

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE HISTÓRIA**

**MÁRCIO HENRIQUE GUIMARÃES**

**REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO NA FICÇÃO CIENTÍFICA  
COMO DESPERTADORES DE REFLEXÕES POLÍTICAS EM  
“O DIA EM QUE A TERRA PAROU” DE ROBERT WISE**

**UBERLÂNDIA – MG**

**2015**

**MÁRCIO HENRIQUE GUIMARÃES**

**REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO NA FICÇÃO CIENTÍFICA  
COMO DESPERTADORES DE REFLEXÕES POLÍTICAS EM  
“O DIA EM QUE A TERRA PAROU” DE ROBERT WISE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, pela linha de pesquisa “Linguagens, Estética e Hermenêutica” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

**Orientador:** Prof. Dr. Leandro José Nunes.

**UBERLÂNDIA – MG**

**2015**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

G963r      Guimarães, Márcio Henrique, 1976-  
2015      Representações do imaginário na ficção científica como  
            despertadores de reflexões políticas em “O dia em que a terra parou” de  
            Robert Wise / Márcio Henrique Guimarães. - 2015.

152 f. : il.

Orientador: Leandro José Nunes.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em História.

Inclui bibliografia.

1. História - Teses. 2. Cinema - Teses. 3. Wise, Robert, 1914-2005 -  
Teses. 4. Ficção científica. - Teses. I. Nunes, Leandro José, 1958-.  
II. Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em  
História. III. Título.

CDU: 930

---

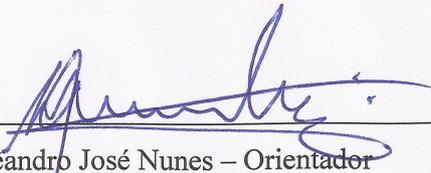
MÁRCIO HENRIQUE GUIMARÃES

**REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO NA FICÇÃO CIENTÍFICA  
COMO DESPERTADORES DE REFLEXÕES POLÍTICAS EM  
“O DIA EM QUE A TERRA PAROU” DE ROBERT WISE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, pela linha de pesquisa “Linguagens, Estética e Hermenêutica” como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

**Orientador:** Prof. Dr. Leandro José Nunes.

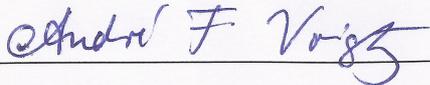
**Banca Examinadora**



---

Prof. Dr. Leandro José Nunes – Orientador

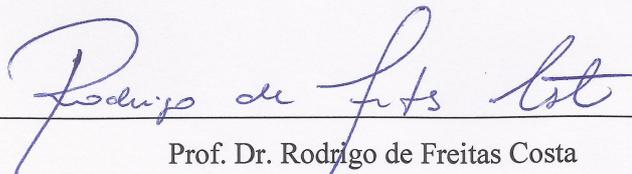
Universidade Federal de Uberlândia – (UFU)



---

Prof. Dr. André Fabiano Voigt

Universidade Federal de Uberlândia – (UFU)



---

Prof. Dr. Rodrigo de Freitas Costa

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM)



Para minha mãe,  
A maior mestra de todas.

## ANTES DE AGRADECER, UM DESABAFO

A universidade é essencialmente um espaço para produzir conhecimento e gerar reflexões, e não um local para desfilarmos vaidades, criar atritos ou repudiar novos olhares. Durante meu período na pós-graduação, testemunhei com maior intensidade da parte dos discentes, todos os aspectos negativos que vão à contramão do conhecimento universal: egos inflados, bajulação infantil e atitudes arrogantes em diferentes estágios dentro do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Confesso que em um primeiro momento fiquei perplexo com essas ações, mesmo já tendo experimentado algo semelhante durante a graduação, mas depois passei a encarar com ponderação, pois a imaturidade, com certeza, era o combustível que alimentava aqueles comportamentos. À parte de tudo isso, persisti no caminho que determinei como objetivo primário, o de galgar mais um degrau na minha carreira profissional, ao passo que também divulguei minhas ideias, que resultaram nesta dissertação de mestrado. Trabalho que ao mesmo tempo é uma entre tantas outras vozes que lutam por respeito por aquilo que nós pesquisadores pretendemos utilizar como objeto de pesquisa, perante todos aqueles que insistem em diminuir a importância de nossos estudos, instituindo níveis de relevância em uma ilusória hierarquia acadêmica. No final de mais um estágio de aprendizado, o conforto pessoal é saber que fizemos história, e que inevitavelmente ela estará registrada, independente da vontade de nossos opositores. Agradeço ao *Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura* – NEHAC pela oportunidade de levar o meu projeto inicial a diante.

## AGRADECIMENTOS

- A Deus, quando eu não encontrava as respostas, por me iluminar sempre que precisei;
- À minha mãe Nedy. Minha mãe é o meu maior exemplo de esforço, humildade e fé diante das duras batalhas que se seguiram na trajetória de nossa família. É graças a ela que devo praticamente tudo que já tive nessa vida, principalmente com relação aos valores morais que recebi. Mãe, Muito Obrigado mais uma vez pela paciência e carinho durante essa nova etapa de estudos, fornecendo o apoio que eu precisava, sobretudo ajudando a suportar as dificuldades emocionais que passei;
- Ao Prof. Dr. Leandro José Nunes, agradeço pela sua atenção e paciência durante esse período na pós-graduação, indicando o melhor caminho para formatar a construção desta dissertação;
- Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, mais uma vez, por sua orientação durante a graduação, recebendo-me desde o primeiro instante, abrindo as portas do NEHAC para a realização do meu sonho, na conclusão da minha monografia;
- Ao Prof. Dr. André Fabiano Voigt e à Prof. Dra. Dilma Andrade de Paula por participarem da minha banca de qualificação, discutindo e propondo questões em torno do meu objeto de estudo;
- À Prof. Dra. Rosângela pelos ensinamentos em sua disciplina e também aos demais profissionais do NEHAC – *Núcleo de Estudos em História Social da Arte e da Cultura* da UFU;
- Ao Prof. Dr. Newton D'Ângelo da pós-graduação que ministrou a disciplina *História e Cultura* compartilhando conhecimentos valiosos;
- Ao Marcos Fogaça, pela sua contribuição inestimável, super educado e prestativo, disponibilizando-se a efetuar as capturas de várias cenas do filme *O dia em que a Terra parou* que ilustram boa parte desta dissertação. Muito obrigado pelo trabalho de qualidade surpreendente!
- Aos alunos da 33<sup>a</sup> Turma de História da Universidade Federal de Uberlândia, que caminharam comigo ao longo de cinco anos. Alguns deixaram o curso, outros prosseguiram até sua conclusão; mas muitos de vocês ficarão guardados na minha memória e no meu coração, cada um de uma maneira particular. Naquela noite especial ocorrida em 01 de outubro de 2010, eu me despedi de muitos de vocês. Aqui, mais uma vez, deixo minha gratidão pela convivência e amizade;

- Aos colegas da pós-graduação que conheci, tive maior contato e conseqüentemente ganharam o meu respeito: Eberton, Lucas, Maria Cristina, Pâmela, Sálua e Victor;
- Aos professores e professoras do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia, que fizeram parte da minha caminhada durante a graduação;
- Ao professor Paulo Henrique de Deus Vieira com respeito e admiração, tanto pela sua pessoa como pelo seu profissionalismo na educação, nas redes de ensino estadual e municipal, muitas vezes criticado e poucas vezes compreendido ou reconhecido. Embora não esteja mais entre nós, tenha a certeza de que você será lembrado;
- À Letícia Siabra da Silva pela sua amizade, me ajudando ao longo de vários momentos durante o período de composição desta dissertação, com palavras de apoio e indicando soluções para problemas em situações críticas;
- À Flávia Dias da cidade de Lagamar-MG pela amizade e por me mostrar a força de seu engajamento para se tornar a cada dia, uma exemplar profissional da educação;
- Aos meus irmãos, cada qual com sua personalidade, mas na medida do possível mantendo o espírito de irmandade;
- Ao meu pai pela sua companhia durante anos, junto de mim e de meus irmãos, assistindo pela TV seus filmes prediletos, protagonizados por muitos de seus atores favoritos, entre eles, Charles Bronson, Clint Eastwood e Sean Connery;
- Ao Ciro de Lima pela amizade de décadas, e pelas inúmeras vezes assistindo a filmes, principalmente da década de 1990, como as sequências de “De Volta para o Futuro” e “O Exterminador do Futuro”, que hoje são clássicos;
- Ao Cláudio Alexandre, fã de Star Wars e Macross, hoje distante, pelas inúmeras discussões sobre filmes e séries e também pelas visitas a lojas de DVDs e Sebos enquanto ele morou em Uberlândia;
- Ao Helinton de Paiva Caetano, entusiasta do cinema em geral e também de séries de TV, pela excelente convivência durante os anos de trabalho na UAI Pampulha. Obrigado por ser mais um amigo verdadeiro, pelas ótimas conversas e pelo constante intercâmbio cultural;
- Ao Jaime Marchiori, ao seu irmão Gabriel, bem como toda a família dos dois, pelas décadas de convivência, pelos ensinamentos na área de informática e pelos inúmeros downloads de filmes;
- Ao Luiz Mendes do Nascimento pela pessoa que você é, cujo caráter é um exemplo para muitos de nós;

- A Maria Helena de Freitas, uma amiga maravilhosa que me mantém sempre em suas lembranças, ligando na medida do possível para conversarmos. Que felicidade poder contar com a sua amizade!;
- Ao Tiesley Aparecido Medeiros por seu engajamento múltiplo em sua vida diária, seja nos seus diversos trabalhos, na faculdade e em tantas outras obrigações como pai de família;
- Ao Ricardo Alexandrino pela amizade e pelas intensas discussões sobre nossas obras preferidas no universo de Star Trek, e também da fantasia e ficção científica em geral;
- Aos profissionais que trabalharam comigo a serviço do Centro de Controle de Zoonoses nos anos de 2007 e 2008, na equipe da supervisora Meire, no bairro Segismundo Pereira. Foram anos difíceis, mas com muitos momentos agradáveis;
- Aos verdadeiros profissionais de diversas áreas que trabalharam comigo na Unidade de Atendimento Integrado do Bairro Pampulha (UAI – Pampulha) durante o período de 2010 a 2012, pela amizade e parceria, mostrando quem realmente trabalhava e se importava com o próximo, não se colocando numa posição superior diante daqueles que necessitavam de auxílio: ao coordenador Henrique, à Bruna Sagário, ao Esmar, a Eliamara, ao Eleivandro, ao Jaisson, a Laura, ao Leandro, a Luciana, ao Luiz Henrique, ao Marcos, ao Rivas e ao Wallid; e também é claro, a todos os outros atendentes do Pronto Atendimento, aos vigilantes, aos motoristas e aos técnicos(as) em enfermagem, e auxiliares de limpeza e trabalhadores da cantina de ambos os turnos. Vocês sim são a verdadeira força que move este centro de saúde;
- À Escola Municipal Josiane França e à Escola Estadual René Giannetti pela oportunidade de lecionar como professor nos anos letivos de 2012 e 2013;
- À Escola Estadual Rotary, no bairro Tibery. É com imensa satisfação que digo o quanto fui feliz em trabalhar aqui nesse lugar durante o ano de 2015, em meio a tantas pessoas de bom caráter e propagadoras do ideal de união entre nós profissionais da educação. Agradeço a diretora, a vice diretora, às supervisoras, aos professores e professoras, ao pessoal da secretaria, do R.H., assistentes, faxineiras, cozinheiras, todos mesmo. É uma lembrança maravilhosa que guardarei comigo sempre!
- Aos amigos que conheci ao longo de minha vida e que até aqui, permaneceram fiéis ao longo do tempo não se deixando levar pelos sentimentos negativos que destroem as relações humanas;
- Ao ator Leonard Nimoy, o eterno ‘Sr. Spock’ que marcou minha vida para sempre, com suas performances em Jornada nas Estrelas (Star Trek) e que infelizmente, faleceu no dia 27/02/2015 antes de participar do aniversário de 50 anos deste seriado maravilhoso;

- E por fim, a todos aqueles que fazem parte desse universo imenso de criação, produção e exibição das mais variadas formas de fantasia e de ficção científica, seja na TV ou no cinema!

## Science Fiction / Double Feature \*<sup>1</sup>

Michael Rennie was ill **the day the earth stood still**  
But he told us where we stand  
And **Flash Gordon** was there in silver underwear  
Claude Raines was the **Invisible Man**  
Then something went wrong for Fay Wray and **King Kong**  
They got caught in a celluloid jam  
Then at a deadly pace **it came from outer space**  
And this is how the message ran:

Science Fiction - Double Feature

**Dr. X** will build a creature  
See androids fighting Brad and Janet  
Anne Francis stars in **Forbidden Planet**  
Oh-oh at the late night, double feature, picture show.

I knew Leo G. Carroll was over a barrel  
When **Tarantula** took to the hills  
And I really got hot when I saw Janet Scott  
Fight a Triffid that spits poison and kills  
Dana Andrews said prunes gave him the runes  
And passing them used lots of skills  
But **when worlds collide**, said George Pal to his bride  
I'm gonna give you some terrible thrills, like a:

Science Fiction - Double Feature

Dr. X will build a creature  
See androids fighting Brad and Janet  
Anne Francis stars in **Forbidden Planet**  
Oh-oh at the late night, double feature, picture show.  
I wanna go, oh-oh, to the late night double feature picture show.  
By **RKO**, oh-oh, to the late night double feature picture show.  
In the back row to the late night double feature picture show.

---

<sup>1</sup> Science Fiction-Double Feature é uma canção de abertura produzida para um musical de 1973 intitulado "The Rocky Horror Show" e posteriormente utilizada também como tema principal do filme "The Rocky Horror Picture Show" de 1975. Ela foi interpretada pela primeira vez por Richard O'Brien. Esta canção é um tributo a vários filmes "B", bem como a diretores, atores e personagens do universo de fantasia, horror e ficção-científica.

**“The choice is simple: join us and live in peace,  
or pursue your present course and face the obliteration.  
We shall be waiting for your answer. The decision rests with you.**

*“A escolha é simples: unirmos e vivermos em paz, ou persistirem em  
seu rumo atual e enfrentar a destruição.*

*Estaremos à espera de sua resposta. A decisão cabe a vocês.”*

*Klaatu – O Dia em que a Terra Parou*

## RESUMO

Reafirmar a importância da relação História-Cinema por meio da análise do filme “*O Dia em que a Terra Parou*” de 1951, obra dirigida por Robert Wise, partindo da defesa de que o imaginário e a realidade se entrelaçaram para dar vida à ideia central do seu roteiro, que é a utilização da ficção científica como ferramenta de discussão crítica de forma camuflada da política e da sociedade norte-americana em um momento de grande tensão histórica, delineado pelo crescimento da Guerra Fria e a ascensão do Macarthismo no cenário político dos Estados Unidos. Pretendemos com este trabalho, não a exaltação, mas o reconhecimento desta obra como poderosa força criativa, discutindo questões materiais de construção, ideário político e o momento histórico no qual a obra foi pensada. Para tal afirmação nos apoiamos na relação do historiador de ofício com as fontes fílmicas, ressaltando o desencadeamento da construção do pensamento histórico.

### **Palavras chave:**

História, Cinema, Robert Wise, Ficção Científica, Guerra Fria, Macarthismo.

## ABSTRACT

To reaffirm the importance of the relationship history-Cinema by analyzing the film "The Day the Earth Stood Still" 1951 work directed by Robert Wise, starting from the defense that the imaginary and reality are intertwined to give life to the central idea your script, which is the use of science fiction as critical discussion tool of camouflaged form politics, American society at a time of great historical tension, outlined the growth of the Cold War and the rise of McCarthyism in the political landscape of United States. We intend with this work, not the exaltation but the recognition of this work as a powerful creative force, building materials discussing issues, political ideas and the historical moment in which the work was conceived. To support such a claim in the office of the historian's relationship with the filmic sources, highlighting the onset of construction of historical thinking.

### **Keywords:**

History, Cinema, Robert Wise, Science Fiction, Cold War, McCarthyism.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: Capa da edição da revista Amazing Stories .....	47
Imagem 02: Bastidores do filme: filmando o aparecimento do robô Gort .....	69
Imagem 03: Capa da edição da revista Astounding Science Fiction .....	70
Imagem 04: Senador Joseph McCarthy .....	80
Imagem 05: Jornalista Edward Murrow .....	80
Imagem 06: Logo da RKO no início da década de 1940 .....	85
Imagem 07: Robert Wise na década de 1940 .....	86
Imagem 08: Orson Welles no estúdio da Rádio Columbia .....	87
Imagem 09: Orson Welles em 1941 .....	88
Imagem 10: Sra. Barley olhando uma ilustração no jornal .....	120
Imagem 11: Klaatu e Bob ao lado da estátua de Lincoln .....	125



## SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	18
<b>1. A Ficção-Científica: a expressão de um novo mundo imaginário</b> .....	31
1.1 A gênese de uma nova fantasia .....	32
1.2 Século XX: um universo em expansão, novas fronteiras e novos desafios.....	44
1.3 O cinema de ficção científica: ampliando possibilidades .....	53
<b>2. “O Dia em que a Terra Parou” de Robert Wise</b> .....	63
2.1 Estrutura narrativa do filme .....	65
2.2 A produção .....	69
2.3 Perseguindo comunistas em Hollywood .....	78
2.4 Robert Wise: o início da carreira e o contato com a ficção científica .....	84
2.5 Sob o olhar dos censores .....	96
<b>3. O filme e suas representações como despertadores de reflexões políticas</b> ....	102
3.1 O filme sob a ótica do regime representativo das artes.....	103
3.2 Representações do filme como contribuições para um despertar político....	110
3.2.1 Os militares norte-americanos e a vigília do inimigo.....	114
3.2.2 À mesa do café da manhã .....	121
3.2.3 Visita aos pontos turísticos de Washington.....	123
3.2.4 A ressurreição de Klaatu: a tecnologia como poder de criar e destruir.	131
<b>Considerações Finais</b> .....	134
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	137
<b>Anexos</b> .....	144

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação busca ampliar o trabalho que foi iniciado durante minha graduação com a produção da monografia de conclusão de curso apresentada em dezembro de 2010<sup>2</sup> no Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia. Aquela tinha como objetivo analisar as adaptações para o cinema da obra literária “A Máquina do Tempo” de H.G. Wells, lançadas nos anos de 1960 e 2002. Naquela ocasião, eu havia traçado um referencial sobre as principais obras literárias deste autor britânico, as suas influências pessoais e profissionais na composição de seus trabalhos e seu posterior legado como fator determinante para a compreensão de muitas das obras cinematográficas de ficção-científica norte-americana que tinham como eixo coordenador a dicotomia utopia/distopia como propulsor dessas narrativas fílmicas. E foi também a partir daquele trabalho que pude dissertar sobre a ideia de que esse gênero, que despontou como uma literatura inovadora no século XIX, nas mãos de Mary Shelley, Júlio Verne e H.G. Wells, reinventava-se, passando por novas reafirmações, chegando até os dias de hoje com muitas mentes criativas, o que indica que todos estes autores possuíam ideias inquietantes que, por meio de suas obras, mostravam a relação das pessoas com a ciência e a tecnologia, o que revela que o homem sempre esteve em constante desafio ao interagir com o resultado de seus avanços tecnológicos.

Agora, tomando como ponto de partida os sonhos e utopias construídos por uma nova geração de escritores que fizeram parte da criação, desenvolvimento e popularização das *pulp magazines* norte-americanas no início do século XX, e também em produções cinematográficas especializadas nesse mesmo gênero, inicio a continuação de minha pesquisa. Fazendo um retrospecto sobre as manifestações da literatura e do cinema de ficção-científica, pude perceber que, nos seus primórdios, ambos eram relegados a uma categoria de pouca importância, sendo rotulados como diversão sem grande profundidade, porém, mais tarde, ganharam, aos poucos, prestígio e reconhecimento. O que eram histórias que exploravam a tecnologia de forma “mágica”, mostrando mecanismos e máquinas que criavam efeitos instantâneos e funcionavam como artifícios coadjuvantes para o desenvolvimento de uma trama mais complexa, englobariam, mais tarde, argumentos mais amplos, questões sociais mais intensas. E foi a partir destas narrativas literárias e cinematográficas que tinham a tecnologia como fator desencadeador de transformações sociais, que o apetite do público pelo

---

<sup>2</sup> GUIMARÃES, Márcio Henrique. **A Máquina do Tempo de H.G. Wells e suas adaptações para o cinema: utopias e distopias.** Monografia (Bacharelado e Licenciatura) – Universidade Federal de Uberlândia, Curso de Graduação em História. 2010.

gênero foi aumentando. Mais do que datas pré-determinadas, a amplitude de tudo que foi e continua a ser criado nesse universo de ficção científica continua em expansão e está intimamente ligada às transformações sociais pelas quais vivem os autores de suas épocas, o que torna interessantes objetos de estudo estas criações imaginárias.

Nesta nova etapa de estudo, pretendo analisar o filme *O Dia em que a Terra Parou* como minha fonte principal – obra dirigida por Robert Wise – e a época na qual ele foi lançado, o ano de 1951<sup>3</sup>, partindo da defesa de que o imaginário e a realidade entrelaçaram-se para dar vida à ideia central do seu roteiro, que é a utilização da ficção científica como ferramenta de discussão crítica da política, de forma camuflada, da sociedade norte-americana em um momento de grande tensão histórica, delineado pelo crescimento da Guerra Fria e pela ascensão do Macarthismo no cenário político dos Estados Unidos. Sendo assim, para defender esta tese, como pesquisador, tenho também a tarefa de estabelecer aqui um referencial histórico sobre as origens das manifestações literárias europeia e norte-americana de fantasia científica, a fim de mostrar a relação entre elas com o cinema de ficção científica estadunidense do século XX. Dessa forma, a compreensão desse meu novo objetivo terá uma base histórica mais sólida para se apoiar.

Com as novas possibilidades que a chamada ‘nova História Cultural’ proporcionou a partir da década de 1980, um novo campo de estudo abriu-se como realidade teórica, o que possibilitou novos olhares para a pesquisa e indicou caminhos alternativos para explicar a dinâmica das relações sociais. Por meio dela, o pesquisador pôde, então, buscar, a partir das mitologias e das crenças, as representações do coletivo impressas no campo das artes e da literatura por meio da análise do imaginário, usado como ferramenta construtiva, de tal modo que o ser humano pôde ser visto por um prisma diferente, o que propôs a identificação de diferentes sensibilidades. Partindo desse ponto de vista, um objeto que a princípio parecia não ser significativo – o imaginário – por meio do trabalho do historiador ao compreender como o homem produz representações de si e do coletivo, foi alçado a uma nova condição, como peça importante da cultura de um povo. Assim, as representações dão sentido ao mundo, e elas são

---

<sup>3</sup> O filme possui uma nova adaptação que foi lançada no ano de 2008, sendo dirigida por Scott Derrickson, com produção de Erwin Stoff, Paul Harris Boardman e Gregory Goodman. O roteiro dessa versão foi elaborado por David Scarpa, baseado também no conto original de Harry Bates que serviu de base para a versão de 1951. O papel principal foi interpretado por Keanu Reeves. A distribuição foi também realizada pela Twentieth Century Fox. Na versão de 1951, dirigida por Robert Wise, o foco principal da estória desenvolve-se em torno da energia atômica e o comprometimento da vida na Terra por meio dos conflitos bélicos. Já nesta nova versão de 2008, o foco narrativo desenvolve-se em torno da preocupação com o comprometimento do homem com meio-ambiente no planeta. Em ambos os filmes, um alienígena vem ao planeta como emissário para intermediar uma conversação sobre o destino do mundo que, ao sofrer com tais problemas, compromete também a estabilidade de outros planetas.

sustentadas na realidade. É o imaginário, segundo Pesavento, quem “comporta crenças, mitos, ideologias, conceitos, valores, é construtor de identidades e exclusões, hierarquiza, divide, aponta semelhanças e diferenças no social”.<sup>4</sup> Para compreendermos a dimensão desta afirmação, temos que ter a consciência de que

O imaginário se torna um conceito central para a análise da realidade, a traduzir a experiência do vivido e não-vivido, ou seja, do suposto, do desconhecido, do desejado, do temido, do instituído. O real é sempre o referente da construção imaginária do mundo, mas não é o seu reflexo ou cópia. O imaginário é composto de um *fio terra* que remete às coisas, prosaicas ou não, do cotidiano da vida dos homens, mas comporta também utopias e elaborações mentais que figuram ou pensam sobre coisas que se reporta à vida, mas outro que se remete ao sonho, e ambos os lados são construtores do que chamamos de real.<sup>5</sup>

Sendo assim, é importante ressaltarmos a questão do imaginário como representação, traçando um paralelo com o campo da História, que, por sua vez, é uma representação do real, do que já ocorreu. O passado chega até nós como reconstrução do que aconteceu e ele só vai ser compreendido por meio do estudo dos historiadores que se debruçam diante de um objetivo, trabalhando, entre outras coisas, a reconstrução de relações de poder que, até então, estavam camufladas sob discursos ou práticas sociais. No nosso caso, as imagens criadas pelo imaginário e impressas em um filme são como textos e têm o poder de contar um sentimento, desejos que podem estar ocultos, já que foram elaborados com propósitos desconhecidos. Como artefatos analisados sob o prisma da nova história cultural, as imagens possuem um sentido mais amplo, como forma de representação do mundo, e não apenas detentoras de uma singularidade interpretativa.

As ciências humanas, e especialmente a história, tiveram e têm a difícil tarefa de olhar para o passado sem perder a visão da complexidade do presente, bem como ainda ter a consciência de que o presente amplia os horizontes e as perspectivas da compreensão do passado.<sup>6</sup> Dessa forma, através de diferentes pontos de vista e, eventualmente, dialogando com alguns autores, é possível a formulação de reflexões por meio de uma fonte de estudo; seja ela, um documento ou uma manifestação cultural, brote e cresça sua análise. Nessa perspectiva, por meio de um olhar mais apurado que engloba várias possibilidades, uma análise mais substancial pode ser feita pela observação de fontes culturais. Levantar as

---

<sup>4</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 43.

<sup>5</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy, idem, p.47.

<sup>6</sup> DIEHL, Astor A. Teoria Historiográfica: diálogo entre Tradição e Inovação. In: **Varia Historia**. Belo Horizonte, vol. 22, nº 36: p.376.

possibilidades interpretativas que podem brotar do relacionamento do historiador com seu objeto de estudo cultural é o que o autor José D'Assunção Barros defende como sendo um dos importantes fundamentos da História Cultural, pois ela

... enfoca não apenas os mecanismos de produção dos objetos culturais, como também os seus mecanismos de recepção... Para além disso, passou-se a avaliar a cultura também como processo comunicativo, e não como a totalidade dos bens culturais produzidos pelo homem.<sup>7</sup>

Ademais, apoiamo-nos em colocações de Astor Diehl. Para ele, o passado é um terreno heterogêneo com múltiplas possibilidades nos campos social e cultural. Mas, para tal análise, é necessário atentar-se ao fato de que o historiador que pretende ampliar seu campo de estudo deve também incorporar novos métodos de investigação e de diálogo com as fontes. Novos métodos que, por sua vez, estabeleçam uma narrativa e uma estética capazes de capturar novos sentidos. Para ele, as ciências humanas, particularmente a história, têm muito a contribuir para uma construção de sentidos do passado, o que possibilita pontuações importantes e cria relações fundamentais. É categórico trazermos à tona estas questões sobre a História e a experiência dos homens enquanto parte de um coletivo transformador, já que para Diehl, “a possibilidade de problematizarmos o passado no sentido de reconstituir ideias de um futuro que se tinha no passado é sobretudo, inferir argumentos para uma cultura da mudança a partir da proposição de alguns temas”.<sup>8</sup> O que nos liga ao pensamento de Jörn Rüsen:

Quando nos pomos a pensar historicamente, nós não meramente emprestamos à experiência vivida pelos mortos um sentido completamente estranho a esta; também, pelo contrário, exploramos sentidos já presentes na experiência do passado, em que condições da vida humana atual resultam do desenvolvimento cultural. A nossa vida no presente dá-se, portanto, em mediação constante com o mundo que nos foi legado pelos nossos antepassados.<sup>9</sup>

Ao passo que, uma vez carregado de significado para o presente por meio da interpretação, o passado torna-se uma referência apta para orientar o agir e o sofrer dos humanos.<sup>10</sup> Continuando nas reflexões de Diehl, assim, os sonhos, os mitos e as fantasias seriam interpretados como meios de abrir as portas para novas elucidações. O autor leva à

<sup>7</sup> BARROS, José D'Assunção. **Textos de História**, vol. 11, nº1/2, 2003.

<sup>8</sup> DIEHL, idem, p.374.

<sup>9</sup> RÜSEN, Jörn. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. IN: SALOMON, Marlon (org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó-SC: Argos, 2011, p.283.

<sup>10</sup> RÜSEN, Jörn. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. IN: SALOMON, Marlon (org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó-SC: Argos, 2011, p.271.

reflexão do que seriam os “desejos” destes indivíduos do passado, que interferiam como agentes transformadores destas realidades exploradas hoje no presente. Portanto, os desejos são as molas propulsoras das transformações sociais e políticas, pois eles são as necessidades que condicionam estas mudanças. Necessidades estas que serão avaliadas, interpretadas e reconstituídas, ou pelo menos tentarão ser reconstituídas, já que questionar e apontar hipóteses são atribuições do ofício do historiador. Paralelamente entramos em sintonia com as ideias de Estevão C. de Rezende, também sobre a identificação e construção do conhecimento quando ele afirma que

Não se negligencia mais, pois, os possíveis papéis desempenhados pela imaginação humana e a capacidade de comunicação intersubjetiva na produção do conhecimento acerca dos aspectos do passado para públicos diferentes, em um presente sempre mutável, e sob as árduas condições impostas pela pesquisa em fontes lacunares.<sup>11</sup>

Como uma das propostas deste trabalho, pretendo dissertar também sobre a historicidade do filme à luz de sua época, a fim de capturar aspectos sociais, políticos e culturais que foram importantes para compor seu enredo. Neste trabalho, saliento a importância fundamental do papel que o historiador exerce como observador crítico, na exploração de uma obra cinematográfica, ao analisar suas características em primeiro plano e, logo em seguida, dissecá-lo em busca de outros elementos que possibilitem a compreensão mais ampla de sentidos presentes em uma narrativa. Um desses elementos é a questão do desenvolvimento da ciência em uma guerra, para reavaliar o papel do homem no meio em que ele vive. As mais variadas fantasias do imaginário humano seriam reforçadas por meio da ciência real, no que tange à energia atômica, que foi adotada pela ficção científica como poderoso meio construtor de histórias, justamente por este ramo da química evoluir a ponto de gerar armas de destruição em massa reais.

No início da década de 1950, a humanidade em menos de meio século já estivera envolvida em duas guerras catastróficas e, com o final do último conflito, a divisão de nações ganharia contornos mais definidos, onde dois países seriam, agora, os representantes de duas ideologias diferentes que estabeleceriam daqui por diante as regras a serem seguidas. O aumento da soberania territorial foi, ao longo da história, o fator desencadeador de praticamente todos os conflitos de natureza humana, em menor ou maior grau. E os Estados Unidos, dentro de sua própria formação como uma república, se firmaria como seguidor desse

---

<sup>11</sup> MARTINS, Estevão C. de Rezende. Historiografia: o sentido da escrita e a escrita do sentido. **História & Perspectivas**. Uberlândia (40):55-80, jan.jun.2009, p.65.

ideal de expansão que seria a força motriz de seus empreendimentos ao estender suas pretensões políticas e econômicas em outras áreas do mundo. Em contraposição aos Estados Unidos, do outro lado do globo, estava a Rússia, outra nação que saíra de uma revolução em 1917 para instaurar uma gigantesca união de estados, sob um novo tipo de regime governamental contrário aos princípios americanos. Os medos e as inseguranças nutridos pelas pessoas destas esferas de influência promoviam tensões em vários níveis. Eclodiria, então, um novo tipo de conflito, indireto e tenso: a Guerra Fria. Com a notícia de que os russos haviam conquistado a tecnologia nuclear para armamento militar já no final da década de 1940, a partir desse momento, o temor de uma nova guerra mundial prosseguia como termômetro das tensões. O pânico criado pelo próprio governo norte-americano sobre sua população com um possível ataque nuclear soviético gerou uma tensão sem precedentes. Inventaram-se ameaças, em caráter sistemático, baseadas nos mais frágeis indícios. A liberdade de expressão e a possibilidade de ir e vir tomavam forma de uma ditadura, mascarada na concepção de que, o que era melhor para a nação poderia, inclusive, romper com os princípios nos quais ela havia sido fundada. Intimidada pelo seu próprio governo, a sociedade norte-americana enfrentava agora dois medos: uma invasão comunista e a repressão interna. Enquanto o governo norte-americano aplicava medidas que visavam a segurança de seus cidadãos para evitar um avanço soviético em território nacional, no restante do continente americano, a operação anticomunista estava a pleno vapor. Ao mesmo tempo, na esfera internacional, os planos para prevenir o avanço soviético também em território europeu eram dotados de estratégias megalomaniacas, que iam desde o fornecimento de material bélico aos membros da coalizão norte-americana, por meio da Organização do Tratado do Atlântico Norte (OTAN), para vigiarem suas fronteiras, como ocorreu na Turquia; passaram por treinamento maciço com pessoal qualificado em espionagem para atuarem em vários países do leste europeu a fim de obterem informações sobre a administração política e militar dos soviéticos e suas esferas satélites. O anticomunismo fanático norte-americano dividia as atenções com a possibilidade de um ataque nuclear externo e também das consequências globais trágicas advindas de um conflito direto; o que promoveu, entre outras coisas, a intensificação das atividades das agências norte-americanas de inteligência e defesa na vigília e manutenção do modo de vida norte-americano.

Por meio dos personagens e de suas histórias, a ficção-científica capturaria elementos desta realidade para “forjar perspectivas” em suas obras filmicas, dando-nos uma amostra dos resultados que nossas escolhas produziriam. Esse é um dos poderes da ficção científica: a possibilidade de produzir críticas sociais sobre os rumos do progresso, muitas vezes,

camufladas por elementos criados a partir da visão de determinado idealizador. Em paralelo a estas exposições, o autor David Seed aborda algumas destas circunstâncias criativas no que se refere à energia atômica e à sua relevância como fator determinante na redefinição de narrativas ficcionais:

o pós-guerra, criou novas concepções culturais no âmbito da Guerra Fria. O holocausto nuclear, uma invasão russa, e a persistente presença do totalitarismo no governo de nações, criaram obras de conteúdo emblemático como Fahrenheit 451, “Vampiros de Almas” (Invasion of the Body Snatchers) e “Doutor Fantástico” (Dr. Strangelove).<sup>12</sup>

Uma obra cinematográfica possui muitas particularidades além do objetivo primário de entreter o público que vai em busca de diversão nas salas de cinema. Ela pode possuir diversos significados e propósitos em sua estrutura fílmica. Ressalta-se que esta afirmação não está somente direcionada a produções de caráter histórico, cuja principal finalidade seria a de estabelecer uma emulação de fatos ocorridos numa determinada faixa de tempo e espaço.

Para a elaboração de um estudo com base em qualquer fonte, não deve ser esquecida a importância das principais questões que precisam ser levantadas pelo “historiador de ofício” que se dispõe a trabalhar também com as imagens cinematográficas: o que essas imagens refletem? É necessário reforçar que sua abordagem, no território do cinema, deve-se,

à sua importância peculiar na construção de novas narrativas, que constituem uma das formas mais poderosas de entretenimento imaginário, com que o mundo da modernidade nos legou. São vários os autores que sublinham a dimensão de mito secular do cinema, considerando que os filmes, juntamente com a televisão e a literatura, desempenham o papel de substitutos da religião e da tradição no estabelecimento de narrativas integradoras, transformando determinadas contradições e conflitos culturais numa estrutura conceitual familiar e acessível à audiência, que traduz o leque das preocupações culturais do momento e, simultaneamente, ajuda a moldar a autoimagem da sociedade.<sup>13</sup>

Tenho como tarefa, também, reforçar, por meio deste trabalho, a ideia de que a ficção científica cinematográfica é um veículo de extrema importância para a difusão de críticas, pois ele, na maioria dos casos, além de entreter, estabelece uma avaliação da condição humana face ao desenvolvimento tecnológico que o homem cria ou que virá a criar, ou mesmo estabelece perspectivas por meio de diferentes alteridades raciais. Sobre essa questão, vários trabalhos acadêmicos têm se adensado em discussões dessa natureza, variando na

<sup>12</sup> SEED, David. **American Science Fiction and the Cold War**. Philadelphia, Philadelphia, 2010.

<sup>13</sup> RODRIGUES, Elsa M. da Silva. **Alteridade, Tecnologia e Utopia**, UC. Coimbra, Portugal, p.10.

escolha de seus objetos de estudo, sendo que, quase na sua totalidade, concentram-se em uma obra fílmica específica. No Brasil, como exemplos, podemos destacar os trabalhos elaborados por Cruz (2009)<sup>14</sup>, Di Sarno (2011)<sup>15</sup>, Noboa (2010)<sup>16</sup> e Oliveira (2006)<sup>17</sup>, diferentes pesquisadores de distintas áreas de concentração.

Cruz, em seu trabalho, concentrou-se no estudo da obra cinematográfica *Solaris* (2002), de Steven Soderbergh, baseado na obra literária original de 1972 de Stanislaw Lem, analisando o porquê de sua classificação como filme pertencente ao gênero de ficção científica, pelo julgamento geral da crítica especializada e do público, enquanto o autor levanta hipóteses, como diferentes classificações a que ele poderia ser alocado, justamente por abordar outras questões que estão tanto no pano de fundo de sua narrativa fílmica como no eixo narrativo central, como as relações amorosas entre os personagens principais, além de trabalhar também abordagens estéticas que compõem a produção, como o uso de cores e formas, utilizados nos figurinos, nos cenários e nos efeitos especiais. Ao longo de seu trabalho, tanto no corpo do texto como nos anexos que o compõem, há uma variedade de exemplos citados pelo autor que remetem aos variados ramos da ficção científica, tanto a literária como a cinematográfica, contando, inclusive, com ilustrações, o que proporciona um referencial denso sobre o gênero a nível nacional. O resultado final foi uma dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Comunicação, cuja área de concentração era Comunicação Contemporânea.

Já Noboa analisa, em seu trabalho *Filmes do fim do mundo: Ficção Científica e Guerra Fria (1951-1964)*, quatro obras cinematográficas norte-americanas do período citado, concentrando-se em elementos da realidade que foram fundamentais para inspirar a composição desses filmes, entre eles, as relações nacionais e internacionais da Guerra Fria entre os países circunscritos nas esferas políticas opostas. Tais elementos são abordados como partes importantes, constituintes dos personagens e das tramas de filmes, como *O Dia em que a Terra Parou* (1951), *Vampiros de Almas* (1956), *A Bolha* (1958) e *Limite da Segurança* (1964). O autor concentra-se em aspectos políticos e ideológicos reais que, de acordo com sua análise pessoal, fornece-nos gradualmente uma compreensão mais elevada das ideias

---

<sup>14</sup> CRUZ, Luiz Felipe B. Rosa da. **Solaris, de Steven Soderbergh**: configuração expressiva da ficção científica. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Comunicação – Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2009.

<sup>15</sup> DISARNO, Fabrízio. *Efeitos do Teremin no imaginário cinematográfico norte-americano*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Comunicação. Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2011.

<sup>16</sup> NOBOA, I.C. *Filmes do Fim do Mundo: Ficção científica e Guerra Fria (1951-1964)*. 2010. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

<sup>17</sup> OLIVEIRA, Adriano Anunciação. *Matrix e Cidade dos Sonhos: representações da irrealidade na ficção contemporânea*, Dissertação de Mestrado – Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2006.

propostas pelos realizadores destes quatro filmes, mediante a sua perspectiva de interpretação histórica. Importante ressaltar a construção que Noboa fez para sua análise. Por meio do capítulo “Decodificando as Transmissões”, ele introduziu cada obra com informações sobre sua concepção, produção, diretores, atores, cenários, trilha sonora, narrativa e recursos utilizados para a realização dos filmes. Parte importante também de sua análise está no recorte analítico de planos de filmagem, que, segundo ele, são itens valiosos para a construção narrativa das mais variadas cenas filmadas. Seu trabalho foi defendido pelo programa de pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo.

Enquanto Oliveira (2006), em *Matrix e Cidade dos Sonhos: representações da irrealidade na ficção contemporânea*, segundo suas próprias palavras, procurou identificar de que maneira certas obras contemporâneas de ficção refletem concepções sobre a subjetividade em nossa época, através de variações na forma de “representação da irrealidade”, entendida como uma abordagem narrativa na qual a trama conduz tanto o protagonista quanto o leitor a não perceberem que o mundo ficcional apresentado em primeiro plano é uma ilusão e que uma outra realidade subjaz a essa aparência. Para tanto, a pesquisa teve como marco teórico a semiótica de Umberto Eco. Esse trabalho foi defendido pelo programa de pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia.

DiSarno, com seu trabalho *Efeitos do Teremin no Imaginário Cinematográfico Norte-Americano*, aborda em seu corpo textual a importância da trilha sonora produzida para os filmes com o uso do Teremin, que é considerado o primeiro dos instrumentos eletrônicos da história. Várias são as ideias defendidas por ele em sua dissertação, sendo uma das mais importantes a de como as estratégias compositivas adotadas para vincular o uso deste instrumento à representação do estranho, do desconhecido e do monstruoso, acabou por torná-lo um ícone dos filmes de fantasia, horror e ficção científica. Dentro do seu trabalho, também está um breve catálogo que reúne os filmes mais importantes que fazem uso do Teremin em suas trilhas sonoras. O resultado final foi defendido junto ao programa de mestrado em Comunicação, área de Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi.

Em todos os trabalhos citados, percebemos o contínuo interesse que o gênero de ficção científica desperta como objeto de estudo no meio acadêmico brasileiro. Um dos motivos principais seria a força com que o cinema, em si, se estabelece como um poderoso propagador do imaginário. Afinal, ele é um potencial difusor das mais variadas culturas, justamente por possuir esse incrível mecanismo físico, captador e projetor que reúne imagem e som, formando um produto moldado segundo a concepção de seus idealizadores. Importante retornarmos a alguns apontamentos sobre o trabalho de Noboa, no qual ele ressalta diversos

pontos importantes sobre o contexto da Guerra Fria, nas obras fílmicas que foram objeto de sua análise, sendo que alguns deles são bem-vindos para a nossa construção dissertativa, por exemplo,

... a forma que boa parte do mundo percebia a Guerra Fria, uma guerra estritamente secreta e altamente tecnológica. São os filmes de ficção científica ou outros gêneros, que incorporam alguns elementos que contribuíram para a criação de um rico imaginário repleto de espionagem, armas secretas, botões vermelhos, casamatas (*bunkers*), abrigos nucleares e ameaças causadas e resolvidas por máquinas fabulosas. Eram nos filmes que o público podia ver o que acontecia com as vítimas de um ataque nuclear, presenciar cidades abandonadas ou destruídas, ver aberrações resultantes da radiação, assistir a como as instituições e o governo se comportavam ou se comportariam na Guerra Fria. Tudo isso podia ser experimentado no ambiente seguro da sala de cinema.<sup>18</sup>

É o que o autor Herbert Marcuse aponta como a existência da potencial relação entre entretenimento e aprendizado, em sua obra *A Ideologia da Sociedade Industrial*, defendendo a ideia de ambos não estarem dissociados. Ele cita o teatro como força representativa e crítica, justamente por ser “o divertimento uma das maneiras mais eficazes de se aprender. Para ensinar o que o mundo contemporâneo realmente é por trás do véu ideológico e material e como pode ser transformado”.<sup>19</sup> O historiador, ao propor um trabalho no qual suas fontes são filmes, independente do gênero, já lida com uma fonte histórica, pois o filme é uma representação que leva consigo questões relacionadas com uma época. E, em nossa análise, é essencial promovermos uma reflexão mais ampla do nosso filme escolhido, conhecendo e analisando as intenções do autor à luz de sua historicidade. Além disso, é extremamente importante para o nosso trabalho, trazer à tona outras questões, como adoção da estética, exibição e circulação. Ademais, é necessário acrescentar que a película de minha proposta exerce um papel importante como mais um representante histórico que nos permite repensar o cinema de ficção-científica mediante o impacto da Guerra Fria e do Macarthismo na década de 1950, não só nos Estados Unidos, como também no restante do mundo. Não se trata de colocar esta obra e as suas propostas de forma homogênea, tampouco de isolá-lo como se ele não tivesse nenhuma ligação ou influência, pois este filme apresenta uma convergência de vários temas da ficção científica, sendo que grande parte deles encontra terreno para se desenvolverem mediante a inspiração obtida em elementos criados por outros autores, por

<sup>18</sup> NOBOA, I.C. **Filmes do Fim do Mundo**: Ficção científica e Guerra Fria (1951-1964). 2010. Dissertação de Mestrado –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

<sup>19</sup> MARCUSE, Herbert. **A Ideologia da Sociedade Industrial**: o homem unidimensional. Zahar Editores. Rio de Janeiro, 1973.

exemplo, o intercâmbio de diferentes raças e as noções de moralidade envolvendo a utilização da robótica.

Objetivando uma análise pautada na relação entre Cinema e História, faz-se necessário pensarmos a relação que o espectador estabelece com o cinema, e os moldes com que os filmes são produzidos serão decisivos no processo de aceitação ou negação do mesmo. Assim, para êxito deste trabalho, necessariamente direcionarei este estudo também para a análise e compreensão da forma como a minha fonte principal foi pensada, constituída e difundida, por meio do estudo da constituição do seu roteiro, do resgate de suas influências e como elas impactaram os seus realizadores, passando pelos percalços encontrados no início da produção, até chegar às primeiras reações do público e da crítica deixadas na mídia impressa e, mais tarde, também na digital.

É imprescindível analisar também a sua vinculação a interesses econômicos, já que é inegável o fato de que o cinema é uma indústria que, por meio da aplicação de capital em várias áreas, tem um propósito primordial: a obtenção de seus lucros. É na materialização de um filme, cujo acabamento final origina-se da concentração de diferentes esforços, que o sucesso ou o fracasso nas bilheterias alavancará a reputação de determinado estúdio. Walter Benjamim ressalta que é indispensável rever a utilização do cinema como força cultural difundida pelo seu instrumento primordial, que é a câmera, devido ao modo como ela representa o mundo, já que

através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre os pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, o cinema faz-nos vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência, e por outro lado assegura-nos um grande e insuspeitado espaço de liberdade.<sup>20</sup>

O espaço de liberdade citado por Benjamin está na dupla relação entre cineasta e espectador, sendo que, para o primeiro, a liberdade refere-se à livre tomada de decisões na composição de seu mundo imaginário que resultará no filme, enquanto que, para o segundo, será o seu deleite frente a qualquer criação que este escolha mergulhar durante o tempo estipulado pelo criador da obra cinematográfica.

Sustento-me em algumas afirmações de Ferro (1992) sobre a relação entre História e Cinema, em que o autor afirma ser necessário o questionamento do historiador na leitura da concepção final de uma obra cinematográfica, naquilo que ele diz que é a captação de

---

<sup>20</sup> BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.189.

sentidos do trabalho do cineasta, que, por sua vez, não é livre de intencionalidades, sejam elas de produtores, dos poderes políticos ou do público receptor. É inevitável salientarmos que a recepção de uma obra por uma sociedade terá como um dos fatores influentes a cultura presente nesta, o que influencia significativamente a forma como ela é interpretada pelo público que vai às salas de cinema. Isso porque cada espectador, em menor ou maior grau, captura certos sentidos e os vincula às suas experiências do cotidiano, atribuindo a eles significados específicos. Para uma ou mais pessoas, determinados signos são mais evidentes, enquanto que outros escapam à visão delas, por não terem tanta importância.

Ferro diz ainda que “acréscimos, supressões, modificações e inversões presentes em um filme não podem ser atribuídos somente ao ‘gênio’ do artista, cada um desses fatores tem um significado, que cabe ao historiador desvendar, analisar, problematizar”.<sup>21</sup>

Continuando nessa linha de reflexão, o pesquisador de obras fílmicas deve reunir e relacionar entre si todos os aspectos inerentes à produção, como os interesses de cineastas, a performance dos atores, a equipe técnica, as locações, os dirigentes do estúdio, a crítica e o regime de governo predominante na época da realização do filme. Essa análise é o que o autor chama de relação entre “o filme” e o “não-filme”, em que se levanta as várias camadas que fazem parte da obra produzida (roteiro, cenário e planos de montagem), o que reafirma, mais uma vez, a importância da elucidação da “compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa”.<sup>22</sup> O cinema enquanto expressão cultural é apontado também por Metz como poderoso transmissor de signos, os quais, por sua vez, estabelecem uma representação singular da realidade, inerente a cada idealizador; sendo que “a imagem é o fio condutor dessa representação e a fotografia apresenta certa potencialidade, mas quando ela se põe a narrar se torna cinema”.<sup>23</sup>

Com base em todos os apontamentos feitos até então, para a elaboração da minha dissertação, dividirei esta tarefa em três capítulos.

No primeiro capítulo, intitulado “*A Ficção-Científica: a expressão de um novo mundo imaginário*”, analisarei as origens desse ramo literário, que se deu na Europa do século XIX, definido em sua base pelos autores que são considerados os “pais do gênero”: H.G. Wells e Júlio Verne, citando algumas de suas principais obras e, posteriormente, sua consequente influência no nascimento e no alargamento do mercado das *pulp magazines* norte-americanas de ficção científica do início do século XX. Logo após, farei um breve histórico da utilização

<sup>21</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992, p.91.

<sup>22</sup> FERRO, Marc. Op. Cit., p.87

<sup>23</sup> OLIVEIRA, Robespierre & COLOMBO, Angélica. Cinema e Linguagem: as transformações perceptivas e cognitivas. In: **Discursos fotográficos**. Londrina, v.10, n.16, p.20, 2014.

do cinema como instrumento de manifestação da ficção científica, que enriqueceu a divulgação do gênero e ajudou a consolidar ainda mais essa fantasia entre o público em geral.

No segundo capítulo, *O Dia em que a Terra Parou*, de Robert Wise, falaremos sobre o núcleo de nossa pesquisa: o filme “O Dia em que a Terra Parou”, dirigido por Robert Wise e lançado em 1951. Nessa segunda parte, o passo inicial foi traçar uma estrutura de enredo do filme que contará os principais acontecimentos presentes nele e, logo após, abordarei os aspectos da produção, como a inspiração original que foi utilizada para construir o roteiro, passando pelos depoimentos dos produtores e do diretor para que o leitor compreenda todo o conjunto de construção desta obra. Em seguida, explicarei o envolvimento do diretor Robert Wise no processo de construção do filme, falarei um pouco sobre sua carreira cinematográfica, citarei brevemente suas principais obras e as influências sociais e políticas na concepção de seus trabalhos que culminaram com seu interesse em ingressar no projeto. Importante destacar que, neste capítulo, estabelecerei um referencial histórico-analítico das décadas de 1940 e 1950 para colocar o leitor deste trabalho à luz dos eventos políticos que marcaram a história norte-americana e mundial, a fim de compreender parte do pano de fundo que molda a narrativa do filme.

No terceiro e último capítulo, “*O filme e suas representações sociais e políticas como despertadores de reflexões*”, expressarei as minhas reflexões acerca das construções estéticas propostas pelo diretor, partindo da hipótese de que elas não foram acidentais, e sim fruto de um objetivo mais amplo. Além disso, estabelecerei uma dissertação crítica a respeito da união entre o real e o imaginário como peças de composição da estrutura narrativa fílmica. Trabalharei numa análise pautada sobre a concepção do personagem principal do filme, os problemas enfrentados por ele ao longo da estória, sua interação com outros personagens e os desdobramentos que levarão ao clímax do filme. Para essa divulgação de ideias, vou me concentrar nas obras sobre estética, do autor Ranciere, como *A Partilha do Sensível*, *O Espectador Emancipado* e *O Inconsciente Estético*, a fim de estabelecer um referencial consistente sobre a obra de arte como despertar político no que tange às questões sociais.

## **CAPÍTULO I**

### **A FICÇÃO CIENTÍFICA: A EXPRESSÃO DE UM NOVO MUNDO IMAGINÁRIO**

## CAPÍTULO I – A Ficção Científica: a expressão de um novo mundo imaginário.

### 1.1 – A gênese de uma nova fantasia

A Literatura é uma manifestação cultural que nos abre as portas para diferentes formas de leitura, sendo um importante meio de aquisição de conhecimento assim como uma forma de entretenimento. Neste último quesito, como produto de diversos autores, muitas obras recebem direta ou indiretamente influências sociais ou políticas na composição de seus textos, de tal forma que nos proporcionam um referencial que não se limita apenas à ficção. Elas são mais do que isso e devem ser entendidas como marca deixada pelo passado e, desta forma, ser mistura de criação e história. “O passado é construção e a Literatura, um instrumento, registro e prova da operação de invenção do cotidiano e da sociedade”<sup>24</sup>.

Partimos para a análise da ficção literária, que se firma como fruto da mistura entre realidade e imaginação, representante da expressão de ideias e ideais que moldam o ambiente dos seres humanos conforme a vontade de seus criadores. Associados à ficção, estão os desejos, alicerces dos sonhos dos autores, que transferem seus sentimentos em registros físicos. Percebemos que a existência de diversas representações forjadas em diferentes livros são marcas expressivas de uma determinada sociedade. Elementos que estão espalhados em diversos trechos de uma narrativa literária, sejam nas características das personagens, no meio em que elas estão presentes ou em suas ações, funcionam como fontes de documentação significativas. Jacques Rancière reforça essa afirmação no que se refere ao trabalho do historiador no campo da literatura:

Passar dos grandes acontecimentos e personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico. Não se trata apenas de compreender que a ciência histórica tem uma pré-história literária. A própria literatura se constitui como uma determinada sintomatologia da sociedade.<sup>25</sup>

“Os romancistas dizem muitas coisas penetrantes sobre as relações sociais e os conflitos pessoais, sobre a agonia e a fé, as sutilezas de nível social, o poder do dinheiro, as tentações

<sup>24</sup> BORGES, Valdeci Resende. Literatura e pesquisa histórica. In: **Letras e Letras**. Uberlândia: UFU, 12(1), jan/jun., 1996, p.214-215.

<sup>25</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo. EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p.49.

da carne”<sup>26</sup>. Dessa forma, fruto de suas inspirações particulares, a literatura de ficção, então, se estabelece como recriação da realidade e ganha força a partir do que se convencionou a se chamar de romance.<sup>27</sup> Se antes a literatura, cujas normas de composição, estabelecidas desde a antiguidade, faziam-se presentes, em sua maioria, na forma de versos e prosas, os novos gêneros textuais conquistariam popularidade nos mais variados tipos de romances.

Dentro do âmbito de tantas outras manifestações culturais, os desejos de uma mudança social por meio da literatura persistem constantemente, pois é a esperança que continua a mover os mais profundos sonhos de transformação. Característica indissociável da natureza humana, a esperança de um mundo melhor impulsiona o desejo de modificar a nossa realidade. Esse desejo serviria de inspiração na concepção de um termo batizado de *utopia*. A palavra *utopia*<sup>28</sup> seria utilizada pela primeira vez pelo humanista inglês Thomas Morus, que a cunhou para dar nome à sua obra literária *Utopia*, publicada em 1516. Nesta obra, o autor narrou a viagem de um desconhecido a uma ilha distante e remota, localizada nos confins do mundo. Ao chegar lá, o viajante deparou-se com um país cujos habitantes estavam organizados social e politicamente de maneira completamente feliz e satisfeitos com o sistema que imperava, não existindo discordâncias, egoísmo ou ganância. As relações sociais se davam em perfeita harmonia e equilíbrio nas mais variadas formas. Aquela sociedade era, enfim, para aquele observador estrangeiro, o sistema social “ideal”. O termo *utopia* então passou a ser diretamente associado à projeção dos sonhos de uma sociedade idealizada conforme as expectativas de seu idealizador ou idealizadores.

Segundo apontam alguns estudiosos<sup>29</sup>, a *Utopia*, de Thomas Morus, teve como fonte de inspiração, as contradições presentes na sociedade inglesa do século XVI. A insatisfação do autor com o sistema que reinava em sua época fez com que alimentasse o sonho de uma mudança, traçando as bases para a idealização de um novo regime social mais coeso e justo. Seus anseios abrigaram-se na forma de uma obra literária. Nesse ideal de concepção social, vários autores da literatura, naquele século e em séculos posteriores, aventuraram-se em criar

---

<sup>26</sup> GAY, Peter. **O estilo na história**: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt/Peter Gay. São Paulo. Companhia das Letras, 1990, p.174.

<sup>27</sup> O romance tornou-se um gênero recorrente a partir do *Romantismo*, daí o nome do qual é derivado. Segundo (VIEIRA,2006,212), *Dom Quixote de La Mancha* é considerado o precursor deste movimento literário, inspirado nos romances de cavalaria e que ajudou a substituir a epopeia, já desgastada.

<sup>28</sup> A palavra *utopia* tem sua origem no vocabulário grego, pela junção dos radicais: *ou-* (do advérbio de negação) mais “*topos*” ou ‘lugar’. Ou seja, “lugar que não existe”, “ideal”.

<sup>29</sup> Carl Freedman, David Seed e Lyman Tower Sargent traçam um paralelo entre a experiência pessoal de vida de Morus com o contexto sócio-político em que ele viveu, identificando suas determinações individuais como escritor ao inspirar-se na composição de sua obra. A insatisfação dele com o sistema que reinava em sua época fez com que alimentasse o sonho de uma mudança traçando as bases para a idealização de um novo regime social mais coeso e justo. Seus anseios abrigaram-se na forma de uma obra literária.

as fantasias de uma sociedade “perfeita”, moldando suas narrativas conforme suas próprias expectativas, na fuga para um mundo imaginário e almejando um futuro melhor, em que, talvez, o maior expoente de identificação característico dentro destes ideais fosse a paz. Esta era a saída mais prática para exercitarem suas ideias e, quem sabe assim, servirem de inspiração para despertar o interesse sobre o tema em outras pessoas. “A utopia, então, transcende a situação histórica enquanto orienta a conduta para elementos que a realidade presente não contém; portanto não é ideologia na medida em que consegue transformar a ordem existente numa forma mais de acordo com as próprias concepções”<sup>30</sup>. A estabilidade alcançada por uma sociedade após diversas passagens turbulentas em sua história encontra agora o caminho do progresso efetivo, deixando de lado os embates que travavam a manutenção de uma harmonia. Aos poucos, nos conscientizamos de que

a utopia permite uma ligação entre o presente e o futuro, no momento em que ela se enraíza no presente em mudança, influenciando-o e sendo influenciada por ele. Como esse é um processo dialético, o risco é que os desejos e ideias projetadas se mantenham numa dimensão estática, isolada do ‘movimento real’ e, assim, se transformem em mera ideologia, seja em forma de crença para diminuir o sofrimento dos dominados ou de alívio de consciência dos dominadores, já que o ideal é para o futuro e está dissociado do movimento social real presente.<sup>31</sup>

Embora a palavra utopia tenha sido cunhada por Thomas Morus, e todo o significado associado a ela no que se refere à materialização de uma sociedade mais justa e funcional que contemplasse a todos que nela vivem, as diferentes idealizações de *utopias* fazem parte da humanidade há séculos. Numa visão mais individual, muitas pessoas insatisfeitas com o rumo de suas próprias vidas criaram expectativas no que concerne à mudança de seus destinos, pautadas na concentração de uma solução que mudasse radicalmente o que as afligiam em determinado momento de suas existências, seja na área afetiva, social ou mesmo econômica, e que acaba por ir ao encontro de sua relação com o meio em que vivem. “O próprio Thomas More, com sua utopia exemplar e desencadeadora de toda uma corrente, talvez não tivesse chegado a descrevê-la caso não tivesse havido as grandes viagens marítimas ao final do século XV”<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> MAFFEY, Aldo. Utopia. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicole; e PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Brasília: Ed. UnB, 1993, p.1.285.

<sup>31</sup> ANDRIOLI, Antônio Inácio. **Utopia e realidade**. Artigo disponível em: <[www.espacoacademico.com.br/056/56andrioli.htm](http://www.espacoacademico.com.br/056/56andrioli.htm)>. Acesso em 17-1-2010.

<sup>32</sup> COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 70.

Com o continente europeu lançando-se rumo aos oceanos, com as grandes navegações do século XVI, para buscar e desbravar novos territórios, um gênero bastante difundido se firmaria nos círculos de leitores: o romance de aventuras. Como ficção, ele chamava a atenção pelo fator aventura que moldava suas narrativas, abrindo um universo de construções imaginárias cujos enredos variavam em termos de personagens, ambientação, desenvolvimento e conclusão. E foi justamente as aventuras de seus protagonistas que atraíram muitos leitores. Neles, o apetite pelo conhecimento, a busca por um tesouro ou por um ‘oásis’ material foram alguns dos atrativos para os leitores. Com a proposta de entreter, o romance de aventuras compartilhava muitas características relacionadas a manifestações ‘clássicas’, como os mitos, as epopeias e, até mesmo, os romances de cavalaria medievais, por apresentar semelhanças em temáticas, como as viagens a terras distantes, longe do lugar de origem do herói, o que funcionou como recurso criativo recorrente.

Assim como os antigos heróis de armadura que prestavam juramentos de fidelidade a seu reino, ou partiam em busca do resgate de donzelas, cruzando territórios inexplorados e enfrentando perigos, os aventureiros da Idade Moderna têm suas motivações pautadas também no enfrentamento dos desafios inesperados. Associadas a estas características, algumas obras deste gênero literário se tornariam clássicos e, até mesmo, representantes desses romances aventureiros: *Robison Crusoe* (1719) de Daniel Defoe e *As Viagens de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift. Em ambos, as variadas consequências de naufrágios, levaram os protagonistas desses romances a desafios e descobertas aquém de suas expectativas.

Muito tempo depois, quase no final do século XIX, era a vez de *A Ilha do Tesouro* (1883) de Robert Louis Stevenson e *As Minas do Rei Salomão* (1886) de Rider Haggard estabelecerem-se como novos clássicos associados ao romance de aventura. Neles, elementos, como antagonistas piratas, a busca por riquezas incalculáveis, além de desafios físicos para conquistar poder e fortuna, culminando com a realização pessoal do herói e um final feliz, estabeleceram um padrão que seria copiado por vários outros autores. Paralelamente outro tipo de romance de aventura era difundido, onde a relação de jovens exploradores europeus com nativos de colônias espalhadas pelo globo disseminava as bases da cultura inglesa. Fatores, como a superioridade racial e a função civilizatória do homem branco, eram frequentes nos enredos produzidos. Como representantes desta variante de aventuras, estavam R.M. Ballantyne, Arthur Conan Doyle e Anthony Hope.

O século XIX já refletia as expectativas de uma nova geração, onde a Europa era o centro das atenções mundiais, sendo a protagonista de grande parte das transformações que

viriam a modificar o cotidiano das demais sociedades globais existentes naquele período. Os campos da ciência e da tecnologia progrediam a passos largos e o continente estava passando por um incrível avanço tecnológico que historicamente ficaria conhecido como a Revolução Industrial e, ao mesmo tempo estava na fase mais ativa do neocolonialismo. Foi nesse contexto que surgiu um novo tipo de literatura, inovadora em sua forma de cativar a imaginação das pessoas, que buscava entretenimento através da leitura. Novos escritores produziram diferentes formas de fantasia, inspirados no desejo humano de desbravar novas fronteiras, tendo como aliadas, as tecnologias inovadoras<sup>33</sup> daquela época.

Novas inspirações produziram na França e na Inglaterra, respectivamente, uma diferente safra de ideias, com Júlio Verne (1828-1905) e H.G. Wells (1868-1946), que despontaram como precursores de um tipo de literatura que se tornaria o carro-chefe em suas vidas profissionais: o romance de ficção científica. Ambos especulavam sobre as possibilidades que o uso do progresso poderia injetar no avanço das relações sociais. Suas obras caracterizaram-se principalmente pela visão de um novo mundo a ser desbravado, por meio da mescla de ciência<sup>34</sup> e aventura e da mostra do potencial das descobertas de novas fronteiras e das mais variadas consequências destes empreendimentos, fossem por forças individuais ou coletivas.

A ficção científica, então, se firmaria como um gênero que criava narrativas, cujo foco de suas histórias era a apresentação de acontecimentos que não poderiam ser possíveis naquela realidade, sobretudo, em grande parte, devido ao progresso científico que não havia sido alcançado ou mesmo porque, de uma forma geral, este se encontrava em um estado prematuro de desenvolvimento.

Foram tais possibilidades narrativas sustentadas na relação entre homem e tecnologia que abririam um novo terreno literário que se utilizaria da imaginação para compor obras nas quais estavam presentes os reflexos das transformações sociais advindas das inovações tecnológicas que apontavam variadas consequências no cotidiano das pessoas. Na medida em

---

<sup>33</sup> Em sintonia com a perspectiva de Muniz Sodré: “Foi com o léxico da Revolução Industrial que começou a impregnar mitologicamente a imaginação do homem comum – por volta de meados do século XIX, quando começaram a ser realizadas as grandes feiras industriais, e as novas máquinas e os objetos da Nova Era reforçavam a fé utópica no progresso sem limites.” SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo: análise da narrativa de science-fiction**. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 31.

<sup>34</sup> Compartilhamos da definição construída por Julio Aróstegui: “Ciência é um termo que em nossa tradição filosófica e mundana têm significados muito distintos. Mas a palavra, em seu sentido mais preciso e correto, que empregamos aqui, designa o que chamamos “ciência moderna” por antonomásia. Quer dizer, a ciência como o resultado da “revolução científica” que teve início no Renascimento e produziu a Mecânica newtoniana, ou a Química, dos séculos 17 e 18, os avanços no conhecimento da eletricidade no século 19, as teorias cosmológicas no século 20, etc.”. ARÓSTEGUI, Julio. O objeto teórico da historiografia. In: \_\_\_. **A pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru: EDUSC, 2006. p.23.

que estes progressos tecnológicos ganhavam contornos e proporções ainda maiores daqueles originalmente conhecidos, estas concepções imaginárias abriram caminho para um novo mundo a ser conhecido, explorado ou questionado, dependendo do ponto de vista de cada autor. E foi nessa dualidade de escolhas que, involuntariamente, acabou por dividir-se em dois diferentes eixos temáticos: a ficção utópica e a antiutópica (distópica).

Considerados como *pais do gênero*<sup>35</sup>, Verne e Wells seriam os primeiros desbravadores deste campo, em tempos de Revolução Industrial, e a ficção científica, dessa forma, ganharia mais empatia ao mostrar sua força criativa e ampliar o mercado editorial de até então. Bráulio Tavares estabelece uma ponte fundamental na compreensão desse fenômeno:

Mais importante do que isso é ver no que chamamos de ficção científica, uma mutação que a literatura atravessa – o surgimento de uma literatura de massas, fortemente ligada à tecnologia, e que retorna à tradição da narrativa fantástica. O fantástico é um tipo de literatura presente em todos os povos e em qualquer época; o realismo literário é um fenômeno de séculos recentes. A *ficção científica* se liga, mesmo por laços indiretos, a diversas formas de literatura fantástica; muitas de suas narrativas são transposições, para outro tempo ou outro espaço, de temas clássicos dessa literatura.<sup>36</sup>

E a partir dessas novas manifestações de fantasia, que o fantástico e o maravilhoso estariam intensamente associados ao gênero. Estórias fantásticas existem desde o primórdio dos tempos, como parte das mais variadas culturas ao redor do mundo. Em seu íntimo, o ser humano, como forma de entretenimento ou mesmo para promover uma comunhão diferenciada entre seus semelhantes, sentiu a necessidade de criar contos, que em muitos casos evoluíram para narrativas complexas, para expressar a sua relação com o meio em que viviam. Essas criações eram forjadas, mesclando a interação de um indivíduo ou de sua

---

<sup>35</sup> Entretanto, há divergências quanto à adoção de um ‘marco inicial’ sobre quem realmente iniciou o gênero. Alguns historiadores dão o crédito de criadora do mesmo a Mary Shelley com o título de mãe da ficção - científica, com seu livro “Frankenstein”, publicado em 1818, por apresentar características intrinsecamente ligadas à utilização da ciência na criação do monstro protagonista do livro. Esta obra acabou por ser associada ao gênero de horror. Shelley abordaria em primeiro plano os dilemas humanos sobre uma sociedade que não estava pronta para aceitar aquilo que era diferente, ou seja, o monstro criado a partir de várias partes de seres humanos já mortos. A estudiosa Adriana Ábalos expõe um importante ponto com relação à adoção do ‘marco inicial’ do surgimento da ficção-científica tendo Mary Shelley como ‘mãe’ do gênero: “A ficção científica que ali se iniciava estava em débito com uma tradição. Por uma parte descendia de utopias dos séculos XVI e XVII (Morus, Campanella, Bacon). Por outra, das viagens maravilhosas ao centro da Terra ou a outros planetas (séculos XVII e XVIII) de Kepler, Cyrano de Bergerac. Ambas as correntes desembocaram na utopia satírica do século XVIII, com Jonathan Swift e Voltaire, que chegaria ao século XIX com Samuel Butler.” ÁBALOS, Adriana. Un fenómeno denominado Ciencia Ficción. **Revista Borradores** – Vol.X/XI – Año 2009-2010, p.01. Universidad Nacional de Río Cuarto. I.S.S.N N°1851-4383. Endereço <<http://www.unrc.edu.ar/publicar/borradores/Borradores.htm>>.

<sup>36</sup> TAVARES, Bráulio. **O que é Ficção Científica**. Editora Brasiliense. 2ª edição, 1992, p.12.

comunidade com os fenômenos da natureza, o que invariavelmente gerou mitos e superstições que se enraizaram em culturas variadas.

O fantástico, como aponta Todorov<sup>37</sup>, está entre o limite do real e do irreal, possibilitando que este último seja inserido dentro da realidade, o que causa surpresa, espanto ou admiração, simplesmente por conter elementos incompreensíveis ao conhecimento humano. Assim, a interação de um personagem diante do inexplicável acaba por construir essa imagem do objeto. “Um conto é fantástico muito simplesmente se o leitor experimenta profundamente um sentimento de temor e de terror, a presença de mundos e poderes insólitos”<sup>38</sup>. Ao passo que, paralelamente, o maravilhoso também está associado à ficção científica, por também concentrar em sua essência o desejo pela compreensão daquilo que não é conhecido, mas que é aceito como elemento moldador de uma narrativa. O maravilhoso instrumental presente nos aparelhos científicos é um exemplo claro desta vertente que insere a possibilidade de sua utilização para a solução de um problema qualquer, elevando o nível da narrativa, ao mesmo tempo que aguça a mente dos leitores com as hipóteses que estas ‘inovações’ tecnológicas podem ser capazes de realizar.

Nessas narrativas, a especulação e a extrapolação seriam termos associados constantemente à ficção científica, já que ela, a ciência, era e continua sendo a ‘magia’ das novas fantasias literárias. Assim, a especulação presente na ficção oferecia a possibilidade de imaginar a presença de novas tecnologias ausentes no tempo da escritura e que se comportavam como futurísticas. A tecnologia imaginada, em muitos casos, estava na fronteira entre o possível e o impossível, forjando as mais diversas possibilidades de narração. Argumentos criativos que capturavam aspectos das ciências reais, como a biologia, a química e física, pavimentavam o caminho para que o leitor rompesse os limites da realidade.

De tal forma que parte das influências na concepção das obras de Júlio Verne e H.G. Wells estava ligada diretamente às suas origens pessoais<sup>39</sup> buscando em algumas de suas experiências de vida e as convertendo em elementos preciosos de suas criações. Júlio Verne, na concepção de suas obras, mostraria uma vertente criativa muito difundida em suas obras: a exploração de terras e mares.

---

<sup>37</sup> TODOROV, Tzvedan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva 2008.

<sup>38</sup> TODOROV, Tzvedan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva 2008, p.40.

<sup>39</sup> Júlio Verne quando já era garoto, passou a viver com a sua família na cidade portuária de Nantes, na França, o que seria uma forte influência posteriormente na concepção de suas obras, principalmente aquelas cujo cerne era as navegações. H.G. Wells se graduou em Zoologia. Essa formação inferiu influência em suas obras literárias onde o cientista é protagonista de eventos fantásticos, como *A Ilha do Doutor Moreau* (1896) e *O Homem Invisível* (1897).

Ao lançar seu primeiro livro, *Cinco semanas em um balão* (1863), ele estabeleceria um padrão em suas narrativas, baseando praticamente toda sua obra nas dimensões da especulação científica e do esforço humano concentrado, mostrando, em suas histórias, a possibilidade do alcance de um *status* de conforto e praticidade no uso dos aparatos tecnológicos disponíveis para sua época<sup>40</sup>. A tecnologia era, para ele, um suporte para a criação de seus enredos, e não uma ferramenta para a extrapolação exagerada. Verne, quase invariavelmente, definia seus contos de ficção científica, no presente ou no futuro indistinguível do presente, ele queria mostrar aos seus leitores que as mudanças científicas e tecnológicas estavam ocorrendo em sua própria sociedade, e estavam mais eminentes.<sup>41</sup> “Na literatura de Verne, a viagem do herói (de submarino, balão ou foguete) fornecia o ensejo da aventura, através da qual se dava a conquista de um setor da natureza, com a ciência como aliada”<sup>42</sup>. Boa parte de suas obras, como *Viagem ao Centro da Terra* (1864), *Da Terra à Lua* (1865) e *20.000 Léguas Submarinas* (1870), retratariam bem o aspecto desse conceito, em que o homem usufruía dos meios tecnológicos necessários para suas empreitadas rumo ao desconhecido. Para Carl Freedman

Verne realiza esta manobra extremamente sutil, encenando suas viagens em áreas que não são de interesse para as cartografias empíricas do imperialismo europeu e que, de fato, são fisicamente inacessíveis no limiar de novos conhecimentos e tecnologia.<sup>43</sup>

Tanto para Verne quanto para Wells, a figura do cientista, em grande parte das obras, tornou-se fundamental como protagonista, já que, em nossa imaginação, eles seriam essencialmente os produtores de pesquisa e de conhecimento científico que levariam às novas realizações em prol da coletividade estabelecendo uma mediação entre o presente e o futuro.

Uma análise crítica da sociedade ganha corpo, quando elementos do cotidiano tornam-se peças sedutoras para uma abordagem muito maior na elaboração de uma narrativa de ficção científica, o que leva a uma concepção diferente de problematizar novas perspectivas. À

---

<sup>40</sup> SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo**: análise da narrativa de science fiction. Petrópolis: Vozes, 1973.

<sup>41</sup> No original: “Verne almost invariably set his science-fictional tales in the present or in a future indistinguishable from the present; he wanted to show his readers that scientific and technological changes were occurring in their own society, and that more eminent.” JAMES, Edward. **Science Fiction in the 20th Century – History and Criticism**. Opus, Oxford. p.17. “The Time Machine” (no Brasil, *A Máquina do Tempo*), foi o primeiro livro de ficção de H.G. Wells.

<sup>42</sup> SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo**: análise da narrativa de science fiction. Petrópolis: Vozes, 1973, p. 92.

<sup>43</sup> No original: “Verne accomplishes this remarkably subtle maneuver by staging his voyages in areas that are of no interest to the empirical cartographies of European imperialism and that, indeed, are physically inaccessible in the absence of new knowledge and technology.” FREEDMAN, Carl. **Critical Theory and Science Fiction**. Wesleyan University Press, Middletown, 2000, p.51.

medida que a tecnologia real avança, sobretudo, no campo militar, o imaginário novamente torna-se o fator construtor hegemônico. E com H.G. Wells o poder de cativar, que a literatura de ficção científica já possuía, ganharia ainda mais notoriedade. Ele se tornou um expoente para sua época, ao incorporar não apenas especulações científicas em seus textos, mas agregando imaginação em novos conceitos científicos, além do seu tempo. Um desses conceitos foi a possibilidade de viagem no tempo, que é a base do seu primeiro livro *A Máquina do Tempo*, lançado em 1895. O fundamento científico utilizado nesta obra para mover sua narrativa era a utilização do conceito de uma “quarta dimensão”, que nesse livro é atribuída ao tempo<sup>44</sup>.

Edward James, em seus estudos, demonstrou a poderosa força com que essa afirmação sobre a empatia pelas obras de Wells é determinante para compreender o impacto posterior da renovação e *reconstrução* do gênero. Esse autor traçou um amplo estudo que demonstrou o desenvolvimento da ficção científica como um gênero distinto das ficções literárias anteriores, e cuja dimensão maior seria alcançada com Wells. Seu crescimento enquanto estrutura narrativa, que se espelhava na tecnologia, alcançaria seu maior pico quando da sua assimilação pelas *pulp magazines* norte-americanas. James salientou ainda que mesmo com as intensas transformações tecnológicas que foram alcançadas em menos de cinquenta anos da primeira metade do século XX, isso não seria um fator que extinguiria o germinar de novas sementes criativas.

Numa época em que o barateamento dos custos de produção e da matéria-prima aumentou exponencialmente a fabricação de uma centena de publicações dos mais variados gêneros, propiciando uma forma de diversão barata para o público em geral, que estava localizado fora do círculo cultural denominado “erudito”, Wells afirmava que “o progresso tecnológico estava produzindo uma fermentação considerável de ideias”<sup>45</sup>.

*Ampliando o campo de possibilidades fictícias, estas concepções imaginárias continuavam a abrir vários caminhos para novos mundos a serem testemunhados ou explorados, dependendo de cada narrativa.*<sup>46</sup> Dessa maneira, o cientista da ficção, estava no ápice da hierarquia social, pesquisando, experimentando e chegando ao clímax do seu trabalho, com descobertas fantásticas.

---

<sup>44</sup> Wells relatou em suas memórias: “No universo em que meu cérebro estava vivendo em 1879 não havia nenhum absurdo sobre o tempo ser espaço, ou qualquer coisa desse tipo. Havia três dimensões, para cima e para baixo, para frente e para trás e para a direita e esquerda, e eu nunca ouvi falar de uma quarta dimensão até 1894. Então eu pensei que era uma possibilidade. O *Espaço* foi sempre aquele de todas as direções, o bom espaço newtoniano. WELLS, H.G. **Experiment in Autobiography**. New York. The Macmillian Company. 1934, p.70.

<sup>45</sup> WELLS, H.G. **Experiment in autobiography**. New York: The Macmillian Company, 1934, p. 426.

<sup>46</sup> ASSIS, Jesus de Paula. Visões do futuro: imagens da ciência. In: **Revista Lua Nova**, n. 37.

Temas que hoje parecem tão comuns nas histórias de ficção, como viagens no tempo, manipulações genéticas e invasões alienígenas<sup>47</sup>, teriam princípio nas obras iniciais de H. G. Wells antes mesmo da virada do século XIX para o XX. Ao mesmo tempo, ele seria o responsável por abrir as portas da distopia<sup>48</sup> em histórias que transcenderiam o espaço e o tempo, saindo, inclusive, do campo de ação do nosso planeta. “H. G. Wells incendiaria a imaginação dos leitores com a incrível possibilidade de o homem utilizar-se da ciência para criar forças que se mostrariam mais tarde fora do seu controle”<sup>49</sup>, algo identificável em outras de suas obras iniciais: “O Homem Invisível” e “A Ilha do Dr. Moreau”. Uma constante que podemos verificar em obras posteriores a Wells, criadas a partir do início do século XX é um futuro negativo envolvendo o homem. Esse tempo é resultado de duas possibilidades: uma envolvendo a ação direta dele com seus semelhantes ou, até mesmo, com o meio em que ele vive; “outro é fruto de uma ação externa contra ele, advinda de forças sobre humanas, muito além da sua compreensão”.<sup>50</sup>

A necessidade de adotar Wells como ponto de referência temporal sobre as utopias, distopias e a relação de ambas com a ficção científica é importante para nosso trabalho, pois tais desenvolvimentos criativos no campo da literatura, no século XIX, são determinantes, por sua influência no cinema de ficção científica do século XX com o início da *Era Atômica*.

O autor David Seed, em sua obra *Science Fiction: a very short introduction* (2010), ressalta não somente a importância de Wells, como também a de outros autores contemporâneos dele, naquilo que ele caracteriza como a ‘era dourada das utopias’, palco de diversas contribuições literárias que exploraram os avanços tecnológicos da Revolução Industrial. Para ele, tais utopias foram exercícios críticos individuais que contribuíram para estabelecer um ponto de convergência analítico literário que não se restringiria mais somente à obra *Utopia* de Morus no que tange à política.

Assim, podemos pensar que o filme *O dia em que a Terra parou* é fruto de uma nova safra cinematográfica que marcaria o aumento da popularização, não apenas do gênero de

---

<sup>47</sup> Estes temas em ordem são as bases de quatro dos seus mais importantes livros: *A Máquina do Tempo*, *O Homem Invisível*, *A Ilha do Dr. Moreau* e *A Guerra dos Mundos*, e cujos temas são, hoje em dia, reutilizados à exaustão em dezenas de criações dos mais variados gêneros em todas as mídias existentes.

<sup>48</sup> Este termo foi criado e utilizado pela primeira vez em 1868, pelo filósofo e político John Stuart Mill, difundindo-se numa escala tão grande que passou a ser incorporada no vocabulário de língua inglesa a partir de 1952. “Wells é o fundador da antiutopia moderna, estabelecendo o tom de ironia pessimista que caracteriza o gênero de ficção científica. Aqui, a antiutopia tem um alcance ainda maior que em outras obras distópicas, como as de Yevgeni, Zamyatin, Kurt Vonnegut ou Aldous Huxley. O triste fim dos sonhos humanos acontece devido a leis inexoráveis da evolução e não apenas devido às vicissitudes humanas.” **Scientific American Especial**, Exploradores do Futuro n.02. H. G. Wells, p. 28.

<sup>49</sup> Narração do Documentário **Visionários** - Discovery Channel, Especial Júlio Verne & H.G. Wells, 2006.

<sup>50</sup> ASSIS, Jesus de Paula. Visões do futuro: imagens da ciência. In: **Revista Lua Nova**, n. 37.

ficção científica no cinema, com essa ‘célula’ crítica de caráter utópico, como também das construções em torno de temas distópicos alimentados por esse novo elemento científico tão intenso que é o da energia atômica.

Falando de utopia como argumento moldador dos sonhos da humanidade, vamos também ao encontro das reflexões de Russel Jacoby que sustenta a discussão em torno das perspectivas criadas pelos sonhos de um mundo melhor. Em seu livro, *O fim da utopia*, cujas críticas ao mundo moderno chegam em quase sua totalidade à conclusão de que ele inevitavelmente irá se direcionar a um futuro distópico, o autor salienta que nós, enquanto seres humanos, pavimentamos a cada momento de nossa história na face do planeta, a estrada que nos levará ao fracasso. Embora sejamos seres racionais, nossas escolhas enquanto coletivo transformador destroem as chances da realização de um futuro estável. Para Jacoby, somos seres autodestrutivos, pois não aprendemos com nossos erros, pois não enxergamos no progresso tecnológico uma possibilidade de reavaliação de uma transformação social e sim um produto para avançar na acentuação dos conflitos humanos.

Como exemplo mais incisivo das afirmações do parágrafo anterior, o começo do fim da utopia, para ele, vai ao encontro de eventos singulares do século XX, como as crises dentro do próprio regime socialista na União Soviética, com revelações de Kruchev que evidenciariam atitudes brutais do sistema implementado pelo seu antecessor, Stalin, no que concerne aos seus opositores. Algo que parecia ter sido amenizado com a eclosão da Revolução Cubana, embora esta última tenha encontrado resistências em crises posteriores, com o embargo de países capitalistas, notavelmente impulsionados pelos Estados Unidos. Mas, a humanidade parecia, segundo o autor, entrar em uma ‘montanha-russa’ de eventos que oscilavam a manutenção de um futuro promissor. Ainda para Jacoby, grande parte da humanidade, ao contrário de se engajar na luta por um futuro almejado em sonhos, permanecia apática, fosse pela descrença em regimes governamentais, fosse pela acomodação à espera de um ‘messias’ que viesse a conduzir as massas na implementação de mudanças. Pautado no idealismo de tais indivíduos, as sociedades afligidas por crises encontrariam neles o combustível necessário para as revoluções. O autor, inclusive, cita exemplos históricos de revolucionários, como Guevara, ou mesmo de outros ativistas célebres, como Martin Luther e Malcom X, que se engajaram na tarefa de romper com barreiras racistas, outro importante fator de desestabilidades sociais. Diante de alguns destes aspectos presentes no seu livro, eles somente reafirmam a inescapável condição a qual todo ser humano irá confrontar consigo mesmo ou com seu semelhante: a de que ninguém pode viver sem seus sonhos. É parte das ideias que

Reinhart Koselleck defende em sua obra *Futuro Passado – Contribuições à semântica dos tempos históricos*:

Embora não possam ser produzidos, os sonhos pertencem ao âmbito das ficções humanas, na medida em que, como sonhos, não oferecem uma representação real da existência. Mas isso não impede que eles façam parte da realidade da vida. Por isso, desde Heródoto até o início da era moderna, foram considerados merecedores de relatos históricos. Além disso, desde sempre se tem desprendido deles, ou sempre lhes tem sido atribuída, uma força divinatória, uma especial relação com o futuro.<sup>51</sup>

Desde o falecimento de H.G. Wells, em 1946, a geopolítica mundial mudou muito, mas não a maneira como nos relacionamos em todas as esferas. Tanto os países que estão à frente dos eixos do poder, como é o caso dos Estados Unidos, têm outros objetivos, assim como a tecnologia empregada e as áreas de disputa que estão em jogo.

O autor Jesus de Paula Assis analisa as criações da ficção científica por um prisma crítico que reavalia o papel dos homens e sua interação com suas criações. Para ele, as constantes transformações tecnológicas são inspirações fundamentais, que interferem substancialmente, inclusive, em críticas políticas para a construção de distopias. Assim, segundo Assis, o progresso científico não é, sozinho, responsável pela caracterização dessas construções futuristas. Mais ainda: as formas de organização política e social têm seus fundamentos colocados em xeque. Ademais, ele reforça ele que os indivíduos são governados por sistemas que, ao se utilizarem do progresso científico, tomam as ferramentas necessárias para o controle parcial ou total das massas. Em alguns casos, grande parte da própria massa social é apática ou, até mesmo, não tem interesse em uma união social verdadeiramente construtiva, trazendo à tona a velha máxima: cada um por si e ninguém por todos. Esse panorama sombrio de um futuro para a humanidade geralmente encontrou terreno para se fixar em áreas do planeta cuja descrença em um sistema governante e a instabilidade dentro da administração abriu brechas para a entrada e a manipulação da sua estrutura por indivíduos movidos por interesses egoístas, contrários ao restante da população e com propósitos gananciosos. Ainda segundo Assis, as causas que moldam as novas estruturas de funcionamento de uma sociedade variam na literatura antiutópica. Na maioria das vezes, ela está em um estado físico caótico, resultado de diferentes espécies de devastações, entre elas, desastres naturais ou guerras.

---

<sup>51</sup> KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado. Contribuições à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006, p.251.

Continuando na sua linha de pensamento, neste último caso, as pessoas que sobreviveram às crises pregressas estão em grupos que se divergem quanto à utilização ou ao reaproveitamento dos recursos restantes para sua sobrevivência. Ainda, na distopia, o caráter de controle social que inspirou parte de obras de ficção científica, na primeira metade do século XX, tem como outro exemplo o controle de instituições, como a Igreja, e a criação e propagação de regimes políticos, como o nazismo e o comunismo, como formas expressivas e determinantes. Por todos esses pontos levantados, as distopias são uma espécie de reflexo negativo da nossa identidade coletiva que nos é transmitida por meio de uma narrativa que possui diversos elementos comuns à nossa realidade, o que possibilita visualizar os rumos obscuros que as escolhas erradas causam no percurso dos acontecimentos e pode acarretar graves consequências. A ficção distópica tem, tanto quanto a utopia, uma função de caráter analítico social, “pois a previsão depende da observação subjetiva do autor e, portanto, daquilo que este aponta como ameaça em potencial à organização social atua”<sup>52</sup>.

Com a chegada do século XX, a preocupação com o desenvolvimento tecnológico da humanidade era uma constante verificável na expansão daquilo que posteriormente ficaria conhecido como a ficção-científica distópica. O fantástico caminhava paralelamente com o horror real ocasionado pelo mau uso das inovações tecnológicas. A propagação de narrativas de ficção-científica ganhava cada vez mais força com obras que se alimentavam das descobertas e inovações que iam surgindo ao longo dos anos, em especial com a passagem da Europa pelas duas grandes guerras. Eventos dessa dimensão intensificaram o caráter de discussão social e científica que estariam intensamente presentes nestas criações.

## **1.2 - O Século XX: um universo em expansão, novas fronteiras e novos desafios**

Com a chegada do século XX, o *status* profético<sup>53</sup> da ficção-científica, ganharia mais prestígio enquanto a realidade parecia se aproximar de forma chocante e se identificava cada vez mais com o avanço tecnológico propagado em sua literatura. A humanidade passaria a testemunhar grandes mudanças tecnológicas, antes apenas sonhadas e descritas em livros.

Infelizmente parte do progresso científico estaria ligada aos conflitos armados. Com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, o esforço de guerra tinha a ciência como aliada para

---

<sup>52</sup> BERRIEL, Carlos Eduardo. Utopia, distopia e história. In: **Editorial da MORUS: Utopia e renascimento** 2, 2005, p. 7.

<sup>53</sup> Para Robert Silverberg, a ficção científica é uma espécie de profeta do futuro, justamente por propor e antecipar tecnologias futurísticas. SILVERBERG, Robert. **Visions of tomorrow**, an Introduction. Techno Books, 2010, p.9.

produzir novas concepções de retaliação inimiga no campo de batalha. Máquinas de guerra, como tanques e submarinos, dotados de aparatos, como metralhadoras e lança-bombas, bem como o uso de aviões como excelentes veículos de invasão de território, atestariam a semelhança com as invenções de Verne e Wells. Temos de ressaltar a importância da difusão do gênero nos Estados Unidos, o alargamento do mercado editorial que imprimia este tipo de literatura, bem como da solidificação do termo “ficção-científica”, que ficou conhecido no mundo todo.

Nos Estados Unidos dos anos 1900 e do princípio dos anos 1910, as revistas de literatura científica eram um campo destinado à realização “de sonhos, utopias e desejos, explorando ou inventando formas de linguagem”<sup>54</sup> e que ganhava cada vez mais adeptos, ávidos por novas fantasias. Edward James faz um breve retrospecto sobre as *pulp magazines* no mercado editorial norte-americano, abordando seu início mediano, a profundidade delas e seu posterior reconhecimento como manifestação literária norte-americana

A publicação nos Estados Unidos tomou um rumo totalmente diferente. Os livros já eram baratos antes de 1890, e a pirataria generalizada de livros estrangeiros ajudou a manter os preços baixos. O *boom* em periódicos, que os Estados Unidos compartilhavam com a Grã-Bretanha, continuou por muito tempo após o declínio na Grã-Bretanha, e os editores deliberadamente aumentaram suas publicações destinadas a um público mais amplo do que na Grã-Bretanha. Houve indignação considerável no baixo nível literário de tais romances baratos como novelas de *Frank Reade*, mas o resultado foi uma substituição das *dime novels* por revistas de ficção com quase a mesma baixa qualidade, destinada a quase o mesmo público - "as pulps". A *pulp* média foi uma revista medindo 10 por 7 polegadas, impressa em papel de espessura grossa; foi o desenvolvimento da técnica de produção de papel barato a partir de polpa de madeira, na década de 1880, que criou a possibilidade de produção em massa de revistas baratas, bem como o nome pelo qual ficou conhecido. As *pulps* muitas vezes tinham páginas não cortadas regularmente e, mais tarde, em sua história, as capas eram impressas com corantes baratos ásperos de alcatrão de hulha. Agora, amareladas e frágeis, elas são itens caros de colecionador, mas quando publicadas, elas eram o tipo de coisa que os leitores respeitáveis evitavam ou escondiam.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> FERREIRA, Antônio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi. LUCA, Tânia Regina de. (Org.) **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009, p. 77.

<sup>55</sup> No original: “Publishing in the United States took a totally different direction. Books had been cheap before 1890s, and widespread pirating of foreign books helped to keep prices down. The boom in periodicals, which the United States shared with Britain, continued long after the decline in Britain, and publishers deliberately aimed their publications at a wider public than in Britain. There had been considerable indignation at the low literary level of such dime novels as the *Frank Reade Library*, but the result was a replacement of the dime novel by almost equally low-grade fiction magazines aimed at almost same public – ‘the pulps’. The average pulp was a magazine measuring 10 by 7 inches, printed on thick coarse paper; it was the development of the technique of producing cheap paper from wood-pulp, in the 1880s, that created the possibility of mass production of cheap magazines as well as the name by which they became known. The pulps often had ragged untrimmed pages and, later in their history, covers printed with cheap lurid coal-tar dyes. Now, yellowing and fragile, they are expensive collector’s items; but when published, they were the kind of thing that respectable readers shunned, or

O conceito dado a este tipo de literatura, rotulado de “ficção especulativa” ou “ficção de antecipação”, ganhava créditos, devido às interessantes ideias de jovens escritores que se aventuravam nesse mercado. Imaginar o tempo futuro com o qual lidava os escritores com as suas estórias era algo que notavelmente se destacava no círculo de leitores, por essa razão, especular ou antecipar sobre as várias possibilidades tecnológicas acabou por ser associado ao gênero. O nome “ficção científica”, do original em inglês *Science-Fiction* ou *Sci-fi* (abreviação utilizada no mundo todo), somente veio a se tornar conhecido segundo o incentivo do editor Hugo Gernsback<sup>56</sup>, da revista norte-americana *Amazing Stories*, a primeira revista completamente dedicada à publicação do gênero de fantasia científica nos Estados Unidos durante a década de 1920. Em 1926, com a criação da *Amazing Stories*, Hugo Gernsback ficaria reconhecido pelo seu trabalho diversificado, dando oportunidade a leitores de publicarem suas próprias estórias culminando em um tipo de produção editorial bastante abrangente. Hugo Gernsback foi claro à época do lançamento do número 1 de sua revista, e especificou que queria ir além daquilo que era conhecido como fantasia científica. Ele não negava as raízes fundadoras do gênero, e até deu espaço a algumas estórias ‘tradicionais’ que já eram de conhecimento geral, assim como se pode ler na matéria de capa do número 1, intitulada “Ficção Extravagante Hoje, Fato Frio Amanhã”:

“Outra revista de ficção! O primeiro pensamento é que me parece impossível que possa haver espaço para outra revista de ficção científica neste país. O leitor pode se perguntar: ‘Será que não há o suficiente já, com várias centenas sendo publicadas?’ Verdade. Mas isto não é outra revista de ficção. É inteiramente novo - totalmente diferente - algo que nunca foi feito antes neste país. Portanto, *Amazing Stories* merece sua atenção e interesse. Não é a revista habitual de ficção, a aventura, mas uma revista de “Cientificação”, uma pioneira neste campo nos Estados Unidos. Por ‘cientificação’ quero dizer o tipo de estória de Júlio Verne, H.G. Wells, e Edgar Allan Poe - um romance de charme misturado com fato científico e visão profética.”<sup>57</sup>

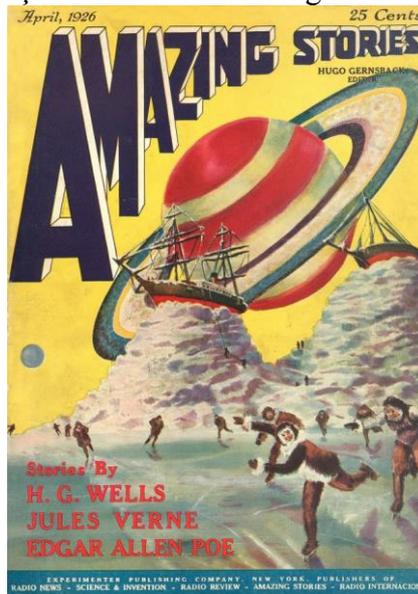
---

kept hidden.” JAMES, Edward. **Science Fiction in the 20th Century** – History and Criticism. Oxford, 1994, p.35.

<sup>56</sup> Hugo, cuja carreira editorial se iniciaria em 1908 por meio da Revista *Modern Eletrics* tinha no início, um propósito educativo junto ao público consumidor. Era uma revista de caráter elucidativo e instrumental, que visava tornar conceitos científicos e tecnológicos com uma linguagem acessível. Em 1911 ele publicaria o livro *Ralph 124C+41 Plus*, cuja inovação na narrativa se dava por um aparelho tecnológico de comunicação à distância semelhante a um videofone, que hoje, analogamente é tão comum em computadores pessoais. Após passar por outras duas revistas, a *Electrical Experimenter* e a *Science and Invention*, ele passaria a fazer parte do corpo editorial da *Amazing Stories*.

<sup>57</sup> “Another fiction magazine! At the first thought it does seem impossible that there could be room for another science fiction magazine in this country. The reader may well wonder. “Aren’t there enough already, with several hundred now being published?” True. But this is not another fiction magazine. It is entirely new – entirely different – something that has never been done before in this country. Therefore, AMAZING STORIES deserves your attention and interest. There is the usual fiction magazine, the adventure, the type, and so on, but a

Imagem 01: Capa da edição da revista *Amazing Stories*, ‘Volume 1, Número 1’



Fonte: <http://www.frankwu.com/AMZMag1.html> - Acesso em 17/07/2015

Assim como H.G. Wells estava antenado com as transformações de sua época, Gernsback também previa o poder de inspiração que o progresso tecnológico produzia nas mentes criativas do ramo literário. A ficção científica da era Gernsback tinha como propósito formar uma continuidade com a ficção científica de períodos anteriores, nomeadamente o livro e a revista de ficção da primeira parte do século XX. Para o autor Everett Bleiler, alterações foram realizadas; alguns tipos de histórias diminuíram, outras se encerraram. O tradicional romance de corrida quase desapareceu, assim como a aventura puramente geográfica com elementos fantásticos à maneira de Júlio Verne. Aeronáutica inicial, um tema frequente até a Primeira Guerra Mundial, já não era significativo, pois as ‘máquinas mais pesadas que o ar’ já eram relevantes no mundo por quase uma geração. “Com a perfeição relativa do automóvel e do submarino, havia pouca necessidade de fantasiar sobre invenções ingênuas que eram comuns na virada do século, mas por outro lado tendeu para animar histórias, agora raramente usadas”<sup>58</sup>. E conforme a revista crescia, divulgando e alcançando efetivamente o seu propósito, que era o de difundir as maravilhas e as possibilidades da ciência, ao mesmo tempo em que se propunha a entreter o público norte-americano com uma variedade de autores, paulatinamente o gênero em si ganhava uma consistência e culto nunca

---

magazine of “Scientification” is a pionner in this field in America. By ‘scientification’ I mean the Jules Verne and H.G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story – a charming romance intermingled with scientific fact and prophet vision.” GERNBACK, Hugo. *Amazing Stories* – The magazine of scientification. Volume 1, Number 1, Park Place, Nova Iorque, 1926, p.3.

<sup>58</sup> BLEILER, Everett F. *Science-Fiction: the Gernsback years*, with the assistance of Richard J. Bleiler. Library of Congress Catalog Number 98-13374, 1998, pg. xiii.

antes imaginados, o que Edward James enfatizaria como sendo notoriamente uma revolução sem precedentes dentro do campo da literatura norte-americana:

Aqueles que haviam escrito ou publicado romance científico, histórias de invenção, "histórias diferentes", ou ficção científica antes do advento de Hugo Gernsback não parecem ter passado algum tempo pensando sobre como definir o gênero em que tipo, então sem dúvida os escritores não estavam conscientes que escreviam dentro de um gênero e, portanto, não estavam escrevendo dentro de um gênero. Um gênero requer uma consciência de convenções adequadas, certa estética, e até mesmo certa ideologia, bem como da categoria de publicação, porque ele assume algum vínculo ou escrita imaginária para os leitores de ficção científica. No decorrer dos anos 1930, os fãs-clubes de *fc* se tornaram uma voz organizada para o leitor de *fc*, e começaram, por meio de convenções regulares de *fc*, a estabelecer uma ligação estreita entre escritores e leitores, o que acabou por ser reconhecida, como única, por seu efeito sobre a história do gênero. No entanto, uma espécie de autoconsciência, e, portanto, talvez algum sentimento de um gênero, pode ser encontrada, mesmo antes de 1930. No primeiro quarto do século, houve leitores que tinham ideias claras sobre o que eles queriam, e se dirigiam para histórias científicas ou histórias de invenção em livros e periódicos. O editor da *All-Story Weekly* observou em 20 de abril de 1920 que havia um grande número de leitores exigentes de 'histórias diferentes'; o próprio Gernsback observou já em sua terceira edição da *Amazing* que havia um monte de pessoas (a quem ele chamava de "fãs") cujo passatempo era listar e colecionar histórias de 'cientificação' em inglês e outras línguas. Fãs de *fc* já existiam antes mesmo da *fc* ser nomeada: de certa forma, os leitores criaram um gênero antes dos editores, ou mesmo dos escritores, e estavam conscientes do que esse gênero era.<sup>59</sup>

Como proposta de entretenimento, a revista alcançava cada vez mais leitores, buscando abordar em suas histórias aquilo que seus predecessores literários europeus tinham como enfoque: uma fantasia com pano de fundo social inspirada sutilmente na realidade presente. No início, a ficção científica, particularmente durante o século XIX e início do século XX,

---

<sup>59</sup> No original: "Those who had written or published scientific romance, invention stories, 'different stories', or scientific fiction before the advent of Hugo Gernsback do not seem to have spent time wondering about how to define the genre within which type then arguably the writers were not conscious that they writing within a genre, and therefore were *not* writing within a genre. A genre requires a consciousness of appropriate conventions, a certain aesthetic, and even a certain ideology, as well as publishing category, because it assumes some bond or imaginary write for sf readers. In the course of the 1930's sf fandom became an organized voice for the sf reader, and began, through regular sf conventions, to establish the close link between writers and readers which was to have such a pronounced, and unique, effect on the history of the genre. Nevertheless, some kind of self-consciousness, and hence perhaps some feeling of a genre, can be found even before 1930s. In the first quarter of the century, there were readers who had clear ideas of what they wanted, and searched diligently for scientific stories or invention stories in books and periodicals. The editor of *All-Story Weekly* noted on 20 April 1920 that there were a large number of vociferous and discriminating readers of 'different stories'; Gernsback himself noted as early as his third issue of *Amazing* that there were a lot of people (whom he called 'fans') whose hobby was collecting and listing 'scientifiction' stories in English and other languages. Sci-fi fans existed before sf itself was named: in a sense readers had created a genre before publishers, or even writers, were clear what that genre was." JAMES, Edward. **Science Fiction in the 20th Century** – History and Criticism. 1994, Oxford. p.51.

estava intimamente associada com a utopia ou a ideia de uma sociedade ideal. Esta associação não foi uma questão abstrata de especular sobre as sociedades estrangeiras, mas geralmente o socialismo de uma variedade ou outra, em ficção. Tal como o *Bellamismo*, um sistema exposto por Edward Bellamy em *Looking Backward e Equality (1897)*, foi especialmente importante. “Centenas de extrapolações sociais foram cobertas em ‘Ficção Científica: Os Anos Iniciais’. Na pulp de ficção científica de 1926-1936, os messianismos sociais, ao contrário do perfeccionismo científico ou tecnológico favorecidos por Hugo Gernsback, não eram muito importantes”<sup>60</sup>.

Poucos anos após a criação da revista e de sua receptividade positiva, os Estados Unidos passariam por um período delicado de sua história: a depressão econômica de 1929, que conseqüentemente afetaria não apenas a *Amazing Stories*, mas outras publicações similares: A reafirmação desta proposta cativante da *Amazing* mostrava-se inabalada frente aos percalços sociais que os consumidores enfrentavam, principalmente pelo fato de o preço das edições custarem centavos de dólar.

Paralelamente à *Amazing Stories*, outros se aventuraram nesta década de incertezas na ficção-científica norte-americana, o que fez surgir, no início da década de 1930, a *Astounding Stories*<sup>61</sup>, da Clayton Editora, onde um promissor escritor de nome Harry Bates trabalhava arduamente como editor e escritor. Ele já havia trabalhado em outras publicações, deixando sua característica própria nos escritórios de edição das revistas *World-Wide Adventures*, *Danger Trails* e *Soldiers of Fortune*, todas da Clayton. Enquanto permaneceu pela Clayton Editora, ele editou todos os números da *Astounding Stories* e *Strange Tales*. Como ressalta Everett Bleiler:

"Um editor competente, visto com respeito e gosto por autores que trabalharam com ele (como me recordo na *Cave's Magazine*), mas, infelizmente, ele despontou com sua revista de ficção-científica em um nível inferior ao de Gernsback, enfatizando a ação. Também um excelente escritor em seu próprio nome, com "Alas, All Thinking" e "Farewell to Master", este último, filmado como '*O Dia em que a Terra Parou*'. Nos últimos momentos de sua vida, trabalhou em editoriais para estúdios de cinema."<sup>62</sup>

<sup>60</sup> BLEILER, Everett F. **Science-Fiction: the Gernsback years**, with the assistance of Richard J. Bleiler. Library of Congress Catalog Number 98-13374, 1998, pg. XV.

<sup>61</sup> Essa revista foi publicada inicialmente pela Publisher's Fiscal Corporation, que depois se tornou "Clayton Magazines". Devido à recessão norte-americana e à queda nas vendas, a Clayton encerrou a publicação em 1933 e a marca foi vendida para a "Street & Smith". Em 1938 a revista passou a se chamar *Astounding Science-Fiction* e depois na década de 1960, *Analog Science Fiction and Science Fact* permanecendo desde então com este nome.

<sup>62</sup> "A competent editor, regarded with respect and liking by authors who worked with him (cf. *Cave's Magazines I remember*), but unfortunately aimed his s-f magazine at a lower level than did Gernsback, stressing action. Also an excellent writer under his own name, with "Alas, All Thinking" and "Farewell to Master", the latter

Ao passar dos anos, o século XX seria palco de um aumento considerável de criações no campo da ficção-científica norte-americana. Prova disso, é a amplitude do gênero, que comporta atualmente uma série de subdivisões<sup>63</sup>, cada qual tendo um tema específico<sup>64</sup>. Ela continua em processo de crescimento constante, sendo reconhecida como um gênero em constante inovação e que está presente em diversas mídias, além do livro, da qual foi concebida originalmente.

Foi esse mesmo século, intenso em transformações sociais e científicas que brindou a literatura com dois autores fortes em produzir novas concepções fictícias: Isaac Asimov<sup>65</sup> (1920-1992), determinante na redefinição do conceito de automação inteligente na figura dos robôs e Arthur C. Clarke<sup>66</sup> (1917-2008), que tornaria mais popular e instigante as viagens espaciais e todas suas relações secundárias advindas da tecnologia que proporcionaria esse empreendimento. Asimov tornou-se excepcionalmente reconhecido por suas obras, por redefinir as narrativas envolvendo robôs, criando um universo amplo, determinado por *regras*<sup>67</sup> a serem seguidas pelas máquinas que eram protagonistas de uma de suas mais aclamadas obras: *Eu, Robô* (1950). Para Bráulio Tavares, como textos, estas “regras” de Asimov funcionavam como

---

filmed as *The Day the Earth Stood Still*. In latter life worked in editorial role for motion picture studios.” BLEILER, Everett F. **Science-Fiction: the Gernsback years**/by Everett F. Bleiler, with the assistance of Richard J. Bleiler. Library of Congress Catalog Number 98-13374, 1998, pg.013.

<sup>63</sup> Dividir a ficção-científica em eixos temáticos não é uma tarefa fácil. Embora existam os “temas clássicos”, como por exemplo, a exploração de novas fronteiras, viagens no tempo e no espaço sideral, manipulação genética e super tecnologia de computadores e robôs, baseados sobretudo nas obras iniciais de Júlio Verne e H.G. Wells, há também o cruzamento de temas, gerando outros que se originaram ao longo do século XX. Um exemplo de subdivisão é o *Cyberpunk* que lida principalmente com a subjugação humana perante a dominação em massa de computadores na vida diária de uma sociedade. “Matrix” (1999) dos irmãos Larry e Andy Wachowski é uma obra cinematográfica que ilustra bem essa vertente.

<sup>64</sup> Para uma leitura mais completa e abrangente dos temas, consultar a dissertação de mestrado intitulada **Solaris, de Steven Soderbergh**: A configuração expressiva de uma ficção-científica onde o autor Luiz Felipe Brandão Rosa da Cruz aponta inclusive, uma variedade de exemplos de obras cinematográficas com estes temas.

<sup>65</sup> Nascido em Smolensk, na Rússia, Isaac Asimov e sua família emigraram para os Estados Unidos em 1923, aonde foi morar no bairro do Brooklyn, em Nova Iorque. Quando completou dezoito anos, vendeu um conto de sua autoria intitulado “Morrone of Vesta” para a revista *Amazing Stories*. Posteriormente, publicaria outro conto, agora pela *Astounding Science Fiction*, a Saga “Fundação”, pela qual ficaria notavelmente reconhecido.

<sup>66</sup> Natural de Somerset, Inglaterra, ainda criança, se mudaria para Londres com sua família. Ele faria parte da Sociedade Interplanetária Britânica, para se dedicar à Astronáutica (campo dedicado ao estudo do espaço sideral e comunicações). Com o conhecimento científico adquirido, tanto na teoria como na prática, ele seria mais tarde reconhecido pela criação do conceito de satélite *geostacionário* como utilidade imprescindível para as telecomunicações.

<sup>67</sup> Elas foram criadas em 1941 e ficariam conhecidas como *Leis da Robótica*: I) Um robô não pode ferir um ser humano ou, por omissão, permitir que um ser humano sofra algum mal; II) Um robô deve obedecer às ordens que lhe sejam dadas por seres humanos, exceto nos casos em que tais ordens contrariem a Primeira Lei e III) Um robô deve proteger sua própria existência, desde que tal proteção não entre em conflito com a Primeira e Segunda Lei. Essas leis são gravadas de forma inalterável na memória base das máquinas.

... um certo tipo de “coerção moral” para atenuar a rigidez lógica de seu comportamento. As Leis da Robótica são como qualquer outro tipo de normas de condutas: beneficiam quem as formula, e não quem as pratica. Os robôs se sentem divididos entre obedecer às Leis ou à lógica. Isso os torna mais parecido conosco, que vivemos encurralados entre leis sociais que nem sempre nos convêm e impulsos inconscientes que nem sempre podemos compreender.<sup>68</sup>

Desde o princípio da utilização deste tipo de personagem nos romances de ficção científica, o robô sempre se mostrou ser uma criação cativante, devido a sua natureza tecnologicamente evoluída. Robôs seriam ferramentas indispensáveis nas mais diferentes jornadas do ser humano e em grande parte destas narrativas eram aliados formidáveis para vencerem obstáculos. Inteligência, força mecânica e capacidade de penetrar em ambientes hostis à sobrevivência humana, seriam atributos indiscutíveis que tornavam incontestável sua utilidade. Se antes, em narrativas mais antigas, os robôs possuíam as mais variadas formas e tamanhos, aos poucos eles ganhariam estruturas mais semelhantes à anatomia humana, o que produziria um efeito de interação homem-máquina mais agradável. Isso quando não eram as cópias perfeitas, denominadas posteriormente de *androides*. Toda uma dinâmica da relação homem-robô tinha um leque variado de possibilidades construtivas. O conflito advindo da subjugação do robô perante seu criador era outra característica bastante explorada e, até mesmo, uma relação contrária.

Todavia, a ideia de que o ser humano pode ser substituído pelas máquinas, mais potentes e eficientes, não é recente. Desde o livro *R.U.R.134* de Karel Capek, publicado em 1921, que esse medo encontra-se expresso. “A palavra robô, trazida para o léxico da ficção científica por Capek, vem do checo robota e significa trabalho duro ou forçado; nesta obra, homens mecânicos, criados para trabalhar, tornam-se tão competentes que suplantam os criadores”<sup>69</sup>. A inteligência artificial real torna-se também um dos eixos coordenadores de mudanças significativas na criação de novas obras de ficção científica. À medida que os computadores vão ficando sofisticados e cada vez menores, tornando-se ferramentas de uso múltiplo, inclusive, no dia-a-dia da população, torna-se inevitável a comparação com as ‘profecias’ tecnológicas apontadas no berço europeu do gênero.

Voltando para a questão da conquista espacial, antes mesmo que ela começasse a tomar forma na vida real, a mente dos escritores já era povoada pela possibilidade de alcançar a última fronteira terrestre, o espaço sideral. Foi assim com Júlio Verne em *Da Terra para a*

<sup>68</sup> TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992, p.64.

<sup>69</sup> RODRIGUES, Elsa M. da Silva, *Alteridade, Tecnologia e Utopia*, Coimbra, 2010, p.224.

*Metrópolis* é um filme de ficção-científica alemão realizado pelo austríaco Fritz Lang e lançado em 1927.

*Lua* (1865) e com H.G. Wells com *Os Primeiros Homens na Lua* (1901). Da mesma forma que o universo era infinito, o poder de imaginação dos escritores também tinha alcance ilimitado. O espaço exterior era palco de possibilidades ilimitadas para a exploração terráquea. Era a metáfora para as grandes navegações terrestres. Aqui os exploradores promovem um desbravamento mais amplo, e no seu caminho o imprevisível e o incrível permeia sua jornada. Uma segunda vertente de exploração vinha de fora para dentro: com invasões promovidas por seres superiores em tecnologia e capazes de destruírem nosso estilo de vida, aplicando toda sua violência para conquistar suas presas.

O passado colonial das antigas navegações marítimas da Terra ganharia uma nova interpretação, na qual nós seríamos os escravizados ou, até mesmo, os aniquilados. Como exemplo, capturamos a ideia do escritor inglês H.G. Wells, que já nos dava uma colher de chá do próprio veneno imperial britânico: em *A Guerra dos Mundos*, de 1897, era a vez de sermos massacrados, sem chance de defesa, uma clara alusão às atrocidades impostas sobre outras regiões do planeta pela Coroa Inglesa. John Rieder, crítico ficcional enfatiza esta questão dizendo que a colonização e a ideologia são componentes cruciais da ficção-científica, inclusive, com referências históricas na propulsão ideológica de uma *novela*. A profunda contradição que advém da colonização, estabelecendo o ‘exótico’ como outro eixo argumentativo, estabelece a base de muitas ficções enraizadas neste tema, em particular na demonstração das ‘fantasias de descoberta’ ou nas ‘visões de desastre’ quando do encontro com o desconhecido.<sup>70</sup>

A fertilidade ficcional continua como um vírus que se espalha numa velocidade assustadora entre os escritores do século XX, abrindo as portas para novos desbravadores que conceberiam o inimaginável, assustando e cativando admiradores ao longo de todo o país e do mundo. Importante ressaltar que os frutos oriundos dos mais diversos processos criativos, cada qual com suas características, não poderiam ser dissociados de um de seus ingredientes preciosos: a tecnologia. Afinal, a ficção científica, pelo menos segundo seu dogma oficial, sempre discursou sobre o impacto da tecnologia.

Mas os tempos mudaram, desde a era de Hugo Gernsback, quando a Ciência gozava da posição de ser idolatrada – e confinada – numa torre de marfim. A tecnologia imprudente daqueles dias pertence a uma era mais lenta, hoje

---

<sup>70</sup> RIEDER, John. **Groundbreaking study of science fiction's relation to colonialism and imperialism.** University Press of New England, 2006, p.34.

extinta, quando as autoridades possuíam uma margem confortável de controle.<sup>71</sup>

Da mesma forma que a literatura produziu novas narrativas de entretenimento, o cinema como arte em ascensão, faria com que o século XX ficasse marcado por adaptações literárias de ficção-científica e também por criações genuínas que deixariam marcas significativas nesse gênero na cultura mundial.

### 1.1.3 – O cinema de ficção-científica: ampliando possibilidades

O cinema de ficção-científica nasce com a utilização do cinematógrafo no cinema. O cinema, considerado até então como uma das mais completas manifestações de arte, justamente por concentrar em sua essência a interação do ser humano por meio de sua visão e audição, com imagens e sons em movimento, reunidos em uma construção narrativa limitada pelo tempo, proporcionou a ilusão de realidade construída a partir de um ideal, o que possibilitou ao espectador ter uma representação do mundo de uma forma quase que palpável. Tal como a pintura, a escultura ou a fotografia, o cinema possibilitou ser também um registro histórico de uma sociedade. Graças à invenção dos irmãos Lumière, um novo mundo de expressão artística nasceria.<sup>72</sup> Mal sabiam eles que o aparelho seria apreciado por outras pessoas, estas, por sua vez, tornar-se-iam precursoras de uma indústria lucrativa, que gerava seus primeiros diretores e produtores. Uma dessas seria Georges Méliès<sup>73</sup>.

“É Méliès quem vai associar à ciência, a ficção”<sup>74</sup>. Georges Méliès seria o responsável pelo nascimento do cinema de ficção-científica, ao dar vida ao filme *Viagem à Lua* (*Le Voyage dans La Lune*), fruto da mistura de dois romances clássicos: *Da Terra à Lua*, de Júlio Verne, e *Os Primeiros Homens na Lua*, de H.G. Wells, que tinham como centro de suas narrativas uma viagem ao satélite natural da Terra. Nada mais incentivador do que conceber um roteiro baseado nos chamados “pais do gênero”.

<sup>71</sup> STERLING, Bruce. Preface. In: STERLING, Bruce (Ed). *Mirrorshades: the cyberpunk anthology*. Nova York: Ace Books, 1988, p. 8.

<sup>72</sup> Em dezembro de 1895, eles apresentaram a uma plateia até então curiosa, do *Grand Café* em Paris, aquilo que prometia ser apenas um passatempo tecnológico, com o posterior clássico “A chegada de um trem na estação”(L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat , 1895).

<sup>73</sup> George Méliès (1861-1938) é considerado o pai dos efeitos especiais, justamente por criar habilidades novas e avançadas que permitiam uma variedade de truques para as filmagens. Ele foi o responsável pela construção do primeiro estúdio cinematográfico da Europa.

<sup>74</sup> J.SICLIER, S. LABATHE. *Cinema e Ficção-Científica*. Editora Áster, Lisboa, s/d, p 17.

Os métodos de Méliès, antes de se transformarem nos elementos de um estilo maravilhoso, não eram mais do que truques inspirados por uma máquina: substituições, sobreimpressões, acelerados, etc. O gênio de Méliès consistiu em utilizar depois, todas as possibilidades do brinquedo científico para tornar verossímeis – realistas – as cenas de fantástico ou de pura fantasia.<sup>75</sup>

Segundo Metz, a diferença entre os irmãos Lumière e Méliès na passagem do cinematógrafo para o cinema, é o fato de que antes o instrumento era apenas uma forma de registro passageira transformando-se em meio de expressão artística. Ao explorar as várias possibilidades que ele criou em seus truques, Méliès mostrou ao mundo que ciência e ficção andam juntas na composição de qualquer filme, não apenas daquele referente ao gênero de ficção científica. Ele evoluiria progressivamente para inflamar a visão dos espectadores, com novas realizações. A transformação da ficção científica em um produto cultural que foi gradualmente sendo absorvido pelas massas deveu-se potencialmente ao instinto agora considerado primitivo de Méliès, ao ser o precursor na aquisição e utilização desse aparelho, o que possibilitou uma maior absorção de livros e *pulp magazines* transformando-os em diferentes adaptações.

Mas não apenas de Méliès viveria o cinema de ficção-científica. Da Alemanha surgiria o que se convencionou a chamar de “escola expressionista”, e a partir desta o amadurecimento do próprio cinema alemão. No expressionismo alemão, predominava, do ponto de vista estético, cenários gigantescos e a difusão de sombras e escuridão, enquanto que com relação aos temas em quase sua totalidade está um personagem que se encontra em um embate contra um coletivo opressor, geralmente a própria sociedade da qual ele faz parte.

E pela mente e mãos de Fritz Lang, seria realizado *Metrópolis*<sup>76</sup> que marcaria o primeiro de muitos divisores de águas<sup>77</sup> no cinema de ficção-científica ao longo do século XX, justamente pela sua narrativa da cidade futurista. Seu argumento de estratificação social, simbolizado pela divisão entre os mais abastados e os menos favorecidos, encontra aqui na arquitetura da cidade, sua representação mais esmagadora. No topo de elevados edifícios,

<sup>75</sup> J.SICLIER, S. LABATHE. **Cinema e Ficção-Científica**. Editora Áster, Lisboa, s/d, p.16.

<sup>76</sup> *Metrópolis* (Fritz Lang, Alemanha) foi produzido em 1927. O roteiro foi baseado no romance de Thea Von Harbou. No ano de 2008, foi reencontrado na Argentina, 30 minutos filmados que não compunham a versão final, conhecida até então. Eles foram restaurados e acrescentados a ela.

<sup>77</sup> O filme é reconhecido como obra cinematográfica relevante, justamente por apresentar um panorama da rigidez do sistema capitalista, porque mostra as principais forças que estão em interação dentro dele de tal modo que as ciências humanas abraçaram esta obra e a tomaram como um dos alicerces principais do cinema de ficção-científica. Outro elemento fundamental presente no filme é a automatização do trabalho centrado na figura do robô criado pelo cientista da estória. Este robô por sua vez, mesmo sendo um protótipo, é o prelúdio das intenções do industrial que deseja implantar uma nova força de trabalho eficaz que poderá substituir o trabalhador comum nas tarefas diárias.

vivem os senhores, donos dos meios de produção, detentores de um padrão de vida confortável e luxuoso, enquanto que, no solo e também abaixo dele, vivem uma multidão de trabalhadores que impulsionam o funcionamento das máquinas responsáveis pelas mais variadas funções mecânicas. Esse filme seria o precursor de um argumento constantemente propagado em outras produções do gênero: o medo da sociedade tecnologicamente avançada, explorando as dificuldades de padronização de comportamento humano mediante esses avanços, com ênfase na robótica. Fritz Lang produziria vários outros filmes, com destaque para *A Mulher na Lua* (*Frau in Mond*, Alemanha, 1929), sobre uma expedição que parte rumo à nossa lua para encontrar ouro. A crítica social que estava presente nas obras iniciais de H.G. Wells ganhava contornos mais acentuados e a “sétima arte” definiria novas possibilidades, sobretudo, “apoiando-se no encantamento promovido pelas imagens em movimento”<sup>78</sup>. E nesse meio artístico, ampliavam-se também os realizadores de fantasias nos Estados Unidos. Se antes da Primeira Guerra Mundial, a Europa, especialmente a França, ocupava um lugar de destaque no mercado cinematográfico, era a vez dos norte-americanos alavancarem sua difusão de produções e marcar presença, inclusive, em salas de exibição europeias.

Foram os Estados Unidos quem mais lucraram com a guerra, em todos os terrenos econômicos e, naturalmente, no da indústria cinematográfica. Diante do esgotamento europeu, os Estados Unidos transformaram-se em potência de primeiríssima ordem que, com abundância dos seus capitais, conquistaram as posições-chave em todo o mundo. Firms americanas compram grande número de cinemas franceses ou associam-se aos seus proprietários; concedem-lhes créditos com a condição de que lhes adquirissem os filmes. Por meio de manipulações sutis e pressões de toda a ordem, infiltram-se lentamente nos mercados da Europa, ameaçando a existência das indústrias cinematográficas nacionais. Tal êxito é possibilitado principalmente pelo fato de que os Estados Unidos são o único país capaz de manter a sua indústria fílmica pela capacidade de aquisição do próprio mercado. Contando então com cerca de 20 mil cinemas, os produtores americanos iriam consumá-lo amortizando-lhe o preço de custo no próprio mercado interno.<sup>79</sup>

Em território americano, no estado da Califórnia, Hollywood se tornaria a capital da indústria cinematográfica norte-americana, promovendo uma verdadeira migração de profissionais de diversas áreas, e também amadores, com desejos de saciar suas fantasias

---

<sup>78</sup> Como ressalta J.C. Ismael: “E é devido principalmente a indústria que a arte cinematográfica pôde penetrar horizontal e verticalmente na sociedade. Porque, sem a promoção que o mecanismo econômico lhe proporcionou, o cinema, enquanto manifestação artística ter-se-ia limitado a alguns poucos exemplos, insuficientes para estimular novas criações e novas exigências de expressão que o transformaram na impressionante aventura da sensibilidade e da inteligência humanas”. ISMAEL, J.C. **Cinema e Circunstância**. São Paulo, São Paulo Editora, 1965, p.35.

<sup>79</sup> ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.109.

personais, fossem de fama ou de fortuna. Por meio dela, profissionais da indústria tornaram possível a realização de sonhos até então restritos às páginas de livros e revistas de ficção científica. Personagens, cenários, figurinos e efeitos especiais fabricavam a magia do gênero, firmando laços maiores de empatia com os fãs. Mas, o final da década de 1920 romperia com alguns desses sonhos, o que promoveu indiretamente um desvio para produções um pouco menos elaboradas, a fim de conter gastos, e outras centradas no universo da fantasia. A crise econômica, que teve o seu início em 1929, estava na base desta corrente fantástica, numa riqueza enorme, que se alastrou pelo cinema americano, desde os primeiros tempos do sonoro. Houve, então, uma fuga do público rumo à realidade ficcional nas histórias de terror, de lobisomens e vampiros, de monstros pré-históricos ou humanos. “A comédia ligeira tomou em seguida, à sua conta, esta tendência para a evasão (pelos mitos sociais), sem que por isso o fantástico tenha perecido inteiramente”<sup>80</sup>.

Paulatinamente, adaptações de clássicos da literatura europeia iriam compor o grosso das produções, em especial aquelas feitas pelo estúdio Universal<sup>81</sup>, e a partir destas transposições para o cinema, estes romances alcançariam o *status* de lendas e se transformariam em ícones do horror para milhões de pessoas ao redor do mundo. Estavam lá, *Frankenstein* de Mary Shelley, *Drácula* de Bram Stoker e *O Homem Invisível* de H.G. Wells, apenas para exemplificar o potencial avassalador que a ficção-científica, aliada ao gênero de horror, seria dominante nas telas dos cinemas. Outros estúdios trataram de enveredar por esses gêneros bastante lucrativos na ocasião. Entretanto, praticamente nada no gênero de ficção-científica fora produzido após estas obras, que se tornaram emblemáticas. Ainda na década de 1930, outro filme inovador, um pouco semelhante a *Metrópolis*, mas com uma temática totalmente diferente, chegaria aos cinemas em 1936. Com o auxílio de William Cameron Menzies, o próprio escritor H.G. Wells ajudaria na criação do roteiro de *Daqui a Cem Anos* (1936)<sup>82</sup>. Dirigido por Menzies e produzido por Alexander Korda, *Daqui a Cem Anos* (*Things to Come*) é a adaptação do livro *Uma História dos Tempos Futuros* (*The Shape of Things to Come*) de 1933. Nas décadas seguintes, essa veia cinematográfica seria explorada pelos grandes estúdios de Hollywood, como a Paramount, a MGM, a Warner Bros, a 20<sup>th</sup> Century Fox, a RKO, a Universal, a Columbia e a United Artist.

<sup>80</sup> J.SICLIER, S. LABATHE. **Cinema e Ficção-Científica**. Editora Áster, Lisboa, s/d, p.37.

<sup>81</sup> A Universal é um dos estúdios mais antigos de Hollywood, fundado em 08 de junho de 1912.

<sup>82</sup> No filme, assim como no livro, Wells narra o início de uma nova guerra mundial que começaria em 1940 e duraria 26 anos. Quase um século se passa e um novo mundo é testemunhado pelo espectador onde o homem atingiu o clímax do avanço tecnológico; porém a cidade, que é a Londres do futuro (agora chamada Everytown) ainda comporta vários problemas sociais. Produção grandiosa, com grandes gastos em cenários e figurinos, além de contar com uma abertura esteticamente moderna para os padrões da época, cujos créditos iniciais do filme, rompem com os letreiros comuns, apostando na sofisticada animação de letras.

Como já era parte do cerne do gênero de ficção-científica, a cada novo período de inovação tecnológica na história do homem o imaginário ficcional seria excitado com as repercussões em torno das descobertas científicas no mundo como um todo. Assim, ao longo das décadas do último século, sobretudo após a II Guerra Mundial, tomamos conhecimento do fato de que a ciência se tornaria algo indissociável de nossa sociedade contemporânea, principalmente pelo testemunho global da utilização da maior de todas as criações até então: a bomba atômica. E o cinema ganharia uma nova inspiração na concepção de outras obras voltadas para o gênero de ficção-científica, conforme defende J.SICLIER e S. LABATHE:

O que separa a ficção científica contemporânea do fantástico anterior à guerra é, simplesmente, uma organização sumária dos novos poderes da ciência, posta em relevo pelas mais recentes descobertas e refletindo os temores ou as preocupações da América dos nossos dias. O fantástico científico era mais espontâneo, mais levado para o lado do puro terror. Não trazia preocupações de inovação. A ficção científica apodera-se da era atômica, assinalando o ano I em 1945.<sup>83</sup>

E assim, conseqüentemente durante a *Era Atômica*, o gênero se alimentaria deste novo argumento com novas possibilidades, continuando por décadas, a levar ao público suas obras, ao longo do período da *Guerra Fria* e percorreria todos os meios culturais. Entre os temas recorrentes estavam a ameaça comunista e as conseqüências da radiação nuclear. Como reflexo da política internacional, o elemento comunista, travestido de diferentes formas, moldava a caracterização do inimigo. A força do mal, quase sempre dotada de poder militar, era a semente dos problemas. O medo da expansão vermelha era um formidável combustível para a imaginação dos roteiristas. A preocupação real estava na possibilidade de eles alcançarem a Lua, ou irem mais além, às estrelas, conquistando territórios, antes que os próprios norte-americanos conquistassem tais feitos. E a radiação era, para os escritores,

(...) uma maneira de originar uma ameaça incomum ou interessante, ou explicar uma já concebida. A radiação foi usada para explicar muitas coisas maravilhosas, de insetos gigantes a árvores andantes, e até a ressurreição dos mortos. Isso não era uma forma de paranóia nuclear, apenas um enredo mais barato e simples.<sup>84</sup>

<sup>83</sup> J.SICLIER, S. LABATHE. **Cinema e Ficção** - Científica. Editora Áster, Lisboa, s/d, p.85.

<sup>84</sup> No original: "It was Just a way of originating na unusual or interesting menace, or explaining one already conceived. Radiation was used to explain many wonderful things, from giant insects to walking trees to resurrecting the dead. This was not a form of nuclear paranoia, merely cheap and simple plotting." WARREN. Bill. **Keeping Watching the Skies!** American Science Fiction Movies of the Fifties. McFarland & Company, 1997, prefacy, xiii.

Embora estivesse prosperando, a ficção científica cinematográfica sofreu em alguns casos por restrições orçamentárias, não necessariamente pela falta de dinheiro, mas pelo direcionamento de investimentos para o seu concorrente do início da década de 1950: a televisão. Segundo Bill Warren, os estúdios de Hollywood experimentavam novas fórmulas de gerar lucros e reunir os fãs do gênero para aquele meio de comunicação que se tornava aos poucos mais popular. Como forma de não perder os espectadores, grande parte da indústria optou por testar novas tecnologias de projeção e exibição de filmes, por exemplo a tela panorâmica, intitulada *Cinemascope*<sup>85</sup>, isso a partir de 1953. Embora os aparelhos de televisão ainda custassem caro, o iniciante e lucrativo mercado de propaganda formado em torno das estações de TV norte-americanas, com patrocinadores de diferentes espécies de produtos, proporcionava outra renda substancialmente atrativa para a produção de programas. E durante a *Guerra Fria*, a *Era Atômica* da ficção-científica alimentava o cinema. Então, em 1950, outro filme que abordava a viagem do homem à Lua despertaria a atenção das platéias e dos críticos: *Destino à Lua* (*Destination Moon*, 1950)<sup>86</sup>, justamente por ser uma criação ficcional tão contemporânea àquele momento de brilho tecnológico, como ressalta Gary Coville e Patrick Lucanio em matéria à época de seu lançamento:

O argumento que promovia a reunião de industriais para financiar uma missão para a Lua foi defendido pelo General Thayer (e ecoado pelos sentimentos do próprio Wernher von Braun, o primeiro cientista de foguetes da América): “A corrida começou e é melhor vencermos, porque não há absolutamente nenhuma forma de parar um ataque do espaço sideral. O primeiro país que puder usar a Lua como lançamento de mísseis controlará a Terra... Isso cavalheiros, é o mais importante fato militar de nosso século.”<sup>87</sup>

<sup>85</sup> O Cinemascope foi uma tecnologia de filmagem e projeção criada pelo presidente da Twentieth Century Fox em 1953 para a gravação de filmes no formato *Widescreen* o que marcou o início da era de filmes de ‘tela larga’, muito utilizado inicialmente em exibição para drive-in, sendo adotado por outros estúdios de Hollywood. O primeiro filme a utilizar este padrão foi *O Manto Sagrado* (*The Robe*, 1953), dirigido por Henry Coster.

<sup>86</sup> *Destino à Lua* (*Destination Moon*, EUA, 1950) foi baseado na estória de Robert Heinlein, sendo dirigido por Irving Pichel e produzido por George Pal. Alguns autores como Perkowitz, Siclier e Labathe, além de vários críticos de jornalismo e de história, consideram este filme como o marco inicial da *Era Dourada da ficção-científica cinematográfica*. Este foi o primeiro dos filmes de ficção científica produzido por Pal, trabalhando na produção de efeitos especiais. Logo após, viria *O fim do mundo* (*When Worlds Collide*, 1951), filme-catástrofe sobre o fim do planeta Terra e, em seguida, o primeiro contato dele com o universo de H. G. Wells: a adaptação de *A guerra dos Mundos*, em 1953, sob a direção do diretor Byron Haskin. Tanto *O fim do mundo* como *A guerra dos mundos* renderiam a George Pal e à sua equipe, prêmios Oscar na categoria de melhores efeitos especiais. George Pal retornaria ao tema da exploração espacial no ano de 1955 com *A conquista do espaço* (*The Conquest of Space*, 1955) que, foi determinante para a década de 1950, por seus efeitos e desenhos de produção, pois inspirariam profundamente outro filme de mesma temática, treze anos mais tarde, chamado “*2001: uma odisséia no espaço*”, do produtor e diretor Stanley Kubrick. Com o sucesso alcançado por esta produção lhe foi oferecido a chance de adaptar outro livro clássico de H. G. Wells. Seu interesse tendeu pela escolha de *A Máquina do Tempo*.

<sup>87</sup> COVILLE, Gary e LUCANIO, Patrick. Early Television – Small Screen Media from the Fifties: A Dramatic Mix of Fact and Fantasy. In: FILMFAX- **The Magazine of Unusual Film & Television**, número 21, julho de 1990, p.58.

O fato de ele se diferenciar da primeira produção de ficção-científica dirigida por Méliès, *Viagem à Lua*, devem-se aos argumentos científicos mais elaborados que estavam mais próximos dos estudos científicos reais que foram construídos para formar o roteiro final<sup>88</sup>. O próprio conceito de impulso proporcionado por um foguete, sobretudo, no avanço tecnológico em torno deste objeto, aprimorado pelos alemães durante a Segunda Guerra, oferecia a possibilidade de que um voo tripulado dessa natureza viesse a se tornar uma realidade em pouco tempo. Foguetes já eram bastante utilizados nas *pulp magazines* norte-americanas e, em especial, com sucesso nas edições de *Buck Rogers*<sup>89</sup> e *Flash Gordon*<sup>90</sup> e tal veículo, tornou-se uma espécie de ícone não somente para uma geração de aficionados pelo gênero como foi associado à própria ficção científica como um todo. Como já dito antes, no início, o cinema tornou-se uma poderosa ferramenta cultural, um meio cultural que promoveria a transposição para as telas dos mais variados temas, e que, no nosso caso, ajudaria a dar vida ao fantástico, às visões de futuro e ao enigmático, presentes nas raízes da ficção-científica. A década de 1950 estava correndo e o fascínio e o desejo por novas adaptações e por incursões diferenciadas e frescas cresciam. E as *pulp magazines* seriam um combustível poderoso para a composição de novos roteiros.

Em 1951, duas produções se destacariam nesse meio: *O Monstro do Ártico*<sup>91</sup> e *O Dia em que a Terra Parou*<sup>92</sup>. Foi notável o envolvimento crescente de produções dos estúdios de Hollywood no que diz respeito ao tema da exploração espacial ao longo da década de 1950. Tema popular, a exploração de novas fronteiras sempre fez parte dos ideais do ser humano.

---

<sup>88</sup> “Segundo a revista L’Auge Du Cinéma, (nº 1, março de 1951), Alexandre Annanoff, Presidente do Movimento Internacional de Astronáutica, ter-se-ia responsabilizado por esta autenticidade. Em todo o caso, devem-se ao professor Herman Oberth os pormenores técnicos, sistematicamente repetidos, que encerram (como outrora, A Mulher na Lua) alguns momentos impressionantes: ruptura da atracção terrestre, travessia do vácuo interplanetário, etc.” J.SICLIER, S. LABATHE. Cinema e Ficção-Científica. Editora Áster, Lisboa, s/d, p.73.

<sup>89</sup> Buck Rogers foi criado por Anthony Rogers e publicado inicialmente em duas histórias pela revista *Amazing Stories*. Ele conseguiu uma popularidade considerável sendo que durante o século XX ele deixou sua marca em todos os meios culturais, desde os quadrinhos, passando pelo cinema, rádio e televisão.

<sup>90</sup> Flash Gordon foi criado por Alex Raymond e apareceu pela primeira vez em histórias em quadrinhos em 07 de janeiro de 1934 por meio de uma tira de jornal do *New York American Journal*. Ele é considerado o segundo herói espacial deste meio. Quem ocupa o posto histórico de primeiro no gênero é Buck Rogers. A história de Flash Gordon concentra-se nas aventuras deste personagem ao lado do Dr. Zarkov e de uma mulher, Dale Arden. Ele se torna explorador e por meio de um foguete criado pelo Dr. Zarkov, os três juntos partem rumo ao espaço sideral, e acabam encontrando o planeta Mongo aonde caem acidentalmente. Este planeta é povoado por várias culturas. Na queda acabam caindo em um reino dominado por um tirano governante de nome Ming, que tem a fama de ser impiedoso com seus inimigos. A partir daí, seguem-se diversas aventuras, tendo como foco, suas aventuras nas diversas regiões deste distante mundo.

<sup>91</sup> *O Monstro do Ártico* (The Thing from Another World) foi dirigido por Christian Nyby e também por Howard Hawks. É baseado em uma história de John Wood Campbell Jr. (sob o pseudônimo de Don A. Stuart) publicada em agosto de 1938 com o nome de “Who Goes There?” na revista *Astounding Stories*.

<sup>92</sup> Baseado no conto “Farewell to Master” de Harry Bates, publicado originalmente em outubro de 1940 na revista *Astounding Science Fiction*.

Assim foi ao longo de toda a história dele, desde a conquista de territórios vizinhos por comunidades, passando pelo desbravamento de novos continentes mediante expedições exploradas e, chegando ao *espaço*, a *fronteira final*.<sup>93</sup> A ficção-científica já alçava voos imaginários nas redondezas planetárias. Promovia um desbravamento mais amplo e, no seu caminho, o imprevisível e o incrível permeavam a sua jornada. Era o renascer da chamada “exploração espacial”. O conto *A Sentinela* (1951) de Arthur C. Clark contém elementos que caracterizariam bem esse panorama.

Em 1968, o cineasta Stanley Kubrick levaria às telas do cinema este conto com a colaboração do próprio autor. O resultado foi o filme *2001: Uma Odisséia no Espaço*<sup>94</sup>, uma obra que definiu um novo marco em efeitos especiais e inspirou novas produções cinematográficas de ficção-científica nas décadas seguintes. O apetite por produções que envolviam a temática o espaço sideral cresceu não apenas pelo posterior sucesso alcançado com *2001*, mas também porque o momento era propício para novas produções desta natureza, já que o final da década anterior o mundo foi palco de acontecimentos de destaque, pois no ano seguinte, a Apolo 11, uma nave tripulada por três norte-americanos, chegaria ao solo lunar. A década de 1970 iniciou-se timidamente sobre essa temática, com o envolvimento de Robert Wise no roteiro adaptado de *O Enigma de Andrômeda*<sup>95</sup>, baseado no livro de mesmo nome, do autor Michael Crichton. A partir desta produção, criou-se, mais uma vez, a chance de estabelecer uma ponte com a realidade formando uma atração crítica, aproveitando-se desse clima propício da ficção científica espacial.

No decorrer desta década, com mais intensidade em sua segunda metade, novos filmes se estabeleceriam como divisores de água e representantes desta leva de ficções espaciais. Em 1977, um jovem diretor de nome George Lucas lançaria *Guerra nas Estrelas* (*Star Wars*)<sup>96</sup>,

<sup>93</sup> Essa frase é utilizada no início do monólogo de abertura da série de ficção-científica norte-americana *Star Trek* (‘Jornada nas Estrelas’ no Brasil) que estreou em 1966, pouco tempo antes da chegada do homem à Lua e era indiretamente uma alusão ao desejo norte-americano de expandir as fronteiras conhecidas pelo homem.

<sup>94</sup> Bráulio Tavares explica essa importância: “Quando o *2001* de Stanley Kubrick foi lançado em 1968, muitos fãs da ficção científica sentiram-se orgulhosos e aliviados; finalmente aparecia uma obra disposta a reunir a competência técnica e a audácia das ideias; o filme estava em dia com a astronáutica e a metafísica ao mesmo tempo.” TAVARES, Bráulio. **O que é ficção científica**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992, p.29.

<sup>95</sup> Com um orçamento generoso e produzido pela Universal Filmes, o filme narra a estória de um satélite que cai em uma vila deserta no estado do Novo México e causa uma considerável mudança na rotina daquele local. Agentes do governo são enviados para recuperar o objeto e acabam por constatar que dezenas de corpos de pessoas mortas estão espalhados pela região. Em entrevista concedida pelo próprio Wise, dentre os três filmes de ficção-científica que ele dirigiu, *O Enigma de Andrômeda* é o seu preferido, justamente pelo fato de ele ter liberdade total para poder tomar decisões que envolviam inclusive a construção de cenários bem sofisticados que aumentavam em muito a fidelidade com a descrição contida no livro.

<sup>96</sup> *Guerra nas Estrelas* (título adotado no Brasil na década de 1970 e utilizado inclusive em exibições pelas emissoras de TV, ao longo dos anos 80 e 90) foi concebida inicialmente como a primeira parte de uma trilogia, seguida por *O Império Contra-Ataca* (Irvin Kershner, 1980) e *O Retorno de Jedi* (Richard Marquand, 1983). *Star Wars* foi idealizado por George Lucas segundo depoimentos posteriores, como sendo a segunda parte de uma

que concentrou em sua narrativa aquilo que grande parte dos contos e novelas das *pulp magazines* do início do século propagava; mas, desta vez, em uma fórmula que alçou seu criador ao estrelato: a luta do bem contra o mal, reunindo, cavaleiros espaciais, princesas, robôs, alienígenas de várias formas e naves estelares de todos os tamanhos para todos os gostos. Na carona desse sucesso sustentado pelos estúdios da Fox, os concorrentes de Hollywood sentiram-se encorajados a patrocinar diferentes incursões de fantasia e ficção científica, nascendo, nos anos seguintes, obras, como *Contatos Imediatos do Terceiro Grau* (Spielberg, 1977), *Alien, O Oitavo Passageiro* (Ridley Scott, 1979) e *Jornada nas Estrelas, O Filme* (Robert Wise, 1979). E a televisão norte-americana também acompanhou a febre espacial injetando maciçamente generosos orçamentos em produções como *Galáctica, Astronave de Combate* (Battlestar Galactica, 1978) e *Buck Rogers no Século 25* (Buck Rogers in the 25th Century, 1979-1981), ambas criadas por Glen A. Larson.

*Star Wars* selou sua reputação não somente como inovador em termos de narrativa, mas também por criar uma nova categoria de efeitos especiais, fator fundamental para dar credibilidade a qualquer filme do gênero. Tal especificação nesse setor possibilitou que diretores, como Steven Spielberg – que também era produtor –, forjassem parcerias com George Lucas, e outros produtores, apoiando-se nos excelentes recursos disponíveis na Industrial Light & Magic – produtora do próprio Lucas - dando vida a várias produções nas décadas de 1980 e 1990, que se eternizaram na cultura norte-americana e mundial, como *E.T* (1982), *De Volta para o Futuro* (Robert Zemeckis, 1985) e *Parque dos Dinossauros* (Spielberg, 1994), e, conseqüentemente, também estabelecendo um padrão norte-americano de produção cinematográfica de ficção-científica, identificado por produções “faraônicas” tanto em riqueza de detalhes quanto pelo número de profissionais envolvidos.

Tão vivo quanto seu ancestral, o livro, o cinema de ficção-científica é constantemente renovado, o que proporciona ao seu público fiel – e desperta a atenção para novas plateias – entretenimento e reflexão sobre o mundo em que vivemos e nossa maneira de lidar com a tecnologia que nele está presente. E é por meio do cinema, que estudaremos, no capítulo seguinte, uma obra desse gênero: *O Dia em que a Terra Parou*, do ano de 1951, e a partir dele, iniciaremos nossa discussão acerca do seu tema principal, bem como dos seus

---

saga dividida em duas trilogias. Tal fato foi oficialmente divulgado e aceito, quando foi lançada uma edição especial de vinte anos do primeiro filme, exibida nos cinemas de todo o mundo em 1997; ocasião na qual o criador rebatizou os filmes, modificando inclusive os créditos iniciais de todos eles, incluindo o títulos “Star Wars: Episode IV: A New Hope” (Star Wars, 1977) “Star Wars: Episode V: The Empire Strikes Back” (Empire Strikes Back, 1980) e “Star Wars: Episode VI: Return of the Jedi” (Return of the Jedi, 1983), preparando já o terreno para o lançamento de uma nova trilogia que contaria os eventos anteriores ao primeiro filme lançado em 1977. Os filmes desta nova trilogia foram lançados em 1999 (Episódio I), 2002 (Episódio II) e 2005 (Episódio III).

desdobramentos. Falaremos também dos detalhes importantes na concepção de sua produção, a fim de trazer à tona questões sobre suas influências sociais e políticas com base nos testemunhos de seus realizadores.

## **CAPÍTULO II**

### **“O DIA EM QUE A TERRA PAROU” DE ROBERT WISE**

## **CAPÍTULO II – “O dia em que a Terra parou” de Robert Wise**

### **2.1 – Estrutura narrativa do filme**

Os radares militares de várias partes do mundo detectam um objeto voador não-identificado cruzando a atmosfera da Terra a uma velocidade surpreendente. Ele sobrevoa todo o continente asiático em direção à costa leste dos Estados Unidos. À medida que o objeto se aproxima do território norte-americano, não apenas os militares tomam conhecimento do fato, como também a imprensa mundial. Diversas emissoras de rádio dos mais variados países, noticiam o evento em suas línguas pátrias, enfatizando a origem extraterrestre do objeto.

Este, por sua vez, chega à cidade de Washington e diminui sua velocidade até pousar no Parque Ellipse. Um enorme efetivo militar é despachado ao local do pouso da espaçonave e se coloca de prontidão em frente a ela, assim como, também, uma multidão de curiosos. A espaçonave abre-se e de dentro dela surge um ser humano que saúda todos os presentes dizendo que veio visitá-los em paz. Após descer de uma rampa, ele caminha em direção a um grupo de soldados, quando, ao retirar um objeto de dentro de seu traje, é baleado por um soldado nervoso que imaginava se tratar de uma espécie de arma. Ferido no ombro, ele cai ao chão. Quando alguns oficiais do exército se aproximam do alienígena para verificar o seu estado, constatam que ele não está só, ao perceberem que um enorme robô também sai de dentro da nave e fica diante deles observando o ocorrido. De repente, o robô começa a disparar raios que saem de sua cabeça, desintegrando todas as armas dos militares, desde rifles, canhões e até os tanques, mas não ferindo nenhuma pessoa. Mesmo debilitado, o alienígena consegue enviar uma ordem para que ele pare com o ataque. Ao se levantar, ele explica aos soldados que o objeto que ele havia trazido era um presente para o presidente deles. Um oficial superior chega e ordena que conduzam o extraterrestre para o Hospital Walter Reed.

No hospital, o alienígena recebe a visita de Harley, secretário do presidente norte-americano. O secretário, que já tomara conhecimento de que o nome do visitante era Klaatu, traz uma mensagem de desculpas do presidente e o desejo de conhecer o motivo de sua chegada. Klaatu explica que tem uma mensagem importante que não pode ser dirigida apenas a um chefe de Estado, e cujo teor deverá ser difundido a todos os líderes mundiais. Surpreso com a declaração, Harley diz que seria impossível, na atual situação, reunir tal grupo de representantes, pois forças bélicas malignas produzem problemas em seu mundo. Klaatu é enfático ao dizer que não lhe interessa os problemas do planeta Terra e que a mensagem que

traz é muito mais relevante. O secretário sai e promete levar ao conhecimento do presidente o pedido dele.

Enquanto isso, no local do pouso, engenheiros militares tentam, em vão, entrar na espaçonave, assim como também tentam compreender porque o robô permanece imóvel em frente a ela. No dia seguinte, Harley retorna ao hospital e traz notícias nada animadoras: por meio de respostas telegrafadas, vários dos representantes mundiais informam da inviabilidade do deslocamento deles para um encontro em Washington, a não ser que este seja realizado em seus próprios países. Klaatu, descontente com o relatório, sugere, então, que, antes de tomar qualquer decisão, ele gostaria de caminhar entre os terráqueos para compreender melhor o seu modo de vida. O secretário diz que tal pedido seria impossível de atender e pede para que ele não saia do hospital e, em seguida deixa o quarto. Mais tarde, na noite seguinte, uma enfermeira e um segurança entram no quarto de Klaatu e constatam que ele desapareceu. O comando do exército é alertado e logo os jornais noticiam o ocorrido, inclusive estampando na primeira página de um deles, a matéria “Homem de Marte escapa”. Enquanto isso, Klaatu caminha tranquilamente por uma rua até chegar a uma pensão aonde se dirige para ocupar um quarto, sob o nome de Sr. Carpenter. Completamente desconhecido do público, já que sua identidade não fora revelada pelas autoridades, ele passa despercebido, e se instala normalmente no local.

Na manhã seguinte, durante um café coletivo, sentado à mesa, Klaatu lê um jornal enquanto os outros hóspedes escutam atentamente o boletim diário do rádio, que só fala da chegada do extraterrestre, sua fuga e os possíveis desdobramentos do ocorrido. A desconfiança sobre as reais intenções do alienígena é debatida, com hipóteses infundadas de que ele poderia ser da própria Terra e de um país inimigo, cuja chegada seria o prelúdio de uma invasão mais elaborada. O debate é interrompido quando a governanta da pensão chama por Helen, uma moradora da pensão, e a avisa que seu namorado está aguardando-a na recepção. Ambos haviam combinado de sair, mas ela está receosa por não ter com quem deixar seu filho Bob. Nesse instante, Carpenter (Klaatu) oferece-se para cuidar do garoto enquanto os dois se divertem. Ele manifesta o desejo de conhecer a cidade e gostaria que Bob fosse o seu guia. Todos chegam a um acordo, e o passeio de Klaatu por Washington tem início. Primeiramente, ele e o garoto visitam o cemitério nacional Arlington, onde ficam diante do túmulo do pai de Bob, o que faz com que Klaatu aprofunde seu conhecimento sobre os conflitos que trouxeram a morte de milhares de pessoas. Em seguida, vão até o Memorial Lincoln. Ele fica admirado com as palavras inscritas na parede e deseja conhecer outro representante contemporâneo do mundo, filósofo ou cientista que seja tão importante quanto

foi o ex-presidente, para que possam conversar. Bob sugere o professor Barnhardt, que, inclusive, mora na cidade, próximo ao local de trabalho de sua mãe. Logo após a sugestão, a pedido de Bob, ambos vão ao local da aterrissagem da espaçonave. Ingenuamente, enquanto a observa próximo dele, Bob discute como seria o funcionamento do robô e da nave com Carpenter até ficar bastante impressionado com a argumentação do adulto. Klaatu insiste em fazer uma visita ao professor. Curioso com a possibilidade do encontro, o garoto o conduz até o lugar onde ele mora. Chegando lá, não encontram Barnhardt, mas Klaatu decide entrar no escritório dele, após ver um quadro negro com uma equação de mecânica celeste desenvolvida, mas sem solução. Ele resolve deixar uma pista de como resolvê-la, adicionando alguns elementos, até que, num instante, chega a governanta da casa e pede por explicações sobre a presença do estranho ali. Klaatu explica que tem uma mensagem importante para o professor e deixa um bilhete de contato para que ela o entregue.

Mais tarde, já à noite, agentes em nome do professor vão até a pensão e procuram por Carpenter, pedindo para que ele os acompanhe de modo a conversar com Barnhardt. Quando estão de saída, Helen chega do passeio com seu namorado e se espanta com o fato de o Sr. Carpenter estar de saída com um agente do governo. Ao chegar à residência do professor, Carpenter revela sua verdadeira identidade e o propósito de sua visita à Terra, dizendo que os povos de outros planetas já tomaram conhecimento do desenvolvimento da energia atômica em nosso mundo e do perigo que ela representa caso os terráqueos decidam estender sua violência além das estrelas. A menos que o professor consiga reunir um grupo de cientistas e autoridades responsáveis para que sua mensagem seja difundida com êxito, Klaatu deixa claro que a alternativa final será a eliminação da Terra.

O professor concorda em fazer os preparativos para essa reunião ao mesmo tempo em que sugere que o emissário faça uma demonstração do seu poder para que todo o mundo desperte para a urgência da sua chegada, porém algo que não machuque e não prejudique ninguém. Klaatu diz que tal demonstração será feita no dia seguinte ao meio-dia. Ao sair da casa do professor, ele faz um breve retorno à pensão onde pega uma lanterna emprestada do garoto Bob, o qual se sente feliz em poder ajudar. Em seguida, ele sai da pensão e, sem saber, é seguido pelo menino. Na verdade, Klaatu segue rumo à espaçonave. Ao chegar ao local, Klaatu comunica-se com o robô de forma silenciosa por meio da luz da lanterna para não chamar a atenção dos guardas que vigiam a nave. O robô neutraliza os vigilantes sem feri-los, e permite que o alienígena entre dentro da nave, e através de um aparelho de comunicação, estabeleça contato com outros seres. Do lado de fora, Bob testemunha tudo, completamente espantado, até que decide retornar à pensão.

Ainda naquela mesma noite, acordado, Bob espera pela mãe, que chega de um encontro com seu namorado Tom. Bob conta o que presenciou, mas Helen acredita que tudo não passou de um sonho e fruto da imaginação do filho. Preocupada com o nervosismo de Bob, ela pede a Tom que vá até o quarto do Sr. Carpenter para chamá-lo. Aquele chama por este à porta e, sem obter resposta, decide entrar. Olhando rapidamente dentro do quarto, ele encontra um diamante caído no chão e leva até o conhecimento de Helen. Desconfiado, Tom decide ficar com a pedra e levar a um especialista para avaliação. No dia seguinte, Klaatu vai até o local de trabalho de Helen e diz que precisa conversar com ela. Ele sabe que Bob conversou com ela a respeito do que havia visto na noite anterior e manifesta preocupação a respeito do que ela pensa sobre o ocorrido. Nervosa, ela diz que vai almoçar, e que no caminho, ele pode acompanhá-la. Ao entrarem em um elevador, este para abruptamente, em consequência da ausência de energia. Klaatu confessa ser o responsável pelo não funcionamento do elevador e também revela quem ele realmente é, em seguida, pede para que ela o ajude.

Enquanto isso, em todas as partes do mundo a energia foi neutralizada, com exceção dos hospitais e aviões em voo. Em outra parte da cidade, o namorado de Helen confirma, por meio de um joalheiro, que o diamante é único e não pode ser encontrado em nenhuma parte. De volta ao elevador paralisado, Klaatu explica resumidamente a importância da realização da reunião com o professor Barnhardt. Consciente da situação, ela dá crédito ao seu desabafo, até que a energia retorna precisamente trinta minutos depois. Ao saírem do elevador, preocupada, ela confessa que mais uma pessoa sabe da história contada pelo seu filho: Tom. Ao mesmo tempo, uma reunião do mais alto escalão do exército é iniciada, tendo em vista os recentes acontecimentos. Dois planos de ação estão em andamento, o primeiro consiste na imobilização do robô, encapsulando-o em um bloco maciço de um material inovador e, o segundo, a busca e apreensão do alienígena, vivo ou morto. Mais uma vez, os jornais noticiam os acontecimentos, agora dando destaque também ao estado de lei marcial na cidade que ordena que nenhuma pessoa possa sair de Washington por qualquer forma que seja.

Mais tarde, Helen chega ao escritório de Tom e ambos iniciam uma conversa sobre o Sr. Carpenter. A desconfiança de Tom, que já tomara forma, agora ganha credibilidade com a confissão de Helen. Ela insiste na preservação da identidade de Carpenter, mas ele diz que o alienígena representa uma ameaça mundial. Movido pela vaidade, ele não dá ouvidos ao pedido dela e decide ligar para o Pentágono e expor a situação. Decepcionada ao vê-lo falar ao telefone, ela sai rapidamente e pega um táxi. Conversando ao telefone, Tom dá a localização de Carpenter ao general Cutler. Todavia, antes que as forças armadas cheguem à pensão, Helen alcança Klaatu primeiro e ambos saem de táxi. Durante o percurso, ele fica

preocupado com sua integridade física e com a possibilidade de que seu companheiro robô, Gort, tome conhecimento de uma eventual fatalidade. Ele diz que o robô pode destruir o planeta todo e, para evitar isso, ela deve se dirigir a ele e pronunciar a seguinte frase: “Klaatu Barada Nikto”. Eles saem do táxi em uma rua movimentada, mas, ao tentar fugir, Klaatu é baleado por militares. Helen foge e segue rumo ao parque onde Gort está iniciando seu plano de eliminação, começando por desintegrar os dois soldados que o vigiavam. Ela chega em seguida, mas antes que seja eliminada, fala a frase indicada por Klaatu. Gort interrompe sua programação e pega Helen em seus braços, carregando-a para dentro da nave e logo após vai atrás de Klaatu. O robô consegue recuperar o corpo dele e o traz de volta à nave, onde um processo de regeneração consegue revivê-lo. Surpresa com a recuperação do amigo, Helen é avisada de que aquilo que ela presenciou é apenas temporário. Instantes depois, do lado de fora da espaçonave, o professor Barnhardt e vários cientistas estão organizados à espera de Klaatu, desconhecendo que ele já está lá dentro. A porta da nave abre-se e de dentro sai primeiro Gort, que permanece de pé sobre a espaçonave, em seguida Helen, que desce em direção do grupo reunido, e logo atrás, Klaatu, que fica ao lado do seu companheiro espacial.

Klaatu faz um discurso diante do público ali presente, explicando que há uma comunidade galáctica que tem consciência do progresso científico nuclear alcançado na Terra e do perigo que isso pode representar, caso ele seja usado além das estrelas, sobretudo, como motivadores de conflitos bélicos. Ele ressalta que há uma força policial específica presente na figura de robôs, como Gort, que tem o propósito de deter tais agressões. Se o povo da Terra persistir em seu presente curso e difundir sua violência no espaço, nosso mundo será eliminado completamente. Entretanto, ele oferece uma escolha, unirem-se a essa comunidade e viverem em paz, sem agressões ou guerras. Ele finaliza dizendo que a escolha cabe a nós. Em seguida, despede-se e prossegue para dentro da nave, que logo decola rumo ao espaço infinito.

## 2.2 – A produção

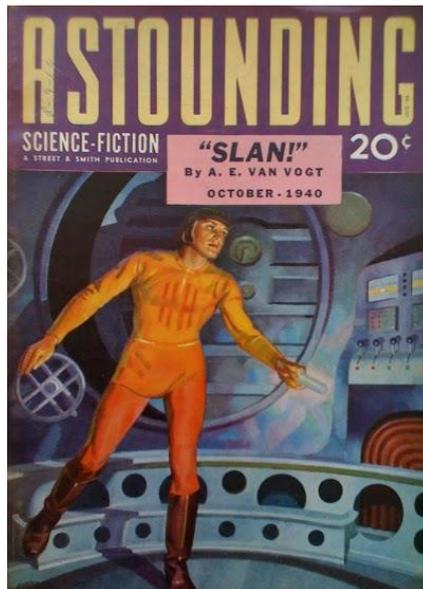
Imagem 02: Bastidores do filme: filmando o aparecimento do robô Gort.



Fonte: <http://jolantasketch.blogspot.com.br/2010/10/day-earth-stood-still-1951.html>

*O Dia em que a Terra Parou* foi baseado no conto de Harry Bates<sup>97</sup> chamado *Farewell to Master*, publicado originalmente na *pulp magazine* de ficção-científica *Astounding Science-Fiction*, em outubro de 1940. “É uma novela com aproximadamente 17.000 palavras, dividida em sete capítulos”<sup>98</sup>. Embora não seja uma transposição fiel dos eventos ocorridos no conto, ele aproveita principalmente, alguns de seus elementos, como o emissário Klaatu e o robô Gort (que no conto é chamado de Gnut). No conto, a nave de Klaatu não é um disco-voador, mas sim um veículo “espacial-temporal” que simplesmente aparece do nada, bem na capital Washington, ao contrário do filme, cujo transporte vem do espaço. O fato de aparecerem do nada causa pânico e medo, fazendo com que o personagem Klaatu seja baleado fatalmente assim que pisa fora de sua nave. Desse ponto em diante, tudo que se vê no filme é totalmente diferente do conto criado por Bates.<sup>99</sup>

Imagem 03: Capa da edição de outubro de 1940 da revista **Astounding Science Fiction**, com destaque, o anúncio do conto “Slan!” de A.E. Van Vogt.



Fonte: <http://www.dragondark.co.uk/wp-content/uploads/2013/05/Astounding-Science-Fiction.jpg>

<sup>97</sup> Harry Bates (Hiram Gilmore Bates - 1900-1981). Autor pertencente à fase dourada das *pulp magazines*.

<sup>98</sup> LOBAN, Lelia. *Farewell to Master: The day the Earth Stood Still*. In: **Scarlet Street Magazine** – The Magazine of Mystery and Horror, Outubro de 1997, p.44.

<sup>99</sup> *Farewell to Master* tem como protagonista principal, um repórter de nome Cliff Sutherland. Os estrangeiros que fazem parte da trama, um robô e um ser humano, nunca ameaçaram a Terra. Quando um maluco que confunde a aparição dos seres com emissários de Satã, e atira para matar o homem, a trama passa a se concentrar na figura do robô Gnut. Este, após ter o seu companheiro humano morto, obtém uma gravação da voz de Klaatu e assim passa a tentar trazê-lo de volta à vida por meio de uma cópia física dele, numa espécie de processo de clonagem avançada. O robô não obtém sucesso em uma de suas tentativas, pois o clone demonstra-se frágil e vive brevemente, devido às imperfeições da gravação obtida. O repórter Cliff ajuda Gnut a obter o equipamento de som original, pelo qual o robô possa corrigir os defeitos detectados e construir um Klaatu melhor. Cliff insiste para o robô que persista em novas tentativas para reconstruir o mestre dele, para que o povo da Terra se redima do que aconteceu. Próximo ao final do conto, o repórter obtém uma chocante revelação nas palavras do robô: “*Você não compreendeu ... Eu sou o Mestre.*”

Um dos responsáveis por iniciar o processo de adaptação para as telas do cinema, do conto de Bates, foi o escritor Edmund North<sup>100</sup>, juntamente com o produtor Julian Blaustein. Em 1949, numa reunião executiva nos estúdios da 20th Century Fox, Blaustein foi convidado a sondar novos projetos para filmes que tinham como foco a ficção-científica na concepção do roteiro. Maurice Hanline, um editor assistente de roteiros do estúdio, sugeriu que Blaustein olhasse alguns rascunhos com base em algumas histórias de ficção-científica que estavam na mesa de reunião, mas que se concentrasse em narrativas que se passassem mais na Terra do que no espaço sideral, já que, devido às restrições orçamentárias, os executivos principais do estúdio vetariam o projeto. Blaustein sabia muito bem como era a luta de um produtor quanto a esse tipo de questão, uma vez que ele estava numa árdua tarefa para concluir o filme de faroeste *Flechas de Fogo* (1950)<sup>101</sup>, que pela natureza de seu roteiro consumia grandes quantidades de dinheiro. Mas, este faroeste acabou por se tornar um sucesso e gerou confiança na figura de Blaustein para pedir uma chance junto a Darryl Zanuck, executivo chefe encarregado das produções na Fox.

Em entrevista feita para uma edição especial comemorativa de DVD de *O dia em que a Terra parou*, Julian dá o seu depoimento:

A ideia para o filme veio de umas manchetes de jornais que se referiam à frase: “paz ofensiva”. Na época, a União Soviética estava tentando falar de paz, mas seus inimigos não confiavam neles. Então se tornou uma paz ofensiva e parecia uma contradição de termos que caracterizava muito bem o período que estávamos vivendo. O astral e o ambiente político eram muito negativos. Eu disse: ‘eu me pergunto se podemos fazer algo para dizer que a paz é uma palavra de três letras, não um palavrão, e que o cinema talvez tenha certa responsabilidade’. Eu comecei assim e depois disse: ‘eu jamais acharei uma história que transmita essa ideia sem que seja panfletária, sem se tornar uma obra que não fosse entretenimento, que Darryl Zanuck jamais aprovaria’. Era ele quem aprovava nossos projetos. Mas de repente uma história de ficção científica fosse a solução.<sup>102</sup>

---

<sup>100</sup> Edmund North (1911-1990) escreveu mais de uma dezena de roteiros para o cinema, começando com *One Night of Love* (1934), *The Far Horizons* (1955), *Sink the Bismark* (1960) e *Meteor* (1979). A história e o roteiro que North em coautoria com Francis Ford Coppola para *Patton* (1970) ganhou um Oscar.

<sup>101</sup> *Flechas de Fogo* (Broken Arrow, EUA, 1950) se passa em 1870 e narra uma feroz luta entre brancos e índios apaches, estes últimos liderados por Cochise. Em meio ao conflito, um jovem corajoso Jeffords vai a busca do líder apache para propor um acordo de paz. Além do conflito base dos filmes de faroeste, o filme foi inovador por retratar os índios norte-americanos de forma mais humanizada, e menos animalizada e truculenta como já era comum em outras produções do gênero.

<sup>102</sup> Documentário *Fazendo a Terra Parar – Making of (Making the Earth Stand Still)* - DVD **O Dia em que a Terra Parou** - Edição Especial, Disco 2, Coletânea Cinema Reserve. Twentieth Century Fox, 2008. Brasil. (80 min) NTSC, som. Cores. (00:01:58 – 00:06:10).

Então, Blaustein começou a ler histórias de ficção-científica, muitas delas. E sua pesquisa terminou quando ele leu *Farewell to Master* de Harry Bates, em uma das histórias que Maurice Hanline havia selecionado para ele. Blaustein interessou-se pela descrição de Bates “da chegada de um embaixador do espaço exterior, em Washington DC, que é morto a tiros por um atirador depois de descer de sua nave em um gesto aberto de paz”<sup>103</sup>. Segundo as próprias palavras do produtor: “*Klaatu segura à mão algo que parece estranho para eles e ele é imediatamente baleado. Foi um momento muito significativo para mim em termos de história. Isso realmente iniciou a coisa toda.*”<sup>104</sup>

Cativado com o conto selecionado, ele levou a proposta para Zanuck, em um memorando explicativo que citava as potencialidades da história e que ela poderia ser filmada no presente contexto junto com uma cópia do conto de Harry Bates. À primeira vista, ele não ficara impressionado com a proposta, mas deu autorização para que Maurice Hanline entrasse em contato com a editora que publicou o conto para comprar os direitos sobre este. Hanline, então, foi atrás dos editores da Street & Smith, os responsáveis pela Astounding Science-Fiction, e conseguiu os direitos de tela para *Farewell to Master* por apenas \$1.000 dólares. O editor, ao que parece, “nunca contactou o autor da história”<sup>105</sup>. Mas, a questão envolvendo os direitos sobre o conto escolhido são mais profundas. O próprio Bates foi consultado para falar sobre as circunstâncias que envolveram o processo de adaptação de seu conto.

Harry Bates, é compreensível, abriga certa amargura e ressentimento sobre as circunstâncias da venda desta história a 20th Century-Fox, para a qual ele recebeu apenas US \$ 500. O autor de 75 anos de idade, que mora na cidade de Nova York, é uma das figuras-chave na evolução da ficção científica durante o que é chamado de “idade de ouro” das revistas *pulp* iniciais. Se Bates é o primeiro a admitir suas falhas, embora ele não quis dar entrevista, dizendo apenas que ele não queria ser conectado com um artigo sobre *O Dia que a Terra Parou*, ele falou sobre o filme e sua história em uma conversa telefônica com Nova Iorque correspondente David Bartolomeu.<sup>106</sup>

<sup>103</sup> No original: “And so Blaustein began to read Science fiction stories, lots of them. And his search ended when he read ‘Farewell to Master’ by Harry Bates which had been published ten years before in the October 1940 issue of Astounding magazine, one of the prospects story editor Maurice Hanline had found for him. Blaustein was captivated immediately by Bates’s description of arrival of an ambassador from outer space in Washington D.C. who is gunned down by a sniper after descending from his ship in an open sign of peace.” RUBIN, Steve. Retrospect: The Day the Earth Stood Still. In: **Cinefantastique Magazine**. Vol. 4, number 4, janeiro de 1972, p.6

<sup>104</sup> “Klaatu holds his hand up with something that looks unfamiliar to them and he is immediately shot. It was a terribly significant moment of me in terms of story. It really started the whole thing going. Idem, p. 6.

<sup>105</sup> RUBIN, Steve. Retrospect: The Day the Earth Stood Still. In: **Cinefantastique Magazine**. Volume 4, número 4, janeiro de 1972, p.19.

<sup>106</sup> “Harry Bates, it is understandable, harbors a certain bitterness and resentment concerning the circumstances surrounding the sale of this story to 20<sup>th</sup> Century-Fox, for which he received only \$500. The seventy-five year

Entrevistado sobre a situação pela revista *Cinefantastique*, em 1972, ele deu seu testemunho por telefone, enfatizando que não queria ter seu nome associado a uma matéria que tivesse como título a produção de *O Dia em que a Terra Parou*:

“Eu achei que o filme foi muito bom”, admitiu ele, “mas não tem nada a ver com a minha estória.” O autor envelhecido parecia cansado e frágil, e parou várias vezes durante a conversa, que engolia a seco ou tossia. “Sem o meu conhecimento”, disse ele, “a história foi vendida para a adaptação pela *Street & Smith* por US \$ 1000, apenas metade do que eu já recebi.”<sup>107</sup>

Apesar do sentimento aparente de mágoa, um dos elementos principais de sua estória ganharia vida de uma forma nunca antes imaginada, na figura do visitante Klaatu, mesmo que este, no conceito original do conto, não tivesse o desenvolvimento que acabou por ter ao longo da narrativa fílmica. O produtor Blaustein expôs, à época desta entrevista, sua opinião diante de tal revelação do autor:

Em primeiro lugar, os direitos sobre uma estória não eram tão elevados como são hoje; em segundo lugar, era uma história obscura, e em terceiro lugar, eram contos curtos, especialmente aqueles que não estão na demanda por ninguém, onde seus autores “buscavam dinheiro” e eles fossem adquiridos para um filme. Suponho que era injusto que o autor não conseguisse mais, mas era a tendência do mercado.<sup>108</sup>

---

old author, who lives in New York City, is one of the key figures in the evolution of science fiction during what is termed the “golden age” of the early pulp magazines. Bates himself is the first to admit its shortcomings, although he declined to be interviewed, saying only that he did not wish to be connected with an article concerning *The Day The Earth Stood Still*, he talked about the film and his story in a telephone conversation with New York correspondent David Bartholomew.” RUBIN, Steve. *Retrospect: The Day the Earth Stood Still*. In: **Cinefantastique Magazine**. Volume 4, número 4, janeiro de 1972, p.9. *A idade aqui mencionada leva em consideração o ano de 1972, na qual foi publicada esta edição da revista contendo esta entrevista.*

<sup>107</sup>“I thought the movie was very good”, he admitted, “but it has nothing to do with my story.” The aging author sounded tired and frail, and stopped several times during the conversation to either swallow hard or cough. “Without my knowledge”, he said, “the story was sold to the movies by Street & Smith for \$1000, only half of which I ever received” RUBIN, Steve. *Retrospect: The Day the Earth Stood Still*. In: **Cinefantastique Magazine**. Volume 4, number 4, janeiro de 1972, p.9.

<sup>108</sup>“In the first place, story rights were not as high as they are today, secondly, it was an obscure story and thirdly, it was short stories, particularly those not in demand by anybody else were to their authors ‘found money’ if they were purchased for a film. I suppose that it was unfair that the author didn’t get more, but that’s the way of the marketplace. Today the writers are being much more properly compensated”. RUBIN, Steve. *Retrospect: The Day the Earth Stood Still*. In: **Cinefantastique Magazine**. Volume 4, number 4, janeiro de 1972, p.9.

E reafirma a inestimável contribuição que o autor deu para o filme, ao “dizer que era o coração do filme. Sem a estória não poderia haver um filme”<sup>109</sup>. Como em *Flechas de Fogo*, o choque entre duas culturas era um argumento recorrente em vários filmes produzidos para o cinema e que se mostrava aqui um poderoso catalisador para o desenvolvimento do roteiro. Transmitir a ideia de que outra cultura superior deseja entrar em contato com a humanidade para encontrar um ponto de coexistência mútua era uma ideia interessante demais para deixar passar. Um roteiro passou a ser construído utilizando outros argumentos, como a ameaça de extinção planetária mediante o uso de armas nucleares, bem como a compreensão do preconceito contra um estrangeiro. Assim, em um último encontro com o chefe de produção, Darryl Zanuck, Edmund North e Blaustein expuseram suas ideias. Mas, uma questão inesperada quase impediu um sinal verde:

A eclosão da Guerra da Coréia em 25 de junho, pairava como uma sombra de dúvida sobre todo o projeto. "Julian e eu", recorda North, "estávamos pensando que eles não iriam fazer o nosso filme, porque não era o momento para fazer um 'filme de paz'." Blaustein e North se reuniram com Zanuck armados até os dentes, com boas razões para que seu filme não devesse ser abandonado. "Mas nunca tivemos de usá-las", diz North, "Zanuck disse que tinha lido o esboço e que ele era tão consciente quanto qualquer um da situação política atual, mas, em seguida, ele disse: "Para o inferno com isso! (...) Aquele momento em particular exigiu muita coragem".<sup>110</sup>

Isso nos leva a refletir sobre a delicada conjuntura política à época de produção do filme, com o início da Guerra Fria. Ao final da Segunda Guerra, a divisão entre as nações ganharia contornos mais definidos: os Estados Unidos e a União Soviética emergiram ainda mais fortes na propagação de seus respectivos ideais capitalistas e comunistas. Se antes ambos estabeleceram uma “trégua”, formando uma aliança para o combate durante a guerra; com a derrota da Alemanha nazista, voltou-se novamente a atenção para o problema inicial: o aumento das áreas de influência de ambas as nações. O governo norte-americano daria um passo importante para impor respeito nesse conflito ideológico mediante a utilização da mais poderosa arma já criada até então: a bomba atômica. Ao mesmo tempo, o mundo

<sup>109</sup>RUBIN, Steve. Retrospect: The Day the Earth Stood Still. In: **Cinefantastique Magazine**. Volume 4, número 4, janeiro de 1972, p.9.

<sup>110</sup>“The outbreak of the Korean War on June 25, seemed to cast a doubtful shadow over the whole project. “Julian and I”, recalls North, “were thinking that they weren’t going to make our picture because this was no time to be making a “peace” film. “Blaustein and North met with Zanuck armed to teeth with good reasons why their film should not be abandoned. “but we never had to use them”, says North, “Zanuck said that he had read the outline and that he was as aware as anybody of the current political situation, but then he said “To hell with it!” Let’s go ahead anyway. It’s a good piece of entertainment, I believe in it”. Which at that particular time took a lot courage”. Idem, p.9.

conscientizava-se do perigo de sua utilização em larga escala em uma possível nova guerra. A União Soviética não ficaria atrás, e posteriormente atingiria seu amadurecimento militar. Nesse momento, estava disparada a corrida armamentista pelo maior poder bélico. Com a utilização de energia nuclear para armar seus arsenais, tanto os norte-americanos quanto os soviéticos passaram a ser o foco de uma preocupação mundial, pois poderiam germinar um novo conflito que acarretaria de uma vez por todas o fim da humanidade. E o mundo testemunhava o acirramento das tensões entre os americanos e os soviéticos, cada qual defendendo sua respectiva área de influência, num conflito que paulatinamente crescia. Como reforça Déa Ribeiro Fenelon,

O principal elemento de qualquer política dos Estados Unidos com relação à União Soviética deve ser uma paciente, mas firme e vigilante contenção a longo prazo das ‘tendências expansionistas’ e que a ‘pressão soviética contra as livres instituições do mundo ocidental é algo que pode ser contido pela hábil e vigilante aplicação de uma contra força em uma série de pontos geográficos e políticos em constante mudança, correspondentes às mudanças e manobras da política soviética’.<sup>111</sup>

Abalados pela vitória comunista na China, os EUA e seus aliados (disfarçados como Nações Unidas) intervieram na Coreia em 1950 para impedir que o regime comunista do Norte daquele país se estabelecesse no Sul.<sup>112</sup>

Entretanto, mesmo com a instabilidade do cenário político, um evento no mundo cinematográfico daria impulso à produção de *O Dia em que a Terra Parou*: o lançamento do filme *Destino à Lua* (*Destination Moon*, 1950), uma parceria realizada pelo diretor Irvin Pitchel e o produtor George Pal<sup>113</sup> que havia gerado grandes somas de dinheiro em bilheterias por todo o país. O filme narrava a viagem de uma tripulação especial rumo ao nosso satélite natural. Acabou por ser bem recebido pelo público e pela crítica e, entre tantas matérias produzidas à imprensa norte-americana, chegou-se a dizer que um futuro para os filmes de ficção-científica estava sendo construído<sup>114</sup>. Durante a produção deste filme, em entrevista

<sup>111</sup> FENELON, Déa Ribeiro. **A Guerra Fria**. Brasiliense, São Paulo, 1983, p.54.

<sup>112</sup> HOBBSAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995, p.234

<sup>113</sup> George Pal está entre os grandes nomes no campo do cinema de fantasia e ficção-científica norte-americano. Ele foi responsável por várias obras memoráveis entre elas as adaptações de *A Guerra dos Mundos* (1951) e *A Máquina do Tempo* (1960) do escritor britânico H.G. Wells, o primeiro na produção e o segundo na direção, além de outros filmes de ficção como *O fim do mundo* (*When Worlds Collide*, 1951), filme-catástrofe sobre o fim do planeta Terra.

<sup>114</sup> MOSS, Norman. There’s a Future for Futuristic Films. In: **Picturegoer Magazine**. 19 de janeiro de 1952, p.17.

especial a uma estação de TV, nos bastidores, o produtor George Pal manifestou seu gosto por esse universo dando seu depoimento:

Quando estou dentro do estúdio, eu fico um pouco chateado, quando as pessoas vêm a mim e dizem: ‘Ah... você está fazendo fantasia’. Porque eu não sinto que estou fazendo fantasia. Eu prefiro que se refiram a mim, como se eu estivesse fazendo um documentário sobre o futuro próximo.<sup>115</sup>

Zanuck reconheceu o clima de euforia como uma alavanca para o início das filmagens de *O Dia em que a Terra Parou*, ao dizer que “o sucesso de ‘Destino à Lua’ nos prometeu o sucesso que eu pensei que nós teríamos, porque o campo estava fresco, era um campo relativamente novo, e as pessoas estavam interessadas em boa ficção científica”<sup>116</sup>. Steve Rubin, correspondente da revista *Cinefantastique* e considerado um dos grandes pesquisadores jornalísticos no campo da produção de filmes do gênero de fantasia e ficção-científica, trouxe à tona algumas considerações especiais e questões importantes sobre o processo final de adaptação e produção do filme *O Dia em que a Terra Parou*. De acordo com sua pesquisa,

A data real de compra da história de Harry Bates não é clara. A editora *Conde Nast*, que agora detém os direitos sobre obras da extinta editora *Street & Smith* não tem registro da data de história de venda para a 20th Century Fox. Blaustein concorda que a história de Bates provavelmente não foi realmente comprada até algum tempo depois de 13 de março de 1950, no entanto, ele ainda insiste enfaticamente que seu projeto de ficção científica foi planejado, no inverno de 1949, antes de qualquer conhecimento de *Destino à Lua* (...) A ideia de abordar um tema político em forma de ficção científica me apareceu durante o verão do início do outono de 1949 "Para apoiar esta reivindicação Blaustein se ofereceu para produzir cópias de seus memorandos de Darryl Zanuck e outros sobre o filme que corrobora sua datação do início do filme em 1949.<sup>117</sup>

<sup>115</sup>**The fantasy film worlds of George Pal.** Dir. Arnold Leivobit. 1985. Estados Unidos. Arnold Leibovit Productions, 1985.1 DVD (93 min) NTSC, son.Color.

<sup>116</sup>“The success of Destination Moon promised us the success that I thought we would have, because the field was a fresh, relatively new field, and people were interested in good Science fiction.” RUBIN, Steve. Retrospect: The Day the Earth Stood Still. In: **Cinefantastique Magazine**. Volume 4, number 4, janeiro de 1972, p.9.

<sup>117</sup>The actual date of purchase of the Harry Bates story is unclear. The Conde-Nast publishing company which now owns the rights to works of the defunct Street & Smith publishing house has no record of the story’s date of sale to 20th Century Fox. Blaustein agrees that the Bates story probably was not actually purchased until sometime after March 13, 1950, however he still emphatically insists that his science fiction project was planned in the winter of 1949, prior to any knowledge of ‘Destination Moon’ (...)The idea of tackling a political theme in science fiction form struck me during the Summer of early Autumn of 1949” To back up this claim Blaustein has offered to produce copies of his memoranda to Darryl Zanuck and others concerning the film which corroborates his dating of the film’s genesis in 1949.” RUBIN, Steve. Retrospect: The Day the Earth Stood Still. In: **Cinefantastique Magazine**. Volume 4, número 4, janeiro de 1972, p.10.

Iniciada a pré-produção do filme, foram introduzidos, na estória do roteiro, personagens relacionados à imprensa para criar um clima de expectativa e testemunho ocular sobre a chegada do extraterrestre, desde a sua aproximação até o contato final. Um paralelo histórico inevitável tomou forma nesse trecho inicial do filme, onde os meios de comunicação passam a noticiar a chegada do objeto não identificado na atmosfera da Terra: como na transmissão de rádio feita por Orson Welles, *treze anos antes*<sup>118</sup>; mais uma vez o rádio, antes da TV, é mostrado como um forte unificador das massas, para espalhar a notícia de urgência mundial, com todas as emissoras de vários países abordando a situação. Era uma espécie de homenagem àquele evento histórico. Ao mesmo tempo, era uma forma de gratidão ao profissional com quem Wise havia trabalhado nos anos áureos da RKO, quando da sua parceria máxima em *Cidadão Kane* (1941). Em rascunhos feitos no roteiro aprovado<sup>119</sup>, apareciam sugestões de nomes de profissionais reais conhecidos do público, à época do processo de produção; sobretudo daqueles que eram ouvintes de rádio.

“Esses jornalistas”, explica Blaustein, “foram Walter Cronkites e David Brinkleys daqueles dias. Suas vozes eram totalmente familiares. A voz ouvida mais tarde no rádio, na pensão, com a qual, a narração era muito, muito dramática era de Gabriel Heatter. Heatter sempre falou em termos bastante tensos e muitas vezes iniciou suas transmissões com ‘há más notícias hoje à noite.’ “Não havíamos nos encontrado com ele até então. Entramos em contato com ele na Flórida, escrevemos a essência do que queríamos e, em seguida, demos a ele para colocar em suas próprias palavras. E foi lindo. Foi Gabriel Heatter. Ele não poderia ler as palavras de ninguém, e ninguém poderia escrever do seu jeito. E isso ajudou a verossimilhança do filme. O fato de que esses comentaristas conhecidos estavam no ar e na câmera foi muito eficaz. (...) A transmissão de Drew Pearson acrescenta imensamente uma tensão ao desembarque de Klaatu em Washington quando ele está transmitindo as notícias e as pausas no meio, como uma frase de espanto, dizendo em seu estilo cortado: “Só um minuto, senhoras e senhores... Eu acho que alguma coisa está acontecendo!”<sup>120</sup>

<sup>118</sup> Tomando como base o ano de 1951, data de lançamento do filme *O Dia em que a Terra parou*.

<sup>119</sup> THOMPSON, Frank. *Robert Wise: A Bio-Bibliography*. London: Greenwood Press, 1995.

<sup>120</sup> “Those newsmen,” explains Blaustein, “were the Walter Cronkites and David Brinkleys of their day. Their voices were utterly familiar. The voice heard later on the radio, in the boarding house, with that very, very dramatic and hammy delivery was Gabriel Heatter. Hatter always talked in rather purple terms and often began his broadcasts with ‘there’s bad newssss tonight.’ We hadn’t met with him at all. We got in touch with him in Florida, wrote the gist of what we wanted and then gave it to him to put in his own words. And it was gorgeous. It was Gabriel heater. He couldn’t have read anybody else’s words, and no one could have written it in his way. And that helped the verisimilitude of the film. The fact that these well-known commentators were on the air and on camera was very effective. Drew Pearson’s delivery adds immeasurably to the tension of Klaatu’s landing in Washington as he is broadcasting the news and pauses in mid-sentence in amazement, saying in his clipped, stocotto style: “Just a minute, ladies and gentlemen... I think something is happening!” Idem, p.10.

### 2.3 – Perseguido comunistas em Hollywood

No outono de 1950, quando o script do filme já estava quase finalizado, Edmund North interrompeu seu desenvolvimento devido ao clima de instabilidade que pairava no meio político. Era o medo do governo de que o comunismo se infiltrasse nos Estados Unidos. Foi aquilo que, por meio das palavras do presidente Truman, tornou-se a política de “Contenção”. Nessa época, criou-se um complexo sistema de inteligência que fez com que entrasse em funcionamento uma ‘força-tarefa’ que reunia vários órgãos, contando com o Agência Federal de Investigação (F.B.I.)<sup>121</sup>, a Agência Central de Inteligência (C.I.A.)<sup>122</sup> e o Conselho de Segurança Nacional (N.S.C.)<sup>123</sup>, e que acabou por gerar paralelamente um aumento nas atividades promovidas pelo Comitê de Investigação de Atividades Anti-americanas (HUAC - House Un-American Activities Committee)<sup>124</sup> que já havia sido criado antes mesmo da Segunda Guerra, em 1938. Esse comitê chegou ao ponto de criar uma investigação que deveria convocar pessoas envolvidas com a indústria cinematográfica, tais como roteiristas, produtores, atores e diretores, para prestarem depoimentos sob alegações de estarem em sintonia com ideais comunistas.<sup>125</sup> A perseguição estava instalada em todos os meios da

---

<sup>121</sup> FBI (Federal Bureau of Investigation ou Agência Federal de Investigação) foi criado em 26/07/1908 durante a presidência de Theodore Roosevelt. É um órgão federal responsável pela aplicação de leis nacionais a todos os estados que compõem a federação norte-americana. É o equivalente à nossa Polícia Federal.

<sup>122</sup> CIA (Central Intelligence Agency ou Agência Central de Inteligência) é um órgão de inteligência civil que tem entre outras funções, investigar e fornecer informações sobre a segurança nacional que foi criado em 1947 na administração do presidente Harry Truman.

<sup>123</sup> NSC (National Security Council ou Conselho de Segurança Nacional) é um grupo formado por pessoal atuante em áreas específicas que serve de apoio ao presidente dos Estados Unidos. Em ocasiões de necessidade extrema funciona como uma espécie de mesa redonda para decidir os rumos da política externa, segurança nacional e de estrategistas. Seu início se deu basicamente desde a fundação dos Estados Unidos como república.

<sup>124</sup> Como cita Garry Wills: “Bem a propósito, o termo “atividade antiamericana” foi cunhado por um liberal, o deputado Samuel Dickstein, que apresentou um projeto para que se formasse um comitê permanente para investigar tendências pró-germânicas do *Bund* teuto-americano. (...) o Comitê tornou-se fruto de um acordo entre aqueles que queriam investigar radicais e socialistas, bem como fascistas. Os liberais americanos elaboraram um teste ideológico que a ala da direita aplicou com maior amplitude e ferocidade do que os liberais pretendiam a princípio. Assim se resume a história do programa de lealdade de Truman e o expurgo do Departamento de Estado em 1947. Tais medidas, com frequência, foram tomadas na esperança de evitar atos mais repressivos por parte da ala da direita. Ao invés, acabaram por legitimar as medidas posteriores mais rigorosas. Todos os excessos subsequentes se originaram do princípio básico de se auto testar ideologicamente.” WILLS, Garry. In: HELLMAN, Lillian. **A Caça às Bruxas**. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1981, p.11.

<sup>125</sup> Como faz questão de ressaltar Argemiro Ferreira: “A investigação de Hollywood e do conjunto da indústria do entretenimento – talvez a mais ampla, sistemática e de efeitos mais devastadores – entrou para a história como exemplo revelador de ação inquisitorial contra toda uma comunidade. Documentada, estudada e dissecada em grande número de livros, ilustrada em vários filmes, ela permite – melhor do que qualquer outra coisa – reconstruir o clima de macarthismo, suas cerimônias de degradação e seus rituais de delação, além de efeitos diretos e indiretos na vida cotidiana de uma comunidade, nos dramas familiares e nos comportamentos individuais.” FERREIRA, Argemiro. **Caça às Bruxas**. Macarthismo: uma tragédia americana. Porto Alegre. L&PM, 1989, p.122.

sociedade, fosse à política, nos meios artísticos e também na educação. Neste último caso, principalmente em torno dos profissionais das universidades.

Foi criada a chamada “lista negra” que crescia com um apetite intenso. Comprovado o envolvimento ou a simpatia por comunistas, estes cidadãos eram presos ou expulsos dos Estados Unidos. Nesse estado em ebulição, um político aproveitou-se da situação para se autopromover e elevar a tensão generalizada em que se transformara a sociedade americana: Joseph McCarthy. Durante os anos de 1947, 1948 e 1949, enquanto a cruzada anticomunista se estendia pelo país, com o incentivo oficial da Doutrina Truman e do Programa de Lealdade lançado pela administração democrata, McCarthy era simplesmente um senador obscuro do Meio-Oeste à procura de um bom tema e não demonstrava grande preocupação com a chamada “ameaça vermelha”; “mas na certa observava com atenção as tendências dos políticos e não é improvável que tenha percebido o potencial anticomunista através da própria atuação da HUAC”<sup>126</sup>. Era um político entre tantos outros atuantes em seu campo, até que em 1950, após um discurso<sup>127</sup> no qual dizia veementemente ter uma lista bomba composta por pessoas ligadas ao Partido Comunista que formavam uma rede de espionagem secreta dentro dos Estados Unidos, ganhou a atenção dos colegas de trabalho, elevando sua reputação no cenário político nacional. A subversão infundada era difundida em massa, fazendo com que o Estado intensificasse a caça a comunistas. Como uma espécie de “aparato de segurança”, a vigilância comum do Estado transformara-se em uma perseguição discriminatória e ganhou o apelido de “Caça às Bruxas”<sup>128</sup>

Em meio ao desconforto gerado pela “Caça às Bruxas”, um misto de indignação e revolta fez com que algumas pessoas corajosas incisivamente no meio televisivo se tornassem vozes de referência na luta contra esse sentimento de angústia. O repúdio ao governo era

---

<sup>126</sup> FERREIRA, Argemiro. **Caça às Bruxas**. Macarthismo: uma tragédia americana. Porto Alegre. L&PM, 1989, p.95.

<sup>127</sup> Segundo enfatiza Edgard L.A. Barros: “Em 09 de fevereiro de 1950, McCarthy abriu fogo, anunciando, em discurso proferido no Clube de Mulheres Republicanas, que tinha em mãos uma lista de 205 comunistas que trabalhavam no Departamento de Estado. A denúncia repercutiu como uma bomba nas manchetes de jornais e apesar de, ao final, McCarthy só ter conseguido apontar nominalmente três funcionários como “comunistas comprovados”, a prática de denúncias encontrou profunda ressonância na sociedade americana da época. Na Câmara e no Senado os comitês de Atividades Antiamericanas afiavam suas garras e estendiam ainda mais seus tentáculos, incitados furiosamente por McCarthy e por um político jovem chamado Richard Nixon.” BARROS, Edgard Luís de. **A Guerra Fria**. São Paulo; Atual, Campinas, 1985, p.59.

<sup>128</sup> Como relembra Argemiro Ferreira: “O uso da expressão ‘Caça às Bruxas’ (witch-hunt, nos Estados Unidos) para designar a repressão política nos anos 40 e 50 é uma alusão óbvia, de cunho claramente pejorativo, à perseguição e eventual queima de feiticeiras nas fogueiras da Inquisição. A primeira experiência, no passado mais remoto, chegara a alcançar os colonos da Nova Inglaterra no século XVII, como revela o episódio histórico das feiticeiras de Salem, estado de Massachusetss, revivido – com objetivo explícito – na peça de teatro de um dos escritores investigados nos anos 50, Arthur Miller.” - FERREIRA, Argemiro. **Caça às Bruxas**. Macarthismo: uma tragédia americana. Porto Alegre. L&PM, 1989, p.25.

agora concentrado em críticas ásperas feitas por **Edward R. Murrow**<sup>129</sup>, dirigidas ao Senador McCarthy no seu programa jornalístico do canal CBS<sup>130</sup>. Foi por meio de seu programa chamado *See It Now*, que ele expôs vários de seus argumentos de contestação às práticas políticas encabeçadas pelo feroz senador.

Murrow levou ao ar uma das mais contundentes críticas ao macarthismo ao denunciar que o tenente da aeronáutica Milo Radulovich, um dos condenados pelo comitê do senador McCarthy, era inocente das acusações. A repercussão positiva do programa junto ao público estimulou o apresentador a prosseguir e assumir a crítica direta ao senador Joseph McCarthy. Todos os dias, Murrow encerrava o programa com uma mensagem simples de alívio e esperança aos americanos: “Boa noite e boa sorte”, ele dizia. Numa tentativa desesperada, McCarthy passou a ameaçar o apresentador e os produtores do programa e até o da rede CBS de televisão, que levava o programa de Murrow ao ar. Mas os abusos do senador já eram visíveis, e a opinião pública ficou a favor do enfoque crítico do programa. Era o primeiro sinal de que começava a ruir a política de perseguição à liberdade dos americanos exacerbada por McCarthy e seus seguidores.<sup>131</sup>

Imagem 04: Senador Joseph McCarthy



Imagem 05: Jornalista Edward Murrow



Fonte 04:

[http://cinemafanatic.files.wordpress.com/2013/04/good\\_night\\_and\\_good\\_luck\\_joseph\\_mccarthy.jpg](http://cinemafanatic.files.wordpress.com/2013/04/good_night_and_good_luck_joseph_mccarthy.jpg)

Fonte 05: <http://jornalismoecinema.wordpress.com/boa-noite-e-boa-sorte/analise/>

E Hollywood também sofreria as consequências dessa perseguição. O cinema, justamente por se mostrar um poderoso instrumento de propaganda desde sua concepção, sendo bastante utilizado por regimes totalitários europeus, deveria ser fiscalizado e posto em

<sup>129</sup> A luta promovida por Murrow contra McCarthy é abordada no filme *Boa Noite e Boa Sorte* (Good Night, and Good Luck, EUA, 2005) dirigido por George Clooney e protagonizado por David Strathairn no papel do âncora de tv.

<sup>130</sup> CBS (Columbia Broadcast System) é uma das maiores redes de rádio e televisão dos Estados Unidos. Fundada inicialmente como emissora de rádio em 18 de setembro de 1927 e posteriormente como emissora de televisão em 01 de julho de 1939 é considerada uma das três maiores redes de tevê do país, ao lado da NBC (National Broadcasting Company) e ABC (American Broadcasting Company).

<sup>131</sup> MIRANDA, Sérgio. Inimigo Íntimo. In: **A Guerra Fria: A Batalha do Século**. São Paulo. Abril, 2009, p.22.

vigilância a fim de evitar que cineastas, atores e demais profissionais simpatizantes ou envolvidos com a causa comunista se apropriassem desse mecanismo para interesse próprio ou coletivo. O Macarthismo levaria alguns profissionais do meio à denúncia de colegas de trabalho, traições e levantamento de suspeitas, por meio de delatores, mesmo que, em alguns casos, provas não estivessem disponíveis. Apontar e condenar substituía a noção de investigar e descobrir. “Nesse clima, a fuga de outras pessoas era a única alternativa para evitar cair nas mãos da justiça, isso enquanto outros eram exilados”<sup>132</sup>. A “Caça às Bruxas” comunista do Senador McCarthy intensificava-se e, quando os primeiros inquisidores chegaram, a preocupação não estava em primeiro plano. Muitos profissionais do cinema não davam a devida importância para esse evento que crescia, porque eles tinham preocupações mais urgentes, como a queda nas bilheterias, principalmente com o final da Segunda Guerra, tendo como uma das suas causas o crescimento do mercado televisivo, o que propiciou a migração de muitos profissionais para este diferente meio cultural.

Ainda assim, Edmund North continuou seu trabalho, produzindo roteiros, muitos deles carregados de conteúdo crítico, em sua maioria dirigidos à política norte-americana. E foi justamente quando ele estava concentrado em elaborações desta natureza, que as comissões se instauraram em Hollywood.

North assistiu como amigos foram convocados para as audiências e, em seguida, enviados para a prisão. ‘Comunistas infiltrados na indústria cinematográfica?’ Tudo parecia ridículo. E ainda assim, tudo era possível. Em meio a esse período mais inseguro, North continuou a escrever, desenvolvendo um clima de medo, insegurança e desconfiança tirado direto de fora das manchetes.<sup>133</sup>

Vital também era a escalação correta dos atores que encabeçariam o elenco principal. Decisões não apenas do diretor, como também dos executivos do estúdio Fox, influenciavam a formação final. Para promover uma caracterização que cativasse as audiências, sobretudo, na figura do personagem principal, a escolha teria que ser bem pensada. O diretor fala sobre esse fato:

---

<sup>132</sup> LERA, J.M. Caparrós. **História crítica del cine norteamericano. Fundació Institut d’Estudis Nord-americans**. 2012, p.131.

<sup>133</sup> North watched as friends were summoned to hearings and then sent off to jail. Communists infiltrating the film industry? It all seemed ridiculous. And yest anything was possible. In the midst of this most insecure period North continued writing, developing an atmosphere of fear, insecurity and suspicion pulled right out of the headlines.” RUBIN, Steve. Retrospect: The Day the Earth Stood Still. In: **Cinefantastique Magazine**. Volume 4, number 4, janeiro de 1972, p.17.

Inicialmente, Julian Blaustein, Eddie North e eu mesmo gostamos da ideia de ter Claude Rains no papel. Claude era um ator inglês famoso na época, um excelente ator, um dos melhores, e achávamos que ele seria ideal. Mas felizmente ele estava comprometido com uma peça em Nova York. Estávamos pensando em que mais poderia fazer esse papel, quando chega uma circular de Darryl Zanuck dizendo: ‘acabei de chegar de Londres onde, entre outras coisas, assisti a uma peça e havia nela um jovem ator muito interessante. Ele nunca fez cinema aqui e na Inglaterra ele só fez teatro. Fiquei tão impressionado que o contratei para a Fox. Considerem-no como protagonista para *O Dia em que a Terra Parou*.’ Então nós providenciamos um teste e era Michael Rennie. Assim que o vimos, nós dissemos: ‘acho que esse é o nosso homem’. Melhor que Claude Rains teria sido, porque ele era novo no cinema, nunca havia sido visto em um filme, então ninguém poderia identificá-lo com outro personagem.<sup>134</sup>

Infelizmente, a escolha de outro ator, Sam Jaffe, escalado para representar o Dr. Barnhardt, encontraria problemas. Jaffe era judeu e uma pessoa culta, havia estudado Engenharia na Universidade de Columbia e trabalhou depois por anos como professor de matemática, antes de ingressar na carreira de ator. Durante sua permanência na faculdade, ele já desenvolvera um senso crítico com relação à política do seu país, os Estados Unidos, e os rumos que a nação tomava no cenário internacional e cujas convicções acentuaram-se com o nascimento da Guerra Fria. Como parte de uma série de estratégias para reprimir qualquer pessoa que se manifestasse, mesmo que de forma crítica, sobre o tema “comunismo” em solo americano, prisões em números consideráveis eram feitas. O Comitê de Atividades Antiamericanas não enxergava classe social. Entretanto, sem explicitar suas convicções pessoais, Sam Jaffe acabou por ser associado a tendências ‘subversivas’, o que fez com que ele fosse adicionado à temida Lista Negra. Ainda assim, a intensidade com que interpretava seus papéis, cuja carreira havia se iniciado em 1934, o tornava um forte candidato a incorporar novas produções em andamento em Hollywood. Enquanto *O Dia em que a Terra Parou* estava em seu estágio inicial de pré-produção, ele acabou por ser convidado a ingressar no projeto. Julian Blaustein dá seu testemunho:

Depois de Sam Jaffe ser contratado como professor Barnhardt – ‘Einstein’, na verdade – o diretor de elenco me pediu para substituí-lo. Eu perguntei: ‘Por quê?’ – ‘Por favor. Aqui está uma lista de outros atores.’ Eu disse que queria Jaffe. ‘A questão é política. Por favor, não complique as coisas para mim’. Eu disse: ‘não quero dificultar as coisas, mas não o farei por esse

<sup>134</sup> Documentário Fazendo a Terra Parar – Making of (Making the Earth Stand Still) - DVD **O Dia em que a Terra Parou** - Edição Especial, Disco 2, Coletânea Cinema Reserve. Twentieth Century Fox, 2008. Brasil. (80 min) NTSC, som. Cores. (00:16:05 – 00:17:51).

Claude Rains ficou famoso por interpretar o cientista protagonista do filme *O Homem Invisível* produzido pela Universal Filmes e baseado na obra homônima de H.G. Wells.

motivo’. ‘Não conheço Sam Jaffe. Eu ainda nem o conheci. Conheço o trabalho dele, vou encontrá-lo semana que vem e ele já foi contratado.’ Eles disseram que o pagariam. E eu disse que falaria com Zanuck a respeito. Em dois minutos Zanuck disse: ‘esqueça, pode usá-lo.’ Zanuck era um cara muito decente em várias áreas, um homem honrado quando se tratava da palavra dele, e quando se tratava da integridade de um filme. ‘Eu não ligo para a posição política dele. Se ele for explodir a Casa Branca a coisa é diferente.’ Essa era a atitude dele. Ele era um republicano muito liberal. Se Zanuck tivesse dito: ‘não posso aprovar Sam Jaffe’, eu teria de pedir demissão ou fazer o filme com outro ator. Ele era o chefe.<sup>135</sup>

Tal clima de subversão que prejudicou Sam e que, na maioria das vezes, era infundada, acabou por ser difundido em massa e fez com que o Estado intensificasse a caça a comunistas<sup>136</sup>. Apontar e condenar substituía a noção de investigar e descobrir. “Nesse clima, a fuga de outras pessoas era a única alternativa para evitar cair nas mãos da justiça, isso enquanto outros eram exilados”<sup>137</sup>. Julian Blaustein complementa com outras considerações importantes:

O clima político era de medo por essa atitude em Washington, absorvida por uma parte da imprensa e do público, de que havia comunistas debaixo da cama de todo mundo, e se você pertencesse a essa organização ou fizesse esse tipo de comentário, então você seria uma ameaça. Prejudicou muitas pessoas. Não havia um clima em que posições políticas que não fossem populares, fossem financiadas pelos estúdios cinematográficos. Mas nós da produção, não tivemos problemas, ao que me lembro. Com exceção de Sam Jaffe. Ele foi atacado após o filme ter sido feito. O filme foi atacado por causa dele, mas não por causa do assunto, o que é interessante.<sup>138</sup>

Diante das duras adversidades que estavam no caminho, Blaustein daria o passo final para que a produção agendada se iniciasse: a escolha do diretor ideal. Foi então que o diretor

<sup>135</sup> Documentário Fazendo a Terra Parar – Making of, idem, (00:26:55 – 00:28:30).

<sup>136</sup> Assim relembra Argemiro Ferreira: “Naquele mês de fevereiro de 1950, a nação já estava à beira da histeria, com uma substancial contribuição dos jornais. O teste nuclear soviético, em setembro de 1949, e a condenação de Alger Hiss, em janeiro de 1950 continuavam a alimentar os inesgotáveis relatos jornalísticos de espionagem, vinculados à subversão interna, mas também passara ao primeiro plano, o destino da China, aonde forças de Mao Tsé-Tung – confirmando previsões de diplomatas do departamento de Estado – varreram do continente, em outubro, as tropas desmoralizadas de Chiang Kai-shek, o corrupto aliado de Washington. O episódio chinês se tornaria nos anos seguintes, um dos temas permanentes do macarthismo...” FERREIRA, Argemiro. **Caça às Bruxas**. Macarthismo: uma tragédia americana. Porto Alegre. L&PM, 1989, p.99.

<sup>137</sup> LERA, J.M. Caparrós. **História crítica del cine norteamericano**. Fundació Institut d’Estudis Nord-americans. 2012, p.131.

<sup>138</sup> Documentário Fazendo a Terra Parar – Making of (Making the Earth Stand Still) - DVD **O Dia em que a Terra Parou** - Edição Especial, Disco 2, Coletânea Cinema Reserve. Twentieth Century Fox, 2008. Brasil. (80 min) NTSC, som. Cores. (01:07:08 – 01:08:17).

Robert Wise aceitou seu convite após ler um rascunho do script de Edmund North, que o deixou impressionado:

[...] quando um diretor se junta ao projeto e o primeiro esboço é feito, ele tem a oportunidade de acrescentar qualquer alteração que ele ache necessária, ou desenvolvê-lo um pouco mais. Então Julian e eu acrescentamos uns detalhes e Edmund North enxugou o roteiro, dando uma pequena melhorada, mas não foi feita nenhuma mudança drástica.<sup>139</sup>

#### 2.4 – Robert Wise: o início da carreira e o contato com a ficção científica

Com uma carreira longa, Robert Wise trilhou um caminho diferente de muitos outros profissionais da indústria cinematográfica norte-americana. Ele se tornou reconhecido pela variedade de obras que dirigiu, em diversos gêneros, iniciando no suspense, passando pelo drama, ação, faroeste, horror, ficção-científica e até pelos musicais. Estes últimos lhe renderam o reconhecimento mundial durante a década de 1960, alcançado com muito esforço, após quase duas décadas na direção<sup>140</sup>. E foi pelo motivo de talvez não “pertencer” a um gênero específico, como outros diretores de sua época, que deu a ele esse caráter versátil, não se prendendo a um estilo único. Pelas suas próprias palavras ele confessava adorar essa mudança, que para ele funcionava como uma espécie de exercício criativo:

Eles são muito pessoais para mim no que eles expressam sobre assuntos que eu sinto muito afinidade a respeito, como a justiça social, a igualdade, e a necessidade de tolerância. Eu não sou um homem que tem apenas um tema para expressar através desta arte. Eu tenho interesses diferentes e eu gosto de tentar coisas diferentes. Minha primeira reação ao ler um pedaço de material é se ele me agarra como um leitor. O segundo pensamento é que se há um público para isso. O terceiro, o que é o tema ou o subproduto, como eu sempre o chamo. Eu hesito em usar o mundo todo em que o cineasta tem a dizer em um filme deve sair estritamente em termos da própria estória e dos personagens. Eu tomo muito cuidado para não trabalhar em roteiros em que você fala explicitamente sobre qual é a mensagem.<sup>141</sup>

Mas, seu início no meio cinematográfico foi tímido, bem como sua origem. Robert Earl Wise nasceu na cidade de Winchester, no estado norte-americano de Indiana, em 1914. Desde

<sup>139</sup> Documentário Fazendo a Terra Parar – Making of (Making the Earth Stand Still) - DVD **O Dia em que a Terra Parou** - Edição Especial, Disco 2, Coletânea Cinema Reserve. Twentieth Century Fox, 2008. Brasil. (80 min) NTSC, som. Cores. (00:09:00 – 00:09:52).

<sup>140</sup> Robert Wise ganhou quatro prêmios Oscar pelos musicais *Amor*, *Sublime Amor* (*West Side Story*, 1961) e *A Noviça Rebelde* (*The Sound of Music*, 1965), sendo dois por melhor filme e dois por melhor direção.

<sup>141</sup> LEEMAN, Sergio. **Robert Wise on His Films**: From Editing Room to Director's Chair. Los Angeles: Silman-James, 1995, p.5.

criança, desenvolveu uma apreciação singular pelo cinema, tomando-o como passatempo preferido. “Assim como vários garotos de sua idade, essa era uma forma de escapismo agradável que possibilitava conhecer o seu país, bem como o mundo por meio das imagens cinematográficas”<sup>142</sup>. Ele desejava cursar jornalismo, e antes de poder ingressar em uma faculdade, “ele exercitou suas ideias no jornal *The Clarion* no ensino médio da sua escola”<sup>143</sup>. No entanto, sua vida tomaria um rumo diferente quando seu irmão mais velho, David, mudou-se para Hollywood, onde passou a trabalhar no estúdio RKO, na Califórnia. Wise ajudava seu pai em um açougue, mas com a Grande Depressão, e as dificuldades para concluir a faculdade que tanto sonhava – e que já havia iniciado – ele resolveu acompanhar seu irmão e se mudar também para Hollywood. Com a ajuda dele, Wise consegue um emprego no departamento de edição de som da *RKO*<sup>144</sup>. Não era um estúdio tão grande e famoso como os gigantes do mercado, como a Paramount e a Metro-Goldwyn-Mayer, mas ali ele começaria seu ingresso no mundo do cinema.

Imagem 06: Logo da RKO no início da década de 1940



Fonte: [http://logos.wikia.com/wiki/RKO\\_Pictures](http://logos.wikia.com/wiki/RKO_Pictures)

<sup>142</sup> GEHRING, Wes D. **Robert Wise**: Shadowlands. Indiana Society Press, Indianapolis, 2012, p.6.

<sup>143</sup> ALDARONDO, Ricardo. **Robert Wise**. Instituto De La Cinematografia Y De Las, Filmoteca Nacional de España 2005, p.183.

<sup>144</sup> A RKO (Radio-Keith-Orpheum) Filmes é uma empresa de produção e distribuição de filmes norte-americanos. O estúdio foi criado após a cadeia de cinemas KAO (Keith-Albee-Orpheum) e a FBO (Film Booking Offices of América) se unirem sob o controle da RCA (Radio Corporation of América) em outubro de 1928. A RKO tornou-se conhecida inicialmente pelos vários musicais estrelados por Fred Astaire e Ginger Rogers na metade da década de 1930. E também por produzir filmes de fantasia e ficção científica bastante conhecidos no mundo todo como *King Kong* (1933) e *O Monstro do Ártico* (The Thing, 1951).

Imagem 07: Robert Wise na década de 1940



Fonte: <http://acertaincinema.com/media-tags/robert-wise/>

Robert Wise relembra a importância de sua passagem por ali dizendo que um monte de talentos importantes dos anos 1930 e 1940 estavam trabalhando lá: “Durante meu ano como editor assistente e, mais tarde, como editor, eu estive em contato com muitos deles”<sup>145</sup>. Após alguns anos trabalhando como assistente na edição de filmes, Wise dividiria os créditos da edição com um dos mais renomados editores do estúdio e da época: Billy Hamilton, considerado um mestre no seu campo. Ao lado dele, compartilharia créditos na criação de *A Garota da Quinta Avenida* (1939) de Gregory La Cava e *O Corcunda de Notre Dame* (1939) de William Diertele. Essa parceria faria efeito também em vários filmes de Fred Astaire e Ginger Rogers, estrelas dançarinas de sucesso na década de 1930. Wise trabalharia ainda com outro profissional, Garson Kanin, executando a edição em *Mãe por Acaso* (1939).

Foi depois de seu trabalho no filme de Kanin, *que* “chamou a atenção do homem que era então, a perspectiva mais quente da RKO para um sucesso de bilheteria: Orson Welles”<sup>146</sup>. Em 1938, para a perplexidade de uma imensidão de pessoas, involuntariamente, este homem causaria um transtorno público de proporções assustadoras. Em outubro daquele ano, na Rádio Columbia, nos Estados Unidos, era, então, apenas um jovem radialista que adaptaria *A Guerra dos Mundos* de H.G. Wells, narrando os eventos do livro numa transmissão ao vivo, de tal maneira que “sua dramatização pareceu ser verdadeiramente um acontecimento imediato”<sup>147</sup>. Essa novelização em rádio causou pânico e fez com que milhares de pessoas

<sup>145</sup> LEEMAN, Sergio. **Robert Wise** on His Films: From Editing Room to Director's Chair, Los Angeles: Silman-James, 1995, p.55.

<sup>146</sup> KEENAN, Richard C. **The films of Robert Wise**. Scarecrow Press, Washington, 2007, p.3.

<sup>147</sup> MACKENZIE, Norman & Jeanne. **The Life of H.G. Wells: The Time Traveller**. The Hogarth Press, London. 1987, p.410.

deixassem seus lares por medo da “invasão alienígena” provocada pelos marcianos.<sup>148</sup> O autor Wes Gehring ressalta aspectos importantes deste evento histórico:

Welles moveu o romance original da Inglaterra da virada do século para a contemporânea Costa Leste da América. [...] Embora um produtor tivesse aberto o programa com uma declaração clara de que aquilo era uma adaptação de *A Guerra dos Mundos*, muitos ouvintes sintonizaram mais tarde ou simplesmente só pegaram alguns trechos das várias transmissões diárias da rádio, sendo assustadoramente enganadas. Em pânico, uma nação chamou a atenção da RKO.<sup>149</sup>

Imagem 08: Orson Welles no estúdio da Rádio Columbia.



Fonte: <http://revistaesquina.com.br/nao-vendem-separadamente/>

<sup>148</sup> O jornal *The New York Times* em matéria do dia 31/10/1938 exclamou: “Uma onda de histeria em massa apreendeu milhares de ouvintes de rádio em todo o país de 08:15 - 09:30 horas da noite passada, quando uma transmissão de uma dramatização da fantasia de HG Wells, “A Guerra dos Mundos”, levou milhares de pessoas a acreditar que um conflito interplanetário tinha começado com invasão dos marcianos, espalhando grande morte e destruição em Nova Jersey e Nova York. (...) o programa foi produzido pelo Sr. Welles e o *Mercury Theatre on Air* pela estação WABC e de costa a costa na rede Columbia Broadcasting System, de 8 a 9 horas.” **The New York Times**, Nova Iorque, 31 de outubro de 1938, página principal.

<sup>149</sup> GEHRING, Wes D. **Robert Wise**: *Shadowlands*. Indiana Society Press, Indianapolis, 2012, p.21.

Imagem 09: Orson Welles em 1941.



Fonte: <http://gentlemint.com/tack/27458/>

Já contratado pelo estúdio, posteriormente, Orson Welles e Robert Wise seriam duas pessoas importantes na elaboração do filme *Cidadão Kane* (1941)<sup>150</sup>, o primeiro na direção e o segundo na edição, obra lançada em 1941 que ajudou a alavancar a reputação do estúdio RKO. O filme foi um sucesso e alçou Welles ao estrelato, abrindo as portas para projetos mais ambiciosos, ao mesmo tempo em que Wise também ganharia notoriedade pelo seu trabalho na edição.<sup>151</sup> Sucesso de crítica, esta realização provou ser um divisor de águas na vida de Wise, fazendo com que ele fosse indicado a um prêmio Oscar de melhor edição.

Mas o que parecia ser o nascimento de uma relação sólida tanto para ambos quanto para a RKO, infelizmente se transformou em uma dor de cabeça para o estúdio. Apesar do profissionalismo apresentado durante seu trabalho em *Cidadão Kane*, no projeto seguinte,

<sup>150</sup> *Cidadão Kane* (Citizen Kane, 1941, Orson Welles) conta a história da ascensão e queda de um empresário vivido por Orson Welles chamado Charles Foster Kane que embora sendo fictícia é considerado por alguns críticos como baseada levemente na vida de William Randolph Hearst, por haver “coincidências” no desenvolvimento da história apresentada. O historiador Claude Julien em seu livro *O Império Americano* (Editora Civilização Brasileira, 1970, pág.55) aborda resumidamente a influência de Hearst na história da imprensa norte-americana. O filme acabou vencendo o Oscar de melhor filme no ano de 1942.

<sup>151</sup> Como argumenta J.M. Lera: “Em *Cidadão Kane*, destaca o uso dramático do fundo geral, um detalhe com cuidado para a profundidade de campo com lentes objetivas focais curtas, permitindo-lhe tomar igualmente em todos os níveis e distâncias. Além disso, a realização notável de seu enquadramento e ângulos impressionantes, o uso incrível da técnica de grande angular, o significado expressivo pelo guindaste... Outras contribuições significativas foram a intenção de o jogo de luz e sombra, junto com imagens sobrepostas acorrentadas aos flashbacks...” LERA, J.M. Caparrós. **História Crítica del Cine Norteamericano**. Fundació Institut d’ Estudis Nord-americans. 2013, p.139.

Orson Welles não concentraria tanto sua atenção, distribuindo ela para outras tarefas que seriam realizadas ao mesmo tempo. A finalização de outro projeto encabeçado por ele, na produção de *A Soberba (1942)*<sup>152</sup> (*The Magnificent Ambersons*), passaria por um caminho tortuoso até ser concluído. O ano era 1941, e os Estados Unidos decidiram entrar na II Guerra Mundial, após o fatal ataque a Pearl Harbor ocorrido em dezembro. Welles completaria toda a filmagem no final de janeiro do ano seguinte. O governo do presidente Roosevelt desejava estreitar os laços políticos com os países da América do Sul e, para conseguir tal objetivo, o departamento de Estado convida Orson Welles para ir ao Brasil para produzir um filme sobre o povo brasileiro como parte daquilo que se convencionou chamar “política da boa vizinhança”. Nesse momento, Welles concentrou-se no projeto de *It's All True*<sup>153</sup>. Entretanto, os problemas apenas estavam começando. Na época em que Welles concentrou-se no projeto, o governo dos EUA determinou o embargo de todos os vôos civis no exterior. Segundo Wise: “enviamos o filme para a América do Sul e recebi telefonemas e correspondências de Orson com suas sugestões, críticas e idéias para melhorias”<sup>154</sup>.

Para complicar ainda mais, a comunicação entre Wise e Welles, de Hollywood para Rio de Janeiro, passou a ser feita por telefone e telegrama, mas a tecnologia rudimentar da época comprometia o desenrolar das negociações em torno do corte final da fita filmada.<sup>155</sup> Outro passo como diretor viria com a indicação de Val Lewton<sup>156</sup>, durante a produção que este

---

<sup>152</sup> Baseado na novela de Booth Tarkington publicada em 1918, o filme narra a história da família Amberson mostrando a sobrevivência do seu estilo orgulhoso de viver em meio às transformações econômicas pelas quais os Estados Unidos passam no início do século XX.

<sup>153</sup> André Bazin explica: “It’s all True” (‘É tudo verdade’ em tradução literal), devia compreender três histórias de base documental. A primeira devia tratar do Carnaval do Rio e das origens do samba. A segunda, Jangadeiros, contava a vida de quatro pescadores brasileiros que se tornaram heróis nacionais. Finalmente, meu amigo Benito, a partir de um roteiro de Flaherty, passava-se no México em meio às touradas. A história de ‘É Tudo Verdade’ evoca infelizmente algo de ‘Que Viva México!’. Welles passou quatro meses circulando pelo México, Argentina e Brasil. O carnaval do Rio o entusiasmou a tal ponto que rodou apenas sobre o episódio do samba cerca de cento e vinte mil metros de películas em cores, ultrapassando naturalmente o seu orçamento.” BAZIN, André. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p.95.

<sup>154</sup> LEEMAN, Sergio. **Robert Wise on His Films: From Editing Room to Director's Chair**, Los Angeles: Silman-James, 1995, p.58.

<sup>155</sup> O próprio estúdio em meio aos prazos apertados pediu urgência na conclusão do filme, e tendo em vista o atraso e a falta de uma comunicação mais efetiva decidiu autorizar Robert Wise a fazer cortes extensos na montagem final do filme além de pedir que ele filmasse várias outras cenas para produzir uma nova montagem do filme. Mas todos os transtornos foram favoráveis para Robert Wise, pois indiretamente ajudaram na sua promoção, gerando uma reputação eficaz no que condiziam suas habilidades recém-testadas como diretor.

<sup>156</sup> Val (Vladimir) Lewton (Leventon) emigrou para os Estados Unidos em 1909. David Lourenço descreve a importância dele para os anos iniciais da RKO: “Val Lewton teve em Hollywood a oportunidade de viver o sonho americano à sua maneira. Como muitos produtores da mesma era (os irmãos Warner da Polônia, Louis B. Mayer da Bielorrússia, entre outros), o ‘studio system’ foi uma oportunidade para seguir, desenvolver e enriquecer com a sua paixão pelo cinema, mas também para se integrar no país que o acolheu, vindo de um canto da Europa. Depois de anos a trabalhar com David. O. Selznick, majoritariamente como escritor fantasma, foi contratado em 1942 pela RKO para chefiar a sua nova seção de terror, onde teria de seguir três condições em cada projeto: os filmes teriam que custar menos de \$150.000 dólares, teriam de durar menos de 75 minutos e os títulos seriam escolhidos pelos seus superiores.” LOURENÇO, David. O meu ciclo: as produções de Val Lewton

último executava na criação de *A Maldição do Sangue da Pantera*<sup>157</sup> (*The Curse of the Cat People*, 1944). Embora este filme originalmente tenha começado a ser dirigido por Gunther Von Fritsch, na época um jovem diretor de documentários, percebeu-se um sentimento incômodo da parte de Lewton no resultado até então obtido, quando decidiu por substituí-lo. Wise reunia a experiência na edição e também na direção no mesmo estúdio em que era produzido *A Maldição* (1944). O primeiro filme completamente dirigido por Robert Wise seria *Mademoiselle Fifi* (1944)<sup>158</sup>.

E mais uma vez a RKO, satisfeita com o resultado de Wise na direção, continuaria incentivando sua permanência na empresa com diferentes propostas de roteiro, tornando a década de 1940, uma das mais intensas em número de produções realizadas. Na sequência, viriam um filme de horror, *O Túmulo Vazio* (1945)<sup>159</sup>, seguido por *A Fera Humana* (1945)<sup>160</sup>, *Absolvida* (1946), *Nascido para Matar* (1947), *Mistério no México* (1948), *Sangue na Lua* (1948) e *Punhos de Campeão* (1949)<sup>161</sup>, sendo este último dotado de um orçamento maior e reconhecido por grande parte da crítica como o melhor filme sob a tutela do estúdio. A maior parte da crítica foi unânime ao prestigiar o filme com excelentes notas de jornal.<sup>162</sup> Internacionalmente, o filme também teve uma boa recepção crítica, chegando a ganhar um

---

na RKO. Trecho de artigo postado no Blog – **A Janela Encantada**. Fonte disponível em <<http://ajanelaencantada.wordpress.com/2013/06/page/2/>> [Acesso em 30 de agosto de 2014].

<sup>157</sup> Esse filme é uma continuação direta de **O Sangue da Pantera** (*Cat People*, 1942) que foi dirigido por Jacques Tourneur.

<sup>158</sup> *Mademoiselle Fifi* (1944) é uma adaptação de dois contos de Guy de Maupassant, “Boule de Suif” e “Mademoiselle Fifi” que foram transformados em um só roteiro. O filme se passa na França no início da década de 1870 durante a ocupação alemã na guerra Franco-Prussiana.

<sup>159</sup> *O Túmulo Vazio* (*The Body Snatcher*) é um suspense fúnebre que conta com Boris Karloff e Bela Lugosi no elenco. Ambos famosos por interpretarem três ícones do cinema de horror da década de 1930: Karloff deu vida a “Frankenstein” (1931, direção de James Whale) e “A Múmia” (1932, direção de Karl Freund); enquanto que Bela Lugosi interpretou “Drácula” (1931, direção de Tod Browning).

<sup>160</sup> *A Fera Humana* (*The Game of Death*) é uma refilmagem de *Zaroff: O caçador de vidas* (*The Most Dangerous Game*, Irving Pichel, 1932) e conta a estória de um louco que caça presas humanas em sua ilha pessoal.

<sup>161</sup> *Punhos de Campeão* (*The Set-Up*) é considerado o precursor de muitos filmes sobre o mundo do boxe.

<sup>162</sup> O autor Wes D. Gehring reuniu uma série de críticas em seu livro biográfico sobre Robert Wise, com relação a *Punhos de Campeão*: O *The New York Times* chamou *Punhos de Campeão* de “melodrama escaldante”, e “a câmera itinerante de Wise”, revelando e criando um perfil ainda mais negro do tipo de fã de luta que se deleita em pura brutalidade. O *New York World Telegram* também destacou a eficácia do filme como um filme de problema: “A luta em si é algo muito especial na personificação dessas orgias de dor e sangue... mais algumas caracterizações gráficas e dramáticas e agitadas e revoltantes como em “Punhos de Campeão” poderia tornar-se uma ameaça incômoda no pé de todo o negócio de luta.” A *Variety* opinou que o filme deve ser colocado em algum panteão de “maior alcance”, indicando a imagem de “valores que se encontram primeiramente em seus estudos de caráter impiedoso. Sob a direção hábil de Robert Wise... os ‘tipos’ variados do público do ringue, dão um brilho adicional de realismo”. A crítica de Eilenn Creelman do *New York Sun* tinha a mesma opinião: “Essas cenas de estádios [da multidão], os espectadores terrivelmente excitados, a mulher gritando, o homem gordo, o jogador sorrindo, estes [segmentos] são o melhor do filme. O *Hollywood Reporter* acrescentou, “Wise, com sua direção, entrega centenas de histórias em um espaço pequeno [de curta-metragem].” Várias publicações, como o *Los Angeles Times*, compararam favoravelmente o filme como o mais admirado da década de 1940, no estilo do neo-realismo italiano...” GEHRING, Wes D. **Robert Wise: Shadowlands**. Indiana Society Press, Indianapolis, 2012, p.132.

prêmio no Festival de Filmes de Cannes. E foi em meio a esse clima de comemoração, de boa recepção de público e de crítica, que Robert Wise passaria para uma nova fase profissional em sua vida.

Terminada a década de 1940, encerrava-se o primeiro grande ciclo na vida Wise como diretor, produtor e membro do time criativo da RKO. Esta mesma década possibilitou a Wise criar um currículo com resultados que despertaram o interesse de outros estúdios. Primeiramente ele assinaria um contrato para a realização de um filme para a Warner Brothers, intitulado *Os Três Segredos* (*Three Secrets*, 1950). E assim, em seguida, por meio da Twentieth Century Fox, assinaria uma proposta considerável para a direção de seis filmes entre 1950 e 1953. Foram eles: *Entre Dois Juramentos* (*Two Flags West*, 1950), *Terrível Suspeita* (*House on Telegraph Hill*, 1951), *O Dia em que a Terra Parou* (*The Day the Earth Stood Still*, 1951), *Prisioneiros da Mongólia* (*Destination Gobi* 1952), *Falsa Verdade* (*Something for the Birds*, 1952) e *Ratos do Deserto* (*Desert Rats*, 1953). Ao mesmo tempo em que terminava de completar a filmagem dos três primeiros, ele fundaria sua própria companhia de filmes, a Aspen Produções, cuja primeira produção seria *Cidade Cativa* (*Captive City*, 1952).

Curiosamente *O Dia em que a Terra parou* se destacaria não apenas por ser um filme do gênero de ficção-científica – e o primeiro em sua carreira –, mas também pela receptividade do público, provando sobreviver ao teste do tempo, como obra cativante. Seria também o primeiro trabalho crítico à época do período que ficou conhecido na história dos Estados Unidos como Macarthismo. O filme permitiria trabalhar algumas de suas reflexões políticas pessoais junto ao público sem ser perseguido e colocado na lista negra do governo. Isso só provou ser possível sob o ‘manto’ da ficção-científica, como ele mesmo afirmou:

Eu acho que muitos dos meus filmes têm uma importância para eles no que dizem sobre o homem e a sua condição, e do mundo à sua volta, como enfrentá-lo e superá-lo. Eu sempre quero que meus filmes tenham um comentário a fazer. No entanto, o comentário deve ser feito pela própria história, o desenvolvimento da trama e a interação dos personagens, sem que os atores digam em muitas palavras. *O Dia em que a Terra Parou* é uma exceção a isso. Todo o propósito era para que Klaatu entregasse esse aviso no final. Eu me sinto muito fortemente a favor de que o filme diz. **É muito mais que um precursor em sua advertência sobre a guerra atômica**, e isso mostra que todos nós temos que aprender a conviver juntos.<sup>163</sup>

---

<sup>163</sup> LEEMAN, Sergio. **Robert Wise on His Films**: From Editing Room to Director's Chair, Los Angeles: Silman-James, 1995, p.107. Grifo nosso.

Continuando seu testemunho sobre os aspectos que o cativaram, Wise complementa que demonstrou substancial interesse, além da possibilidade de interferir na concepção do roteiro, pela ideia como foi concebido todo o desenvolvimento da estória, por ser uma “ficção científica sobre a Terra, e não outra viagem à Lua, dando-nos a oportunidade de abordar algumas questões muito importantes”<sup>164</sup>. Em entrevista realizada pelo repórter Sean Casteel, pela extinta revista *UFO Universe* para a edição de outubro de 1994, o diretor deu seu depoimento sobre diversas questões relativas a esta produção. Uma delas sobre o contrato com o estúdio Fox, se ele estava confortável ou não ao dirigir um filme desta natureza:

(...) eu senti que poderia ser muito crível, muito real. E ele foi feito em Washington, DC, a nossa capital. Todos os dias, em uma definição de forma mundana, sobre tudo o que acontecia ali, eu achei que foi excelente. Claro, eu amava o que ele tinha a dizer. Eu amei a sua mensagem. Eu sempre fui um antimilitarista, e muitos dos meus filmes acabaram tomando esse ponto de vista.<sup>165</sup>

Wise, mais uma vez, utilizaria o padrão preto-e-branco para dar vida a sua nova produção, algo que já era comum desde o início de sua carreira; inclusive em cenas noturnas. Na sua montagem final, o filme relembra bastante as produções dele feitas durante a década de 1940 pela RKO.

Por causa da natureza da história, eu achei importante fazê-lo o mais verossímil possível. Temos um visitante de outro planeta, então vamos mostrar as locações, o mais normal possível. E assim ele se passa em Washington, a nossa capital. Vamos aos prédios, as suas residências e as casas de Washington. Achei importante fazê-lo o mais real possível e colocar nosso personagem do outro planeta no dia-a-dia dessas pessoas. As pessoas me perguntam por que não usei cor. Cor não era o normal na época. Só fui fazer meu primeiro filme colorido anos depois. Supunha-se que você fizesse filmes em preto-e-branco. Isso era o normal. Acho que foi o melhor para este filme e muitos outros, porque dava um ar realístico e verossímil aos filmes. Alguns filmes ficam melhor em preto-e-branco do que colorido, mesmo que seja mais suave. Fiquei feliz que o filme tenha sido feito em preto-e-branco, o que lhe deu um ar de documentário, apesar de ser ficção.<sup>166</sup>

<sup>164</sup> GEHRING, Wes D. **Robert Wise**: shadowlands. Indiana Society Press, Indianapolis, 2012, p.142.

<sup>165</sup> “(...) I felt it could be very believable, very real. And it was made in Washington, DC, our capital. A very every day, mundane setting in a way, and that it all took place there I thought was excellent. Of course, I loved what it had to say. I loved its message. It’d always been an anti-militarist, and a lot of my pictures have taken that viewpoint.” CASTEEL, Sean. Reprodução da Entrevista com Robert Wise realizada para a revista *UFO Universe*. Disponível em <http://www.seancasteel.com/RobertWisearticle.htm>. [Acesso em 24/02/2014].

<sup>166</sup> Documentário Fazendo a Terra Parar – Making of (Making the Earth Stand Still) - DVD **O Dia em que a Terra Parou** - Edição Especial, Disco 2, Coletânea Cinema Reserve. Twentieth Century Fox, 2008. Brasil. (80 min) NTSC, som. Cores. (00:12:09 – 00:13:32).

Robert Wise começaria a trabalhar no desenvolvimento do filme *O Dia em que a Terra Parou* em 19 de fevereiro de 1951, começando a explorar, durante o processo de filmagem, novas formas de envolver a plateia, enquanto dava vida ao roteiro concebido. Desde os seus primeiros trabalhos pela RKO, a pesquisa em torno dos elementos constituintes finais de uma produção, já fazia parte de seu engajamento. O estudo dos cenários, a fotografia, a iluminação, o figurino; todos os mínimos detalhes eram supervisionados por Wise, como um artesão que escolhe a matéria-prima necessária para sua obra. O pontapé inicial para qualquer um de seus trabalhos tinha que ser único, pois ele daria um toque que incentivava uma imersão maior do espectador.<sup>167</sup> A filmagem começou em 09 de abril de 1951 e foi completada em 18 de maio. A captura de imagens foi feita por 42 dias nos estúdios da Fox, em Century City, enquanto que uma segunda unidade executava filmagens em Washington D.C. para registrar os principais pontos turísticos da cidade, como o Memorial Lincoln e o Cemitério Arlington. Estas sequências foram executadas por Bert Leeds<sup>168</sup>. Wise fez algumas revisões no roteiro, adicionando sugestões de montagens de sequências com o diretor de segunda unidade Bert Leeds. Estas montagens proporcionaram a chance de dar vida às ideias elaboradas em conjunto com Edmund North.

“Nós filmamos num momento em que havia uma grande quantidade de impulso”, disse Wise. “Estávamos começando a sentir um pouco de pressão e impacto da televisão sobre a bilheteria. Os custos foram subindo e houve discussão constante a respeito de como o mercado de cinemas estava indo. Zanuck teve um grande plano para pegar os horários e se adequar à velocidade com que as coisas caminhavam e eu me lembro de ter um par de memorandos dele, sobre a extrapolação de filmagens e de muitos ângulos filmados”.<sup>169</sup>

A questão sobre a economia de não filmar com vários ângulos era algo delicado, pois demandaria gastos posteriores com edição. Embora a produção corresse sob a tutela da

---

<sup>167</sup> Como ele fez questão de ressaltar em entrevista sobre o filme: “Gosto de abrir os meus filmes com algo que prenda a atenção do público, que seja interessante, diferente. Gosto de cativar o público logo do início, prender sua atenção e não soltar mais. Manter o mesmo nível de interesse. Isso se faz com um certo ritmo. Isso não quer dizer necessariamente velocidade. Ritmo é interessante. Ele pode ser lento, mas se o conteúdo for interessante, ele cativa o público. Não devemos interpretar ritmo como uma questão de velocidade e movimento. Ritmo é o interesse, então eu quero abrir meus filmes o máximo possível com uma cena que cativa o público, que o envolva logo de cara, que crie interesse no meu filme. E, com sorte, não deixar o interesse morrer, mantendo o movimento e o interesse.” Documentário *Fazendo a Terra Parar – Making of*, idem, (00:49:55 – 00:51:45).

<sup>168</sup> THOMPSON, Frank. **Robert Wise: A Bio-Bibliography**. London: Greenwood Press, 1995, p.56.

<sup>169</sup> “We filmed at a time when there was a lot of push”, said Wise. “We were starting to feel a little bit of the pressure and impact of television in the box office. Costs were going up and there was constant discussion as to where the theatrical market was going. Zanuck had a big program on to pick up the schedules and speed things along and I remember getting a couple of memos from him, about overshooting and too many angles. Idem, p.18.

Twentieth Century Fox, um estúdio enorme e de tradição em Hollywood, setores, como cenografia e edição, eram relativamente caros se comparados com os existentes na atualidade, sobretudo, pelo número de profissionais envolvidos nestas áreas de concentração, justamente por ainda produzirem de forma artesanal praticamente tudo. A edição de um filme, desde a história do surgimento do cinema como arte, sempre mostrou ser um artifício que elevaria a condição da obra de uma mera apresentação teatral filmada para uma narrativa dinâmica e fluída. Foram justamente as idéias de Wise na montagem de *Cidadão Kane*, baseadas em grande parte nas inspirações de Orson Welles, que catapultaram sua reputação como artesão criativo. Diante de prazos apertados, possíveis mudanças de agenda de última hora, o estúdio RKO sempre foi aberto ao diálogo, desde que não compromettesse o orçamento, e era justamente esse item que infelizmente foi e ainda é o maior problema para qualquer estúdio. Um orçamento vigoroso abria as portas para a realização de qualquer fantasia. E Wise encontrou duras resistências quando quis promover sua visão para a composição de cenas:

Eu tinha filmado uma sequência em torno da mesa do café da manhã na pensão, e eu tinha planejado cuidadosamente apenas os ângulos que eu precisava para fazer a coisa toda junta. Zanuck escolheu esta cena para escrever um memorando muito duro dizendo ‘Eu já avisei você sobre exceder as filmagens. Vi algumas das tomadas de ontem e você tinha todos aqueles ângulos em torno da mesa do café da manhã. Eu acho que isso tem que parar agora. Caso contrário, eu vou tomar algum tipo de medida.’ Eu me sentei e escrevi-lhe uma nota muito detalhada sobre a cobertura que eu havia planejado e porque senti que era necessário. Nunca ouvi qualquer outra coisa dele. Ele respeitou o modo como eu tinha colocado tudo para fora.<sup>170</sup>

Outra cena importante do filme, logo no início, que teve como objetivo mostrar a movimentação das forças armadas em direção ao local de pouso da espaçonave, gerou muita controvérsia sobre a sua realização. Cogitou-se que a intenção original era filmar próximo ao Pentágono e que esta possibilidade teria sido negada pelo governo norte-americano, devido à preservação da área em torno do complexo militar, mas tal fato foi desmentido por Robert Wise, que fez questão de explicar, em entrevista, esta que foi, com certeza, uma das questões mais divulgadas na imprensa:

“ Quando você quer alguma coisa com as Forças Armadas, você tem que apresentar um script. E nós pensamos que poderíamos sermos capazes, em Washington, de obter os jipes e os transportadores de tropas e os tanques do

---

<sup>170</sup> LEEMAN, Sergio. **Robert Wise on His Films**: From Editing Room to Director's Chair, Los Angeles: Silman-James, 1995, p.107.

Exército. Por isso, enviamos-lhes uma cópia do script. A *20th Century Fox* na época tinha um representante, um tipo de lobista em Washington, para fazer esses tipos de coisas como com o Departamento de Defesa. Mas de qualquer forma, eles não gostaram do roteiro, não gostaram de sua mensagem, eu acho, e se recusaram. E então o nosso homem em Washington teve uma ideia muito brilhante. Ele disse: "Bem, talvez a Guarda Nacional aqui do outro lado da fronteira, na Virgínia não teria um problema." Então levamos para eles e eles não tinham nenhum problema com ele".<sup>171</sup>

Concluídas todas as filmagens, como parte da política do estúdio, e não apenas da Fox Estúdios, era norma estabelecer uma sessão de exibição teste para um público restrito a fim de captar impressões gerais da platéia. Robert Wise comenta este fato dizendo que a primeira coisa que ele faria seria providenciar um teste.<sup>172</sup> E em uma dessas sessões-teste, o produtor Julian Blaustein descreve como o poder da materialização do imaginário conseguiu cativar a audiência, selando de maneira positiva a reputação do filme perante os executivos:

E nós fizemos um teste de projeção. Na abertura, quando o alarme soa e a nave espacial aterrissa, e cortamos para o Forte Myer, Virgínia, os tanques saindo do forte, eles fazem uma curva e derrapam, nós colocamos sons de guincho, todas as forças armadas foram mobilizadas – não tudo, mas aquela área – e a plateia começou a rir. Eu quis morrer. E minha mulher, que estava comigo, ficou toda roxa, porque eu estava espremendo seu braço sem perceber... Lembro de ter afundado na poltrona com meus olhos na altura do encosto da poltrona da frente. Eu disse: 'o que vai acontecer daqui a um minuto e meio quando aquele robô sair da nave? A plateia vai gritar e estaremos fritos.' Se eles rissem do robô, não teríamos um filme. Eu queria sair do cinema. Eu não queria ver, mas inevitavelmente... E a parte mais incrível foi quando a porta da espaçonave se abre, e o robô sai depois de Klaatu ser baleado. Não se ouvia um som no cinema, a não ser a minha respiração. Eu me lembro da sensação de alívio. Eu tinha certeza de que teríamos um problema. Voltamos para o estúdio mais tarde para ver Zanuck, o que era normal, e o departamento de publicidade havia trazido os cartões postais, que são cortesia, e eu disse: "eu não entendo, Darryl, a plateia riu". Ele disse: "mas é claro, eles adoram que as autoridades, particularmente o exército, fossem tão tolas em achar que teriam algum efeito sobre isso. Foi disso que a plateia riu. Ela riu por antecipação." Ele estava certíssimo. Eu testei o filme mais duas vezes, sem alterá-lo, e a mesma coisa aconteceu no mesmo trecho. Então eu me convenci de que estávamos bem. Mas foi um momento assustador, porque, como eu disse, se eles não levassem o robô a sério, seria adeus ao filme.<sup>173</sup>

<sup>171</sup>CASTEEL, Sean. **Reprodução da Entrevista com Robert Wise realizada para a revista UFO Universe.** Disponível em <http://www.seancasteel.com/RobertWisearicle.htm>. [Acesso em 24/02/2014].

<sup>172</sup> Documentário Fazendo a Terra Parar – Making of (Making the Earth Stand Still) - DVD **O Dia em que a Terra Parou** - Edição Especial, Disco 2, Coletânea Cinema Reserve. Twentieth Century Fox, 2008. Brasil. (80 min) NTSC, som. Cores. (00:53:50 – 00:54:00).

<sup>173</sup> Documentário Fazendo a Terra Parar – Making of (Making the Earth Stand Still) - DVD **O Dia em que a Terra Parou** - Edição Especial, Disco 2, Coletânea Cinema Reserve. Twentieth Century Fox, 2008. Brasil. (80 min) NTSC, som. Cores. (00:54:35 – 00:57:36).

A preocupação com a realidade que deveria ser transmitida com a aparição do robô nos remete ao próprio histórico das produções do cinema de ficção científica, quase sempre relegadas à categoria de ‘filmes B’; título atribuído aos baixos orçamentos ou a roteiros simples. Os baixos orçamentos limitavam possibilidades maiores de acabamento, o que posteriormente era identificado pelos espectadores pelo pobre desenho dos objetos de cena ou, até mesmo, de figurinos dos atores, o que culminou, inclusive, com a elaboração dos efeitos especiais. Como exemplo dessa afirmação, temos parte dos primeiros episódios da adaptação de Flash Gordon para o cinema de 1936, com o ator Buster Cabbe, sob a direção de Frederick Stephani. A performance dos atores, tanto nesta adaptação como em outras produções “B” não são o foco principal dos questionamentos, mas a deficiência nos outros aspectos mencionados comprometia, na maioria das vezes, o incentivo de grande parte dos estúdios de Hollywood para liberar investimentos mais significativos, que apostava, inclusive, em produções com ideias inovadoras que não se restringissem apenas nas adaptações de clássicos da literatura.

Além do caráter estético do filme, o depoimento de Blaustein também ressalta o testemunho do sentimento que uma parte considerável do público norte-americano tinha diante dos acontecimentos sociais em trânsito naquela época, no que se refere à sintonia com o governo de seu próprio país ou às suas relações diplomáticas que ele estabelecia com outras nações. O desejo de ver as autoridades falharem e passarem por um papel de ridículo diante de uma ameaça reafirmava a insatisfação com o sistema vigente. Sobre essa questão política, se estabelece um paralelo com o que Jacques Rancière descreve como o estabelecimento de uma ‘politização da arte’ justamente porque o filme enquanto produto cultural não se limita apenas ao divertimento, mas incide direta ou indiretamente, a reflexão crítica, mediante a perspectiva do público quando “mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes, porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social”<sup>174</sup>.

## 2.5 – Sob o olhar dos censores

Como parte da “política” que era comum à época, censores revisavam diversos roteiros do mundo do entretenimento com o propósito de coibir mensagens que fossem contra a moral e os bons costumes. E um caso curioso veio à tona quando da revisão da versão final de *O Dia em que a Terra Parou*, como afirma Steve Rubin:

---

<sup>174</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2012.

O roteiro completado foi enviado para Breen do escritório de censura para uma aprovação de rotina, onde um grande obstáculo logo se desenvolveu quando a barreira da censura afirmou que Klaatu não poderia ser trazido de volta à vida para fazer o discurso final, "só Deus pode fazer isso!" North chamou aquilo de "o argumento mais selvagem de todos" e tentou convencer o conselho que o roteiro tratava, não com seres humanos, mas com uma inteligência alienígena e que a reanimação de Klaatu era imperativo para a continuidade do filme. "O que nós vamos fazer com Klaatu? ", Disse North. "Ele teve que ser trazido de volta à vida para fazer o discurso final e fornecer a conclusão lógica do filme. Julian, Bob e eu debatemos sobre isso por um longo tempo e, finalmente, veio com um compromisso tolo onde Klaatu é trazido de volta à vida, mas apenas por um período limitado e onde ele menciona que o poder de vida e morte não está com Gort, mas com "o espírito do todo-poderoso." Foi realmente um confronto desagradável que envolveu todos nós. O escritório de Breen certamente dificultou a nossa vida.<sup>175</sup>

Muito tempo após a estreia do filme, parte do público também percebeu esse paralelo com Cristo, levando em consideração a sucessão de eventos mostrados como semelhantes àqueles da passagem do personagem bíblico contido no Novo Testamento: Klaatu vem dos céus, "traz uma mensagem de paz, é traído por uma espécie de Judas, no caso do filme, o personagem Tom, é perseguido pelo governo, morto, ressuscita e volta para o céu (partindo de uma espaçonave)" <sup>176</sup>. Embora possa parecer mentira, Wise também manifestou sua opinião quanto ao caso do 'renascimento' do personagem ao dizer que não percebera tal fato: "Este tipo de simbolismo não estava em nenhuma das nossas discussões, eu posso ver agora por que as pessoas iriam pensar isso. Michael Rennie tinha essa qualidade em seu desempenho" <sup>177</sup>.

O estúdio Fox recebeu centenas de cartas de fãs do filme, algumas delas relatando o paralelo como facilmente identificável. O produtor Blaustein também deu seu testemunho quanto ao caso:

"O paralelo a respeito de Cristo foi mantido escondido de mim durante a produção", disse. Edmund North confirmou tal efeito, quando revelara que "Foi a minha pequena piada particular. Eu nunca discuti isso com profundidade com Blaustein ou Wise, porque eu não queria que ele fosse expressado. Eu tinha esperado inicialmente, que a comparação com Cristo fosse subliminar. Ele deu ao filme um tipo de formato, e ele estava lá para quem quisesse vê-lo, mas eu não acho que foi parte do conceito e eu não queria tornar o público ciente disso. Eu não teria me incomodado nenhum

<sup>175</sup> RUBIN, Steve. Retrospect: The Day the Earth Stood Still. In: **Cinefantastique Magazine**. Volume 4, número 4, janeiro de 1972, p.18.

<sup>176</sup> RUBIN, Steve. Retrospect: The Day the Earth Stood Still. In: **Cinefantastique Magazine**. Volume 4, número 4, janeiro de 1972, p.19.

<sup>177</sup>This type of symbolism was not in any of our discussions," he said, referring to conferences with Blaustein and North during the production. "I can see now why people would think that. Michael Rennie had that quality in his performance." Idem, p.18.

instante, se ninguém jamais mencionasse isso." North acrescentou que somente depois de dez anos após o filme ser lançado que alguém começou a notar a analogia Klaatu / Cristo. A primeira pessoa que havia mencionado isso para ele foi o diretor Richard Brooks, que veio a ele no estúdio comissário depois que o filme havia estreado na televisão na década de sessenta.<sup>178</sup>

Toda esta questão envolvendo religião caracteriza a força com que ela é determinante na vida de milhões de pessoas, em especial, no caso da análise do nosso filme, dos cidadãos norte-americanos<sup>179</sup>. A preocupação envolvendo aspectos religiosos, como é o caso de simbologias do Cristianismo, e que foram transformados em elementos constituintes do roteiro, mostra a cristalização deles na cultura de um povo e demonstra a cautela com que os censores devem agir em casos dessa natureza, justamente por se tratarem de questões delicadas que podem gerar tanto uma queda nas bilheterias, como um comprometimento da imagem do próprio estúdio. Mesmo buscando caminhos alternativos, este paralelo 'messiânico' foi mantido, talvez por ser justamente um filme de ficção científica, cuja liberdade narrativa pode ser alcançada com mais êxito apoiando-se na ilusão que flerta com a realidade de forma alternativa, não promovendo um choque de proporções maiores no público, o que talvez viria a acontecer em diferentes gêneros cinematográficos. E, justamente por flertar de forma representativa que a realidade humana é alterada graças à evolução da ciência, que aqui é alçada também à condição de importante modificador no cotidiano dos seres vivos, tão forte quanto as crenças religiosas.

O filme foi lançado em 18 de setembro de 1951, primeiramente na cidade de Nova Iorque, nos Estados Unidos, e, logo em seguida, em todo o país, no dia 28 de setembro. Após o lançamento, as primeiras reações gerais do público e da crítica apareceram. Os principais jornais de circulação nacional dos Estados Unidos deixaram suas impressões, que foram,

---

<sup>178</sup>The parallel about Christ was kept hidden from me during production he said. Edmund North confirmed that when revealed that "It was my private little joke. I never discussed this angle with Blaustein or Wise because I didn't want it expressed. I had originally hoped that the Christ comparison would be subliminal. It gave the film a kind of form, and it was there for anyone who wanted to see it, but I didn't think it was part of the fabric and I didn't want to make the audience aware of it. I wouldn't have been bothered an instant if nobody have ever mentioned it." North added that it was more than ten years after the film was released before anyone began to notice the Klaatu/Christ analogy. The first person who ever mentioned it to him was director Richard Brooks, who came over to him in the studio commissary after the film had premiered on network television in the sixties. RUBIN, Steve. Retrospect: The Day the Earth Stood Still. In: **Cinefantastique Magazine**. Volume 4, número 4, janeiro de 1972, p.18.

<sup>179</sup> Como enfatiza o autor John Lukacs em sua obra sobre a história dos Estados Unidos, onde ele ressalta em um capítulo específico como os fundamentos religiosos cristãos trazidos pelos primeiros colonizadores norte-americanos foram determinantes para a difusão do cristianismo em todo o território do país, não apenas na presença de catedrais como também em cultos de diferentes denominações derivadas como igrejas batistas. LUKACS, John. **Uma nova república**: história dos Estados Unidos no século XX, tradução Vera Galante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Editora, 2006, p.335.

quase em sua totalidade, positivas. No texto de muitas delas, há o reconhecimento do talento de Robert Wise na apresentação de mensagens morais e filosóficas, o que entra em sintonia com muitas das críticas, também positivas, que ele recebeu em produções passadas quando ele trabalhou pelos estúdios RKO. A maior revista de circulação no território norte-americano, a *TIME*, disse “Faz jus a todos os seus pontos, com todo o fio de suspense de uma boa aventura”<sup>180</sup> E o jornal *Los Angeles Times* complementou: “É mais do que um simples suspense. Ele tem um lado filosófico e social, além de ser vastamente interessante e excitante”.<sup>181</sup> O *Hollywood Reporter* deu destaque ao realismo com que Wise transporta elementos do roteiro para as telas: “A direção de Wise impregna a narrativa com a atmosfera envolvente do documentário... uma ilusão de apresentar a coisa de forma real em vez de um filme de ficção”<sup>182</sup>. Até mesmo, o acontecimento que dá o título ao filme é um exemplo da força criativa que dá vida à transposição dos elementos concebidos no roteiro, sem o uso de efeitos especiais. *The Day the Earth Stood Still* mostrou o poder alienígena utilizado de forma racional para chamar a atenção do mundo todo para a urgência de um diálogo entre duas culturas. Notável também é a herança crítica que ele deixou e que gerou, inclusive, novas revisões. O *Los Angeles Daily News* celebrou: “Wise, um dos mais talentosos de nossos mais jovens diretores de Hollywood, dirigiu o navio em seu curso, e podemos dizer que seu objetivo era a verdade”<sup>183</sup> O crítico do *New York Journal American*, Rose Pelswick, em um artigo intitulado “Não perca este suspense”, reafirmou sua impressão: “Robert Wise mantém esta obra movendo-a com intensidade e fluidez”<sup>184</sup>.

Os críticos chegaram até a antecipar os ataques políticos que poderiam vir de uma parcela mais conservadora da sociedade, como foi no caso do crítico do *Los Angeles Times*, ao avisar que “Certos elementos subversivos podem, é claro, serem ajustados para se encaixar com a filosofia [antiguerra, antimilitar] deste filme de [alguns antiamericanos]”<sup>185</sup>.

Notável também é a herança crítica que ele deixou gerando inclusive novas revisões em décadas posteriores. Em 1998, o *Pacific Film Archive* chamou *O Dia* de “um dos filmes mais marcantes e influentes de ficção científica de todos os tempos, e um dos primeiros produzido

<sup>180</sup> “The New Pictures”, **Time Magazine**, 1 de outubro de 1951. No original: “It makes its points with all the tang and suspense of a good adventure yarn.”

<sup>181</sup> Edwin Schallert, “Earth Stood Still”, *Advanced Thriller*, *Los Angeles Times*, 29 de setembro de 1951.

<sup>182</sup> “Excitement, Tense Drama Mark ‘Earth Stood Still’”, *Hollywood Reporter*, 4 de setembro de 1951. No original: “Wise’s direction imbues the narrative with the compelling atmosphere of the documentary... an illusion of presenting the real thing rather than a fictional motion picture.”

<sup>183</sup> Dar Smith, *The Day the Earth Stood Still* review, *Los Angeles Daily News*, 29 de setembro de 1951.

<sup>184</sup> Rose Pelswick, “Don’t miss this This Thriller”, *New York Journal American*, 19 de setembro de 1951.

<sup>185</sup> Schallert, “‘Earth Stood Still’ Advanced Thriller.”

por um grande estúdio”<sup>186</sup>. O editor Steven Jay Schneider’s em seu compêndio de referências chamado *101 Filmes de Ficção-Científica que Você Deve Ver Antes de Morrer* (2009) observa:

O poder da ficção científica para gerar e injetar imagens icônicas de grande força duradoura tem sido mais convincentemente demonstrada por ‘*O Dia em que a Terra Parou*’ de Robert Wise. Não somente as palavras "Klaatu Barada Nikto" entraram no vasto conjunto da cultura pop do século 20 (*o que quer que elas possam realmente significar*), mas [as imagens do filme] mantiveram-se imediatamente reconhecíveis ao longo do tempo como um filme num momento de urgência histórica.<sup>187</sup>

Mas, o legado não se estendeu apenas ao reconhecimento do público e de parte da crítica como um filme superior em qualidade. Outras produções ao longo da década de 1950 pegaram carona no tema de visitantes do espaço, benéficos ou não, para atrair as massas para as salas de cinema. Exemplos como *Terra versus Discos Voadores*, de Ray Harryhausen, que, inclusive, utilizou material filmado de *O Dia em que a Terra Parou* para compor parte das cenas de efeitos especiais realizadas, como no voo sobre a cidade de Washington da perspectiva da espaçonave de Klaatu. Entretanto, no caso desta nova produção, tratava-se de uma invasão e não de uma visita diplomática. Em 1956, era a vez de *Planeta Proibido* pegar carona no filme de Wise, desta vez, na divulgação do filme, sobretudo pela arte conceitual do cartaz, que trazia em sua composição um robô segurando uma mulher em seus braços, uma retratação idêntica àquela do pôster de *O Dia em que a Terra Parou*<sup>188</sup>, no qual Gort segura uma mulher em pânico. *Planeta Proibido* contou com um orçamento mais vigoroso, e o diretor Fred M. Wilcox decidiu utilizar filme colorido na filmagem da produção, o que gerou uma rica composição de cores, que ia desde os cenários passando pelos figurinos dos personagens até os efeitos especiais. A década de 1950 começava tímida para o cinema de ficção-científica e, aos poucos, ela se colocaria em lugar de destaque em Hollywood. *O Dia em que a Terra parou* deixou uma impressão tão emblemática no que se refere à sua produção como um todo, que outros artistas de ramos diferentes, como na música internacional e

---

<sup>186</sup>*The Day the Earth Stood Still* revisionist review, *Pacific Film Archive*, 14 de fevereiro de 1998, *The Day The Earth Stood Still* file, Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Beverly Hills, CA.

<sup>187</sup> Steven Jay Schneider, *101 Sci-Fi Movies You Must See Before You Die* (New York: Barron’s Educational Series, 2009), p.45.

<sup>188</sup> Consultar a seção de Anexos para conferir o pôster.

nacional<sup>189</sup>, utilizaram a premissa do filme para moldarem canções ou produzir alusões a *O Dia em que a Terra Parou*:

O músico Ringo Starr produziu um álbum pós-Beatles, em 1974, chamado *Good-Night Viena*. Para a capa, ele usou uma paródia da imagem mais popular, a partir deste filme, que é a de Klaatu e Gort na rampa da nave, com Klaatu levantando a mão no gesto universal de paz, com o próprio rosto de Starr substituindo cabeça de Klaatu (ironicamente, essa imagem nunca esteve em anúncios e comentários, mas eles são todas composições ou fotos publicitárias colocadas no filme; *Klaatu* não levanta a mão até que ele tenha descido a rampa. Gort não aparece nem mesmo até depois que Klaatu é baleado e cai no chão.<sup>190</sup>

---

<sup>189</sup> O músico Raul Seixas lançou um LP com o mesmo título do filme pela WEA em 1977: “em parceria com Cláudio Roberto, é uma verdadeira consagração à vida alternativa; às novas possibilidades do ser humano e à liberdade de escolha do próprio destino. Tanto que contém Maluco Beleza, Você, De Cabeça para baixo (a Cidade das Estrelas, que quase virou realidade em Paraíba do Sul) e outras. A própria música título é uma alusão aos discos voadores. (...)a própria letra da música fala sobre isso e termina dizendo Eu acordei, no dia em que a Terra parou... SYLVIO Passos & BUDA, Toninho. Raul Seixas: Uma Antologia. Martin Claret, São Paulo, 1992, p.15.

<sup>190</sup> HAGERTY, Jack. Gort, Klaatu, and a Saucer Full of Secrets! In: FILMFAX- **The Magazine of Unusual Film & Television**, número 49, novembro 1989, p.71.original: “Musician Ringo Starr produced a post-Beatles album in 1974 called *Good-night Viena*. For the cover, he used a parody of the most popular image from this film, that of Klaatu and Gort on the ramp of the ship, with Klaatu raising his hand in the universal gesture of peace, with Starr’s own face replacing Klaatu’s helmeted head (ironically, this image was never in advertisements and reviews, but they are all either composites or posed publicity photos. In the film, Klaatu doesn’t raise his hand until after he has walked down the ramp. Gort doesn’t even appear until after Klaatu is shot and lying on the ground)”.

### **CAPÍTULO III**

#### **O FILME E SUAS REPRESENTAÇÕES COMO DESPERTADORES DE REFLEXÕES POLÍTICAS**

### 3 – O filme e suas representações como despertadores de reflexões políticas

#### 3.1 – O filme sob a ótica do regime representativo das artes

Como a proposta desta dissertação é a análise de um filme, a metodologia presente neste capítulo busca a sustentação em parte dos princípios da hermenêutica e se concentra na área relativa ao cinema, com o intuito de proporcionar uma investigação mais ampla da nossa obra cinematográfica. A partir de Hans Robert Jauss (1969), a estética da recepção surge como reação aos modelos tradicionais de análise marxista e formalista, propondo um caminho de mediação entre a História e a representação. Por meio de um campo, até então, pouco explorada, esse autor trabalha em cima das ideias de experiência estética e aquilo que ele chama de ‘horizontes de expectativa’, sendo estes últimos pautados pelo conjunto de referenciais do receptor compartilhados pelo criador de uma obra, *responsáveis pela determinação do senso de uma obra através de uma cadeia de referenciais que, ao longo do tempo, vão definindo seu papel histórico e seu grau de elaboração artística.*

A interpretação de textos e imagens, com o objetivo de compreender processos socioculturais foi se consolidando através dos campos de interação das ciências humanas, como a Sociologia, a Filosofia e a História, e ampliando suas margens de conhecimento, por meio de seus respectivos procedimentos de investigação e análise. A Hermenêutica e a Estética como áreas ligadas à Filosofia, surgidas no século XIX, foram nutridas com vários trabalhos importantes, sobretudo, centrados em autores, como Hegel e Schopenhauer. Por meio de Hegel e sua obra *Cursos de Estética*, um olhar diferenciado na interpretação de uma obra de arte foi trazido à tona. Entre os vários conceitos abordados em seus livros, a arte seria essencialmente uma imitação da natureza, cuja beleza residiria não apenas em sua forma material, mas principalmente na interação daquele que a contempla com o objeto, o que desencadeia a relação entre a forma sensível e o conteúdo pensável e gera uma reflexão particular e única<sup>191</sup>, que pode ou não estar em comunhão com outras contemplações do coletivo que também a admira. Para Hegel, a obra de arte proporciona uma experimentação particular e universal.

O paradigma hermenêutico, então, entra como fator importante para a compreensão da realidade, não negando a sua forma já estabelecida, mas acrescentando a ela características multidimensionais. Segundo afirma Stuart Hall, as coisas não possuem significados, somos

---

<sup>191</sup> HEGEL, Georg W.F. *Cursos de Estética*, vol. I São Paulo: EDUSP, 2001. p.33.

nós quem construímos significados utilizando sistemas de representações, isto é, conceitos e signos.<sup>192</sup> Nesse sentido, o hermenêuta vai em busca de processos de significação em torno do seu objeto de estudo, e traz à tona, crítica e reflexivamente, características ligadas a ele. Para além da correlação e quantificação de dados, a hermenêutica propõe a elaboração de questões em torno de determinadas práticas e produtos culturais. É a partir dessa tarefa, enquanto pesquisador, reunindo estas definições hermenêuticas, que desejamos ampliar a compreensão da nossa obra fílmica, não negando as interpretações já estabelecidas por outros estudiosos, mas visando também a divulgação das nossas em benefício do coletivo.

Reforçando a utilização dos fundamentos da hermenêutica, é importante apontarmos as contribuições feitas por Hans-Georg Gadamer, que faz questão de ressaltar que a compreensão histórica, para ser mais ampla, deve fundamentalmente capturar aspectos históricos ligados ao contexto de vida a que pertencem os documentos a fim de contribuir para a elucidação de características particulares. Para Gadamer, a ciência da hermenêutica não é apenas um passo qualquer para a ampliação da história da arte de compreender, como ele faz questão de defender,

é verdade que o próprio Schleiermacher acaba dando a sua hermenêutica o nome de doutrina da arte, porém em um sentido sistemático completamente diferente. Ele quer fundamentar teoricamente o procedimento comum a teólogos e filólogos remontando, para além da intenção de ambos, a sua relação mais originária da compreensão do pensamento.<sup>193</sup>

O autor Jacques Rancière reforça a posição do estado estético como sistema interpretativo veiculado e difundido por outros autores, como “a realização do sensível, nas formas de vida e de crença populares, da liberdade incondicional do pensamento puro”<sup>194</sup>. E é justamente o conceito de regime estético que se encontra presente em boa parte da obra deste autor e se torna uma atribuição central nas análises das relações entre Arte, História e Política.

Enquanto leitura e interpretação de signos da História, o regime estético das artes é um aliado na transformação da realidade. As sensibilidades, para Rancière, estão voltadas para os atos estéticos, naquilo que ele defende como configurações da experiência, o que possibilita novas formas de subjetividade política. É o campo estético que incita possíveis novos olhares

---

<sup>192</sup> HALL, Stuart. Representation. **Cultural representations and signifying practices**. Sage, London, 1997, p.25.

<sup>193</sup> GADAMER, Hans-Georg. Segunda parte: a extensão da verdade à compreensão nas ciências do espírito. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e Método**. Petrópolis: Vozes, 2008. Vol.1, p.246.

<sup>194</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo. EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p.40.

na constante interpretação do passado. O debate histórico tem no campo estético uma amplitude analítica considerável, pois não se limita apenas a uma teoria da arte generalizada, como alguns estudiosos insistem em defender como classificação geral, pautada nos efeitos sobre a sensibilidade, mas “a um modo de articulação entre as maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”<sup>195</sup>.

Rancière chama de *partilha do sensível e das relações que estabelece entre a política e estética*,

é a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das “práticas estéticas”, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas de arte, do lugar que ocupam, do que “fazem” no que diz respeito ao comum.<sup>196</sup>

Para além das formas literárias e teatrais, deve-se ressaltar também a cultura tipográfica e iconográfica que, segundo a perspectiva de Rancière, abriu novos horizontes quanto às formas de expressão das sensibilidades, o que aumentou a partilha do sensível. A pintura, como outro exemplo do sensível, nos recortes interpretativos de suas composições em diferentes telas, mediante a óptica daquele que a contempla, é identificada como poderosa afirmação de uma representação idealizada por ideias particulares que podem ou não estar em comunhão com acontecimentos sociais. “A reprodução da profundidade óptica foi relacionada ao privilégio da História. Participou do Renascimento, da valorização da pintura, da afirmação de sua capacidade de captar um ato de palavra vivo, o momento decisivo de uma ação(...)”<sup>197</sup>. De tal forma que

A partir daí podem ser colocadas em questão diversas histórias imaginárias da “modernidade” artística e dos vãos debates sobre a autonomia da arte ou sua submissão política. As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos de corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.<sup>198</sup>

<sup>195</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo. EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p.13.

<sup>196</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo. EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p.17.

<sup>197</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo. EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p.21.

<sup>198</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo. EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p.26.

Para Rancière é importante não nos esquecermos da relação entre história e ficção, motivo de constantes debates na historiografia. O que é fundamental é o que ele chama de *racionalidade ficcional* no que tange aos modos de explicação da realidade histórica.

A ordenação ficcional deixa de ser o encadeamento causal aristotélico das ações “segundo a necessidade e a verossimilhança”. Torna-se uma ordenação de signos. É a identificação dos modos da construção ficcional aos modos de uma leitura dos signos escritos na configuração de um lugar, um grupo, um muro, uma roupa, um rosto. (...) A “ficcionalidade” própria da era estética se desdobra assim entre dois polos: entre a potência de significação inerente às coisas mudas e a potencialização dos discursos e dos níveis de significação.<sup>199</sup>

Diante disso, Rancière é enfático ao defender que a revolução estética coloca o testemunho e a ficção no mesmo regime de sentido. De um lado, o chamado “empírico”, pautado em rastros e vestígios ‘reais’, estabelece uma versão histórica. De outro, a ‘história poética’ trabalha o realismo de forma metodológica estabelecendo um caminho interpretativo que busca uma compreensão maior.

“Essa articulação passou da literatura para a nova arte da narrativa: o cinema. Este eleva a sua maior potência o duplo expediente da impressão muda que fala e da montagem que calcula as potências de significância e os valores de verdade”<sup>200</sup>. É necessário destacarmos que nem tudo é ficção no sentido próprio da palavra. A ficção cinematográfica reforça seu caráter de ligação entre a apresentação de fatos e a forma como eles são trabalhados por meio da narrativa elaborada por autores com suas ideias. “A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais de signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer”<sup>201</sup>.

Aqui em nosso trabalho, com maior destaque na relação entre obra e público, sintonizamos-nos com o que Jacques Rancière defende em *O Espectador Emancipado*, por meio de sua visão daquilo que ele denomina como arte política e seu direcionamento, na

<sup>199</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo. EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p.55.

<sup>200</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo. EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p.57.

<sup>201</sup> RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo. EXO experimental org.; Ed. 34, 2005, p.59.

utilização do cinema enquanto instrumento de poder incisivo para mudanças sociais, “para responder às formas de dominação econômica, estatal e ideológica”<sup>202</sup>.

Segundo ele, alguns artistas procuram se empenhar numa construção de determinada obra cultural, mostrando representações de diferentes identidades, formando um elo de comunicação com o espectador, que se transforma numa rede poderosa na construção de significados. De acordo com sua visão, há diferentes formas de se expressar no âmbito da cultura e exemplos não faltam: um museu age como centro difusor de conhecimento histórico, onde várias modalidades de apresentação propiciam um palco para debates, nas cidades, banners informativos, cartazes ou mesmo letreiros de neon tornam-se expressões da vontade de diferentes singularidades comunicativas. Assim, a arte, para ele, configura-se como terreno fértil para estratégias e práticas de politização. A arte é considerada política “porque mostra os estigmas de dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou por que sai de lugares próprios para transformar em prática social”<sup>203</sup>. A arte insere a possibilidade de excitar os sentimentos humanos, possibilitando um despertar de consciência no indivíduo que a contempla; ela pode causar comoção, angústia ou revolta. E a experiência dos espectadores no contemplar de tais obras de arte sofre influências de artistas e também de críticos.

Importante ressaltar que as estratégias artísticas segundo os idealizadores de uma obra cinematográfica são, de acordo com Rancière, repensadas por parâmetros naquilo que o autor denominou como *modelo de eficácia*, que procura encaixar determinada manifestação cultural a contextos histórico-sociais. É aí que o autor enfatiza a seguinte questão: a que modelos de eficácia obedeceriam nossas expectativas em matéria de política e de arte? Para o autor, é necessário voltarmos ao passado, segundo sua perspectiva histórica e nos situarmos na Europa do século XVIII, onde um modelo mimético dominante era estabelecido. Um modelo lógico que explicava a relação de dupla via que reconhecia a forma com que um produto de arte era construído e a maneira como o espectador a recebia, mediante a possibilidade de interferência nos sentimentos e pensamentos deste. Como exemplo incisivo, a cena teatral é relevante como poderoso meio de expressão, justamente por ser o teatro uma espécie de ‘espelho’ da sociedade, que mostrava formas de comportamento diversas, explorava situações do cotidiano, e oferecia diversas possibilidades de ficção. Em sintonia com as ideias de Rancière sobre a manifestação política por meio da arte, utilizando-os como argumentos para a defesa de nossas interpretações, dessa forma

---

<sup>202</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.51.

<sup>203</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.52.

o que vemos – num palco de teatro, mas também em uma exposição fotográfica ou numa instalação – são signos sensíveis de certo estado, dispostos pela vontade de um autor. Reconhecer esses signos é empenhar-se na leitura de nosso mundo. E essas leituras engendram um sentimento de proximidade ou de distância que nos impele a intervir na situação assim significada, da maneira desejada pelo autor.<sup>204</sup>

É o que o autor chama de *eficácia da arte*, em um “modelo pedagógico”. Um modelo o qual está cristalizado na recepção na maioria das pessoas. Para não se restringir ao teatro, outras formas de expressão, como a fotografia e a escultura, mediante obras singulares, também reforçam a eficácia da arte como ferramenta de mudança nas mentalidades do receptor que as contempla. Como já foi ressaltada, a recepção é particular e nem sempre opera em um mesmo regime de sentido para todos, sendo assim, o que se pode esperar a partir de exposições fotográficas com temas aleatórios? “O problema está na própria fórmula, na pressuposição de um continuum sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores”<sup>205</sup>. Para o autor, o grande problema não se refere à política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo, refere-se a este último como meio transmissor. A eficácia da arte consiste em não opor mecanismos de expressão e formas de representação da sociedade. Ela trabalha na concepção de que ambos funcionam em conjunto naquilo que ele chama de arquiético “no sentido de que os pensamentos já não são objeto de lições dadas por corpos ou imagens representadas, mas estão diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade”<sup>206</sup>. Estabelece-se indiretamente uma polarização de ideias, naquilo que Ranciere denomina como oposição à pedagogia incerta da mediação representativa e o da *imediatez ética*, fator desencadeador de muitas reflexões sobre a política da arte. O autor aprofunda essa questão sobre a *eficácia estética* no que se refere ao que ele chama de *regime estético da arte* ao afirmar que

a arte, no regime de separação estética, acaba por tocar na política. (...) Política não é, em primeiro lugar, exercício de poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que os objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos

<sup>204</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.53.

<sup>205</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.54.

<sup>206</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.56.

a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem “natural” que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os sobretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. (...) Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais.<sup>207</sup>

Dessa maneira, para Ranciere, os efeitos gerados pela experimentação na visita a um museu, na leitura de um livro ou ao assistir a uma peça de teatro não estão circunscritas rigidamente a um recorte de tempo e espaço. Outras sensibilidades serão despertadas mediante diferentes perspectivas sociais. Importante ressaltar que a política da arte, como chama Ranciere, é o cruzamento de *lógicas heterogêneas*, mais especificamente três, de acordo com ele. A primeira é a “política da estética” ou efeito no campo político, do desencadeamento de estruturas da experiência do sensível subordinadas a um regime de arte. Aqui há o entrelaçamento de diferentes temporalidades, bem como da identificação de diferentes sujeitos representados. A arte é uma forma de experiência própria sujeita às formas de conexão do sensível individual. Em segundo, está a lógica da estratégia artística, que se refere aos modos pelos quais os artistas procuram se expressar, por meio de diferentes referenciais que visam transmitir aquilo que, a princípio, seria facilmente identificável, abrindo a possibilidade de mostrar o que não era visível, forjando conexões com o intuito de proporcionar percepções múltiplas, rompendo com a ‘interpretação única’. “Esse é o trabalho da ficção [...] que muda as coordenadas do representável; muda nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo como o nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras”<sup>208</sup>.

A terceira corrente seria a *lógica ética* pautada na identificação das formas de arte com as formas da política em paralelo. A experiência estética e as formas de ficção originam uma nova perspectiva do visível, o que estabelece, como já foi apontado anteriormente, diferentes conexões e apreensões da realidade. É o que Ranciére determina como a *elaboração de um mundo sensível do anônimo* no que concerne à experiência do público diante de uma obra cinematográfica, possibilitando um despertar de consciência política que é própria à arte no regime estético.

---

<sup>207</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.59.

<sup>208</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.64.

Não há mundo real que seja exterior à arte. Há pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se jungem e desjungem a política da estética e a estética da política. (...) **O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. E a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias. A ficção artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico.**<sup>209</sup>

E são justamente as práticas da arte que possibilitam estabelecer perspectivas de um novo visível, do dizível e do factível, o que propicia inserir um senso comum polêmico.

### 3.2 – Representações do filme como contribuições para um despertar político

A partir dos elementos até então reunidos no capítulo II, somado ao tópico anterior deste capítulo, no que tange ao regime representativo das artes e de suas implicações estéticas, analisaremos as representações construídas ao longo do roteiro do filme *O Dia em que a Terra Parou*, correlacionando-as ao contexto sócio-político da época, a fim de capturarmos os possíveis planos e ideias elaboradas pelos seus realizadores ao produzirem esta obra.

O público norte-americano e a crítica tiveram muitas opções cinematográficas no ano de 1951. Entre os destaques estavam não apenas filmes de ficção científica, como *O Monstro do Ártico* e *O Dia em que a Terra parou*, mas também produções do gênero épico, além de faroestes. Posteriormente todos foram reconhecidos em décadas seguintes como obras memoráveis e cultuadas. A década de 1950 já se iniciava com grande destaque não apenas na área social e política, mas também cultural. Foi um momento importante para a carreira de Robert Wise como profissional, e sua chance de colocar em prática suas reflexões por meio de sua adaptação de *O Dia em que a Terra parou*. O filme buscou, por meio de sua narrativa, abordar aspectos importantes da história dos Estados Unidos e também do mundo, ao discutir, entre outras coisas, a questão militar, foco de preocupações mundiais.

A construção narrativa, que preencheu aos poucos a tela com representações relacionadas ao cotidiano dos norte-americanos e de muitas pessoas de vários países, é importante não apenas por estas últimas serem explicitamente apresentadas na película por cidadãos de várias partes do globo, mas também por estarem sujeitas à polarização política vigente durante o início da Guerra Fria. A esperança de um futuro pacífico e harmonioso que

---

<sup>209</sup> RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p.74. Grifo nosso.

viria brotar com o fim da Segunda Guerra já havia sido ofuscada por esta divergência política. Tão diferentes, também, foram as críticas emitidas para expressarem as opiniões sobre esta nova obra que estava em exibição<sup>210</sup>. *O Dia em que a Terra Parou* foi o primeiro filme de ficção científica a ser financiado por um grande estúdio, no caso, a Twentieth Century Fox<sup>211</sup> e que contou com um orçamento generoso, sendo consagrado também pela crítica como obra inovadora dentro do campo da ficção científica cinematográfica, por aquela que ficou conhecida como a sua ‘mensagem principal’, que era a reivindicação por uma paz mundial e a não-utilização das armas nucleares.

No que se refere ao cinema, como já afirmara Walter Benjamin, o poder de projetar imagens, expressando emoções e promovendo ações através dos personagens em um filme, é o canal de comunicação mais poderoso de nossa era. Antes mesmo do advento da televisão, seu poder já era reconhecido, absorvendo a teatralidade de tal forma que, gravado em película, se eternizaria para alcançar o máximo de seu potencial, mediante sua *reproduzibilidade*.<sup>212</sup>

Diante de todo esse referencial, ancorado em eventos históricos, buscaremos abordar os mais variados aspectos inerentes à produção do filme, que levou às telas dos cinemas construções importantes para o mundo daquela época, ao passo que também temos como objetivo romper com essa ‘visão única’ pela qual ele é rotulado, que é a da ‘reivindicação da paz e o desarmamento nuclear’. Assim, desejamos trazer à tona aspectos mais sutis que, a princípio, diante de toda a documentação até então levantada, parece fugir do campo de percepção do público.

Neste trabalho, partimos da hipótese de que, ao transformar acontecimentos históricos em representações fictícias, o escritor Edmund North e o diretor Robert Wise buscaram flertar com as principais experiências vividas por eles, bem como de parte da sociedade norte-americana no período de tempo que vai desde o final dos anos 1940 até o início dos anos 1950, no que diz respeito à paranoia social e política, à supressão das liberdades civis e ao clima de suspeita e de tensão alimentados pelo governo dos Estados Unidos. Concebidas de forma sutis, nós iremos analisar estas construções a fim de promovermos uma ampla reflexão sobre esta obra cinematográfica. Em se tratando de representações, afirma Roger Chartier que a

noção de *representação*, (...) permite articular três registros de realidade: por um lado, as representações coletivas que incorporam nos indivíduos as

<sup>210</sup> Um estudo mais completo sobre a recepção de público e da crítica será trabalhado no terceiro capítulo desta dissertação.

<sup>211</sup> SOLOMON, Aubrey. **Twentieth Century Fox: A Corporate and Financial History**. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 1989 p.246.

<sup>212</sup> BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p.189.

divisões do mundo social e organizam esquemas de percepção a partir dos quais eles se classificam, julgam e agem; por outro, as formas de exibição e de estilização da identidade que pretendem ver reconhecida; enfim a delegação a representantes (indivíduos particulares, instituições, instâncias abstratas) da coerência e da estabilidade assim afirmada. A história da construção de identidades sociais encontra-se assim transformada em uma história das relações simbólicas de força. Essa história define a construção do mundo social como o êxito (ou o fracasso) do trabalho que os grupos efetuam sobre si mesmos – e sobre os outros – para transformar as propriedades objetivas que são comuns a seus membros em uma pertença percebida, mostrada, reconhecida (ou negada). Consequentemente, ela compreende a dominação simbólica como o processo pelo qual os dominados aceitam ou rejeitam as identidades impostas que visam a assegurar e perpetuar seu assujeitamento.<sup>213</sup>

No contexto então vivido, com os horrores provocados pelas bombas atômicas lançadas pelos Estados Unidos em Hiroshima e Nagasaki, com o início da corrida armamentista e da Guerra Fria, os realizadores propunham um despertar de consciência civil para questões sociais mais amplas não só a nível nacional como em âmbito mundial. A princípio, a mensagem mais clara que é explicitada no filme – e que consequentemente tornou-se o “carro-chefe” da propaganda em torno dele – é a questão da reivindicação da paz mundial e da segurança do nosso próprio mundo que está comprometida mediante a utilização de armas nucleares pelas nações-polo, Estados Unidos e União Soviética. Fato reconhecido não apenas pelo público, como também pelos críticos, o filme tornou-se tão aclamado neste ponto que, inclusive, ganhou um prêmio internacional pela promoção da paz entre os povos<sup>214</sup>. Mas, esta obra é carregada de elaborações críticas, muitas delas voltadas para o resgate das concepções de idealismo civil norte-americano, sobretudo, na promoção do patriotismo que relembra a própria fundação da nação, bem como de sua luta ao longo dos séculos para ampliar e estabelecer-se como potência soberana no continente.

As memórias de uma época, e como elas são registradas, acessadas, apropriadas e resinificadas pelo público e pela crítica são significativas para a análise do filme, visto que possibilitam percebermos outras dimensões não imediatamente evidentes. Dessa forma, começamos a perceber com maior atenção que sua narrativa foi construída com uma concentração de imagens de uma sociedade, capturadas pela leitura de um tempo específico e que promovem uma construção de significados com configurações estéticas que são frutos de percepções individuais e também coletivas. Criadas, então, a partir destas intencionalidades,

---

<sup>213</sup> CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia*: a história entre incertezas e inquietudes. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

<sup>214</sup> Vencedor do Prêmio *Globo de Ouro* na categoria ‘Best Film Promoting International Understanding’ no ano de 1952. O filme também foi indicado para a categoria de *Melhor Trilha Sonora* para Bernard Hermann.

marcadas por eventos significativos do período em questão, passamos a entender que elas são concentradores de simbolismos.

Dentro do campo historiográfico, se de um lado temos a chamada “leitura oficial” de eventos específicos que são a base para uma representação hegemônica com o intuito de serem representantes de uma perpetuação histórica na consciência do coletivo social, em oposição, temos memórias atreladas às experiências vivenciadas por outra parcela significativa de uma sociedade que não puderam ser trazidas à tona, seja por não possuírem relevância para aqueles que se engajam na tarefa de estudá-las, seja por um silenciamento por parte de órgãos administrativos ou organizações de natureza repressiva que têm como tarefa sucumbir estas manifestações coletivas. Essas memórias submersas podem vir à tona a qualquer momento, “já que o longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais”<sup>215</sup>.

Assim, aqueles que estão na esfera de controle de uma sociedade, buscam por meios próprios manter a memória de um grupo oposto de forma silenciada, o que acaba por gerar, futuramente, quando é possível por novos estudos, um conflito de representações. Novas representações virão à tona por meio de historiadores que buscarão resgatar as memórias dos subjugados. E é na escolha de documentos específicos que serão baseadas a construção de um novo tema que procure resgatar outras experiências. A partir deste prisma, uma determinada produção cultural poderá ser alçada à categoria de representante da memória mediante a análise de simbologias presentes nesta, e onde se propõe resgatar também os testemunhos diretos e indiretos de indivíduos que se identifiquem com esse tempo passado.

A maior parte das representações fílmicas norte-americanas do período da Guerra Fria foi construída principalmente com base em elementos, como o nacionalismo, o desenvolvimento tecnológico e o anticomunismo. Trabalhadas e desenvolvidas para serem difundidas em toda a sociedade estadunidense, a exaltação desses elementos foi insistentemente explorada em todos os meios de comunicação possíveis à época do seu período mais fértil, na década de 1950, e em âmbito internacional. Com forte influência militar, a ideologia nacionalista de supremacia norte-americana era moldada por membros da alta hierarquia administrativa do país, que tratava de direcioná-la para conduzir o comportamento de vários setores civis, principalmente de instituições educacionais em todos os graus de ensino, o que contribuiu para criar uma aura de ‘demonização’ do inimigo

---

<sup>215</sup> POLLAK, Michel. Memória, esquecimento, silêncio. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, RJ, 1989, p.5.

soviético, concentrando, em sua representação, todas as caracterizações negativas possíveis. Tudo isso visando o prevalecimento dos princípios democráticos que são o cerne da política capitalista propagada pelos Estados Unidos, segundo a visão de democracia que eles pregam ao longo da história. Era fundamental evitar qualquer tipo de germinação de elementos subversivos, cortando o ‘mal’ pela raiz, onde nem mesmo sequer o conhecimento dos ideais socialistas era permitido, fosse individualmente ou coletivamente.

O ‘estilo documentarista’<sup>216</sup> que moldou parte das obras de Robert Wise, em especial aquelas produzidas pelo estúdio RKO, com ênfase naquela que foi sua última produção sob a tutela do estúdio, em *Punhos de Campeão*, seria determinante na criação de sequências iniciais de *O Dia em que a Terra Parou*. Esta concepção, como era uma de suas intenções, transformaria o espectador em testemunha dos eventos narrados na tela grande. Uma referência clara e determinante é a apresentação da abertura com a chegada do estrangeiro, sendo narrada pela imprensa de várias partes do mundo. A própria utilização do rádio reforça esse caráter documentarista, onde os diversos locutores descrevem os eventos com mínimos detalhes, e em alguns casos, inserindo emoções particulares que visavam a preparação dos ouvintes para o desenrolar dos acontecimentos.

Com a intenção de melhor analisar os eventos ocorridos ao longo do filme, estabeleceremos uma análise pautada na divisão do filme em trechos. Não temos a intenção de diminuir a montagem final desta obra, assim o fazemos para ser possível elucidar melhor estas elaborações construídas a partir dos desejos do escritor Edmund North e do diretor Robert Wise.

### **3.2.1 - Os militares norte-americanos e a vigília do inimigo**

Robert Wise, em vários depoimentos, afirmou de forma clara o seu ponto de vista com relação ao envolvimento de seu país em guerras a nível mundial, bem como da supressão de liberdades por parte do governo norte-americano no período de *Caça às Bruxas*. Não apenas como cidadão, mas também como profissional, ele testemunhou vários colegas de profissão serem perseguidos, por diversos motivos, mesmo que o menor deles fosse o simples debate de ideias comunistas com fins de esclarecimento.

---

<sup>216</sup> Como reforça constantemente Richard Keenan em seu livro biográfico sobre Robert Wise, citando como exemplos não apenas as primeiras obras do diretor pelo estúdio RKO, como também filmes dele na década de 1970, como *O Enigma de Andrômeda* e *O Dirigível Hidenburg*. KEENAN, Richard C. **The films of Robert Wise**. Scarecrow Press, Washington, 2007, p.167.

Em *Mademoiselle Fifi*, de 1944, ele ajudou na caracterização dos personagens alemães, protagonistas também do filme, embora o eixo temporal deste filme fosse focado na guerra Franco-Prussiana, visando uma reflexão por parte do público, no que se referia à influência de um regime militar nas relações cotidianas, trabalhando-as em paralelo ao próprio momento de extrema tensão política pela qual o mundo estava passando durante a Segunda Guerra (época do lançamento do filme). Mas, com o fim dela e a posterior reconfiguração de forças a nível mundial, com o acirramento do conflito entre os Estados Unidos e a União Soviética, suas convicções pessoais ganhavam um canal de comunicação mais significativo, surgindo na forma de um roteiro adaptado. Pouco mais de duas décadas depois, após *O Dia em que a Terra parou*, em *O Canhoneiro do Yang Tsé (1966)*<sup>217</sup> um novo paralelo político é forjado com base nas construções tecidas por Robert Wise, especificamente por meio de uma crise militar no extremo oriente – conflito presente nesta narrativa fílmica – com a Guerra do Vietnã.

Retomando nossa discussão sobre a mesma questão, em *O Dia*, na sequência inicial, é notável o aparelho de vigilância desenvolvido e construído pelos militares norte-americanos. Levando-se em consideração o ano de estreia do filme – 1951 – haviam se passado seis anos desde o término da Segunda Guerra, e esse intervalo de tempo já fora suficiente para que novos desdobramentos políticos a nível internacional tomassem forma e fossem determinantes para a remodelação do aparato de segurança norte-americano. Reflexo do inimigo ‘universal’ que já mostrava ser um fardo duro de enfrentar, surge uma representação tênue, mas fundamental para a interpretação dos medos nas ações dos personagens militares: o monitoramento do objeto voador não-identificado que vem do Leste. É no leste asiático que está localizado o grande inimigo da democracia norte-americana, o comunismo propagado pela União Soviética.

Como se isso já não fosse motivo de alarme suficiente, a preocupação aumenta devido à imensa velocidade com que o objeto se desloca, o que nutre a hipótese de ser uma arma de destruição em massa movida por um aparato extremamente avançado cuja velocidade estaria

---

<sup>217</sup> *O Canhoneiro do Yang-Tsé (The Sand Pebbles, EUA, 1966)* é baseado no livro homônimo, e é ambientado no final da década de 1920, em uma China pré-revolução; em meio a uma guerra civil provocada entre nacionalistas e grupos pró-comunistas, outros países que começam a ter suas relações comerciais afetadas por esse desequilíbrio interno, enviam representantes de suas forças navais para patrulharem um dos principais rios do país, o Yang-Tsé. Robert Wise se sentiu atraído pelo projeto por este apresentar a possibilidade de criar uma alegoria sobre a Guerra do Vietnã, que estava em curso naquela década. A interferência norte-americana no sudeste asiático transformava-se em alegoria para a representação contida em *O Canhoneiro*. A questão recorrente da instalação de bases militares norte-americanas em várias partes do mundo era criticada explicitamente pelos habitantes locais por meio de protestos orais ou agressões físicas, representados pelos personagens da película.

relacionada a um foguete intercontinental. Após a confirmação de o objeto ser de origem extraterrestre, mediante a identificação positiva deste, que pousa em um parque em Washington, inicia-se, a partir deste momento, uma corrida contra o tempo para a montagem de um aparato de contenção em torno do mesmo.

Robert Wise, ainda na sequência inicial, promove uma construção de tomadas que explicita outra de suas intenções: a de representar os vários povos do mundo, alertas à divulgação dos informes noticiários, deixando por último os cidadãos norte-americanos. Todos fazem parte de um coletivo único, não há subjugação de uma nação por outra, fato este marcado principalmente por outra tomada emblemática deste filme, no meio da película, no que se refere à paralisação do mundo por meio da neutralização de toda a energia elétrica que funcionava como fonte de funcionamento da civilização. Nesta outra cena, vários países, inclusive, a União Soviética, são afetados pela influência tecnológica do visitante espacial.

A construção desta cena reforça a constante presença do militarismo na sociedade e na cultura norte-americana. Um país que já possuía um longo histórico de conflitos no exterior, onde principalmente seu exército teve papel chave em disputas, culminando com o até então recente conflito à época do filme, durante a Segunda Guerra Mundial; estabeleceria um ponto de partida para o problema inicial do filme: como lidar com um ameaça vinda de fora para dentro do coração da nação. Mais do que um primeiro contato, as forças armadas estavam ali para representar a força com que os Estados Unidos tratariam o inimigo, por meio da imposição de respeito aos seus próprios cidadãos através dos meios de comunicação, que narravam os desdobramentos do primeiro contato ao vivo.

Seguido desta cena, enquanto as forças mantinham-se em prontidão para qualquer eventualidade, o aparato militar norte-americano é mostrado mais uma vez como um meio influente e impiedoso no combate às ameaças externas. Na reunião de cúpula entre os oficiais militares superiores, essa menção é clara. O General Cutler é incisivo ao afirmar que a ameaça externa deve ser detida a qualquer custo e que a preservação da vida do estrangeiro não é prioridade. O que nos leva paralelamente a pensar na influência do clima de insegurança real vivido por todos os cidadãos americanos com, até mesmo, o comprometimento da vida deles. Da tomada de decisões do alto escalão, passando pela divulgação maciça na imprensa e chegando até a caçada do estrangeiro pelas ruas de Washington, esse paralelo com os acontecimentos à luz de sua historicidade torna-se cada vez mais aproximado com a perseguição machartista. Da mesma forma que a presença militar, a influência política no modo de vida dos cidadãos também é foco de representações importantes no filme.

É no hospital onde Klaatu permanece em repouso, para sua recuperação após o desastroso contato com a humanidade, que se inicia o primeiro de muitos diálogos ao longo do filme que funcionam como transmissores de mensagens importantes. Primeiro, temos a discussão em torno da política nacional e internacional que determinava os rumos do mundo no início da década de 1950. É com o personagem Harley, o secretário do presidente norte-americano, que uma conversa, aparentemente simples, ganha uma dimensão mais profunda. Klaatu escolhe chegar à capital dos Estados Unidos, pois é ali que se concentram as primeiras preocupações de natureza global:

Klaatu: *Quero falar com os representantes de todas as nações na Terra.*  
 Harley: *Acho que seria muito difícil fazê-lo. É algo que não tem precedentes. E há considerações práticas que levariam muito tempo. E são enormes as distâncias.*  
 Klaatu: *Eu viajei mais de 200 milhões de milhas.*  
 Harley: *eu compreendo, mas... Vou lhe ser muito franco Sr., perdão, Klaatu... nosso mundo neste momento está cheio de tensão e de suspeitas. Na presente situação internacional, a reunião que propõe seria impossível.*  
 Klaatu: *Que me diz das Nações Unidas?*  
 Harley: *Você conhece as Nações Unidas?*  
 Klaatu: *Captamos suas transmissões de rádio há muitos anos. Assim aprendemos seus idiomas.*  
 Harley: *Seguramente reconhece por essas transmissões que as forças bélicas que produzem os problemas em nosso mundo, as...*  
 Klaatu: *Não me interessam os problemas e as dificuldades internas de seu planeta. Minha missão aqui não é resolver suas absurdas diferenças. Diz respeito à existência de todas as criaturas da Terra.*  
 Harley: *Talvez, poderia me explicar o assunto.*  
 Klaatu: *Tudo será explicado, a todas as nações e ao mesmo tempo. Como procederemos, Sr. Harley?*  
 Harley: *Acho que, poderia ser convocada uma Assembleia Geral como uma emergência, mas as Nações Unidas não representam todas as nações.*  
 Klaatu: *Então sugiro uma reunião com os Chefes de Estado.*  
 Harley: *Acho que o Sr. não entendeu. Não se sentariam à mesma mesa.*  
 Klaatu: *Não quero recorrer a ameaças Sr. Harley. Simplesmente lhes digo que o futuro de seu planeta está em jogo. É muito importante que eu transmita essa mensagem às Nações Unidas da Terra.*<sup>218</sup>

A essência do personagem Harley está ligada à própria concepção de um embaixador, que representa os Estados Unidos da América no contato com o estrangeiro. Nomeado após o infeliz incidente que resultou no comprometimento da integridade física deste último, sua missão não se resume a investigar o propósito de sua vinda, mas também de encontrar um

---

<sup>218</sup> **O dia em que a Terra parou** (The day the earth stood still) Direção: Robert Wise, 1951. Estados Unidos, 20th Century Fox. 1 Blu-ray (93 min) NTSC, son. Preto e branco. (00:13:34 – 00:16:28).

ponto de compreensão mútua diante das espantosas diferenças de suas culturas. A menção à ONU estabelece uma crítica explícita de seu papel perante a política mundial.

Ao retornar do encontro com o presidente, Harley traz um relatório perturbador para Klaatu, mostrando a ineficácia de um plano que forjasse o encontro sugerido pelo estrangeiro. Tem início outro diálogo, tenso em sua natureza e que reforça a desestabilidade da política internacional:

Harley: *Boa tarde. Alegro-me em vê-lo de pé.*

Klaatu: *Obrigado. Alguma notícia?*

Harley: *Não muito boas, infelizmente. O presidente aceitou sua sugestão, e telegrafou aos chefes de Estado sobre os convites para o encontro. Vou ler algumas das respostas. O Premier deseja informar ao governo dos Estados Unidos que seria impossível comparecer à reunião sugerida, devido ao encontro não ser em Moscou. A menção do presidente a respeito da possibilidade de uma reunião em Moscou seria inaceitável para o governo de sua Majestade no momento. Será enviado um representante somente se a reunião for realizada em Washington. Bem, aí pode vê-los... Agora que entende a situação mais claramente, talvez queira falar com o Presidente.*

Klaatu: *Não falarei com apenas uma nação, nem um grupo de nações. Não tenho a intenção de contribuir para suas absurdas discórdias e invejas infantis.*

Harley: *Nossos problemas são muito complexos, Klaatu. Não deve julgá-los assim.*

Klaatu: *Eu só julgo pelo que vejo.*

Harley: *Sua impaciência é compreensível.*

Klaatu: *Não posso tolerar a estupidez. Meu povo aprendeu a dominá-la.*

Harley: *Temo que meu povo ainda não. Eu lamento de verdade. Queria que fosse diferente.*

Klaatu: *Antes de tomar decisões, acho que devo viver com seu povo para poder entender a razão dessas atitudes tão absurdas e insensatas.*

Harley: *Na presente circunstância temo que não será possível. E devo pedir que não tente sair do hospital. O Alto Comando militar insiste nisso. Tenho certeza que você entende.*<sup>219</sup>

Klaatu é enfático na sua mensagem. Não se deve colocar uma nação em um grau de superioridade em relação às demais. A igualdade nas relações diplomáticas é fator fundamental para a transmissão da mensagem. Os Estados Unidos devem tomar consciência da necessidade de compartilhar a mensagem ainda não revelada que Klaatu trouxe por meio de sua missão, em oposição à exclusividade diante da revelação dela. O personagem de Harley também concentra outra vertente da política norte-americana para com os estrangeiros, colocando Klaatu a par de como ele será tratado pelo seu próprio governo: com vigilância rigorosa, fato demonstrado pela proibição de sua liberdade, ao confiná-lo em seu próprio

<sup>219</sup> **O dia em que a Terra parou** (The day the earth stood still) Direção: Robert Wise, 1951. Estados Unidos, 20th Century Fox. 1 Blu-ray (93 min) NTSC, son. Preto e branco. (00:19:06 – 00:21:10).

quarto de repouso. Ciente da importância que este ser possui, os norte-americanos partem ao mesmo tempo para outra decisão fundamental: conhecer a tecnologia alienígena, tanto na nave como no robô, que estão imóveis no local inicial de pouso.

Conhecimento e dominação desta tecnologia são determinantes para pender a balança do poder ao seu favor, aumentando a hegemonia no conflito ideológico que está em processo na Terra. Afinal, é a tecnologia militar que gera a vantagem sobre seu oponente. E, em um conflito no qual as armas nucleares não podem ser efetivamente usadas, pois extinguiriam tanto o oponente, e dependendo do nível de intensidade de sua utilização, também o agressor, possuir e dominar os mecanismos de desintegração alienígenas é a melhor forma de obter o êxito esperado. O importante aqui é a preservação do mundo e o consequente domínio sobre ele.

### 3.2.2 - À mesa do café da manhã

O café da manhã é outro momento significativo. Na manhã seguinte à chegada de Klaatu à pensão, o personagem principal está sentado junto a um grupo de hóspedes quando uma conversa tem início. Paralelo à conversa do grupo, um locutor de rádio está expondo o seu ponto de vista sobre os acontecimentos de repercussão internacional. A câmera concentra-se na personagem da Sra. Barley, uma das residentes da pensão, que está espantada com uma ilustração no jornal, com a seguinte frase no topo da página: “Somos muitos para este mundo?”, que acentua o evento da chegada extraterrestre, mostrando vários discos voadores no céu e alguns alienígenas voadores, vestidos com os mesmos trajes de Klaatu, disparando raios por meio de rifles, enquanto o robô Gort aterroriza a população no solo.<sup>220</sup> Ela procura se aprofundar na leitura do periódico, mas, incomodada pela transmissão do noticiário de rádio, pede para que o aparelho seja desligado a fim de que ela se concentrasse na leitura do jornal. Alguns detalhes importantes da conversa surgem à tona. O primeiro deles é a permanência do robô Gort, companheiro do alienígena, que está imóvel no local de pouso da espaçonave alienígena. Especula-se sobre qual é o motivo de sua inércia e se isso é uma estratégia para uma ação de maiores proporções, tendo em vista o estrago efetuado por ele no primeiro contato com o exército.

Imagem 10: O espanto da Sra. Barley com a ilustração no jornal.

<sup>220</sup> **O dia em que a Terra parou** (The day the earth stood still) Direção: Robert Wise, 1951. Estados Unidos, 20th Century Fox. 1 Blu-ray (93 min) NTSC, son. Preto e branco. (00:26:40 – 00:26:44).



Fonte: <http://teladecinema.net/o-dia-em-que-a-terra-parou-dual-audio-1080p-1951/>

O robô Gort transmite a sensação física da destruição em massa concentrada que uma arma tecnologicamente avançada possui, tal como a bomba atômica demonstrou ser desde os seus testes iniciais pelos cientistas até o seu uso mais emblemático quando do ataque às cidades japonesas durante a II Guerra Mundial. Hellen, a viúva de guerra, parece ser a única a ter uma visão positiva do estrangeiro, mesmo diante de tudo que ocorrera. Ela explicita o seu ponto de vista, colocando-se no lugar dele, que se sentiu ameaçado por ter sido ferido, e conseqüentemente escolheu a ocultação em favor de uma retomada da sua abordagem inicial que era o contato público.

Torna-se fundamental a abrangência desta mensagem a nível universal, já que a ela vem do exterior, de fora de nosso mundo. Esse elemento externo nos remete à síntese de nossas próprias relações intraterrenas: o conflito de raças. Os Estados Unidos acentuaram esse estigma social ao propagarem continuamente o preconceito contra os imigrantes que se estabeleceram em suas terras, como os latino-americanos e, até mesmo, sendo palco de constantes instabilidades sociais entre brancos e negros. E não somente grande parte dos norte-americanos, como os próprios alemães, com o seu histórico recente, tomando-se como base o período circunscrito à Segunda Grande Guerra, onde os sentimentos de ódio afloraram contra judeus, e também a outros estrangeiros que eles julgavam ser inferiores.

E é justamente a alteridade racial que se mostra como poderosa estratégia narrativa no gênero de ficção-científica, pois o antagonismo proveniente do choque de culturas<sup>221</sup> é o precursor de todos os eventos em cadeia, e aqui neste filme, esse elemento torna-se um objeto importante na exploração de nossas próprias relações históricas à época do filme.

Durante a exposição de Hellen, Carpenter (Klaatu) toma partido e indica outra questão, a de que o alienígena desejaria conhecer melhor o seu agressor antes de tomar outra ação

<sup>221</sup> LAVEN, Isiah III. **Race in American Science Fiction**. Chicago Press, Book News, Inc., Portland, 2010.

precipitada, o que nos remete a uma das principais estratégias de uma guerra, de acordo com suas palavras: “orientar-se em um ambiente estranho para conhecer o inimigo”. É nesse instante que outro diálogo-chave desta conversa em torno da mesa é iniciado pela personagem Sra. Barley:

Sra. Barley: “*Não há nada de estranho a respeito de Washington, Sr. Carpenter.*”

Carpenter: “Para um ser de outro planeta, poderia ser confuso.”

Sra. Barley: “*Se quiserem minha opinião, ele vem daqui da Terra, e vocês sabem do que estou falando*”.

Sr. Krull: “Eles não viriam em naves espaciais, viriam em aviões.”

Sra. Barley: “Não estou muito segura disso”.<sup>222</sup>

A desconfiança da origem ‘não-extraterrena’ do visitante é uma alusão ao inimigo principal dos Estados Unidos naquele período: os soviéticos, e a consequente possibilidade de uma invasão tramada por eles. Tal conclusão precipitada da personagem vai ao encontro da própria mitologia criada em torno dos chamados discos-voadores e que Roland Barthes enfoca dentro das relações políticas terrestres:

Supunha-se que os discos voadores vinham do desconhecido soviético, desse mundo tão privado de intenções claras quanto qualquer outro planeta. Esta forma do mito continha já, em seu germe, o seu desenvolvimento planetário; se o disco transformou tão facilmente, de engenho soviético em engenho marciano, foi porque, de fato, a mitologia ocidental atribui ao mundo comunista a própria alteridade de um planeta: a URSS é um mundo intermediário entre Terra e Marte. Simplesmente o maravilhoso, no seu devir, mudou de sentido: passou-se do mito de combate ao do julgamento. (...) A grande contestação URSS-EUA é assim considerada doravante como um estado culpável, porque não existe aqui medida comum entre o perigo e os direitos recíprocos, daí o apelo místico a um olhar celeste suficientemente potente para intimidar as duas facções.<sup>223</sup>

Mas, a personagem da Sr. Barley, em seus poucos pontos de vista, demonstra a mentalidade de grande parte dos cidadãos norte-americanos que se sintonizavam com os ideais políticos do país naquele momento, com seu patriotismo fiel, moldado pela ideologia nacionalista não somente do governo, como também de toda a sociedade americana, desde o início do século XIX. A crença cega de segurança transmitida na frase “*Não há nada de*

<sup>222</sup> *O dia em que a Terra parou* (The day the earth stood still) Direção: Robert Wise, 1951. Estados Unidos, 20th Century Fox. 1 Blu-ray (93 min) NTSC, son. Preto e branco. (00:27:33 – 00:27:51).

<sup>223</sup> BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil 2001, p.32.

*estranho a respeito de Washington, Sr. Carpenter*” mostra essa noção idealizada de *um governo do povo, para o povo e com o povo*<sup>224</sup>.

Em ambos os trechos, com mais atenção, podemos captar as impressões deixadas pelos personagens de como a governanta e os outros ao redor da mesa sentiam-se com relação aos eventos de ordem nacional e internacional, tendo como foco os recentes eventos. A questão da chegada do extraterrestre, encarada como invasão, supostamente arquitetada pelos soviéticos, o pânico do público diante do desconhecido, mesmo que este não oferecesse nenhum motivo para alarme e o incidente ocorrido durante o contato, mediante a ação não pensada do militar encarregado de cercar o veículo espacial. Robert Wise concentra, na construção desta cena, um diálogo com elementos inerentes àquele presente em questão, onde, por meio da discussão entre os personagens, o espectador é indiretamente despertado para a reflexão. Concebida com um leve tom de humor, as falas retratam bem esse aspecto, uma vez que os residentes da pensão discutem seus pontos de vistas sobre os recentes acontecimentos nacionais, num misto de preocupação e conclusões que, a princípio, pareciam ingênuas, mas que eram aquelas possíveis para a maioria da sociedade.

O locutor do rádio contribui para moldar os ânimos, promovendo uma transmissão que procura inflamar os ouvidos com frases de incentivo à caça e ao expurgo da ameaça externa por quaisquer meios disponíveis. É inevitável o paralelo político com as práticas discursivas difundidas por membros do governo no que tange à caça aos comunistas. Como parte dessa política, pré-identificadas, pessoas suspeitas poderiam ser denunciadas e, sem prévia explicação, seriam enquadradas numa perspectiva de subversão segundo os critérios do governo. A fala de seus personagens e a influência da imprensa é uma representação de peso da sociedade norte-americana. A mesa do café é o palco de debate que funciona como meio informativo e de desabafo. Klaatu exerce um papel de analista social que, camuflado em seu *alter ego* Carpenter, consegue justamente alcançar o que ele mesmo proclamou em suas palavras: orientação e conseqüentemente a solução para suas perguntas.

E é também a partir desta cena que vão se desenvolver os elementos que levarão o personagem principal a uma maior ligação com o mundo exterior. Em seguida, Klaatu vai ao encontro do professor. Por meio deste pretexto, ele poderá conhecer melhor a própria cidade de Washington através da companhia do menino Bob.

---

<sup>224</sup> Frase pronunciada por Abraham Lincoln naquele que se tornou o seu mais famoso discurso realizado no Cemitério Militar de Gettysburg em 19 de novembro de 1863. Em um pequeno discurso ele invocou os princípios de Igualitarismo originais da Declaração de Independência dos Estados Unidos.

### 3.2.3 – Visita aos pontos turísticos de Washington

Ao iniciar sua interação com Bob, filho de Hellen, durante o passeio pela cidade de Washington, Klaatu passa a incorporar as características de um antropólogo, buscando coletar, reunir e entender o máximo de informações possíveis para construir uma ponte entre sua cultura e a nossa, ao mesmo tempo em que toma conhecimento das trágicas consequências ocasionadas pelas guerras, como o sofrimento e as mortes. A representação desta tragédia está na construção física do Cemitério Arlington<sup>225</sup>. Neste local, está enterrado também o pai de Bob, vítima da Segunda Guerra Mundial. Nesta cena, um clima fúnebre paira no ar, e a expressão de incompreensão diante de tanta estupidez na face do personagem principal é clara, o que funciona como uma tênue reflexão para o espectador: o passado pode ser trágico, mas serve como lição e incentivo para a construção de um futuro melhor, mediante a presença de Klaatu, um ser superior, que está paralisado com o resultado das ações estúpidas dos terráqueos.

Do sentimento de perda por meio de tantas baixas de várias guerras, coloca-se em xeque a chamada “boa guerra”<sup>226</sup>, conceito tão correntemente alimentado na cultura norte-americana como justificador do ingresso de seu país em um conflito de proporções gigantescas. Importante ressaltar a visita ao memorial Lincoln, que estabelece um paralelo entre a figura do ex-presidente e o personagem Klaatu. Ao entrarem na câmara onde está a estátua de Lincoln, em um primeiro momento, ele e Bob estão diante da inscrição localizada na parede, à direita da estátua, que reforça os princípios estabelecidos pelos “pais fundadores” da nação norte-americana. Esta inscrição é, na verdade, uma cópia do discurso proferido por Abraham Lincoln no Cemitério Militar de Gettysburg em 19 de novembro de 1863:

Encontramo-nos atualmente empenhados numa grande guerra civil, pondo à prova se essa Nação, ou qualquer outra Nação assim concebida e consagrada, poderá perdurar. Eis-nos num grande campo de batalha dessa guerra. Eis-nos reunidos para dedicar uma parte desse campo ao derradeiro repouso daqueles que, aqui, deram a sua vida para que essa Nação possa sobreviver. É perfeitamente conveniente e justo que o façamos. Mas, numa visão mais ampla, não podemos dedicar, não podemos consagrar, não podemos santificar este local. (...) Antes, cumpre-nos a nós os presentes, dedicarmo-nos à importante tarefa que temos pela frente – que estes mortos

<sup>225</sup> O Cemitério Nacional de Arlington é um cemitério militar localizado em frente a Washington D.C. do outro lado do rio Potomac que corta a capital norte-americana, perto dos prédios do Pentágono. Ali estão enterrados veteranos de vários conflitos nos quais esteve envolvido os Estados Unidos.

<sup>226</sup> A expressão “a boa guerra” é tratada com profundidade por Richard Overly no livro ‘1939: Countdown to War’ (Penguin Books, 2010), discutindo criticamente a influência dos Estados Unidos nos principais conflitos militares do século XX.

veneráveis nos inspirem maior devoção à causa pela qual deram a última medida transbordante de devoção – que todos nós aqui presentes solenemente admitamos que esses homens não morreram em vão, que esta Nação com a graça de Deus venha gerar uma nova Liberdade, e que o governo do povo, pelo povo e para o povo jamais desaparecerá da face da terra.<sup>227</sup>

Na data do discurso, a Guerra de Secessão ou a Guerra Civil norte-americana ainda estava em curso e as palavras ditas por Lincoln entram em sintonia com o novo momento de tensão política que assola os Estados Unidos, dividindo a nação e comprometendo a estabilidade do país.

Há outra inscrição, também presente no Memorial, e que está localizada acima da cabeça de Lincoln, que é tão importante quanto o discurso fixado à direita e lido por Klaatu, mas que não é mostrada ou mencionada no filme: “In this temple as in the hearts of the people for whom he saved the union the memory of Abraham Lincoln is enshrined forever”<sup>228</sup> É preciso voltar-se às raízes de formação da nação e buscar, no exemplo de Lincoln, o ideal de união. Essa construção estética reforça para o espectador, principalmente o norte-americano, o resgate de ideais políticos difundidos no seio daquela sociedade desde o ensino básico<sup>229</sup> e que são constantemente lembrados em ocasiões cívicas com o intuito de enfatizar a questão de uma nação unida, fundada mediante o sacrifício de pessoas que lutaram por essa conjuntura a fim de formar uma república, em momentos decisivos da história dos Estados Unidos, como na Guerra de Independência e na Guerra Civil.

Ocorre, a partir desse momento, uma elaborada construção cenográfica por meio do enquadramento dos personagens em conjunto com o cenário, o que produz uma comparação entre Klaatu e Lincoln. Esta comparação – já que, em um dado momento, coloca paralelamente o personagem principal ao lado da estátua do ex-presidente especificamente à sua direita – reforça a ideia construída por Wise e North quanto ao despertar político para com o espectador no que tange à recondução da nação por meio do exemplo de um indivíduo, trazendo à tona a reflexão de representações de ideais que, em sua natureza, possuem

<sup>227</sup> **O dia em que a Terra parou** (The day the earth stood still) Direção: Robert Wise, 1951. Estados Unidos, 20th Century Fox. 1 Blu-ray (93 min) NTSC, son. Preto e branco. (00:31:02 – 00:31:24). Tradução do discurso disponível em < <http://www.arqnet.pt/portal/discursos/novembro01.html> > Acesso em 15/10/2014.

<sup>228</sup> “Neste templo como nos corações das pessoas para quem ele salvou a união a memória de Abraham Lincoln está consagrado para sempre”.

<sup>229</sup> A questão educacional ressaltada aqui com relação ao ensino nas escolas básicas norte-americanas é estudada com mais intensidade por John Lukacs no capítulo 9 “Heranças e Perspectivas” de seu livro *Uma Nova República: a história dos Estados Unidos no século XX* onde ele aborda como os princípios de democracia, nação e soberania são trabalhadas por educadores daquele país e a sua importância para uma cultura política. LUKACS, John. *Uma nova república: Uma história dos Estados Unidos no século XX*, tradução Vera Galante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Editora, 2006, p.335.

conotações de integração e de fortalecimento de uma sociedade. Com Lincoln, a representação remete ao ideal de liberdade.

No caso histórico dos Estados Unidos do século XIX de Lincoln, o país estava fragmentado por uma guerra civil e precisava se voltar para os ideais nos quais havia sido fundado como nação. Lincoln foi um importante defensor de políticas urgentes que visavam a reunificação do país. Ao passo que Klaatu, como personagem ficcional infere, a possibilidade de ser um personagem que procura despertar a necessidade de rever os valores perdidos com a própria política interna que coíbe a ação dos cidadãos, reprimidos pelo medo e pela insegurança de constantes guerras, e agora, com mais intensidade, por meio das tensões da Guerra Fria. Klaatu está à direita como quem está a favor, compartilhando os mesmos ideais. E essa posição à direita está em praticamente todas as tomadas em que Klaatu aparece no filme, quando este personagem está em cena, interagindo com outra pessoa. Isso reforça a ideia criada pelo diretor Robert Wise, cuja intenção primária seria realmente enfatizar a posição do personagem para com suas ações. Assim, estar à direita significa compartilhar dos mesmos ideais de união e liberdade.

Imagem 11: Klaatu e Bob ao lado da estátua de Lincoln



Fonte: captura de frame do DVD 'O Dia em que a Terra parou'

Antes de prosseguir ao desejado encontro com Barnhardt, a pedido de Bob, Klaatu resolve passar em frente ao local de pouso da espaçonave. Aproxima-se dele um repórter de uma emissora que resolve entrevistar Klaatu, que desconhece a sua verdadeira identidade:

Repórter: E você, senhor, pode dizer o seu nome?

Klaatu: Meu nome é Carpenter.

Repórter: Pode nos dizer algumas palavras, Sr. Carpenter? Suponho que está tão assustado como nós.

Klaatu: De uma forma diferente talvez. Assusta-me ver que as pessoas trocaram a razão pelo medo. E, portanto...

Repórter (interrompendo): Obrigado Sr. Carpenter. Muito obrigado.<sup>230</sup>

O fato de o repórter interromper o entrevistado, justamente quando ele está expondo o seu ponto de vista sobre a situação, intensifica a posição de parte da imprensa, que nesse caso é sensacionalista, e insiste em manter o foco do público na alimentação do suspense, elevando a categoria do acontecimento de fantástico para assustador, incitando as pessoas a temerem o desconhecido em detrimento de questionar e compreender o estrangeiro. Essa representação está em sintonia com a propagação das ideias defendidas por McCarthy e seus simpatizantes. A difusão do medo, a repulsa de ideias comunistas e de tudo o que elas representam e a rejeição a qualquer interferência ao modo de vida americano foi mais intensamente vivido naquele período da Guerra Fria, que estava explodindo de todas as formas possíveis, desde o conflito em curso na Coréia, passando pelo sistema de vigilância e punição dos comitês promovidos pelo governo dos Estados Unidos, encontrando um canal de propagação fértil na mídia impressa e televisiva. O povo, como indagou Klaatu, era transformado em massa de manobra, trocando a razão pelo medo, aceitando de imediato o que era veiculado pela mídia. Esse fato já fora comprovado por ele quando do seu primeiro testemunho na mesa do café da manhã na pensão, mediante a locução do radialista. É preciso lembrar que a imprensa tanto no Estados Unidos quanto em várias outras partes do mundo são parte de um esquema de manutenção de poder, pautado em interesses específicos de uma ou mais pessoas.

É mediante a tomada de decisão de Klaatu para encontrar o homem mais inteligente do planeta, que, de acordo com o garoto Bob, é o professor Barnhardt, que testemunharemos a continuidade da sua missão e de novas revelações sobre o conteúdo dela.

Lisonjeado com a presença do estrangeiro em sua residência, que até o momento ele não tinha ideia de quem realmente ele era, o professor Barnhardt está atento a sua explanação das equações colocadas em seu quadro negro, e pede por um esclarecimento mais objetivo de suas intenções. A partir desse momento, lhe é revelada a verdadeira identidade do Sr. Carpenter. Perplexo com a revelação, o professor dá crédito para o alienígena e resolve ocultá-lo das autoridades, dando espaço à sua explicação. Em seguida, tem início outro diálogo importante para a nossa análise:

---

<sup>230</sup> **O dia em que a Terra parou** (The day the earth stood still) Direção: Robert Wise, 1951. Estados Unidos, 20th Century Fox. 1 Blu-ray (93 min) NTSC, son. Preto e branco. (00:33:30 – 00:33:50).

Klaatu: você tem fé professor Barnhardt.

Barnhardt: Não é fé o que impulsiona a ciência, Sr. Klaatu. É a curiosidade. Sente-se por favor. Há milhares de perguntas que gostaria de fazer.

Klaatu: Gostaria de explicar qual é a minha missão aqui.

Barnhardt: Essa é minha primeira questão.

Klaatu: Sabemos por observações científicas que seu planeta descobriu uma forma rudimentar de energia atômica. E também sabemos que fazem testes com foguetes.

Barnhardt: Sim. É verdade.

Klaatu: Enquanto se limitarem a lutar entre vocês com seus tanques e aviões primitivos, não nos causou preocupação. Mas bem logo, alguma de suas nações irá empregar a energia atômica em naves espaciais. Isso irá causar uma ameaça à paz e à segurança de outros planetas. Isso naturalmente, não podemos tolerar.

Barnhardt: Qual é exatamente, a natureza da sua missão, Sr. Klaatu?

Klaatu: Vim aqui para adverti-los que ao criar perigos, seu planeta encara o perigo. Um perigo muito grave. Mas eu lhe proponho uma solução.

Barnhardt: Poderia ser mais explícito?

Klaatu: o que tenho a dizer deve ser dito a todos os interessados. É importante demais para ser confiado a um só indivíduo.<sup>231</sup>

A oposição entre fé e ciência já delineia o início da conversa. Em tempos de conflito, a humanidade ainda se encontra dividida também por estes eixos norteadores se opondo ferozmente, cada qual reivindicando espaço e reconhecimento, enquanto os adeptos de cada um continuam a propagar seus ideais, angariando seguidores. Mas, a conversa toma um rumo que nos aproxima verdadeiramente dos principais objetivos da missão do estrangeiro.

Paulatinamente, começamos a tomar conhecimento de que o alienígena é um representante de uma sociedade extremamente avançada que enxerga, no nosso planeta, um potencial inimigo para sua existência. Ele, como um embaixador, usa a diplomacia como uma intenção clara de que o problema pode ser resolvido pela via pacífica, por meio do diálogo, demonstrando outra qualidade superior de sua raça. Entretanto, devido aos últimos acontecimentos que se desenrolaram desfavorecendo o equilíbrio de sua missão, ele resolve partir para uma ação mais efetiva, ao que ele chama de *drástica*. Os Estados Unidos foram escolhidos como o ‘país-sede’ do contato com a civilização extraterrestre justamente por ser aquele que concentra as características mais primitivas do planeta Terra: a barbárie a níveis extremos, pois não enxerga a coexistência pacífica, utilizando-se constantemente de aparatos tecnológicos para imporem sua vontade sob as outras nações. A urgência do contato extraterrestre deveu-se ao uso dos primeiros artefatos nucleares contra outra nação; o que provou a continuidade da reafirmação ideológica de superioridade e de dominação americana

---

<sup>231</sup> **O dia em que a Terra parou** (The day the earth stood still) Direção: Robert Wise, 1951. Estados Unidos, 20th Century Fox. 1 Blu-ray (93 min) NTSC, son. Preto e branco. (00:42:22 – 00:44:01).

e que, para o estrangeiro, é inadmissível, pois está crescendo exponencialmente e aumentando a preocupação externa.

Quando Klaatu diz a Barnhardt que a mensagem é importante demais para ser confiada a um só indivíduo, ele se opõe claramente ao monopólio das informações, da gerência administrativa de questões importantes relacionadas ao círculo de poder que interferirão no ciclo de vida de todos mundialmente, se forem restringidas aos interesses particulares dos Estados Unidos.

Com a intenção de fazer com que as autoridades de todo o mundo despertem para a urgência de sua missão, uma medida significativa será tomada pelo emissário que ficará conhecida em todo o planeta como *O dia em que a Terra parou*. Demonstrado na explicitação do seu poder tecnológico, a total paralisação de toda a tecnologia terrestre que é dependente do uso de energia elétrica coloca em desespero toda a humanidade. Diante da ineficácia de se promover uma reunião com as Nações Unidas na presença de Klaatu, a solução foi inteligente e humana, pois acabou por não comprometer setores vitais, como hospitais e aviões em voo. As consequências foram inversamente proporcionais ao esperado, o que fez com que as autoridades norte-americanas intensificassem a caçada ao estrangeiro.

### **3.2.4– A ressurreição de Klaatu: a tecnologia como poder de criar e destruir.**

A perseguição por Klaatu, que toma proporções assustadoras nas ruas de Washington, com todo o efetivo militar disponível à sua caça, acaba por cumprir com sua missão: o estrangeiro é ferido mortalmente. Seu corpo é posteriormente recuperado por Gort, o robô sentinela, que se dirige com ele até o interior da espaçonave e lá inicia o processo de regeneração física do emissário. Quando Helen questiona, espantada, olhando para o robô, a Klaatu se ele tem o poder de restaurar vida, uma dualidade importante localiza-se nesta cena: o fato de o quão determinadamente a tecnologia interfere na vida de todos. Se, no início do filme, o robô Gort demonstra ser a representação simbólica da extinção total, agora ele impressiona ao poder restaurar as mesmas vidas que se perdem mediante conflitos e desentendimentos. Essa dualidade de poder tangencia a dualidade do homem ao determinar o destino de milhares, senão milhões, de pessoas ao ordenar um ataque nuclear nos remetendo à natureza humana; a escolha entre o bem e o mal, que vai culminar na cena mais emblemática de todo o filme, que é o discurso de Klaatu, onde ele finalmente expõe a mensagem que era o propósito original de sua missão. Por meio de um discurso para um grupo seletivo de cientistas e autoridades estrangeiras, ele explica a urgência de sua missão:

Estou partindo em breve, e perdoem-me se falo tão friamente. O universo está a cada dia menor. E a ameaça de qualquer grupo, de qualquer lugar, não poderá mais ser tolerada. Deve haver segurança para todos, ou ninguém estará seguro. Isso não significa renunciar a nenhuma liberdade, exceto a liberdade de agir irresponsavelmente. Seus antepassados sabiam disso quando fizeram leis para se governar e empregaram policiais para garanti-las. Nós, de outros planetas, há muito aceitamos esse princípio. Temos uma organização para a proteção mútua de todos os planetas, e para a eliminação total da agressão. O teste de tão alta autoridade é naturalmente a força policial que a apoia. Para a nossa polícia, criamos uma raça de robôs. Sua função é patrulhar os planetas em naves espaciais como esta e preservar a paz. Em caso de agressão, nós lhes concedemos poder absoluto sobre nós. Este poder não pode ser revogado. Ao primeiro sinal de violência, eles agem automaticamente contra o agressor. A penalidade por provocar sua ação, é terrível demais para arriscar. O resultado é que vivemos em paz, sem exércitos, nem armas, seguros de que estaremos livres de agressões e guerras. Livres para apreender atividades mais produtivas. Não pretendemos ter atingido a perfeição, mas temos um sistema, e ele funciona. Eu vim aqui para apresentar a vocês, estes fatos. Não nos interessa como dirigem seu próprio planeta. Mas se ameaçam estender sua violência, a Terra será reduzida a simples cinzas. Sua escolha é simples: Juntem-se a nós e vivam em paz, ou prossigam em seu curso atual e enfrentem a destruição. Estaremos à espera de sua resposta. A decisão cabe a vocês.<sup>232</sup>

O discurso reúne uma série de elementos críticos que, analisados à luz do seu tempo, revelam características intrinsecamente ligadas à conjuntura política norte-americana e mundial da época. Por meio de uma metáfora em larga escala, ele transforma elementos globais numa proporção universal. Quando ele inicia dizendo que *o universo está a cada dia menor, e que a ameaça de qualquer grupo não pode mais ser tolerada*; refere-se ao avanço tecnológico que gerou uma dicotomia determinante nos rumos da história humana. Ao mesmo tempo em que ela proporcionou um aumento no intercâmbio e na comunicação entre as pessoas, inversamente gerou também os recursos necessários para intensificar as incursões militares de nações contra nações, ao passo que também aprimorou a capacidade bélica de algumas delas, o que contribuiu para a criação de armas de destruição em massa cada vez mais letais, com seu ponto alto nos artefatos nucleares. Logo, a segurança para todos somente estará efetivamente ao alcance da humanidade se extinguirem-se os conflitos, o que efetivamente seria alcançado com a extinção dos exércitos, redirecionando os gastos em curso, principalmente com a corrida armamentista, em favor de benefícios para a humanidade.

O discurso de Klaatu é uma alusão clara não somente ao imperialismo norte-americano, como também é dirigido às outras potências terrestres. Ele não interferirá no curso dos eventos políticos de nosso mundo, quando ele diz “que não é de nossa conta como dirigem o

---

<sup>232</sup> **O dia em que a Terra parou** (The day the earth stood still) Direção: Robert Wise, 1951. Estados Unidos, 20th Century Fox. 1 Blu-ray (93 min) NTSC, son. Preto e branco.(01:27:58 – 01:30:22).

seu planeta”, mas se nossa evolução continuar de tal forma que nos permita partir rumo às estrelas e entrar em choque diretamente com sua comunidade espacial, o conflito será iminente. A não-interferência citada em suas palavras, embora esteticamente a câmera enfatize personagens representantes de países do leste europeu e asiático, é relativa a ambas as conjunturas políticas, tanto à intromissão dos Estados Unidos quanto a extensão física produzida pela União Soviética.

A maior ação de irresponsabilidade está no uso de armas de destruição em massa que comprometem qualquer chance de um mundo pacífico. A solução para a segurança enfatizada por Klaatu na figura tecnológica de Gort demonstra que o uso consciente da tecnologia é possível. Entregar completamente o destino de seres vivos às máquinas, e de forma irreversível, mostra o nível de evolução lógica no qual decisões em prol do bem geral de uma coletividade alcançaram seu ponto máximo. Assim, a mudança deve partir de nós mesmos, e ainda de acordo com ele, a comunidade galáctica da qual Klaatu faz parte, evoluiu a tal ponto que o único sentimento de intolerância é para com aqueles que podem comprometer a paz e o bem-estar de seus membros e de ecossistemas espaciais. Portanto, esse é um convite para fazermos parte de uma utopia, pois, dependendo da nossa escolha, entraríamos em uma comunidade livre de agressões ou guerras, onde não haveria mais disputas por quaisquer motivos que conseqüentemente atrasariam o nosso desenvolvimento. A proposta de resgate da união da nação, apontada singelamente na cena de visita ao Memorial Lincoln, toma um passo significativo, quando do convite de Klaatu para a inclusão não apenas dos Estados Unidos como também de toda a humanidade em uma coletividade mais ampla, definitivamente universal, com a proposta de ingresso na comunidade galáctica.

Assim como Lincoln pouco mais de um século antes, Klaatu é o catalisador das mudanças que leva a mensagem de otimismo e de mudança que somente desencadeará uma reação efetiva se as pessoas tomarem consciência e escolherem o caminho da mudança. Numa época de tensão, calcada por um conflito de ideologias políticas, Klaatu representa esse impulso necessário. A possibilidade de expor suas convicções pessoais diante de um sistema degenerado, comprometido pela política distorcida que foi desvirtuada pelos governantes atuais encontra nesta cena uma das maiores representações de todo o filme. Sua mensagem infere a necessidade de reflexão urgente que objetiva o despertar da consciência coletiva. Ele concentra a força da iniciativa que pode se voltar contra o próprio governo.

O funcionamento dessa comunidade apontada por Klaatu não restringiria a liberdade de ação de seus membros, o que não acontece em um mundo como o nosso onde a desconfiança e a insegurança, geradas por ideologias conflitantes, são o combustível que mantêm acesa as

tensões e que se intensificaram no âmago da Guerra Fria, norteando o modo de vida de milhões de pessoas ligadas direta ou indiretamente aos blocos opostos. Como ele também enfatiza, de onde ele vem, o propósito de sua comunidade não é atingir a “perfeição”, mas ele é um emissário de um sistema superior àquele presente na Terra.

Este trecho final acabou por definir a quase totalidade das críticas positivas ou negativas relacionadas ao filme. Desse modo, a palavra *ultimato* estabeleceu-se como carro-chefe da propaganda relacionada ao personagem principal, sendo, inclusive, utilizada nas artes conceituais dos pôsteres<sup>233</sup> e adaptada como título em versões estrangeiras<sup>234</sup>. A natureza do discurso de Klaatu foi definida como fascista por alguns críticos, principalmente devido ao trecho ‘*Mas se ameaçam estender sua violência, a Terra será reduzida a simples cinzas. Sua escolha é simples: Juntem-se a nós e vivam em paz, ou prossigam em seu curso atual e enfrentem a destruição*’; embora a ideia principal, em sua essência, seja o convite para o ingresso em uma comunidade de organização superior *com um sistema que funciona*. Ao mesmo tempo, as palavras do estrangeiro nos remetem, num primeiro instante, à própria noção de coexistência pacífica, característica ausente em praticamente toda a história de nossa humanidade.

O conhecimento de que outro Estado ou civilização possa coexistir com outra totalmente diferente, embora não haja intercâmbio entre elas, mas somente pelo ideal de respeito da soberania de cada um, ou dos limites físicos de suas fronteiras, é um dos princípios idealistas contidos nessa exposição do personagem. O amadurecimento tecnológico alcançado pela humanidade centrada no poder bélico dos Estados Unidos é motivo de preocupação para a civilização extraterrena, como já fora abordado por Klaatu em conversa com o professor Barnhardt. O receio de que seja utilizada a energia nuclear para além das fronteiras terrestres, na propulsão de foguetes e, até mesmo, em conquistas territoriais por meio de explorações gerou a razão da sua missão. Nas palavras dele, “*uma forma rudimentar de energia atômica*” que possa crescer exponencialmente, representa um perigo para o equilíbrio do universo (na nossa perspectiva, para o nosso mundo).

Ao final do discurso, um instante de silêncio toma conta de tudo, antes da partida do personagem Klaatu. Ele segue rumo à imensidão das estrelas. A semente da mudança foi deixada e uma reflexão inevitável deve ser tomada. Assim como imensa também é a possibilidade de uma nova era, que só nascerá quando a humanidade despertar no dia seguinte.

---

<sup>233</sup> “*Do espaço sideral, um aviso e um ultimato!*” é a frase estampada no pôster original de lançamento do filme. Posteriormente incorporada nas artes de edições lançadas em VHS, DVD e BLU-RAY.

<sup>234</sup> “*Ultimátum a La Tierra*” foi o título utilizado na Espanha no lugar de *O Dia em que a Terra parou*.

É o momento de nós refletirmos, ponderarmos nossas ações e escolhermos o caminho definitivo da prosperidade e da paz. Do contrário, ao primeiro sinal de contato no espaço exterior, cientes de tudo que nós testemunhamos diante da presença superior desse ser, seremos aniquilados em favor da preservação do estilo de vida evoluído.

Assim sendo, como fruto não apenas de um sonho, mas também da união de vários desejos, o filme aqui analisado é uma realização que projeta as perspectivas de seus idealizadores, concentrando na figura de seu personagem principal uma carga condutora de reflexões. Tais reflexões brotam com maior destaque a partir do discurso de Klaatu na cena final da película. Klaatu é o ‘messias’ do filme que vem para alertar e oferecer uma escolha. Seu personagem é criticamente elaborado que a tal ponto despertou a atenção dos censores norte-americanos e também da crítica de cinema especializada, justamente por dividir semelhanças com outro ‘messias’, como foi discutido no capítulo anterior. É na sua posição de personagem principal, externo ao nosso meio de vida, que ele fornece uma visão ímpar sobre nosso estado de caos.

Diante dos eventos mostrados que se concluem com o discurso pronunciado por Klaatu, pensamos na elaboração de alguns de seus elementos construídos com base nas noções da proposta de ingresso da humanidade em uma utopia. E são justamente estas reflexões sobre um mundo melhor que são apontadas por Peter Paik, quando ele diz que os projetos revolucionários que definem o coletivo da atualidade são frutos da Era Moderna. Para Paik, entrelaçando concepções sobre a composição de narrativas, por exemplo a de super seres, com argumentos da Filosofia que são utilizados na estrutura narrativa destas criações culturais, como a ficção científica, podemos perceber que estas fantasias são compensações para o sentimento de impotência da sociedade perante a administração de seus governantes que não dão o retorno desejado às necessidades das massas. Estas são, em essência, personagens vitimadas e impotentes, frutos de sistemas opressores, quando não, de utopias distorcidas. O que está em xeque é a força da crítica em torno destas elaborações ficcionais, bem como as reavaliações propostas a fim de contornar a situação presente e estabelecer efetivamente as mudanças.

Há de se ressaltar que, na obra cinematográfica em questão, foco de nosso estudo, a utopia abrange muito mais do que o conceito de uma sociedade estruturada para contemplar homogeneamente as massas com benefícios mútuos. *O dia em que a Terra parou* insere, enquanto produto cultural, a possibilidade de mudança da trajetória autodestrutiva na qual se encontra a humanidade, mediante um alerta sobre a utilização da ciência negativa que pode extinguir nosso modo de vida. Logo, uma reconfiguração mundial somente será possível

quando as diferenças forem deixadas de lado e todo o mundo se sujeitar irrevogavelmente a uma agência reguladora que funcione. É o paralelo que se estabelece com a comunidade intergaláctica do personagem Klaatu, que funciona como uma espécie de ONU espacial que tem o poder irrevogável de gerenciar os problemas universais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

## Considerações finais

Durante a escrita desta Dissertação, procuramos refletir sobre as representações presentes no filme *O Dia em que a Terra parou*, analisando e correlacionando as construções forjadas por Edmund North e Robert Wise com a historicidade de seu tempo, buscando reafirmar a importância desta obra como destaque no gênero de ficção científica, não apenas norte americano, mas também mundial. As representações aqui analisadas foram trazidas à tona graças à riqueza de fontes documentais disponíveis. Procuramos nos focar em novas elaborações interpretativas que consideramos ser as mais significativas e que saltaram à nossa compreensão como sendo substancialmente relevantes, dando-nos a oportunidade de produzir estas reflexões, não negando aquelas que se tornaram ‘comuns’ aos olhos do público e da crítica, mas trabalhando-as em conjunto com as nossas visões. O que fez com que nós escolhêssemos esta obra cinematográfica como foco de nossos estudos foram as características que fazem dela uma produção cativante: a natureza de seus personagens, o relacionamento entre eles e a mensagem de motivação presente no discurso ao final do filme.

A captação e a análise de algumas das várias possibilidades interpretativas presentes em *O Dia em que a Terra parou* proporcionou-nos a oportunidade de transitar pelo passado e pelo presente, viajando no meio dos documentos e relatos de uma época, construindo um novo caminho forjado pelo ideal de uma compreensão histórica mais ampla. E é por esse caminho que as memórias e os testemunhos de um passado ganharam uma poderosa via que funcionou não apenas como palco de reflexões, mas também como direcionamento delas para um conhecimento livre de amarras. Essa é a necessidade que move todo o historiador, a de construir novas perspectivas, apontar novos horizontes, romper com a memória estática que por muitas vezes é construída como sendo uma massa intransponível como as visões representativas de um mundo hierarquizado.

Ao nos emprendermos na interpretação de uma obra fílmica, fomos capazes não apenas de analisar esta obra cultural como rico depositário de ideais de seus realizadores, como também avaliar o impacto que a ideologia dominante do governo de um país exerce nas vidas daqueles circunscritos à sua órbita administrativa, e também fora de suas fronteiras. Importante reafirmar aqui que esse filme é relevante também por concentrar mensagens relativas ao cotidiano dos cidadãos norte-americanos e de várias pessoas ao redor do mundo, reunidas em uma matriz narrativa de ficção científica que funcionou como emissora de sinais

que incitam uma reflexão. Em sua essência, esse filme foi uma resistência pacífica que teve como objetivo despertar a consciência das pessoas para um mundo melhor.

O diretor Robert Wise deixou claro que seu propósito enquanto profissional do mundo cinematográfico era transmitir, por meio de seus filmes, mensagens universais, justamente por ser o cinema uma forma de expressão de alcance global. E nesse filme, ele reafirmou esse seu ideal: criticou de forma implícita e ao mesmo tempo alertou os espectadores sobre as escolhas que a humanidade toma e que definirão o destino de nosso mundo. Afinal, são nossas opções que determinarão o que viremos a ser. Isso porque todas as ações planejadas tendo como base a opressão em seus mais variados graus causam a desestabilidade de nossa sociedade contemporânea e injeta, em nosso mundo, um permanente embate de antagonismos que pode ser potencialmente aniquilador, conforme o progresso avança e cria novos mecanismos que ampliam fatidicamente esse destino. O aviso foi claro. Se não mudarmos nossas ações para conosco e com nossos semelhantes estaremos fadados a um destino sem retorno que comprometerá a realização de nossos sonhos.

E o cinema de ficção científica como expressão do imaginário provou ser, mais uma vez, um meio cultural significativo, demonstrando que a obra cinematográfica *O Dia em que a Terra Parou* problematiza e levanta muitas questões cruciais, como a liberdade de expressão, a crítica ao militarismo e a reivindicação da paz em um contexto sócio-político tenso da década de 1950, moldado pela agressiva política promovida pela Guerra Fria. Uma mensagem tão atual que não se tornou obsoleta, mesmo após sessenta e quatro anos da estreia original do filme. Enfim, o caminho para a utopia é possível a partir do instante em que semearmos a possibilidade de sua realização.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## - FONTES FÍLMICAS

### Principal:

DVD **O Dia em que a Terra Parou** - Edição Especial, Coletânea Cinema Reserve. Twentieth Century Fox, 2008. Brasil. (80 min) NTSC, som. Preto e branco.

BLU-RAY **O Dia em que a Terra parou** – Twentieth Century Fox, 2009. Brasil (90min). NTSC, som. Preto e branco.

### Complementar

THE FANTASY FILM WORLDS OF GEORGE PAL. Dir.: Arnold Leivobit. Estados Unidos: Arnold Leibovit Productions, 1985. DVD (93 min) NTSC, son. Color.

## - TESES E DISSERTAÇÕES

CRUZ, Luiz Felipe Brandão da. **Solaris, de Steven Sodebergh**: configuração expressiva da ficção científica, São Paulo, 2009.

NOBOA, I.C. **Filmes do Fim do Mundo**: Ficção científica e Guerra Fria (1951-1964). 2010. Dissertação de Mestrado –Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

RODRIGUES, Elsa M. da Silva. **Alteridade, Tecnologia e Utopia**. UC. Coimbra, Portugal.

## - BIBLIOGRAFIA

### Diretor Robert Wise

ALDARONDO, Ricardo. **Robert Wise**. Instituto De La Cinematografia Y De Las, Filmoteca Nacional de España2005.

BUSCH, Justin E.A. **Self and Society in the Films of Robert Wise**. McFarland & Company, North Carolina, 2010.

GEHRING, Wes D. **Robert Wise**: Shadowlands. Indiana Society Press, Indianapolis, 2012.

KEENAN, Richard C. **The films of Robert Wise**. Scarecrow Press, Washington, 2007.

LEEMAN, Sergio. **Robert Wise on His Films**: From Editing Room to Director's Chair. Los Angeles: Silman-James, 1995.

THOMPSON, Frank. **Robert Wise**: A Bio-Bibliography. (Bio-Bibliographies in the Performing Arts), London, Greenwood Press, 1995.

### - Ficção Científica

ALLEN, L. David. **No mundo da ficção científica**. São Paulo, Summus Editorial, 1973.

BLEILER, Everett F. **Science-Fiction**: the Gernsback years, with the assistance of Richard J. Bleiler. Library of Congress Catalog Number 98-13374, 1998.

FREEDMAN, Carl. **Critical Theory and Science Fiction**.Middletown. Wesleyan University Press, 2000.

GERNSBACK, Hugo. **Amazing Stories** – The magazine of scientifiction. Volume 1, Number 1, Park Place, Nova Iorque, 1926.

JAMES, Edward. **Science Fiction in the 20th Century** – History and Criticism. Oxford, 1994.

J.SICLIER, S. LABATHE. **Cinema e Ficção-Científica**. Editora Áster, Lisboa, s/d.

NICHOLS, Ryan, SMITH, Nicholas D., MILLER, Fred. **Philosophy through science fiction: a coursebook with readings**. New York, Routledge Taylor & Francis Group, 2009.

PERKOWITZ, Sidney. **Hollywood Science: Movies, Science, & the end of the world**. New York, Columbia University Press, 2007.

RIEDER, John. **Groundbreaking study of science fiction's relation to colonialism and imperialism**. University Press of New England, 2006.

SCHNEIDER, Susan. **Science Fiction and Philosophy: from time travel to superintelligence**. Blackwell Publishing, 2009.

SILVERBERG, Robert. **Visions of tomorrow, an Introduction**. Techno Books, 2010.

SODRÉ, Muniz. **A ficção do tempo: análise da narrativa de science fiction**. Petrópolis: Vozes, 1973.

SEED, David. **American Science Fiction and the Cold War**. Philadelphia, Philadelphia, 2010.

SEED, David. **Science Fiction: a very short introduction**. Oxford University Press, New York, 2011.

STERLING, Bruce. **Mirrorshades: the cyberpunk anthology**. Nova York: Ace Books, 1988.

TAVARES, Bráulio. **O que é Ficção Científica**. Editora Brasiliense. 2ª edição, 1992.

#### - Bibliografia geral

ARÓSTEGUI, Julio. O objeto teórico da historiografia. In: \_\_. **A pesquisa histórica: teoria e método**. Bauru: EDUSC, 2006.

BARROS, Edgard Luís de. **A Guerra Fria**. São Paulo; Atual, Campinas, 1985.

BARROS, José D'Assunção. **Textos de História, vol. 11, nº 1/2, 2003**.

BAZIN, André. **Orson Welles**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIM, Walter. **Magia e Técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BORGES, Valdeci Resende. Literatura e pesquisa histórica. In: **Letras e Letras**. Uberlândia: UFU, 12(1), jan/jun., 1996.

- CLAUDE, Julien. **O Império Americano**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1970.
- COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- CHOMSKY, Noam. **Contendo a Democracia**. Rio de Janeiro, Record, 2003.
- DELMAS, Claude. **Armamentos Nucleares e Guerra Fria**. São Paulo, Perspectiva, 1979.
- DIEHL, Astor A. Teoria Historiográfica: diálogo entre Tradição e Inovação. In: **Varia Historia**. Belo Horizonte, vol. 22, nº 36.
- GADAMER, Hans-Georg. Segunda parte: a extensão da verdade à compreensão nas ciências do espírito. In: \_\_\_\_\_. **Verdade e Método**. Petrópolis: Vozes, 2008. Vol.1.
- GAY, Peter. **O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt/Peter Gay**. São Paulo. Companhia das Letras, 1990.
- FERREIRA, Antônio Celso. A fonte fecunda. In: PINSKY, Carla Bassanezi. LUCA, Tânia Regina de. (Org) **O Historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2009.
- FERREIRA, Argemiro. **Caça às Bruxas**. Macarthismo: uma tragédia americana. Porto Alegre. L&PM, 1989.
- FENELON, Déa Ribeiro. **A Guerra Fria**. Brasiliense, São Paulo, 1983.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1992.
- FREEDMAN, Carl. **Critical Theory and Science Fiction**. Wesleyan University Press, Middletown, 2000.
- HAWKING, Stephen. **Os gênios da ciência: sobre os ombros dos gigantes**. Rio de Janeiro, Elsevier, 2005.
- HEGEL, Georg W.F. **Cursos de Estética**, vol. I São Paulo: EDUSP, 2001.
- HELLMAN, Lillian. **A Caça às Bruxas**. Rio de Janeiro. Francisco Alves, 1981.
- HOBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas. In: **Indústria cultural e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- HUGGINS, Martha K. **Polícia e política: relações Estados Unidos/América Latina**. São Paulo, Cortez, 1998.
- ISMAEL, J.C. **Cinema e Circunstância**. São Paulo, São Paulo Editora, 1965.

KAISER, Wolfgang. **Análise e interpretação da obra literária**: introdução à ciência da literatura. Coimbra: Armênio Amdo, 1976.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**. Contribuições à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2006.

LANGLOIS, Charles & SEIGNOBOS, Charles. **Introdução aos Estudos Históricos**. São Paulo: Editora Renascença, 1946.

LERA, J.M. Caparrós. **História Crítica del Cine Norteamericano**. Fundació Institut d'Estudis Nord-Americans, 2013.

LUKACS, John. **Uma nova república**: história dos Estados Unidos no século XX. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

MACKENZIE, Norman & Jeanne. **The Life of H.G. Wells: The Time Traveller**. The Hogarth Press, London, 1987.

MAFFEY, Aldo. Utopia. In: BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicole; PASQUINO, Gianfranco. **Dicionário de Política**. Brasília: UnB, 1993, p. 1285.

MARTINS, Estevão C. de Rezende. Historiografia: o sentido da escrita e a escrita do sentido. **História & Perspectivas**, Uberlândia (40):55-80, jan.jun.2009.

MIRANDA, Sérgio. Inimigo Íntimo. In: **A Guerra Fria: A Batalha do Século**. Abril, São Paulo, 2009.

NARO, Nancy Priscila S. **A Formação dos Estados Unidos**. 2. Ed. São Paulo, Atual Editora, 1990.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX**. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & História Cultural**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

RODRIGUES, Elsa M. da Silva. **Alteridade, Tecnologia e Utopia, UC**. Coimbra, Portugal, 2002.

ROSENFELD, Anatol. **Cinema: Arte & Indústria**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RÜSEN, Jörn. Pode-se melhorar o ontem? Sobre a transformação do passado em história. In: SALOMON, Marlon (org.). **História, verdade e tempo**. Chapecó-SC: Argos, 2011.

SYLVIO Passos & BUDA, Toninho. **Raul Seixas: Uma Antologia**. Martin Claret, São Paulo, 1992.

WELLS, H.G. **Experiment in Autobiography**. New York. The Macmillian Company. 1934.

WILLIAMS, Raymond. A cidade e o futuro. In: **O campo e a cidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

- VOIGT, André Fabiano. Nem moderno, nem pós-moderno. Jacques Rancière e os regimes de identificação das artes. Urdimento – **Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Programa de Pós-Graduação em Teatro – UDESC – v.2, n. 23, dezembro de 2014.

#### - Fontes de revistas e jornais

- BARROS, Edgard Luís de. **A Guerra Fria**. São Paulo; Atual, Campinas, 1985, p.59.

- COVILLE, Gary e LUCANIO, Patrick. Early Television – Small Screen Media from the Fifties: A Dramatic Mix of Fact and Fantasy. In: **FILMFAX- The Magazine of Unusual Film & Television**, número 21, julho de 1990.

- HAGERTY, Jack. Gort, Klaatu, and a Saucer Full of Secrets! In: **FILMFAX- The Magazine of Unusual Film & Television**, número 49, novembro 1989.

- LOBAN, Lelia. Farewell to Master: The day the Earth Stood Still. In: **Scarlet Street Magazine** – The Magazine of Mystery and Horror, outubro de 1997, p.44.

- MOSS, Norman. There's a Future for Futuristic Films. In: **Picturegoer Magazine**. 19 de janeiro de 1952.

- RUBIN, Steve. Retrospect: The Day the Earth Stood Still. In: **Cinefantastique Magazine**. Vol. 4, número 4, janeiro de 1972.

#### - Fontes digitais

ASSIS, Jesus de Paula. Visões do futuro: imagens da ciência. In: **Revista Lua Nova**, n. 37

CASTEEL, Sean. **Reprodução da Entrevista com Robert Wise realizada para a revista UFO Universe**. Disponível em <http://www.seancasteel.com/RobertWisearticle.htm>. [Acesso em 24/02/2014].

LOURENÇO, David. O meu ciclo: as produções de Val Lewton na RKO. Trecho de artigo postado no Blog – **A Janela Encantada**. Fonte disponível em <<http://ajanelaencantada.wordpress.com/2013/06/page/2/>>

INTERNATIONAL DICTIONARY OF FILMS AND FILMMAKERS. Writers and Production Artists. St. James Press. Farmington Hills-MI. USA, 2000. v. 4.

THE NEW YORK TIMES JOURNAL, Nova Iorque, 31 de outubro de 1938.

#### - Catálogos e compêndios

PANORAMA DA HISTÓRIA DOS ESTADOS UNIDOS. Volume produzido para a Embaixada dos Estados Unidos da América no Brasil. Texto original de Wood Gray e Richard Hofstadter, Brasil, 1973.

INTERNATIONAL DICTIONARY OF FILMS AND FILMMAKERS. Writers and Production Artists. St. James Press. Farmington Hills-MI. USA, 2000. v. 4.

- **Crédito das imagens capturadas de frames do filme: Página da Internet “Tela de Cinema”** Disponível em: <http://teladecinema.net/o-dia-em-que-a-terra-parou-dual-audio-1080p-1951/>

**ANEXOS**

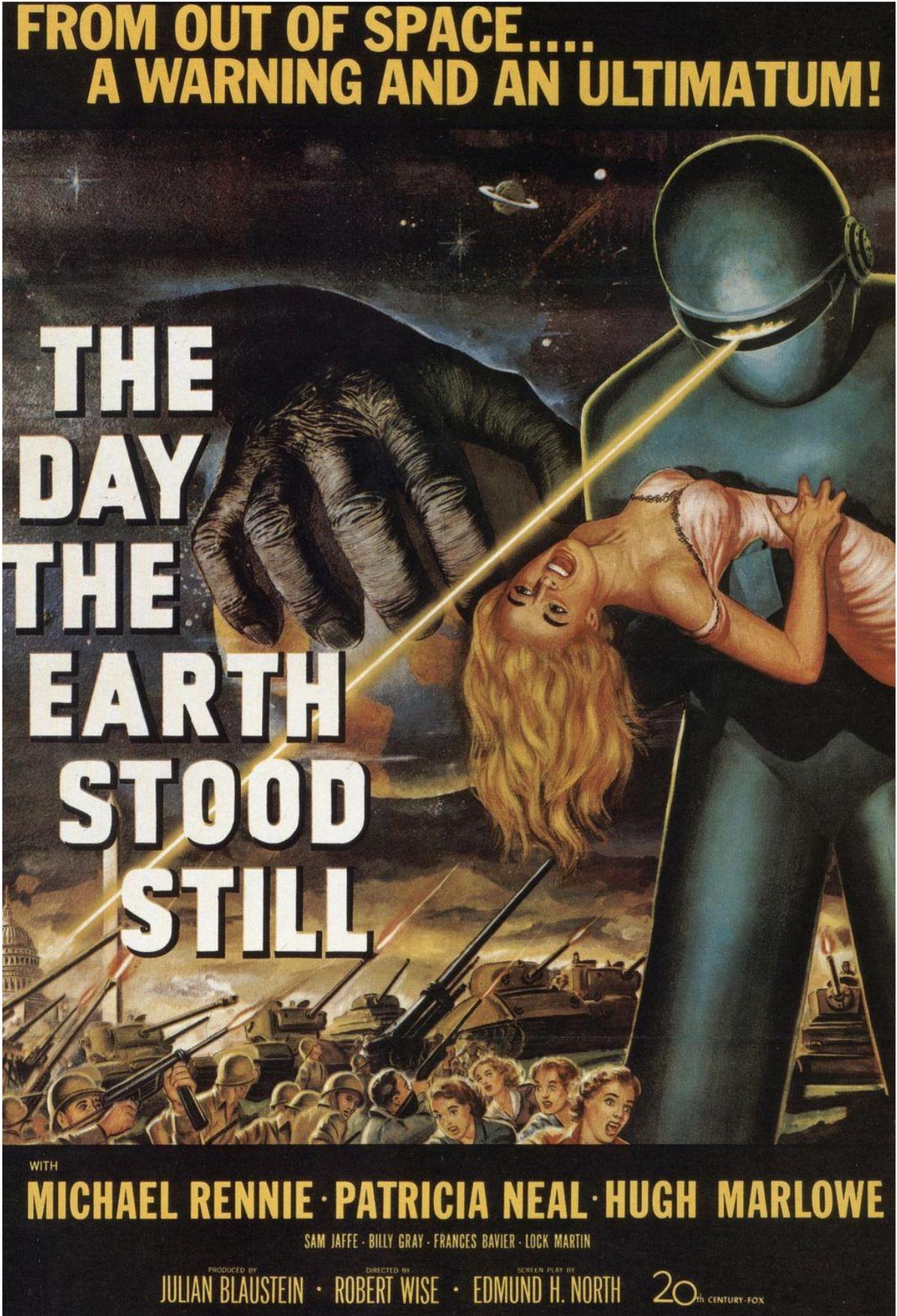
## **ÍNDICE**

**CARTAZ PRINCIPAL DE DIVULGAÇÃO DO FILME**

**CAPTURAS DE CENAS DO FILME**

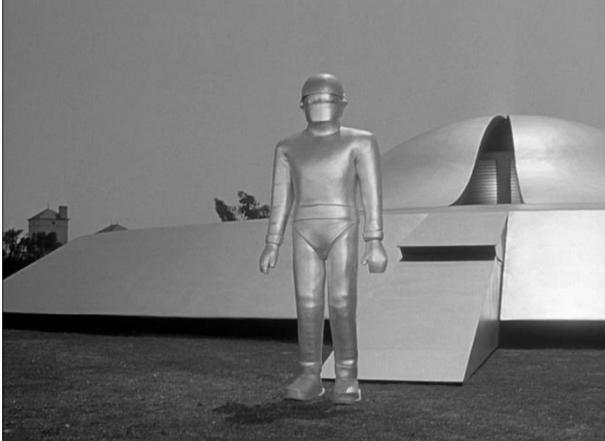
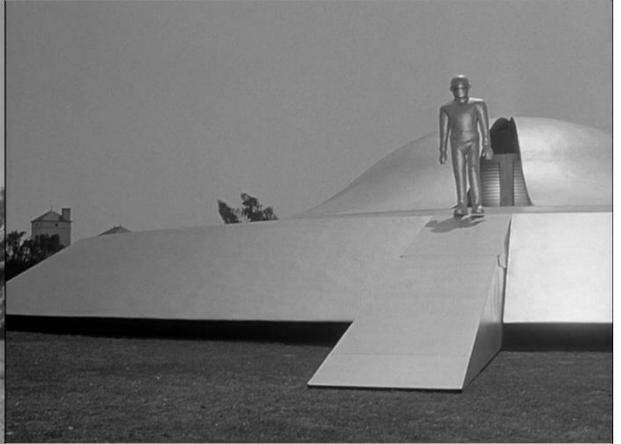
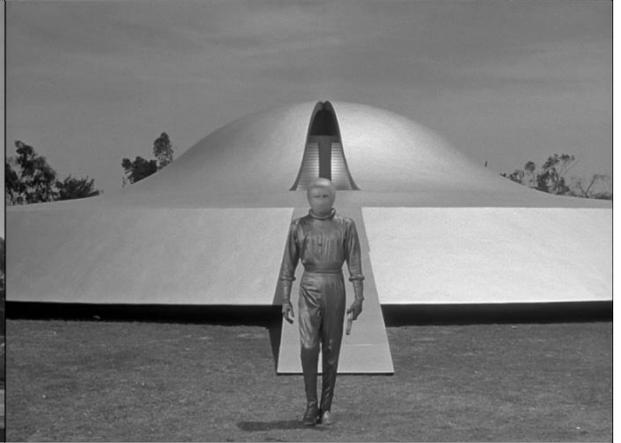
**FICHA TÉCNICA COMPLETA DO FILME**

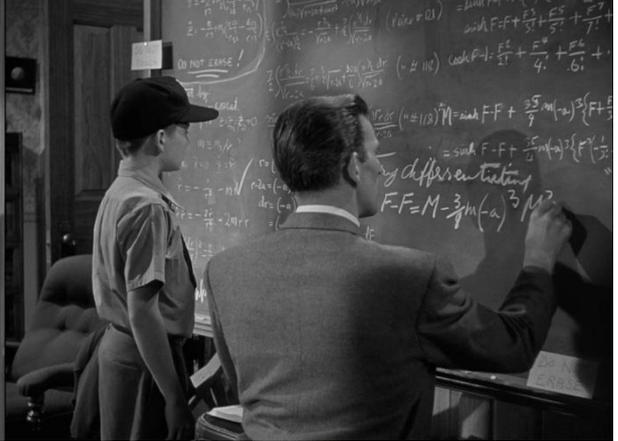
**CURIOSIDADES SOBRE A PRODUÇÃO DO FILME**



Cartaz do filme “O Dia em que a Terra parou” (1951)











## FICHA TÉCNICA - O DIA EM QUE A TERRA PAROU

### Equipe Técnica:

**Produção:** Twentieth Century-Fox Film Corp.

**Distribuído por** Twentieth Century-Fox Film Corp.

**Produtor:** Julian Blaustein

**Diretor:** Robert Wise

**Direção da segunda unidade:** Bert Leeds

**Roteiro:** Edmund North a partir da estória 'Farewell to Master' de Harry Bates

**Fotografia:** Leo Tover

**Montagem:** William Reynolds

**Som:** Arthur H. Kirback

**Música:** Bernard Herrmann

**Direção artística:** Lyle Wheeler

**Decoradores:** Thomas Little, Claude Carpenter

**Vestuário:** Charles Le Maire

**Desenho da roupa de Klaatu:** Perkins Bailey

**Vestuário:** Travilla

**Maquiagem:** Bem Nye

**Efeitos especiais fotográficos:** Fred Sersen

**Assessor técnico:** Dr. Samuel Herrick

### DADOS TÉCNICOS

**Duração:** 92 minutos – Preto e Branco

### Elenco:

Klaatu	– Michael Rennie
Helen Benson	– Patricia Neal
Tom Stevens	– Hugh Marlowe
Dr. Barnhardt	– Sam Jaffe
Bobby Benson	– Billy Gray
Sra. Barley	– Frances Bavier
Gort	– Lock Martin
Drew Pearson	– Drew Pearson
Harley	– Frank Conroy
Coronel	– Carleton Young
General	– Fay Roope

Sra. Crockett	– Edith Evanson
Major White	– Robert Osterloh
Brady	– Tyler McVey
Homem do governo	– James Seay
George Barley	– John Brown
Hilda	– Marjorie Crossland
Entrevistador	– Glenn Hardy
Capitães do corpo médico	– Kim Spalding, Larry Dobkin
Coronel	– Howard Negley
Sentinelas	– Bill Gentry, Kip Whitman, Michael Capanne, Michael Mahoney
Comandante do corpo médico	– James Doyle
Capitão do exército	– Michael Ragan
Outros interpretes	– Jack Daly, Herman Stevens, Marshall Bradford, John M. Reed, Ted Pearson, John Close, David McMahan, Sammy Ogg, Ricky Regan, Gayle Pace, Grady Galloway, John Costello, Eric Corrie, Michael Ferr, Hassas Khayyam, House Peters, Jr., Rush Williams, Olan Soule, Gil Herman, James Craven, Herbert Lytton, , Freeman Lusk, George Lynn, John Burton, Harry Harvey, Sr., Harry Lauter, Charles Evans, Harlan Warde, Wheaton Chambers, Elizabeth Flournoy, Dorothy Neumann, Gabriel Heater, H.V. Kaltenborn, Elemer Davis, Snub Pollard, Major Sam Harris.

## Curiosidades sobre a produção do filme

Outra questão importante sobre a construção do filme foi a escolha do título, que até a data da conclusão das filmagens, não possuía um em definitivo. *O Dia em que a Terra Parou* provou ser crucial<sup>235</sup>, até mesmo, como instrumento de propaganda do gênero. É relevante também, tratarmos sobre os detalhes físicos da produção, como as peças de cenário, figurinos e trilha sonora. Estes são elementos indispensáveis ao produto final e que reafirmam a disposição e o engajamento dos profissionais encarregados da concepção e construção daquilo que foi obra da imaginação de aguçadas mentes. O desenho da espaçonave de Klaatu, o robô, e até mesmo, detalhes minuciosos, como as equações matemáticas que foram o foco principal do encontro entre o personagem principal e o professor Barnhardt são uma prova dessa tarefa de levar ao público um produto coeso e autêntico.

A começar pela própria espaçonave de Klaatu. Ela media 25 pés de altura por 350 pés de circunferência e foi construída ao custo de 100.000 dólares de acordo com as notas do estúdio.<sup>236</sup> A versão real em larga escala, que é vista pousada no Parque, não era completamente terminada. Não havia uma ‘parte traseira’ o que possibilitou o trabalho manual de uma equipe de apoio que operava a saída da rampa pela qual o visitante desce. Porque o roteiro mencionava que a porta da nave deveria estar completamente selada até que ela fosse aberta, ela era selada com plástico e pintada com tinta prateada depois de cada tomada.<sup>237</sup> Adicionalmente, dois outros modelos, um de dois pés e outro de sete, foram construídos para as cenas de efeitos especiais, como no voo da mesma sobre a cidade, e na decolagem ao final do filme. O exterior da nave espacial e os interiores foram criados por desenhista vencedor do Oscar de produção, Lyle Wheeler, e o diretor de arte Addison Hehr. Junto a Wheeler no

---

<sup>235</sup> Como descreve Robert Wise: “Os títulos geralmente são problemáticos. Você dá sorte da primeira vez ou torna-se algo laborioso, às vezes você acerta, mas geralmente eles são terríveis, então você tem que decidir na véspera de o filme ser lançado. Este foi por um fio. Atrasamos a pouca publicidade que o departamento de marketing – na época não chamavam de marketing – estava planejando. Tivemos de atrasar porque ainda não tínhamos um título. Um dia o vice-presidente encarregado de vendas e publicidade veio à Califórnia. Ele estava almoçando na sala de Zanuck. Ele disse: ‘como vamos chamar o filme?’, e eu: ‘estamos decidindo’. Ele disse: ‘eu tenho uma ideia. Tudo para ao meio-dia naquele dia. O cara faz o mundo todo parar. Que tal “*O Dia em que o Mundo Para*”?’ Eu disse: ‘isso me soa bem’. Os outros sentados à mesa também gostaram. Alguns esperaram a reação de Zanuck primeiro, depois disseram ‘parece bom’, mas ele gostou. Depois eu pensei melhor. Eu gostaria de pensar que ocorreu a mim. Acho que fui eu quem sugeri “Terra” em vez de “mundo”. E “parou” em vez de “para”. Acho que foi a minha adaptação da ideia daquele homem: ‘O Dia em que o mundo para’. ‘O Dia em que a Terra Parou’ tornou-se o título. Documentário “Fazendo a Terra Parar – Making of” (Making the Earth Stand Still) - DVD ‘O Dia em que a Terra Parou’ - Edição Especial, Disco 2, Coletânea Cinema Reserve. Twentieth Century Fox, 2008. Brasil. (80 min) NTSC, som. Cores. (00:51:46 – 00:53:50).

<sup>236</sup> THOMPSON, Frank. **Robert Wise**: A Bio-Bibliography. London: Greenwood Press, 1995, p.56.

<sup>237</sup> THOMPSON, Frank. **Robert Wise**: A Bio-Bibliography. London: Greenwood Press, 1995, p.56.

projeto da nave, e outros aspectos científicos do filme, estava o Dr. Samuel Herrick, professor da UCLA, que foi contratado como consultor técnico do filme.

Herrick, então com 39 anos de idade era uma das maiores autoridades do mundo em mecânica celeste no momento, e ele pessoalmente criou as equações no quadro-negro do professor Barnhardt no filme. Sam Jeffe (Barnhardt) tinha sido um instrutor de matemática em Nova Iorque, antes de assumir atuar, por isso ele foi capaz de ser bem convincente ao mexer com o pó de giz, mas Michael Rennie teve que ser treinado quando colocasse as "correções" na placa. Também foi Herrick quem sugeriu o uso de controles sem contato na nave espacial, após Blaustein proibir o uso de qualquer coisa que se parecia com um interruptor convencional ou maçaneta.<sup>238</sup>

Outro desses produtos imaginários é o robô Gort, que ao contrário do que possa parecer, para os espectadores menos atentos, não era um dispositivo mecânico e sim uma roupa especial elaborada para que uma pessoa pudesse vesti-la<sup>239</sup>. E o produtor Blaustein continua: Lock Martin, media uns 2,30m, 2,40m. Ele era um homem enorme que tinha um problema glandular que fez seu tamanho explodir. De acordo com Blaustein, ele não parecia grande o suficiente no traje. Então ele e outros responsáveis pela produção colocaram plataformas dentro das botas e as fizeram o mais alto possível sem que ele caísse. Não era muito alto – talvez 10 ou 15 centímetros – ainda assim não era alto o suficiente.

O topo da cabeça dele alcançava a altura do pescoço do traje do robô, então foi colocado pelo pessoal dos efeitos especiais, prismas no traje para que Lock Martin pudesse enxergar de dentro, mas ele estava enxergando a uns 30 cm acima da sua cabeça. Havia dois robôs: um com ele dentro e um sem ninguém. Esse robô ‘sem ninguém’ era o que ficava ao lado da espaçonave, ou estava envolvido no material que os militares usaram ou estava

---

<sup>238</sup> HAGERTY, Jack. Gort, Klaatu, and a Saucer Full of Secrets! In: **FILMFAX**- The Magazine of Unusual Film & Television, número 49, novembro 1989, p.52.original: “The spaceship exterior and interiors were created by Oscar-winning production designer Lyle Wheeler, and art director Addison Hehr. Aiding Wheeler in the design of the ship, and other scientific aspects of the film, was Dr. Samuel Herrick, a professor from UCLA, Who was hired as the film’s technical advisor. The 39-year-old Herrick was one of the world’s foremost authorities on celestial mechanics at the time, and he personally created the equations on Professor Barnhardt’s blackboard in the film. Sam Jeffe had been a mathematics instructor in New York before he took up acting, so he was able to be quite convincing when making the chalk dust, but Michael Rennie had to be coached when putting the “corrections” on the board. It was also Herrick Who suggested the use of non-contact controls in the spaceship, after which Blaustein forbade the use of anything that looked like a conventional switch or knob.

<sup>239</sup> Era um traje de espuma emborrachada pintado de prateado, com exceção do capacete, que era de metal. No início não sabíamos quem entraria dentro dele para locomovê-lo. Isso foi na época, no início dos anos 50, em que os jogadores de basquete de 2,10 ainda não existiam. Não se achavam essas pessoas de 2m, 2,10m. Alguém – talvez eu – lembrou que no *Grauman’s Chinese Theatre*, em Hollywood, havia um porteiro extraordinariamente alto. Nós vimos esse senhor, e é ele dentro do traje. Documentário “Fazendo a Terra Parar – Making of”, idem, (00:29:20 – 00:30:08). O *Grauman’s Chinese Theatre* é um cinema localizado na Hollywood Boulevard, na cidade de Hollywood, Califórnia nos Estados Unidos. Ele foi inaugurado em 1927 e uma das suas principais atrações turísticas é a *Calçada da Fama* localizada ao longo de sua fachada.

envolvido no material que os militares usaram na esperança de imobilizá-lo.<sup>240</sup> Para concluir o acabamento final da produção, uma trilha sonora diferenciada seria essencial para aumentar a carga dramática da história. Robert Wise firmaria uma parceria com um companheiro dos tempos dos estúdios RKO. Steven C. Smith, um especialista na área de composição de trilhas sonoras, avalia o impacto da trilha composta por Herrmann para *O Dia em que a Terra Parou*:

*O Dia em que a Terra Parou* foi importante na vida profissional de Herrmann, porque foi a primeira trilha que ele compôs após mudar-se para Hollywood. (...) ele quis criar certo clima de mistério. (...) ele compôs para uma orquestra com uma seção de metais grandes, harpas e vários tímpanos, e não uma seção convencional de cordas ou instrumentos de sopro. Ele aumentou a orquestra com instrumentos eletrônicos: baixo eletrônico e guitarra, e talvez o som que o público reconheça melhor, mesmo que dele não saiba o nome, o teremín. Herrmann foi um grande pioneiro em criar sons e em saber do que um filme precisava. Há trilhas mais convencionais no filme, mas é interessante que Herrmann usa uma passagem de metais com um toque de hino quando Michael Rennie aparece no monumento de Lincoln. Os trompetes são uma ligação emocional do espírito das pessoas que procuram a paz.<sup>241</sup>

---

<sup>240</sup> Documentário Fazendo a Terra Parar – Making of (Making the Earth Stand Still) - DVD **O Dia em que a Terra Parou** - Edição Especial, Disco 2, Coletânea Cinema Reserve. Twentieth Century Fox, 2008. Brasil. (80 min) NTSC, som. Cores. (00:30:09 – 00:32:24).

<sup>241</sup> Documentário Fazendo a Terra Parar – Making of, idem, (00:39:47 – 00:47:15).