Ele realiza um discurso pela televisão para a nação, a motivando e dando esperanças em relação à missão que deverá salvar a Terra. O presidente ainda justifica as guerras como propiciadoras da tecnologia da bomba atômica as quais podem salvar o planeta. O filme ainda deixa claro o espírito nacionalista estadunidense através da imagem de sua bandeira pendurada no quintal de uma família durante o discurso. Existe algo mais estadunidense que isso? Percebe-se que há no discurso do presidente, a construção da esperança e da compaixão.

Observa-se ainda a religiosidade através da presença de pessoas e religiosos orando nos momentos que a sociedade é desenganada – a primeira falha da missão – e no momento que os personagens conseguem explodir o meteoro.

Diferente dos filmes do ciclo anterior, há, na narrativa do filme *Armagedom*, a colaboração entre EUA e Rússia para salvar o mundo, colocando ambos os países do mesmo lado do confronto e utilizando os armamentos nucleares para combater os asteroides, ou seja, a ideia de divisão passada das nações, no ciclo atômico, é substituída por sua união e o armamento atômico que construía tensão nos filmes do ciclo anterior, passa a construir a esperança. No filme, há também um

personagem russo o qual está há um bom tempo numa estação espacial Russa e após encontrar a equipe de Harry, ajuda os americanos a salvar o mundo. Ele é construído como desequilibrado e salva a nave da explosão ao acertá-la com pancadas.

É importante observar que nos três filmes deste ciclo, há a presença do presidente, porém eles são retratados com profundidades diferentes. Em *Armagedom*, a ideia da presença do presidente dos EUA é constante, porém através de suas ordens e influência construídas no filme. Sua imagem e voz são observados apenas em um momento do filme que é um discurso realizado na televisão no momento da partida dos protagonistas para o espaço.

Percebe-se que o filme manifesta a presença de um pensamento sustentável que estava na sociedade. Isso pode ser percebido pelo espírito colaborativo entre as nações inimigas da Guerra Fria e na utilização dos armamentos nucleares para salvar o planeta.

Em *Armagedom*, há a presença de diversos atores famosos, como Bruce Willis, Ben Affleck, Keith David, Owen Wilson e Robert Duvall, porém não há a diferença em relação às classes entre eles. Na equipe, há homens, negros e mulheres, evidenciando o pluralismo.

Pode observar-se em *Armagedom* a desconstrução moral e social quando ocorre a primeira falha da missão: há assaltos, roubos, violência, depredação e as ruas mostram-se destruídas pela ação de vândalos.

A catástrofe não se concretiza no filme *Armagedom*, pois a equipe enviada para a missão consegue destruir o asteroide. Observou-se a presença de efeitos visuais e especiais através de explosões na cidade de Washington e meteoros atravessando o céu e explodindo prédios, ruas e carros. Embora *Armagedom* tenha símbolos próprios da sociedade estadunidense, como a bandeira do país pendurada nos quintais americanos, não foram observados monumentos do país na diegése do filme.

#### 4.2.2. Impacto Profundo

*Armagedom* e *Impacto Profundo* têm temáticas semelhantes: os filmes tentam destruir um asteroide através equipes enviadas com armamento nuclear para o espaço. Segundo Keane (p.84, 2006), filmes da década de 90 são marcados por repetições, por exemplo, *Impacto Profundo* e *Armagedom* usam a mesma localização de Nova York, porém mesmo havendo repetições, há diferenças na abordagem: *Impacto Profundo* é mais sério que *Armagedom*, no qual o futuro está nas mãos de um grupo de brigões. Nova York não é central em termos de narrativa, mas sim em termos de espetáculo em ambos os filmes (Keane, p.84, 2006).

Em paralelo à ameaça do asteroide colidir com a Terra e uma equipe de astronautas tentarem impedir a catástrofe, ocorre duas tramas familiares: o romance inocente entre Leo Biederman (Elijah Wood) e Sarah Hotchner (Leelee Sobieski), que se casam antes do clímax do filme, e a resolução de problemas familiares entre a jornalista Jenny Lerner (Téa Leoni) e seu pai MCloud (W. Earl Brown).

Observa-se que o filme *Impacto Profundo* também há a presença da religiosidade. Também pode-se encontrar o Destino Manifesto no filme através dos EUA construídos como os únicos no mundo que detém a informação do impacto do asteroide e os únicos no mundo que detém o poder para parar o asteroide. O nome da nave que tenta salvar a Terra é *Messias*, fazendo uma alusão à Jesus Cristo que era conhecido como *Messias*. Ao ter conhecimento da falha da primeira tentativa de explosão das bombas no asteroide, o presidente anuncia que construiu abrigos para salvar parte da vida na Terra e as chama de *Arcas*, fazendo uma alusão à bíblica *Arca de Noé*.

No filme, os EUA se relacionam em parceria com a Rússia. Os americanos, salvadores do mundo, tem um membro russo na equipe enviada para o espaço, o especialista nuclear Mikhail Tulchinsky, representado por Aleksandr Baluev.

Em *Impacto Profundo*, pode-se observar também o auto-sacrifício em duas situações: quando Jenny Lerner (Téa Leoni) dá seu lugar na *Arca* para sua colega de trabalho e sua filha; e quando os tripulantes da nave *Messias* decidem atirar sua nave com armamentos atômicos contra o asteroide.

Em *Impacto Profundo*, há a presença do presidente através de Morgan Freeman que é construído como um personagem com maior expressividade do que em *Armagedom*. Ele dialoga, interage com os personagens e realiza alguns discursos para a nação, os quais são carregados de esperança e compaixão. No filme, o presidente realiza três discursos na televisão: um para dar a notícia da vinda do asteroide e das medidas que os EUA estão tomando; outro para anunciar a falha da missão em explodir o asteroide com um armamento nuclear; e outro para anunciar o recomeço. Em um de seus discursos, o presidente evidencia sua crença em Deus, pede perdão e realiza uma prece na televisão. A religiosidade apresenta-se tanto nos discursos do presidente quanto em citações de outros personagens. Isso pode ser observado, por exemplo, em uma das falas de um dos tripulantes da nave que parte para o salvamento da Terra, o qual pede à esposa que continue indo à igreja.

Em *Impacto Profundo*, há a cooperação de diferentes gêneros, raças e até nacionalidades para salvar o planeta, conforme já observado. Há mulheres como a repórter Jenny Lerner (Téa Leoni) e a piloto Andrea Baker (Mary McCormack), que também se sacrifica para salvar o planeta; e há a multiplicidade racial, observada, por exemplo através do Presidente Beck (Morgan Freeman) e do piloto Mark Simon (Blair Underwood) que também se sacrifica para salvar a Terra.

Os armamentos nucleares funcionam novamente como fonte de esperança, pois só eles têm o poder de destruir o asteroide. No filme, também há o declínio moral da sociedade ao haver saques e assaltos após a notícia da catástrofe iminente. Observa-se as cidades devastadas mesmo antes do asteroide atingir a Terra: carros e ruas destruídos, casas saqueadas e estabelecimentos pegando fogo.

Assim como em *Armagedom*, *Impacto Profundo* revela um pensamento sustentável em relação a salvar o planeta e através da utilização dos armamentos nucleares para defender o planeta. O filme ainda apresenta monumentos estadunidenses através da Casa Branca destruída como pano de fundo para o último discurso do presidente a qual também é a última cena do filme.

Observa-se a presença de efeitos visuais e especiais em *Impacto Profundo*. No filme, há ondas gigantes produzidas digitalmente atravessando e devastando

Washington e outras cidades, assim como explosões e mortes em massa. As imagens e o som são convincentes e através dos mesmos, observa-se o avanço tecnológico do cinema à medida que esses efeitos vão imprimindo atmosferas apocalípticas mais críveis e imersivas do irreal ao espectador.

#### 4.2.3. O Dia da Independência

O filme *O Dia da Independência* conta a história da invasão alienígena ao planeta e sua tentativa de aniquilar a vida na Terra. Há 4 núcleos familiares e dramas familiares importantes que são retratados em *O Dia da Independência*: a família Whitmore, a família em formação do capitão Steven Hiller (Will Smith); a família Levinson; e a família de Russel Casse (Randy Quaid).

O presidente Thomas J. Whitmore (Bill Pullman), sua esposa Marilyn Whitmore e sua filha Patricia Whitmore (Mae Whitman) compõem a família Whitmore. O diretor constrói a morte de Marilyn depois dos ataques dos extraterrestes, deixando Patrícia e o Presidente. Nesse filme, o Diretor retrata o presidente evidenciando sua vida particular.

O capitão Steven Hiller vive um relacionamento com a stripper Jasmine Dubrow (Vivica A. Fox) e é padrasto de Dylan (Ross Bagley). Após o reencontro dos três no pós-ataque, Steven e Jasmine casam-se minutos antes da batalha final em uma cerimônia realizada na Área 51.

A família Levinson é formada por David Levinsou (Jeff Goldblum), seu pai religioso Julius Levinson (Judd Hirsch) e sua ex-esposa Constance Spano (Margaret Colin). O diretor mostra Julius como uma espécie de mentor de David e há um relacionamento interrompido entre David e Constance, o qual retorna ao final do filme.

No último núcleo familiar, o diretor constrói Russel Casse como um herói de guerra, alcóolatra e lunático que acredita ter sido raptado por extraterrestres. Sua família tenta o conter durante sua trajetória no filme e no final, Russel dá sua vida

para destruir a nave extraterrestre, transformando-se em um herói. O personagem Russel Casse realiza o auto-sacrifício ao atirar seu avião com a última das bombas contra a nave alienígena, o que causa a explosão da nave.

Em *O Dia da Independência*, os EUA são caracterizados como a força que consegue agregar todos os países do mundo para expulsar os *aliens* e segundo Oliveira (2012, p. 219), seu poder é construído através da presença do exército, aeronáutica e governo americano, os quais demonstram seu poder militar no vitorioso contra-ataque.

Os EUA caracterizados como salvadores do mundo materializam o Destino Manifesto, como já conversado. Nogueira (2010) afirma a relevância do cinema catástrofe nos EUA e aponta os filmes como um dos modos de chamar atenção do público para o poder bélico e hegemônico estadunidense. Embora o mundo todo esteja sendo invadido pelos extraterrestres, os EUA descobrem como mata-los e informam para a Rússia e outros países como derrotar os extraterrestres.

Em *O Dia da Independência* há a apresentação do presidente mais significativa do que em *Impacto Profundo*. O presidente, um ex-piloto, é retratado como um político desacreditado pela imprensa. O diretor apresenta o presidente como um dos heróis e retrata sua família e o drama pela morte de sua esposa a partir da invasão alienígena. Além disso, ele é um ex-militar que agora não dá ordens apenas, mas combate naves espaciais e coloca sua vida em risco para salvar a nação.

O diretor realiza alguns discursos através da televisão, mas seu discurso mais importante e motivador ocorre antes dos personagens irem para o combate final sem a utilização de meios de comunicação, momentos antes do embarque em suas aeronaves. Ele transforma a data da Independência estadunidense (4 de Julho), na data da independência mundial proporcionada pelos americanos:

[...] o presidente americano, [...] 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).

O nacionalismo no discurso do presidente, nos personagens e através de monumentos são evidenciados constantemente. Logo no início do filme há um plano com a bandeira americana sobre a lua recebendo a sombra de um disco voador. Há maior símbolo da expansão territorial e nacionalismo do que a bandeira dos EUA sobre a lua?

Em *O Dia da Independência*, há a presença de atores famosos como Robert Loggia, Will Smith, Jeff Goldblum e Bill Pullman.

No filme, há a união racial e das diferentes nações para salvar o mundo, mesmo que os EUA ainda sejam construídos como a principal potência capaz de salvar e unir o planeta. Segundo Kakouadaki (p. 349, 2011), em *O Dia da Independência*, embora haja o senso de ajuda internacional, apenas um seleto grupo de países têm a informação privilegiada dos acontecimentos e é pelas mãos dos americanos que o mundo é salvo.

Keane (p.73, 2006) chama a atenção para a questão racial e social tratada em *O Dia da Independência*: homens de raças e classe social diferentes se unem para salvar o mundo. Segundo Kakouadaki (p. 350, 2011) a colaboração inter-racial em *O Dia da Independência*, intensifica o senso ambiental e a conectividade global. Observa-se essa interação, por exemplo, quando a família do capitão Steven Hiller ajuda a família do presidente. Jasmine, mulher do capitão, salva a primeira dama e Steven assume o comando da nave que penetraria na nave extraterrestre.

Também pode-se encontrar o pluralismo no filme. Em *O Dia da Independência*, o diretor retrata as diferentes raças e gêneros no avistamento inicial das naves: Negros, brancos, homens e mulheres avistam as naves pela primeira vez.

Outro aspecto encontrado em *O Dia da Independência* é a desconstrução social e moral através de assaltos, roubos e depredação.

A compaixão também é construída no filme através Jasmine que sobrevive ao primeiro ataque alienígena e após salvar-se, utiliza um caminhão para ajudar e resgatar sobreviventes.

A presença de monumentos pode ser percebida facilmente nos filmes, o que ajuda a imprimir a identidade estadunidense. Isso pode ser observado, por exemplo, na imagem da Estátua da Liberdade caída e destruída após os ataques alienígenas.

Segundo Goff (1990, p.536-537), os monumentos evocam um passado e fazem perpetuar recordações das sociedades. Destruí-los pode significar destruir um passado, a história de uma sociedade. Há também outros monumentos no início do filme que são apresentados ao espectador: a estátua da liberdade, a casa Branca, o letreiro de Hollywood, a estátua de Abraham Lincoln, as extintas Torres Gêmeas e o monumento da Segunda Guerra Mundial do Memorial de Guerra do Corpo de Fuzileiros Navais dos Estados Unidos.

Um dos momentos que apresentam-se mais importantes para os quais a narrativa guia o espectador é o momento da(s) catástrofe(s). Geralmente, são momentos de grande tensão nos quais ocorrem eventos de destruição. Neles, há a indução do espectador à ideia de um momento potencialmente catastrófico e capaz de extinguir a humanidade. Para sua construção, os efeitos visuais e especiais ou sua combinação tornam-se ferramentas importantes para sua representação visual, porém não é sempre assim que acontece.

Em *O Dia da Independência*, o diretor constrói a dúvida diegética sobre as intenções alienígenas ao posicionar as naves sobre pontos específicos da Terra, sem que haja nenhuma interação entre alienígenas e população do planeta. Não se sabe se os alienígenas vieram em paz ou não. A quebra da dúvida é construída a partir do momento em que ocorre o primeiro tiro alienígena devastador de uma das naves sobre a Casa Branca.

Em *O Dia da Independência*, Leite (2015, p. 57) chama atenção para as emblemáticas cenas de destruição da Casa Branca e o Empire State Building. Keane (p.69, 2006) evidencia que *O dia da Independência* ganhou 306 milhões de dólares e trazia a grande exploração dos efeitos especiais. Há a presença de efeitos visuais e especiais, por exemplo, nas cenas de voo de naves e helicópteros, nas explosões em Washington (após as naves dispararem suas armas) e na construção dos bonecos alienígenas. Percebe-se uma integração entre efeitos especiais e visuais, por exemplo, em algumas cenas nas quais há naves e helicópteros que na realidade foram construídos como miniaturas manipuladas com o fundo escuro ou com chroma-key e filmadas desta forma (figuras 6 e 7). Na pós-produção, através da montagem dos elementos da cena e do tratamento das imagens é que se obteve o resultado convincente de integração, ou seja, mesmo com a utilização de



miniaturas (efeitos especiais), a tecnologia (efeitos visuais) ainda se fez presente para realizar a integração.



Figura 7 - Manipulação das miniaturas em *O Dia da Independência*

Fonte: Frames extraídos de *Making of*.  
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>



Figura 8 - Manipulação das miniaturas em *O Dia da Independência*

Fonte: Frames extraídos de *Making of*.  
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>

Pode ser observada ainda a explosão real de uma réplica de tamanho reduzido da Casa Branca após o ataque da grande nave alienígena (figuras 8 e 9). Explosivos foram colocados para a explosão controlada da maquete, filmada em câmera lenta, e a partir disso, as imagens do disco voador e do feixe de luz (munição alienígena), foram sobrepostos via computador à imagem da explosão, compondo a cena.



Figura 9 - Construção de maquetes e explosão para a cena da Casa Branca em *O Dia da Independência*

Fonte: Frames extraídos de *Making of*.  
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>



Figura 10 - Construção de maquetes e explosão para a cena da Casa Branca em *O Dia da Independência*

Fonte: Frames extraídos de *Making of*.  
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>

Na sequência dessa explosão, a cidade de Washington também é devastada e essa devastação também é construída na imagem através de maquetes com explosões reais (figuras 10 e 11).



Figura 11 - Explosão de Maquetes em *O Dia da Independência*

Fonte: Frames extraídos de Making of.  
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>



Figura 12 - Explosão de Maquetes em *O Dia da Independência*

Fonte: Frames extraídos de Making of.  
Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>

Observa-se também que os alienígenas são construídos através de bonecos controlados mecanicamente (das figuras 12-17) e não são personagens digitais, como observados com frequência atualmente.



Figura 13 - Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em *O Dia da Independência*

Fonte: Frames extraídos de Making of do filme f. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>



Figura 14- Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em *O Dia da Independência*

Fonte: Frames extraídos de Making of do filme. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>



Figura 15 - Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em O Dia da Independência

Fonte: Frames extraídos de Making of do filme. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>



Figura 16 - Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em O Dia da Independência

Fonte: Frames extraídos de Making of do filme. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>



Figura 17 - Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em O Dia da Independência

Fonte: Frames extraídos do Making of do filme. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>



Figura 18 - Bonecos alienígenas controlados mecanicamente em O Dia da Independência

Fonte: Frames extraídos de Making of do filme. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=EP1ut8KG5eM>

Em *O Dia da Independência*, o capitão Steve Hiller (Will Smith) e David Levinson (Jeff Goldblum) invadem a nave mãe e a destroem com um armamento nuclear, novamente fonte de esperança para o salvamento da Terra. A bomba atômica, símbolo da Guerra Fria, também seria utilizada para defender o planeta dos *aliens*. A utilização dos armamentos atômicos como salvadores do mundo seria uma tentativa de apagar (amenizar) o real perigo que apresentam para a humanidade?

## Conclusões

Neste trabalho, buscamos compreender a sociedade estadunidense através da sua religiosidade protestante puritana. Observamos a história da sociedade estadunidense desde seu nascimento até sua participação na Guerra Fria e em paralelo, buscamos compreender a formação do imaginário do fim dos tempos.

É importante observarmos o sentimento estadunidense que surge desde que eram colônia e prevalece até a atualidade: o Destino Manifesto. Este, embasado pelo puritanismo, materializa o sentimento dos estadunidenses de pertencentes a um grupo de escolhidos que devem fazer os EUA prosperarem ao mesmo tempo que são uma espécie de guardadores do mundo.

Discutimos sobre as duas guerras mundiais e sobre a Guerra Fria e o sentimento de tensão presente na sociedade estadunidense pelo receio de uma guerra atômica. Esse sentimento de tensão invadiu o imaginário do fim do mundo americano ao ponto que a possibilidade de uma guerra atômica seria sinal do fim dos tempos. Sentimento amplificado pela proximidade do ano 2000, ou milenarismo, o qual era visto como uma espécie de ano apocalíptico pela sociedade estadunidense.

Observamos o livro Apocalipse da Bíblia como raiz dos pensamentos sobre as possibilidades catastróficas e a partir disso, buscamos entender como essas ideias se diluíam no tempo e no imaginário estadunidense até sua presença no cinema.

Para entender a presença desse apocalíptico no cinema catástrofe, precisamos definir o cinema catástrofe e observar os ciclos do gênero. Discutimos o cinema catástrofe como gênero híbrido e a presença de características da ficção científica, da fantasia, do épico moderno e do melodrama.

A partir das discussões sobre os ciclos do cinema catástrofe proposta por Stephen Keane, através do livro *Disaster Movies: The Cinema of Catastrophe*, e a relação desses ciclos com o momento histórico e social da nação estadunidense, focamos as discussões em dois ciclos: o ciclo dos armamentos nucleares e o ciclo das ameaças vindas no espaço. Esses ciclos ocorrem no final do século XX e têm

a Guerra Fria como elemento divisor: no primeiro ciclo, podemos encontrar as tensões da Guerra Fria vivenciadas pela sociedade estadunidense; e no segundo, o olhar para fora do planeta e a busca de um modo de vida mais sustentável.

A partir da percepção dada por teóricos como Marc Ferro no livro *Cinema e História* sobre a relação entre cinema e sociedade, analisamos três filmes pertencentes a cada ciclo: *Herança nuclear*, *O dia Seguinte* e *Miracle Mile*, os quais pertencem ao ciclo dos armamentos nucleares; e *Impacto Profundo*, *Armagedom* e *O Dia da Independência*, pertencente ao ciclo de ameaças vindas do espaço.

Nossa análise buscou observar e comparar características entre os filmes do ciclo e entre os ciclos. As características observadas foram: a temática e a causa do fim do mundo; a presença da religiosidade, auto-sacrifício e do destino manifesto; a presença do presidente na história; a presença de atores famosos e os contextos sociais nos quais estão inseridos; presença de dramas familiares, romance e casamento; presença da desconstrução social; esperança e compaixão; pluralismo e questões raciais; presença dos meios de comunicação; a utilização de armamentos nucleares; o(s) evento(s) catastrófico(s); a presença de efeitos visuais e especiais; elementos da história dos filmes como reflexo da sociedade estadunidense; relação entre os EUA e outros países; a participação estadunidense como salvadores do mundo; e presença de monumentos estadunidenses. Abaixo, uma tabela apontando a presença de características importantes para a observação das diferenças e proximidades entre os filmes e os ciclos:

*Tabela 1 - Resumo de características importantes dos filmes*

	<i>Ciclo dos armamentos atômicos</i>			<i>Ciclo das ameaças vindas do espaço</i>		
	<i>Herança Nuclear</i> (1983)	<i>O Dia Seguinte</i> (1983)	<i>Miracle Mile</i> (1988)	<i>O Dia da Independência</i> (1996)	<i>Impacto Profundo</i> (1998)	<i>Armagedom</i> (1998)
<b>Presença de Efeitos Especiais/ Visuais</b>	X	X	X	X	X	X

<b>Compaixão e Esperança</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Presença do presidente (imagem)</b>				X	X	X
<b>Discurso do Presidente</b>				X	X	X
<b>Armamento atômico como vilão</b>	X	X	X			
<b>Armamento atômico como salvador</b>				X	X	X
<b>Dramas familiares</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Presença de Casamento como acontecimento concretizado</b>				X	X	X
<b>Presença do casamento como acontecimento interrompido</b>	X	X				
<b>Presença de romance</b>	X	X	X	X	X	X
<b>Auto-sacrifício</b>		X	X	X	X	X
<b>Religiosidade</b>	X	X		X	X	X
<b>Crença clara no Apocalipse</b>			X		X	X

<b>Presença do Destino Manifesto</b>	X	X		X	X	X
--------------------------------------	---	---	--	---	---	---

Entre os ciclos, foram encontradas diferenças nas estruturas das histórias e isso ocorre porque as preocupações são diferentes, conforme já comentado. Como elemento importante que materializa a mudança de pensamento da sociedade, observamos a presença e o significado da utilização do armamento atômico: no primeiro ciclo, ele causa o medo diegético nos personagens; e no segundo, ele é a esperança da sobrevivência da sociedade.

Para uma sociedade puritana que crê no apocalipse bíblico, tanto a Guerra Fria quanto a proximidade do milênio significavam possíveis fins do mundo e isso pôde ser observado nas produções cinematográficas.

Esta pesquisa é importante pois trata do cinema catástrofe, que é um gênero desvalorizado e visto como superficial, e tenta observar sua riqueza a partir das ideias de Marc Ferro sobre cinema e sociedade. Como já discutido, Ferro aponta para o cinema como uma ferramenta que contém elementos da história de uma sociedade e de sua realidade social e a partir disso, buscamos observar como os filmes estadunidenses analisados continham esses elementos. Além disso, a discussão sobre a religiosidade estadunidense torna-se primordial quando observamos alguns filmes catástrofe como produções que carregam diretamente ou indiretamente a ideia de fim do mundo. Portanto, esta pesquisa relaciona as produções cinematográficas estadunidense com sua sociedade, validando as ideias de Ferro.

A partir disso, observamos duas coisas importantes: a primeira é que esse recorte do gênero catástrofe está inundado de ideais e valores estadunidenses, principalmente através das ideias dos EUA como guardadores do mundo e de nação exemplar e escolhida por Deus (destino manifesto); e a segunda é que é um gênero muito rentável para a indústria *hollywoodiana* pois é difundido mundialmente e tem grande aceitação pelo público, ou seja, os ideais estadunidenses são consumidos por todo o mundo.



Portanto, discutir o apocalíptico no cinema catástrofe estadunidense colabora na compreensão da relação entre cinema e sociedade ao mesmo tempo que instiga a percepção diante do audiovisual como ferramenta com a capacidade de construir e difundir identidades.

Esta pesquisa pode desdobrar-se em análises de outros períodos da sociedade estadunidense, por exemplo, entre 2000 e 2012, período no qual mesmo após o fim do mundo não ocorrer, produções apocalípticas no cinema catástrofe ainda foram realizadas, por exemplo: *O Dia Depois de Amanhã/ The Day After Tomorrow* (Roland Emmerich, 2004), *Fim dos Tempos/ The Happening* (M. Night Shyamalan, 2008), 2012 (Roland Emmerich, 2009), *Presságio/ Knowing* (Alex Proyas, 2009). Para esse recorte é primordial levar em consideração dois acontecimentos que afetam a sociedade estadunidense: o primeiro, os atentados terroristas sofridos pelos EUA em 11 de setembro de 2001; e o segundo é que 2012 surge como um novo ano para o fim do mundo a partir da interpretação do calendário Maia como indicador de 2012 como o ano do fim dos tempos. Inclusive, há o lançamento do filme catástrofe *2012*, baseado na ideia do fim do mundo Maia.

Esperamos que este trabalho contribua com a valorização do cinema catástrofe ao mesmo tempo que colabore com a percepção do gênero como permeado de valores - e religiosidade - da sociedade que o produz.



## Bibliografia

ALTMAN, Rick. **A Semantic/ Syntactic Approach to Film Genre**. Cinema Journal, Vol. 23, No. 3 (Spring, 1984).

ALTMAN, Rick. **Film/ Genre**. London: BFI, 1999.

ANAZ, Silvio; AGUIAR, Grazyella; LEMOS, Lúcia; FREIRE, Norma; COSTA, Edwaldo. **Noções do imaginário: perspectivas de Bachelard, Durand, Maffesoli e Colin**. Revista Nexi, [S. l.], 2011. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/nexi/article/view/16760/15660>. Acesso em: 01 janeiro 2019.

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

ASSIS, Camila di. **O cinema catástrofe como narrativa da nação estadunidense**. Dissertação de Mestrado. UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS. PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO, Goiânia, 2018.

ASSIS, Camila di. **O cinema catástrofe e a representação da identidade nacional** in II Interprogramas - XV SECOMUNICA. Universidade Católica de Brasília. Brasília, DF: 2016.

ASSIS, Camila di. **O Cinema Catástrofe: Uma Revisão Conceitual**. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO CENTRO-OESTE, 18., 2016, Goiânia. Anais. Goiânia: Intercom, 2016. p. 1 - 11. Disponível em: <<http://www.portalintercom.org.br/anais/centroOeste2016/resumos/R51-0826-1.pdf>>. Acesso em: 19 maio 2019.

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. 2019.

BELLOTTI, Karina Kosicki. **A batalha pelo ar: a construção do fundamentalismo cristão norte-americano e a reconstrução dos “valores familiares” pela mídia (1920-1970)**. Revista Mandrágora - Gênero, Fundamentalismo e Religião. São Paulo. n.14. p. 55-72. 2008. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/MA/article/view/696/697>. Acesso em: 01 dez. 2019.

BIAGI, Orivaldo Leme. **O imaginário da Guerra Fria**. Revista de História Regional, [S. l.: s. n.], 2001. Disponível em: <http://www.revistas2.uepg.br/index.php/rhr/article/view/2119>. Acesso em: 10 dez. 2017.

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.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos – conflitos multiculturais da globalização**, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

COSTA, F. C. **O primeiro cinema: espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

COSTA, Janete de Jesus Serra. **Pós-modernidade, cultura e pastiche: algumas considerações acerca da contemporaneidade**. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA LINGUAGEM E IDENTIDADES: MÚLTIPLOS OLHARES, 3., 2011, São Luiz. **Anais** [...]. São Luiz, 2011. Disponível em: <http://www.linguagemidentidades.ufma.br/publicacoes/pdf/Artigo%20Janete%20de%20Jesus%20Serra%20costa.pdf>. Acesso em: 02 jan. 2017.

COSTA, Priscila Borba. **O Destino Manifesto do povo estadunidense: uma análise dos elementos delineadores do sentimento religioso voltado à expansão territorial**. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 5, 2011, Maringá. **Anais** [...]. Maringá: UEM, 2011. p. 2267-2276.

COUTINHO, E. **A imagem autônoma – ensaio de teoria do cinema**. São Paulo: Perspectiva S.A., 1996.

CUNHA, Paulo Roberto Ferreira da. **O cinema musical norte-americano: História e estratégias da indústria do entretenimento nos anos 1980**. São Paulo: Intermeios, 2018.

DOBBIS, Michael. **Um minuto para meia-noite: Kennedy, Kruschev e Castro à beira da guerra nuclear**. Rio de Janeiro: Rocco, 2009

DOMINGOS, Charles Sidarta Machado; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira. **Guerra Fria, horror quente: A bomba, de novo... mas agora em Dr. Fantástico, de Stanley Kubrick**. 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. 33-41.

DUFOUR, E. **O cinema de ficção científica**. Ed. Texto e Grafia, 2012.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. São Paulo: Cultrix/ EDUSP, 1988.

\_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução Hélder Godinho. Lisboa: Presença, 1997/ 2007.

\_\_\_\_\_. **O imaginário**. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

EISENSTEIN, S. **O sentido do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

FEBVRE, Lucien. **Martinho Lutero, um destino**. São Paulo: Três Estrelas, 2012:

FERRO, Marc. **Cinema e história**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

FONSECA, Carlos da. **“Deus Está do Nosso Lado”**: Excepcionalismo e Religião nos EUA. *In*: Contexto Internacional. Rio de Janeiro, 2007. v. 29. n. 1. p. 149-185. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cint/v29n1/a05v29n1.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2007.

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, Barcellos et al.(Org.). Fim do mundo: guerras, destruição e apocalipse na história e no cinema. Porto Alegre: Argonautas, 2012. p. 153-159.

FREITAS, Dayane Assis de. **O Melodrama em Filmes de Catástrofe: a resolução dos conflitos familiares e a salvação do mundo**. *In*: XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, 2010, Espírito Santo. Anais [...]. Vitória, 2010. 15 p.

GADDIS, John Lewis. **Nueva historia de la Guerra Fría**, trad. de Juan Almela. México: FCE, 2011

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

GIACONETTI, MILTON JOSÉ. **AS LUZES NO CÉU E A GUERRA FRIA: DO LIMÍAR DO CONFLITO AO IMAGINÁRIO SOBRE OS DISCOS VOADORES 1945-1953**. 122 p. Dissertação (Mestrado) - FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS, PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre, 2009.

GIDDENS, Anthony. **Capitalismo e Moderna Teoria Social**. 6a edição, Lisboa-Portugal, Editorial Presença, 2005.

GOFF, Jacques le. **História e Memória**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990

GOUVÊA, Ricardo Quadros. **Um Espaço Consagrado: Um estudo sobre a relação entre religião e ficção científica** *In*: CALDAS, Carlos (Org.). Teologia Nerd. São Paulo: Garimpo Acadêmico, 2005. p. 35-69.

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. 9-19.

GUAZZELLI, Cesar Augusto Barcellos; COPÉ, Sívia Moehlecke. **Onde começou o fim? Os maias e além....** *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. 20-32.

HARTOG, François. **Regimes de historicidade: presentismo e experiências do tempo**. São Paulo: Autêntica, 2013.

HARVEY, David. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HOWARD, Michael. **A primeira Guerra Mundial: Uma Breve Introdução**. Porto Alegre: L&PM, 2010.

HUTCHEON, Linda. **A poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1991.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora; Universidade Cândido Mendes; Museu de Arte Moderna, 2000.

JUNQUEIRA, Mary Anne. **Estados Unidos e a consolidação da nação**. São Paulo: Contexto, 2001.

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

JURAS, Ilídia da Ascensão Garrido Martins. **Aquecimento Global e Mudanças Climáticas: Uma Introdução**, v. 5, n. 5. Plenarium, p. 34-46, 2008.

KAKOUDAKI, Despina. **Representing politics in disaster films**. *Internacional Journal of Media and Cultural Politics*. Vol. 7. n. 3. p. 349-356. American University, 2011.

KARNAL, L; PURDY, Sean; FERNANDES, Luiz Estevam; MORAIS, Marcus Vinicius. **História dos Estados Unidos. Das origens ao século XXI**. São Paulo: Contexto, 2007.

KAY, Glenn. **Disaster movies**. Chicago: Cappella Book, 2006.

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

KELLNER, Douglas. **A Cultura da mídia: Estudos Culturais: Identidade e Política entre o Moderno e o Pós-moderno**. Bauru, São Paulo. EDUSC, 2002

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

KELLNER, Alexander. **O estudo dos répteis fósseis - cresce a contribuição da ciência brasileira**. Paleontologia/ Artigos. 2015. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/pdf/cic/v67n4/v67n4a13.pdf>. Acesso em 14/ dez 2019.

KERINS, Mark. **Beyond Dolby (Stereo): cinema in the digital sound age**. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

KLEIN, Rafael Belló. **A Guerra dos Mundos**. De H. G. Wells a Steven Spielberg. 2012 e o fim do mundo: os 13 cavaleiros do Apocalipse. Ciclo de Cinema, História e Educação, 16 jun. 2012. Disponível em: < [https:// goo.gl/ 2UkHYx](https://goo.gl/2UkHYx) >. Acesso em: 12 jan. 2019.

LEANDRO, Anita. **Montagem e história. Uma arqueologia das imagens da repressão**. Compós, [S. l.], 2015. Disponível em: [http:// www.compos.org.br/ biblioteca/ artigo\\_com-autoria\\_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204\\_2837.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/artigo_com-autoria_compos-2015-3443f24d-7f10-4aaf-857c-1441b53a7204_2837.pdf). Acesso em: 10 dez. 2017.

LEITE, Marcelo Henrique. **Efeitos especiais digitais na imagem técnica: a desocultação da arte**. 204 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

LIGHTBODY, Bradley. **The Cold War**. Routledge, London and New York, 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.

LUTERO, Martinho. **Martinho Lutero: Uma coletânea de Escritos**. trad. Johannes Bergmann, Arthur Westey Duck e Valdemar Kroker. São Paulo: Vida Nova, 2017

MADUREIRA, Jonas. **Introdução ao pensamento de Martinho Lutero** In Martinho Lutero: Uma coletânea de Escritos. trad. Johannes Bergmann, Arthur Westey Duck e Valdemar Kroker. São Paulo: Vida Nova, 2017

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. 2. ed. Tradução Bertha Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 1999.

MAFFESOLI, Michel. **Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

\_\_\_\_\_. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo**. Porto Alegre: Sulina, 2001.

MALTBY, R. **Hollywood Cinema: An Introduction**. Oxford: Blackwell, 1995.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.

MCARTHUR, C. **Underworld USA**. London: Seeker and Warburg, 1972.

MCKERNAN, Brian. **Digital cinema: the revolution in cinematography, postproduction, and distribution**. New York: McGraw-Hill, 2005.

MEYER, Nicholas. **The view from the bridge: memories of Star Trek and a life in Hollywood**. Londres: Penguin Books, 2009.

MIRANDA, Voltair A. **Revisitando o contexto de produção do Apocalipse de João**. Revista Reflexus. Vitória. Ano IX, n. 14, p. 389-416. Agosto 2015.

MITCHELL, A. J. **Visual effects for film and television**. Oxford: Focal Press, 2004.

MOINE, Raphaële. **Cinema Genre. Alistair Fox and Hilary Radner (trad. francês/ inglês)**. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

MUNHOZ, Sidnei J.. **Guerra Fria: História e Historiografia**. Curitiba: Appris, 2020

NEALE, Steve. **Genre and Hollywood**. New York: Routledge, 2000.

NOGUEIRA, Luís. **Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos**. Livro virtual. Covilhã: Livros Labcom/ UBI, 2010. Disponível em: [http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual\\_II\\_generos\\_cinematograficos.pdf](http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/nogueira-manual_II_generos_cinematograficos.pdf). Acesso: 13 out. 2018.

\_\_\_\_\_. **Planificação e montagem**. Portugal, Covilhã: Livros LabCom, 2010.

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.

OLIVEIRA, Mariana de. **C'est La Vie - Maquiagem de Efeitos Especiais: da Produção à Execução**. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Estadual Paulista, Bauru, 2017. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

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

PAIVA, Ana Laura da Silva; SILVA, Mateus Pereira. **Minicurso: As Grandes Extinções do Planeta Terra**. Apostila de sala de aula. MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO Universidade Federal de Alfenas. Alfenas (MG), 2018. Disponível em: <https://www.unifal-mg.edu.br/pet/sites/default/files/Apostila%20Minicurso%20PET%20-%20Extin%C3%A7%C3%B5es%20-%202018.pdf>. Acesso em 14/ 12/ 2019

PECHULA, MÁRCIA REAMI. **A ciência nos meios de comunicação de massa: divulgação de conhecimento ou reforço do imaginário social?**. *Ciência & Educação*, [S. l.], v. 13, n. 2, p. 211-222, 2007.

PETRY, Daniel Bassan. **01010110 01000110 01011000: Efeitos Visuais e Softwares no cinema da Nova Hollywood**. São Leopoldo, 2003. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade do Vale do Rio dos Sinos (RS)

PETRY, Daniel. **Efeitos visuais e uma arqueologia cinematográfica**. *In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA*, 9., 2013, Ouro Preto. Anais [...]. Ouro Preto, 2013. 15 p.

RAHDE, Maria Beatriz Furtado. **Da Cultura Midiático/ Tecnológica Contemporânea: Linguagens estéticas do cinema**. *In: Sessões do Imaginário*, n.27 (janeiro 2002) – Rio Grande do Sul: PUC-RS, 2012.

RAMOS, A. L. A; MIRANDA, A. R. D. A. **Religião civil, Destino Manifesto e política expansionista estadunidense**. *Ameríndia*: subtítulo da revista, *Local*, v. 4, n. 2, p. 1-17, dez./ 2005. Disponível em: [http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/14940/1/2007\\_art\\_alaramos.pdf](http://repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/14940/1/2007_art_alaramos.pdf). Acesso em: 13 dez. 2019.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Senac, 2005.

REAGAN, Ronald. **Ronald Reagan: an american life**. Nova York: Simon & Schuster, 1990.

RICKITT, R.; HARRYHAUSEN, R. **Special effects – the history and technique**. New York: ST Martin Press, 2007.

RICOUER, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François *et al.* Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

ROAS, David, **A Ameaça do fantástico**. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ROBERTS, Adams. **A verdadeira história da ficção científica**. Trad. Mário Molina. São Paulo: Seoman, 2018.

RODDICK, N. **Only the Stars Survive: Disaster Movies in the Seventies** in D. Brady (ed.) *Performance and Politics in Popular Drama: Aspects of Popular Entertainment in Theatre, Film and Television 1800–1976*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

RODRIGUES, Virgínia Jorge Silva. **Coração de ouro: o cinema melodramático de Lars Von Trier**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11294/1/Virg%20adnia%20Jorge%20Silva%20Rodrigues.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2019.

SCHVARZMAN, Sheila. **História e historiografia do cinema Brasileiro:: objetos do historiador**. Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas, Ilhéus, v. 10, n. 7, p. 15-40, out. 2007. Semestral. Disponível em: [http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/sheila\\_schwarzman.pdf](http://www.uesc.br/revistas/especiarias/ed17/sheila_schwarzman.pdf). Acesso em: 27 abr. 2021.

SHELLEY, Bruce L. **História do Cristianismo: uma obra completa e atual sobre a trajetória da igreja cristã desde as origens até o século XXI**. Tradução Giuliana Niedhardt. Rio de Janeiro: Thomas Nelson, 2018

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

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

STEYER, Walter O. “**Da igreja cristã primitiva até a Reforma**”, in: Valter Kuchenbecker, org., *O homem e o sagrado: a religiosidade através dos tempos* (Canoas: ULBRA, 2004), p. 123-4.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. **Realismo e cinema de ficção científica: equilíbrio delicado** in Revista do Programa de Pós Graduação em Comunicação - LUMIA. Vol 3. n.1, 2009.

SUPPIA, Alfredo Luiz Paes de Oliveira. **A Metrópole Replicante: de Metropolis a Blade Runner**. Dissertação. Campinas: Unicamp, 2002. Disponível em: <http://www.unicamp.br/bc/>.

\_\_\_\_\_. **Limite de Alerta! Ficção Científica em Atmosfera Rarefeita: uma introdução ao estudo da FC no cinema brasileiro e em algumas cinematografias off-Hollywood**. Tese. Campinas: Unicamp, 2020. Disponível em: <http://www.unicamp.br/bc/>.

THOMAS, Louis-Vincent. **Le sentiment de la mort nucléaire**. Communications, 57, 1993.

THOMPSON, Edward; DAVIS, Mike; BAHRO, Rudolf; MAGRI, Lucio; MEDVEDEV, Roy e Zhores; CHOMSKY, Noam; WEOLFÉ, Alan. **Extremismo e Guerra Fria**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

VADICO, L. A . **Cinema e religião: perguntas & respostas**. São Paulo: Ed. A lapis, 2014.

VADICO, L. A . **O campo do filme religioso: cinema, religião e sociedade**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

WEBER, M. **A Ética protestante e o Espírito do Capitalismo**. São Paulo: Companhia das letras, 2005.



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.

## Filmografia

2012. Direção de Roland Emmerich. Produção de Roland Emmerich, Larry Franco. Intérpretes: John Cusack, Thandie Newton, Chiwetel Ejiofor. Roteiro: Roland Emmerich, Harald Kloser. Música: Harald Kloser, Thomas Wanker. 2009: Columbia Pictures, Centropolis Entertainment, Farewell Productions, 2009. 1 DVD (158 min.), DVD, son., color.

A GUERRA DOS MUNDOS. Direção de Byron Haskin. Produção de George Pal. Intérpretes: Gene Barry, Ann Robinson, Les Tremayne, Robert Cornthwaite. Roteiro: H.G. Wells, Barré Lyndon. Eua: Paramount Pictures, 1953. 1 DVD (85 min.), son., color.

ARMAGEDOM. Direção de Michael Bay. Produção de Michael Bay, Jerry Bruckheimer. Intérpretes: Bruce Willis, Billy Bob Thornton, Ben Affleck. Roteiro: Jonathan Hensleigh, J. J. Abrams. Música: Trevor Rabin. 1998. 1 DVD (151 min.), DVD, son., color.

ASTERÓIDE. Direção de Bradford May. Produção de Donna Ebbs, Phil Margo. Intérpretes: Michael Biehn, Annabella Sciorra, Zach Charles. Roteiro: Robbyn Burger, Scott Sturgeon. 1997. 1 DVD (122 min.), DVD, son., color.

FIM DOS DIAS. Direção de Peter Hyams. Produção de Armyan Bernstein, Bill Borden. Intérpretes: Arnold Schwarzenegger, Gabriel Byrne, Robin Tunney, Kevin Pollak. Roteiro: Andrew W. Marlowe. Eua: Beacon Communications, Beacon Pictures, 1999. (122 min.), son., color.

FIM DOS TEMPOS. Direção de M. Night Shyamalan. Produção de Barry Mendel, Sam Mercer. Intérpretes: Mark Wahlberg, Zooey Deschanel, John Leguizamo. Roteiro: M. Night Shyamalan. Música: James Newton Howard. 2008. 1 DVD (91 min.), DVD, son., color.

GUERRA MUNDIAL Z. Direção de Marc Forster. Produção de Ian Bryce, Dede Gardner. Intérpretes: Brad Pitt, Mireille Enos, Daniella Kertesz. Roteiro: Matthew Michael Carnahan, Drew Goddard. Música: Marco Beltrami. 2013. 1 Blu-ray (116 min.), son., color.

HERANÇA NUCLEAR. Direção: Lynne Littman. Produção de Andrea Asimow, Jonathan Bernstein, Lynne Littman. Coordenação de Kevin Costner, Rebecca de Mornay, William Devane. Roteiro: Carol Amen, John Sacret Young. Música: James

Horner. [s.i.]: Paramount Pictures, Entertainment Events, American Playhouse, 1983. 1 videocassete (90 min), VHS, son., color.

IMPACTO PROFUNDO. Direção de Mimi Leder. Produção de David Brown, Richard D. Zanuck. Intérpretes: Robert Duvall, Téa Leoni, Elijah Wood. Roteiro: Bruce Joel Rubin, Michael Tolkin. Música: James Horner. 1998. 1 DVD (120 min.), DVD, son., color.

MIRACLE MILE. Direção de Steve de Jarnatt. Produção de John Daly, Derek Gibson. Intérpretes: Anthony Edwards, Mare Winningham, John Agar. Roteiro: Steve de Jarnatt. Música: Paul Haslinger, Tangerine Dream. 1988. 1 DVD (87 min.), DVD, son., color.

O DIA DA INDEPENDÊNCIA. Direção: Roland Emmerich. Produção: Dean Devlin. Intérpretes: Will Smith, Jeff Goldblum, Bill Pullman, Margaret Colin e outros. Estados Unidos. Produzido por Twentieth Century Fox Film Corporatin e outros, 1996. DVD (145 min).

O DIA DEPOIS DE AMANHÃ. Direção de Roland Emmerich. Produção de Roland Emmerich, Mark Gordon. Intérpretes: Dennis Quaid, Jake Gyllenhaal, Emmy Rossum, Dash Mihok. Roteiro: Roland Emmerich, Jeffrey Nachmanoff. Eua: Twentieth Century Fox, Centropolis Entertainment, 2004. 1 DVD (124 min.), son., color.

O DIA EM QUE A TERRA PAROU. Direção de Scott Derrickson. Produção de Paul Harris Boardman, Gregory Goodman, Erwin Stoff. Intérpretes: Keanu Reeves, Jennifer Connelly, Kathy Bates, Jaden Smith. Roteiro: David Scarpa, Edmund H. North. Eua: Twentieth Century Fox, 3 Arts Entertainment, 2008. 1 DVD (104 min.), son., color.

O DIA SEGUINTE. Direção: Nicholas Meyer. Produção: Robert A. Papazian. Intérpretes: Jason Robards, Jobeth Williams, Steven Guttenberg e outros. Roteiro: Edward Hume. Música: The Music Design Group. Califórnia: ABC Circle Films, c1970. 1 DVD (120 min), whitescreen, color. Produzido por ABC Circle Films.

PRESSÁGIO. Direção de Alex Proyas. Produção de Todd Black, Jason Blumenthal. Intérpretes: Nicolas Cage, Chandler Canterbury, Rose Byrne, Lara Robinson. Roteiro: Ryne Douglas Pearson, Juliet Snowden, Stiles White. Eua: Summit Entertainment, Escape Artists, Dmg Entertainment, 2009. 1 DVD (121 min.), son., color.

SEM ADVERTÊNCIA. Direção: Robert Iscove. Produção de Robert Iscove, Nancy Platt Jacoby. Intérpretes: Jane Kaczmarek, Ashley Peldon. Roteiro: Jeremy Thorn, Walon Green. Música: Craig Safan. [s.i.]: The Wolper Organization, Mountain View Productions, Warner Bros. Television, 1994. 1 DVD (100 min.), DVD, son., color.