



# FICÇÃO-CIENTÍFICA E TECNOLOGIA: O MEDO EM HOLLYWOOD NA DÉCADA DE 1950

*SCIENCE-FICTION AND TECHNOLOGY: FEAR IN HOLLYWOOD IN THE 1950'S*

Ricardo Luiz de Souza<sup>1</sup>

Submetido em: 23/02/2023

Aprovado em: 15/05/2023

## RESUMO

O trabalho analisa criticamente a produção do cinema de ficção-científica em Hollywood na década de 1950, a partir do estudo de alguns filmes que, no período, foram representativos do gênero. Por meio dessa análise é possível destacar as características mais amplas do gênero no período, e como a tecnologia presente nos filmes foi utilizada para refletir a mentalidade da época da Guerra Fria, enfatizando os medos presentes naquele momento da sociedade dos Estados Unidos.

**Palavras-chave:** Cinema. Ficção científica. Crítica cinematográfica. Filmes de Hollywood.

## ABSTRACT

The work critically analyzes the production of science-fiction cinema in Hollywood in the 1950s, based on the study of some films that, in that period, were representative of the genre. Through this analysis, it is possible to highlight the broader characteristics of the genre in that period, and how the technology present in the films was used to reflect the mentality of the Cold War era, emphasizing the fears present in the society of the United States at that moment.

**Keywords:** Cinema. Science fiction. Film criticism. Hollywood movies.

## 1 INTRODUÇÃO

O cinema de ficção-científica produzido em Hollywood na década de 1950 surgiu em um contexto de anticomunismo ferrenho, que gerou respostas por parte da esquerda inclusive em países como o Brasil, que foram situadas, por sua vez, no contexto de virulento anticomunismo também existente por aqui. Assim, em relação ao contexto brasileiro nos anos 50, Valim (2006, p. 83) acentua: “Em algumas matérias de jornal relacionadas a protestos contra filmes estadunidenses, existem acusações de que tais protestos estariam

---

<sup>1</sup> Doutor em História pela Universidade Federal de Minas Gerais, com pós-doutorado em História pela Universidade Estadual Paulista – UNESP. Professor do Instituto Federal Educação Ciência e Tecnologia de Mato Grosso. Contato: riclsouza@uol.com.br

sendo feitos – assim como todas as outras atividades desses militantes -, sob ordens vindas de Moscou”.

Ao mesmo tempo, a ficção-científica absorveu elementos de outros gêneros, fazendo com que a definição dos filmes como pertencentes ao gênero nem sempre se dê de forma consensual, o que Oliveira (2011, p. 11) salienta: “Sendo a ficção-científica um gênero cinematográfico altamente simbiótico, capaz de se adaptar a tons reconhecíveis de outras classificações, ela constitui um campo especialmente fértil para a produção de filmes em que é possível reconhecer traços típicos de diferentes gêneros”. Mas os filmes a serem analisados nas páginas seguintes, em que pese tal simbiose, podem, ser maiores problemas, ser enquadrados no gênero

Referindo-se a **Metrópolis**, filme dirigido por Fritz Lang em 1926, Barros (2015, p. 22) acentua:

A Cidade-Cinema trazida por *Metrópolis* busca concretizar um modelo futurista, com base no imaginário da época a respeito de como seria o mundo dali a cem anos, e incorpora, de maneira particularmente intensa, certa ordem de contradições que parecem desnudar os medos de toda uma parcela da sociedade perante possibilidades que parecem se anunciar no contexto da implantação do fordismo e da urbanização desmedida.

E o que a ficção-científica distópica criada por Lang efetou em relação a seu tempo foi levado adiante também nos filmes de ficção-científica hollywoodianos feitos nos anos 50 que envolvem viagens espaciais. Neles há um caminho de mão dupla, sempre contando com a presença de alienígenas: ou eles habitam planetas visitados por seres humanos, e habitualmente são hostis, ou são eles próprios os visitantes, podendo ser hostis ou amigáveis, mas sendo sempre dotados de alguma forma de superioridade. E tal superioridade também reflete os medos de sua época, tal como Barros salienta em relação a *Metrópolis*.

## **2 SERES EXTRATERRESTRES: UMA METÁFORA DA GUERRA FRIA**

Quando ganham a forma de uma ameaça vinda do espaço, por sua vez, tal ameaça ganha a dimensão de uma metáfora política, com tal ameaça colocando em risco não apenas o futuro da humanidade, mas, de forma mais específica, o sistema político norte-americano

e seus valores. Eles são, em síntese, em tempos de Guerra Fria, associados aos comunistas.

Não há nada disto em um filme como **Destino à Lua**, de Irving Pichel, feito em 1950, por não haver a presença de alienígenas e sequer ser feita alguma menção a eles. A lua é apenas um espaço vazio a ser explorado, e as ameaças que surgem são inerentes a uma viagem espacial, não a algum ser que ataque os astronautas. Mas nem por isto o filme deixa de ser um produto estridente da Guerra Fria, uma vez que a ameaça direta são os comunistas, embora eles nunca sejam mencionados diretamente, nem a União Soviética, não havendo, portanto, alguma forma de intermediação simbólica.

A viagem à lua planejada e efetuada se dá em um contexto declarado de conflito militar, ou levando em conta, pelo menos, a sua necessidade. Como diz o general encarregado de coordenar o projeto, para uma plateia de empresários que ele busca convencer a financiá-lo, quem chegar à lua dominará o espaço e terá condições de desfechar ataques nucleares a partir dele, o que torna indispensável a construção de uma base militar lunar. E é este o argumento que faz com que os empresários, como eles próprios concluem, passem a ver a participação no projeto como um dever.

É mostrado, ainda, um jornal com notícias contrárias à realização do projeto, sendo feita menção à propaganda hostil que está sendo realizada; propaganda comunista, evidentemente, embora o termo não seja utilizado, assim como nunca é utilizado ao longo da narrativa. Mas **Destino à Lua** é filme militarista e anticomunista. Além de medíocre.

A ficção-científica feita em Hollywood tende, ainda, a colocar o Estado como o ator fundamental das viagens espaciais, mas, em **Destino à Lua**, há uma inversão deste pressuposto. Washington vê com desconfiança o projeto e agentes governamentais tentam embargá-lo, com uma ação judicial sendo expedida para impedir a decolagem do foguete, e sendo ignorada pelos que dele participam. Cabe à iniciativa privada, portanto, elaborar o projeto que irá salvar o sistema político do triunfo de seus inimigos, o que se dá apesar dos esforços dos governantes, e não a partir de sua contribuição. A salvação, portanto, parte do ethos empresarial, não dos políticos, definidos como incapazes de compreender a ameaça a ser combatida.

Tudo isto se dá nos trinta primeiros minutos da narrativa, com seus dois terços restantes sendo dedicados à viagem propriamente dita, ao pouso na lua, ao breve percurso dos astronautas em seu solo, aos problemas que ameaçam a decolagem e seu êxito final. E

estes sessenta minutos finais são entediantes. O grande problema de *Destino à lua* é a aposta integral na tecnologia e nos efeitos especiais como forma de manter o interesse, havendo, inclusive, uma preocupação com o didatismo a respeito de um voo espacial, com a inclusão de um desenho animado estrelado pelo Pica-Pau, exibido para os empresários, mas também para o espectador, com o objetivo de mostrar como um foguete funciona.

Filmes com efeitos especiais toscos muitas vezes são obras-primas, principalmente se postos em comparação com a perfeição sonolenta de filmes contemporâneos. Mas a ênfase nestes efeitos, em **Destino à Lua**, gera a mesma consequência presente em tantos filmes de ficção-científica que contam com recursos muito superiores: os personagens perdem a relevância, a trama sucumbe à previsibilidade e resta ao espectador acompanhar as maravilhas da tecnologia\_ no caso, de uma tecnologia desenvolvida há cinquenta anos atrás. Investindo nela, o filme foi um sucesso de bilheteria, mas, nos dias de hoje, sequer o charme camp presente em tantos filmes do período pode ser apreciado.

A capa do álbum *Goodnight Viena*, lançado por Ringo Starr na década de 1970, reproduz a cena icônica do disco-voador de **O dia em que a terra parou**, de Robert Wise, de 1951. E a frase *Klaatu barada nicto* é citada em filmes como **Contatos Imediatos de Terceiro Grau**, **Guerra nas Estrelas** e *Rock Horror Picture Show*.

Estamos diante, portanto, de um ícone do que se convencionou chamar de cultura pop, mas que mantém sua autonomia para além dela. Poucos filmes, afinal, souberam representar tão bem o espírito de sua época como este, cujos efeitos especiais hoje parecem tão toscos e cuja mensagem pode soar ingênua e datada, mas, que é um grande filme e de rara coragem.

Representantes do exército recusaram qualquer forma de cooperação com a produção do filme após lerem o roteiro, no que fizeram muito bem. De soldados a generais todos os membros do exército são descritos, afinal, como um bando de patetas belicosos, que colocam em risco a ameaça do planeta ao verem Klaatu, o alienígena pacifista, como uma mera ameaça a ser neutralizada. E, se os governantes são belicosos, a raça humana aparenta ser pacífica. Hospedando-se em uma pensão, disfarçado com o nome de Carpenter, Klaatu cria relações de amizade com um garoto e sua mãe, que, por fim, o salvam. O problema, portanto, é possível concluir, não se encontra no povo, mas em seus governantes.

Também a imprensa se comporta de forma histórica, e o único dotado de bom senso além de Helen, a terráquea que auxilia Klaatu e claramente se apaixona por ele, é Barnhardt, um cientista fisicamente muito parecido com Einstein, interpretado por Sam Jaffe, que, na época, estava na lista negra, com o produtor Julian Blaustein bancando a sua participação perante Darryl Zanuck, presidente do estúdio que produziu o filme. E Barnhardt, para reforçar a semelhança, fuma cachimbo como Einstein. Apenas da ciência, portanto, pode vir a salvação, embora a religião não seja renegada, dada a curiosa menção que Klaatu faz, após ser ressuscitado por Gork, o robô, ao Espírito Todo Poderoso, o único que detém, segundo ele, o poder de vida e morte.

A mensagem final de **O dia em que a Terra parou**, dita por Klaatu perante uma comunidade de cientistas convocada por Barnhardt, é messiânica e escatológica. O alienígena surge como um messias encarregado de desviar a humanidade de sua rota trágica, e o ponto final desta rota é escatológico, ou seja, representa a destruição total.

Se é feito o elogio da ciência, **O dia em que a Terra parou** é também um filme religioso. Afinal, Klaatu pode ser visto como uma representação de Jesus; alguém que traz uma mensagem, é morto por quem não acredita nela, ressuscita e traz um alerta para a humanidade. É preciso acreditar nesta mensagem para que a humanidade mereça ser salva; caso contrário, o castigo será inevitável e definitivo.

### 3 FICÇÃO CIENTÍFICA, POLÍTICA E MISTICISMO

A ficção científica da década de 1950 foi um gênero essencialmente político e é como um filme político que **O dia em que a Terra parou** deve ser compreendido. Mas é também um filme místico, e esta dimensão nem sempre é compreendida, devendo ser levada em consideração para que a própria obra possa ser apreciada em toda a sua relevância, que se situa muito acima de sua apropriação pela cultura pop. E a pavorosa refilmagem perpetrada por Scott Derrickson em 2008 apenas salienta como a superioridade da versão original ainda paira, superior e intacta como a nave de Klaatu.

O ponto de partida de **O fim do mundo**, de Rudolph Maté, de 1951, é um folhetim publicado na imprensa entre setembro de 1932 e fevereiro de 1933, na revista *Blue Book*, mas ele pode ser definido, também, como uma adaptação do mito da Arca de Noé para o universo da ficção-científica. A narrativa bíblica, afinal, é mencionada logo na abertura

do filme, sendo acentuada a corrupção humana, e também o castigo divino. O ser humano, portanto, na perspectiva adotada no filme, corrompeu-se novamente, e o castigo divino mais uma vez aniquilou o mundo.

Mas, que corrupção é esta? **O fim do mundo** adota a perspectiva do fundamentalismo cristão. O pecado está presente no mundo e o castigo divino irá exorcizá-lo. O filme dialoga, então, com as plateias interessadas em ver um filme de ficção-científica de baixo orçamento, mas também com o conservadorismo de um público assustado com as mudanças do mundo em que vive.

Uma estrela aproxima-se da Terra e irá destruí-la no dia e na hora definidos com precisão pelo cientista que descobre o que está ocorrendo. E traz em sua órbita um planeta que será a única salvação para os poucos seres humanos que embarcarão a bordo de foguetes a serem construídos, e que irão em sua direção. Toda a narrativa, então, descreve o processo de construção de um foguete que levará umas poucas dezenas de casais de norte-americanos, com a analogia referente à Arca de Noé sendo reforçada pela presença de diversas jaulas e gaiolas com espécimes de animais a serem salvos. Mas, se há a analogia com a Arca de Noé, há também a analogia com a hecatombe nuclear, que, em **O fim do mundo**, é representada pela estrela. E a representação\_ bastante tosca, aliás\_ da destruição do planeta, evoca a explosão de uma bomba atômica; não tanto em sua aparência, mas em seu sentido.

A permanência da espécie humana é ainda associada à permanência do povo norte-americano. É feita uma breve menção a foguetes que estariam sendo construídos em outros países, mas deles não se dá notícia e isto não tem nenhuma relevância. Dentro, mais uma vez, da perspectiva do fundamentalismo cristão que rege a narrativa em *O fim do mundo*, o povo norte-americano surge como o povo escolhido a povoar uma nova terra.

Deste povo, por sua vez, não restarão negros, nem índios, nem representantes de outras raças que não sejam a raça branca. Todas as pessoas escolhidas para sobreviver são brancas, o que significa a criação de um mundo futuro agora livre da miscigenação com outras raças. Também neste aspecto o filme expressa um ideário profundamente conservador.

Uma criança que é resgatada, por fim, junta-se a um casal, sendo os três os primeiros a desembarcarem no novo mundo, que surge de forma paradisíaca, na visão de uma civilização desconhecida e altamente desenvolvida, com os letreiros finais salientando o

surgimento de um novo dia. Tal família representa não apenas a permanência da raça branca e do povo norte-americano. Simboliza, também, a reprodução dos valores familiares e, de forma mais ampla, do american way of life, agora instalado em um mundo paradisíaco, mas, para que isto possa ocorrer, é preciso que o castigo divino, enviado sob a forma de uma estrela, elimine a humanidade pecadora, para que os puros possam, enfim, alcançar o paraíso.

Nada disto, evidentemente, é posto de forma textual, mas trata-se de uma leitura possível, em um filme no qual Rudolph Maté já demonstra ter deixado de lado o senso crítico e o talento presentes em seus filmes anteriores, dando início à fase impessoal que dominaria o restante de sua obra, ou seja, quase toda ela.

Desde o lançamento de **O monstro do Ártico**, de 1951, teve início um debate sobre sua real autoria que permaneceu inconcluso. Howard Hawks foi o produtor, com o desconhecido Christian Nyby assinando a direção. O próprio Hawks sempre negou ter dirigido o filme, mas há versões divergentes, segundo as quais Nyby teria sido colocado oficialmente como diretor apenas para que sua afiliação à Director's Guild pudesse ser obtida. E mesmo atores e participantes da equipe técnica apresentam relatos divergentes a respeito de quem, efetivamente, foi o diretor.

De uma forma ou de outra, a marca autoral de Hawks surge de forma evidente na realização do filme. Os personagens são profissionais no desempenho de suas atividades, como sempre ocorre nas obras do cineasta, a câmera sempre é posta à altura dos personagens e busca afirmar sua invisibilidade, atuando a serviço da narrativa, sem interferir na mesma. E, principalmente, a narrativa é posta em compasso de espera em relação a algo que irá acontecer, com a temporalidade adotada também seguindo a expectativa generalizada. É o ritmo que ele adotaria de forma exemplar em filmes como **Hatari** e **Onde começa o inferno**: algo de decisivo irá ocorrer, e os profissionais se preparam para o evento.

**O Monstro do Ártico** foi, também, a única incursão de Hawks na ficção-científica, um gênero habitualmente reservado aos cineastas de segunda linha, o que não era o seu caso. A narrativa segue um percurso habitual ao gênero: a chegada de uma nave espacial é detectada por uma equipe sediada em uma base militar no Ártico. Os militares se dirigem para o local onde a nave se encontra, em companhia de um cientista e de um jornalista.

Ali chegando, terminam por destruir a nave, para pesar do cientista, e conseguem retirar um tripulante da nave, levando-o para uma instalação militar próxima. O tripulante ganha vida e foge, sendo agredido por cães e por membros da equipe, tendo um braço decepado, que, no entanto, se regenera.

O tripulante se alimenta de plasma sanguíneo e volta para liquidar os membros da equipe, enquanto Carrington, o cientista\_ definido como ganhador de um Prêmio Nobel e como um cientista para o qual qualquer governo pagaria um milhão de dólares para obter seus serviços\_ busca sempre preservar sua vida, chegando a ameaçar os cientistas com uma arma para defendê-lo, ao mesmo tempo em que busca sempre dialogar com o monstro, apresentando-se como seu amigo, até ser morto por ele.

Não há diálogo possível com o alienígena. Ele nunca é apresentado em primeiro plano, nunca sendo feito um close de seu rosto. Sua aparência é a de um ser humano dotado de altura e força descomunal, e ele se limita a agredir todos os que dele se aproximam. É desprovido de fala e se limita a grunhir e a a rugir, com a única atitude possível perante ele sendo o enfrentamento.

*O Monstro do Ártico* é um filme brilhante, um dos melhores exemplares da ficção-científica cinquentista. Seu timing é perfeito, o uso do cenário coberto de gelo, dando a ele uma aparência aterrorizante, é impecável, mas também é um filme paranoico, obscurantista e militarista.

O alienígena, em **O dia em que a Terra parou**, chega em missão de paz e se despede com uma mensagem pacifista. Já em **O Monstro do Ártico**, embora ele também tenha sido agredido, sua atitude é violenta desde o início. O paralelismo entre a ameaça por ele representada e a ameaça comunista nunca é mencionada de forma clara, mas orienta esta e outras produções do gênero feitas nos anos cinquenta. Perante tal ameaça a atitude dos cientistas é habitualmente ingênua, por não perceberem a real dimensão do perigo, quando não é puramente mal intencionada.

O cientista, em **O Monstro do Ártico**, representa a ameaça proveniente de sua atividade, principalmente quando dá início ao cultivo de plantas oriundas do plasma sanguíneo extraído do monstro. Ao contrário, portanto, de ajudar no combate à ameaça, ajuda em sua proliferação, assim como a bomba tornou-se ameaçadora após o início da era atômica.

E este, por fim, é um filme que reflete de forma exemplar a paranoia vigente no período. O monstro foi derrotado, mas a mensagem enviada por um dos militares, e que encerra a narrativa, é: “Fiquem alertas! Vigiem os céus! Vigiem os céus!” Em tempos de ‘macarthismo’ e de caça às bruxas, o inimigo, afinal, nesta perspectiva paranoica, ainda está no meio de nós.

Se o alienígena que chega com sua nave especial em **O dia em que a Terra parou**, de Robert Wise, traz uma mensagem pacifista, em **A Guerra dos Mundos**, de Byron Haskin, de 1953, eles já chegam atirando. A premissa é a mesma de **Voando para Marte**, que Lesley Selander dirigiu em 1951, e de **O Homem do Planeta X**, que Edgar G. Ulmer dirigiu no mesmo ano. Como seu planeta está próximo de se tornar inabitável, os marcianos escolhem a Terra como nova moradia, mas, antes, decidem exterminar seus habitantes.

Eles são aparentemente invulneráveis, nada podendo ser feito para detê-los, com a explosão de uma bomba atômica, vista como a última alternativa possível, não os afetando em nada. Não resta nada a fazer, portanto, que não seja fugir, e é isto que a humanidade faz em toda a extensão do planeta. Isto porque a invasão, que se inicia em uma pequena cidade da Califórnia, com a descida de uma nave que os moradores pensam a princípio ser um meteoro, se espalha por todos os Estados Unidos e depois abrange o planeta, havendo a inserção, na narrativa, de um mockumentary que usa imagens documentais da Segunda Guerra, e de multidões em fuga para descrever a devastação global, além de mostrar imagens como Paris destruída, com a Torre Eiffel transformada em um monte de ferro retorcido.

Outros países são mencionados como alvos dos marcianos, mas a União soviética permanece fora desta lista. Não há nenhuma associação aparente entre os marcianos e os comunistas, mas tal exclusão não é casual. Mantem-se, ainda que de forma indireta, a associação entre o perigo que vem do espaço e o perigo representado pelos comunistas, dentro da perspectiva paranoica que moveu a ficção-científica cinquentista.

#### **4 CIÊNCIA E TECNOLOGIA COMO AMEAÇAS**

Nesta perspectiva, e mais uma vez, também a ciência surge como uma ameaça, bem mais do que como uma solução. A introdução de **A Guerra dos Mundos**, afinal, posta antes do início da narrativa propriamente dita, descreve os avanços tecnológicos utilizados nas duas guerras mundiais para salientar os perigos derivados desta tecnologia.

É uma introdução estranha, por não possuir vínculos aparentes com a narrativa, mas seu sentido torna-se bem claro.

Há poucos personagens delineados de forma individual, preponderando a descrição da invasão, de seus efeitos e da luta inglória que se segue, mas, entre estes personagens destaca-se um cientista chamado Forrester e uma moça que o acompanha, formando o par romântico com ele. Sua ciência, porém, de pouco adianta, com o personagem funcionando mais como um fio condutor da narrativa.

Há, porém, uma sequência em que o casal se refugia em uma casa, que é logo atacada pelos marcianos, cuja única atitude perante os humanos consiste em destruir o que veem pela frente. Deles, vemos apenas suas naves, que emitem raios capazes de fazer desaparecer pessoas, construções e veículos. Mas, na sequência que se passa na casa, surge, inicialmente, um olho mecânico sustentado por um longo tentáculo, que Forrester destrói com uma facilidade surpreendente. E logo depois surge um alienígena, muito semelhante ao ‘ET’ que Steven Spielberg criaria trinta anos depois.

Ele é pequeno, dotado de uma imensa cabeça, braços compridos, olhos azuis, longos braços e três dedos. Ao se aproximar do casal por trás, limita-se a colocar a mão no ombro da moça. Fica incomodado e tampa o rosto quando Forrester aponta uma lanterna em sua direção e entra em pânico ao ser agredido. Foge agitando os braços e gritando, mais parecendo um pequeno animal ferido, o que torna surpreendente e um tanto cômica a desproporção entre seu poder bélico e sua inofensiva aparência pessoal.

Os civis, em **A Guerra dos Mundos**, comportam-se como uma multidão a princípio indiferente, e depois desorientada pelo pânico; os militares revelam-se inúteis perante uma ameaça muito superior. A saída, então, revela-se mística, depois de Forrester entrar em uma igreja ocupada por uma multidão, e de as naves pararem subitamente, no que é descrito explicitamente como um milagre. E como o narrador explica, foram as bactérias postas sabiamente por Deus que aniquilaram os invasores.

**A Guerra dos Mundos** é uma das mais célebres e interessantes ficções-científicas feitas por Hollywood nos anos cinquenta. É um dos mais influentes filmes do gênero, sabendo evitar alguns dos clichês usados até então, além de trilhar uma alternativa mística um tanto inusitada. Mas a perspectiva paranoica, esta permanece inalterada.

A premissa inicial d'**Os invasores de Marte**, de William Cameron Menzies, de 1953, lembra bastante a de **Invasores de corpos**, que seria dirigido por Don Siegel alguns anos depois. Em ambos os filmes, extraterrestres invadem a Terra e se apossam do corpo e da mente de algumas pessoas, que passam a obedecer às suas ordens de forma incondicional, tornando-se desprovidas de vontade própria. A diferença é que, no filme de Siegel, é desenvolvida uma inquietante discussão sobre a liberdade, a opressão e o individualismo, permitindo e gerando leituras diversas, ao passo que o que temos no filme de Menzies, após um início promissor, é uma história de aventuras um tanto previsível.

No filme de Siegel, não há marcas que permitam identificar os mutantes, ao passo que, em **Os Invasores de Marte**, eles são identificados por uma marca na nuca. E Siegel tem a sabedoria de não mostrar os alienígenas, ao passo que Menzies dá ao filme uma irremovível atmosfera camp, ao expô-los como brutamontes vestidos com um ridículo uniforme verde, sem nenhuma agilidade e facilmente derrotados.

Todos eles, ainda, são liderados por uma “Inteligência Superior”, que é apenas uma cabeça imóvel, da qual saem alguns galhos, colocada em um jarro branco que é transportada de um lado para o outro por dois guerreiros alienígenas. É divertido para quem gosta de *trash*, mas é de um ridículo considerável.

Há novidades, contudo, em **Os invasores de Marte**. A primeira parte da narrativa, que é bem mais interessante que o que vem depois, é contada da perspectiva de uma criança que vê a chegada da nave e busca alertar primeiro seus pais - que, mais tarde, também se tornam mutantes - e mais tarde toda a comunidade, conseguindo despertar a curiosidade de uma médica e de um astrônomo.

Esta também é uma das premissas do filme de Siegel: o indivíduo que descobre a existência de um fenômeno capaz de aniquilar toda a humanidade, mas que se vê em meio à indiferença geral. Em **Vamiros de Almas**, a narrativa tem como eixo a luta de um indivíduo contra a alienação coletiva., mas, não é para este lado que a narrativa caminha no filme de Menzies.

Há uma novidade em **Os Invasores de Marte**, igualmente, que é seu final aberto, que resulta um tanto cômico, quando o garoto percebe que tudo havia sido um sonho, para, depois, descobrir uma nave realmente pousando atrás de uma colina. É como se, naquele momento, a narrativa não estivesse mais sendo levada a sério, e provavelmente não estava. Já a sequência final de **Vamiros de Almas**, com seu desfecho feliz, foi uma

imposição do estúdio, nada adequada, aliás, à ambiguidade e inquietação presente em toda a narrativa. E se **Os Invasores de Marte**, em termos cinematográficos, mal pode ser comparado à obra-prima de Siegel, há um fator que os une e que se encontra em boa parte da ficção-científica produzida por Hollywood na década de 1950, que é o clima de pânico perante o desconhecido, presente ao longo da narrativa.

No filme de Menzies, há um inimigo a ser vencido, e este inimigo vem de fora; não pertence à humanidade ou, para que tudo seja situado de forma mais precisa, não pertence à sociedade norte-americana. E a identificação deste inimigo com a “ameaça” comunista, embora nunca seja salientada de forma clara, é fácil de ser feita.

Em **Vamiros de Almas**, a solução perante esta ameaça é a manutenção da consciência dos indivíduos, enquanto, em **Os invasores de Marte**, a resposta a ser dada é estritamente militar. É o exército que derrota o inimigo, e todo o confronto é dado entre uma inteligência superior\_ bastante incompetente, aliás\_ e o exército capaz de derrota-la. Um oficial diz não saber de quais armas os invasores dispõem, mas que, de qualquer forma, elas serão enfrentadas. A alternativa, portanto, é militarista e o resultado final, em termos cinematográficos, é apenas medíocre, mas, este é um filme bastante representativo das angústias de seu tempo.

**O Monstro do Mar**, de Eugène Lourié, de 1953, teve como ponto de partida uma história publicada por Ray Bradbury no Saturday Evening Post, ou seja, suas origens são intelectualmente nobres. E é bom lembrar que o filme é anterior a **Godzilla** com o qual se aparenta muito. Trata-se de uma produção independente que custou meros 200 mil dólares e deu um retorno de cinco milhões de dólares.

Foi o ponto de partida de uma linhagem de monstros radioativos, aumentados infinitamente ou despertados de um sono de milhões de anos pela energia nuclear. É um filme pioneiro em um gênero que produziu muito lixo, mas que também foi adornado com algumas preciosidades. E no gênero que ele próprio criou, é uma obra impecável. Ainda, se **O Monstro do Mar** é um filme pioneiro perante o gênero que criou, há outro pioneirismo a ser levado em consideração. Filmes de ficção-científica já detectavam os sinais de pânico a partir da chegada de extraterrestres ameaçadores, mas, aqui, o perigo é nomeado e se chama energia nuclear.

Em **O Monstro do Mar**, é esta energia e suas consequências potencialmente apocalípticas, e não propriamente o monstro, que é apenas um derivado, a verdadeira vilã.

O filme detecta os sinais de pânico, como outros filmes já haviam feito, mas vai além, dando a eles o nome verdadeiro. É o medo perante a ameaça nuclear que move toda a narrativa, e o sucesso comercial do filme se deve não apenas à competência de seus realizadores, mas, também, por ter tocado em um medo que, na época, estava presente em todos.

A construção da narrativa, desde a explosão nuclear que acorda o rhedossauro de seu somo de cem milhões de anos, passando pela incredulidade que domina mais da metade da narrativa, até sua chegada em Nova Iorque, é muito bem elaborada. O argumento seria onipresente nos filmes de monstros que a ele se seguiriam, mas, em **O Monstro do Mar**, ainda apresenta certo frescor. E há os efeitos especiais hoje toscos, mas extremamente charmosos, de Ray Harryhausen.

O monstro é visto de longe quando é filmado de corpo inteiro e, quando surge em close-up, vemos apenas sua cabeça; truque que seria repetido em **O Monstro do Mar Revolto**, dirigido por Robert Gordon em 1955, ao narrar a história de um polvo que se torna monstruoso ao ser contaminado por material radioativo, destrói embarcações e espalha o terror ao chegar a San Francisco.

Também neste filme há o descrédito inicial da marinha, até que o monstro dá as caras e espalha um rastro de destruição, em mais um trabalho de Harryhausen, que permaneceria em atividade até 1981, a partir de uma parceria com o produtor Charles Schneer que teve este filme como ponto de partida. Em meio a tudo isto, estamos em meio a um gênero cinematográfico que nunca mereceu maiores cuidados por parte da crítica, e que foi definitivamente desmoralizado pela Hollywood contemporânea, quando refilmagens desastrosas condenaram tais monstregos a um desprezo merecido. Mas, imerecido, quando retornamos à década de 1950.

Há, ainda, pelo menos dois grandes momentos em **O Monstro do Mar**. Um deles é a sequência em que um paleontólogo desce ao fundo do mar para observar o monstro e o descreve animadamente, no momento mesmo em que este se aproxima para devorá-lo. É uma sequência divertida, mas que simboliza, também, a inconsciência da ciência perante os monstros que ela mesma criou. E há a sequência final, na qual o monstro é abatido por uma bala dotada de radioatividade em um parque de diversões, filmada com todo o charme tosco predominante no período.

**O Monstro do Mar**, por fim, chega a mencionar o perigo das epidemias passíveis de serem criadas pela ameaça nuclear, quando o sangue que jorra do monstro contamina as pessoas que estão por perto. Essa é, portanto, uma ótima diversão, mas não é, de forma alguma, um filme inocente em meio a suas fobias, com uma obra como **Invasão do Mundo**, de Sherman A. Rose, de 1954, incorporando de forma exemplar tais fobias.

Há alguns detalhes da produção de **Invasão do Mundo** que são típicos de filmes B realizados com um orçamento irrisório, como é o caso. É feita menção à invasão de centenas de robôs provenientes de Vênus, mas um único robô surge em todas as cenas e sendo sempre o mesmo robô, disparando um raio mortal, mas de uma lentidão que oscila entre o cômico e o exasperante. E para ficar em seu interior foi contratado um ator de séries B que nas horas vagas trabalhava como garçom, ou vice-versa.

A ação se passa em Chicago, mas o filme foi rodado em Los Angeles, com as sequências que se passam em ruas vazias tendo sido filmadas em momentos do dia em que elas ainda se encontravam vazias. Todo o elenco, como seria inevitável em um filme como este, é formado por atores desconhecidos, mas há um caso em especial, no qual o personagem sequer é interpretado por um ator profissional, com o papel sendo concedido ao filho de um dos investidores na produção do filme, o que lembra alguns dos expedientes que Edward Wood. Jr., no mesmo período, utilizava para viabilizar a realização de suas obras.

São feitas menções, ainda, à invasão de Chicago por tropas alienígenas virtualmente invencíveis por serem formadas por robôs, com as balas simplesmente entortando ao atingi-las, mas, por absoluta ausência de recursos, tal invasão é meramente mencionada, sendo que o único sinal que se vê delas são as ruas vazias\_ o que dispensa a contratação de extras - e o robô solitário. Por fim, os robôs invencíveis são aniquilados com a utilização de sons diante emitidos por veículos, perante os quais eles - ou o único robô em cena - desabam de forma imediata.

**Invasão do Mundo**, por fim, assim como diversos outros filmes do gênero, é uma produção independente, passando longe de qualquer estúdio hollywoodiano, grande ou pequeno, bem como de qualquer instância de consagração crítica; obscuro nasceu, obscuro permaneceu e não há muitos motivos para retirá-lo da obscuridade.

Apesar de tudo, há aspectos que o diferenciam em meio à leva de filmes sobre invasões alienígenas que dominou Hollywood no período, sem, necessariamente, elevar o filme acima da mediocridade. A sequência inicial, por exemplo, foge por completo dos padrões

do gênero, ao mostrar uma mulher dormindo, aparentemente embriagada, ao lado de uma garrafa vazia; depois é revelado que ela tentara suicídio.

Ela se levanta, descobre não haver água em seu apartamento, vai aos apartamentos vizinhos, todos vazios, e começa a percorrer as ruas da cidade deserta, sem saber o que ocorrerá. Encontra o corpo de uma mulher com uma expressão de pânico, se depara com um homem que depois formará o par romântico com ela, e ambos encontram um casal bebendo no bar de um hotel de luxo, e já bêbados, além de um homem que tenta fugir e termina sendo morto pelo robô, com seu raio assassino.

Tudo isto forma os primeiros vinte minutos de **Invasão do Mundo**, que são bem mais interessantes que o restante do filme, criando uma atmosfera de pesadelo que desaparece quando a narrativa cai na rotina da invasão espacial a ser combatida por militares. Mas, da ação de combate aos venusianos, tudo o que é mostrado são imagens documentais de aviões, em evidente descompasso com o restante da narrativa e seus recursos gritantemente escassos.

O que diferencia **Invasão do Mundo**, em relação aos padrões do gênero, é a atenção maior dada aos dramas pessoais dos personagens, o que chega a preponderar em relação ao tema da invasão, além da estranha inserção de um subtexto policial, quando um assassino procurado pela polícia invade o apartamento no qual os dois casais estão refugiados e passa a ameaçá-los.

O que há em comum entre o filme e os demais representantes do gênero é a atmosfera paranoica presente em todos eles. Em **Invasão do Mundo**, afinal, os alienígenas foram derrotados, mas a ameaça persiste e uma nova invasão\_ bem mais letal, desta vez\_ surge como prenúncio no final da narrativa. A ameaça, portanto, em um mundo obcecado pelo medo, ainda se faz presente.

William Alland, produtor de **O Monstro da Lagoa Negra**, de 1954, afirma ter tido a ideia de fazer o filme quando um cineasta brasileiro, na casa de Orson Welles, lhe contou a respeito de alguém que teria ido à Amazônia fazer uma filmagem e desaparecido para sempre. Outra versão diz ter sido Gabriel Figueroa, diretor de fotografia preferido de Buñuel em sua fase mexicana e bastante atuante em Hollywood, quem lhe contou a respeito de uma lenda sobre um humanoide que existiria na América do Sul. De qualquer forma, daí surgiu uma inversão muito bem sucedida em meio aos filmes que exploravam

o sentimento de pânico presente na década de 1950. O monstro seria parecido com um ser humano e viria da Amazônia, sendo enfrentado em seu próprio habitat.

A ideia foi tão bem-sucedida que **O Monstro da Lagoa Negra**, originalmente exibido em 3D, ainda renderia duas continuações. No ano seguinte seria lançado **A Revanche do Monstro** e, dois anos depois, nova continuação, bem mais obscura, seria produzida. E o monstro tornar-se-ia um ícone, aparecendo em outras produções e gerando um musical de teatro.

Foi feita, para o monstro, uma vestimenta com borracha esponjosa que custou quinze mil dólares, e foi contratado um mergulhador chamado Ricou Browning, cuja função era ficar quatro minutos dentro d'água, de forma a que não fossem emitidas bolhas de ar, o que dispensou a introdução de um tanque de ar no uniforme. E o monstro é o último sobrevivente de uma raça devoniana, sendo já conhecido, aliás, dos nativos, com a introdução contando uma história que começa no início do mundo e chega aos dias atuais, no que é a melhor sequência do filme.

O monstro faz parte de uma galeria ilustre, nascida nos estúdios da *Universal*, da qual fazem parte **Drácula, Frankenstein, A Múmia** e outros, e encerra o ciclo de monstros famosos criados pelo estúdio. Mas, em comparação com sua linhagem de predecessores, o filme, apesar de transformado em cult, é fraco, resumindo-se, após os altamente inventivos trinta minutos iniciais, em uma sequência de mortes e perseguições ao monstro, que deixam no ar a possibilidade de ele não ter morrido, o que deixa o caminho aberto para uma continuação que, de fato, viria em seguida.

Os atores são admiráveis canastrões, o que não chega a ser um problema em filmes como este, onde os personagens e seus dramas são o que menos importa. O importante é o monstro, e sua aparência inapelavelmente trash transforma-se em virtude nos dias de hoje, dando ao filme a adequada atmosfera camp. A questão é: se o importante é o monstro, o problema é ele. Ele desperta a nossa óbvia simpatia.

Está em seu ambiente, onde é perturbado pelos invasores. Mata para se defender e, como não poderia deixar de ser, apaixona-se por Kay, a bela integrante da expedição, sempre com shorts diminutos. A narrativa situa-se na trilha de **King Kong**, mas a dimensão dramática da trajetória do gorila não se encontra presente na figura do monstro. Ele apenas grunhe, anda desajeitadamente e não parece oferecer muito perigo. É divertido, mas não funciona.

As sequências submarinas são brilhantes, sendo filmadas com o uso de uma câmera inteiramente vedada, construída pelo fotógrafo William E. Snyder especialmente para o filme, mas as imagens da Amazônia seguem o padrão inconvincente habitual. As filmagens, tanto terrestres quanto subaquáticas, foram realizadas na Flórida, ao passo que, o que seria a Amazônia, inclui plantas e animais que nunca por ali existiram, nem remotamente.

De qualquer forma, grandes filmes já foram realizados dentro do mesmo padrão de inverossimilhança; novamente, este não é o problema. O problema essencial, que nem o grande Jack Arnold soube resolver, é o fato de a narrativa se prender a uma trama de aventuras banal.

## 5 TECNOLOGIA E BIOLOGIA: OS *BUG-FILMS*

Também dirigido por Arnold, **Tarântula** pertence ao gênero que, na década de 1950, ficou conhecido como *bug-film*: filmes sobre insetos gigantes, que chegam à esta condição devido a experiências científicas que os afetam. E neste filme, embora não se trate de um inseto, o sentido é o mesmo: trata-se de uma tarântula, sendo que, segundo Jack Arnold, a escolha se deveu ao fato de as pessoas sentirem medo de aranhas.

Estes filmes derivam de um medo gerado pela ciência a partir do início da era nuclear. Se cientistas foram capazes de criar uma bomba atômica, eis o pressuposto, eles são capazes de criar qualquer coisa. E o ponto de partida destes filmes, habitualmente, são efeitos colaterais de experiências científicas: um experimento dirigido a determinado fim foge de controle ou gera resultados indesejados, que ganham corpo na forma de insetos monstruosos; no caso, de uma tarântula.

O experimento é conduzido por biólogos que se trancam em uma casa isolada, onde constroem um laboratório, com o objetivo de criar um alimento sintético que seria capaz de eliminar a fome da face da terra. O objetivo, portanto, é o mais nobre possível, e Gerald Deemer, o único cientista que sobrevive ao experimento e participa da narrativa, está longe de ser um vilão. Mesmo quando já está também deformado, devido às consequências do experimento, não chega a tornar-se agressivo.

Um dos cientistas surge cambaleante em meio a um deserto, logo na cena inicial e, quando a câmera se aproxima dele, descobrimos que seu rosto está deformado, em consequência da experiência de onde nascerá a tarântula gigantesca. Desde o princípio,

portanto, já é delineada a ideia central de toda a narrativa: a ciência, mesmo quando posta em busca do bem, pode gerar o medo e a morte.

Os efeitos especiais, em **Tarântula**, foram considerados avançados para a época. Foram usadas aranhas reais e miniaturas, na sequência final e em close-ups, que, aliás, são raros. Normalmente, o monstro é visto de longe, e seus detalhes nunca são devidamente salientados. Também não são mencionados efeitos de radiações, embora o uso de um isótopo, na experiência descrita no filme, tenha sido o ponto de partida dos resultados desastrosos.

Arnold usa de um mesmo recurso narrativo ao longo de toda a narrativa. O espectador vê a tarântula crescer progressivamente até se transformar em um ser gigantesco, sem que ninguém tenha noção do que está ocorrendo. Quando o casal de protagonistas - um médico local e uma estudante de biologia chamada para trabalhar com Deemer - senta-se à beira de um penhasco, pedras que, como diz o médico, estiveram imóveis durante um milênio, se movem e caem, quase esmagando-os. Eles não sabem, mas o espectador sabe que a tarântula foi a causadora do fenômeno, com seu vulto, por trás do rochedo, sendo mostrado por fim.

Tal recurso, porém, torna-se um tanto desgastado pelo uso, a não ser na brilhante sequência em que a estudante se prepara para dormir, sem perceber que o animal gigantesco está prestes a demolir a casa. Ela não percebe nada, mas vemos a tarântula pela janela, até o momento que a casa sob ataque começa a ruir.

Como é comum nos *bug-films* e nos filmes de monstros da década de 1950, de uma forma geral, há um problema estrutural na narrativa. A primeira metade da narrativa é impecável na construção do clima que antecede a catástrofe, mas as sequências finais, que mostram a necessária destruição do monstro, pecam pela rotina e previsibilidade. É este mergulho na rotina que impede **Tarântula** de ser um grande filme. É um filme menor, mas que ainda hoje mantém seu charme e eficiência.

Se as carreiras de Bela Lugosi e Boris Karloff entraram em um declínio que já vinha de antes, mas se mostrou irreversível na década de 1950, isto se deve a, entre outros fatores, o surgimento de uma nova forma de medo, com o qual vampiros, múmias e monstros renascidos da morte não tinham como competir: o pânico provindo de uma ameaça nuclear presente no cotidiano. E **Mundo em Perigo**, dirigido por Gordon Douglas em 1954, é o clássico do gênero ao qual **Tarântula** também pertence.

Nenhum diretor de primeira linha dedicou-se a ele, os orçamentos eram diminutos, os atores eram pouco conhecidos, ou inteiramente desconhecidos, a crítica pouco interesse mostrou pelo gênero. E, no entanto, poucos filmes expressaram tão bem o sentimento de paranoia e insegurança vigente na década de 1950, quando se acreditava que o mundo poderia acabar de uma hora para outra.

Nestes filmes, a primeira metade da narrativa, quando a ameaça é apresentada a um mundo que ainda a desconhece, costuma ser bem superior à segunda, que tende a ganhar um tom militarista, quando os soldados enfrentam e vencem a ameaça. É o que ocorre em **Mundo em Perigo**, que narra uma mutação ocorrida em um deserto exposto a um teste nuclear, no qual formigas ganham proporções gigantescas e colocam em risco o futuro da humanidade.

O cientista encarregado de desvendar o mistério menciona uma profecia bíblica que diz: “A destruição e a escuridão descerão sobre o mundo e as feras reinarão sobre a terra”. E, na sequência final, o mesmo cientista diz: “Quando o homem entrou na era atômica, abriu as portas para um novo mundo. E o que encontraremos neste mundo, ninguém sabe dizer”.

Esta é a questão que fundamenta toda a narrativa: pertencemos a um novo mundo, desconhecemos os seus perigos e poderemos ser destruídos por eles. Filmes como **Mundo em Perigo**, e outros menos famosos, descobriram o filão e o exploraram com grande tino comercial, ao jogarem com medos que estavam no ar. Não faz sentido, afinal, explorar um medo que não é compartilhado por ninguém.

E **Mundo em Perigo**, embora perca boa parte de seu interesse, como de costume, nas cenas finais de batalha militar contra as formigas, não deixa de ser um excelente filme. Há sequências brilhantes, como a menina em choque, vagando pelo deserto após ter sua família massacrada pelas formigas, e gritando em pânico quando lhe dão ácido fórmico para cheirar, para que sua memória seja reavivada.

As cenas em que as formigas gigantes surgem em cena, embora toscas para os padrões contemporâneos, possuem uma eficácia que certamente se perderia em meio a uma avalanche de efeitos cintilantes, como certamente ocorreria em uma refilmagem feita na Hollywood de hoje, o que, felizmente, não chegou a ocorrer. As formigas eram manipuladas por meio de roldanas, cordas e engrenagens, ao passo que, hoje, seriam produzidas por meio de efeitos especiais deslumbrantes e entediantes.

A visão de formigas gigantes e assassinas gera, ainda, um efeito que provavelmente não foi pensado pelos produtores do filme. As formigas, afinal, são inocentes e, quando mostradas em sua luta pela sobrevivência, não ganham a repulsa do espectador ou, pelo menos, não ganharam a minha repulsa.

De qualquer forma, um filme como **Mundo em Perigo** é um destes que raramente ganham o favor de uma crítica pouco afeita às produções que não se enquadram em certos padrões estéticos. Não é um filme feito por um mestre hollywoodiano, nem possui maiores pretensões artísticas, mas, talvez mesmo por isto, seja um grande filme.

A carreira do alemão Kurt Neumann é curiosa e trágica. Fez mais de quarenta filmes em Hollywood, sempre trabalhando com pequenos orçamentos. Dirigiu diversos filmes para a série Tarzan, lançou Audie Murphy para o estrelato e nunca fez nada de muito relevante até filmar **A Mosca da cabeça branca**, em 1958, sua obra-prima, e seu filme mais famoso. Mas, se matou antes do lançamento do filme, desconhecendo para sempre o grande sucesso que obteria.

O filme geraria duas sequências: **O Monstro de mil olhos**, lançada em 1959 e **A maldição da mosca**, realizada em 1965, ambas muito inferiores ao original. E seria refilmado por David Cronenberg no final da década de 1980, com a trama adequando-se de forma perfeita às obsessões do cineasta, em uma nova versão que fez inteira justiça às virtudes do original.

A obra de Neumann é uma variante do *bug film* tão em voga ao longo da década de 1950, em um momento no qual o gênero já havia praticamente sumido das telas, mas a diferença é que, agora, o inseto monstruoso é um mutante. Trata-se de Andre, um cientista genial que cria um aparelho capaz de transportar corpos e objetos de um local para outro, desintegrando-os e fazendo com que reapareçam em outro local exatamente como eram. Mas, de acordo com a trama já tão conhecida, uma mosca entra no aparelho no momento em que ele está passando pela experiência, gerando a mutação: meio-homem, meio-mosca.

No filme de Cronenberg a mutação é gradual, até o cientista se transformar em uma mosca gigantesca. No filme de Neumann, a mutação se dá de uma vez e é parcial; apenas a cabeça e um braço se transformam em cabeça e braço de mosca. Mas, em ambos os filmes, a temática é a mesma. O tema, em um filme e em outro, são os perigos gerados pelo uso de novas tecnologias, que podem colocar a todos em risco com seus efeitos. Por

isto Andre, ao se transformar em um ser mutante, prefere destruir seu laboratório e todos os registros de seu experimento; para que não possam mais ser utilizados por ninguém.

Antes de dar início à sua experiência, Andre menciona as “maravilhas do progresso”. Mas, são estas “maravilhas” que geraram o pânico existente na década de 1950 e se tornaram objeto de questionamento nos filmes de terror e ficção-científica feitos ao longo da década, em suas mais diversas vertentes. E **A Mosca da cabeça branca** é um dos mais brilhantes registros deste pânico.

Há dois momentos deste filme que são breves, mas demonstram o virtuosismo da narrativa. Em um deles, quando está abraçada com Andre, em uma rede, pouco antes de a experiência desastrosa ter início, Helene, sua mulher, faz um gesto casual de pegar uma mosca, e este gesto ganha uma dimensão sinistra; poderia ser, afinal, a mosca que daria início ao drama.

Em outra cena, muito breve, o filho do casal, que, aparentemente seguirá os passos do pai enquanto cientista, captura a mosca de cabeça branca surgida em consequência da mutação, e cuja descoberta seria vital para que o processo fosse revertido. Mas, a mãe ordena que ele a solte, dando início, depois, a uma caçada frenética por sua captura.

Em ambas as sequências, o acaso interfere no destino dos personagens, modificando-o de forma irreversível e selando a destruição final de Andre. E é a presença do acaso que torna tão questionável a crença nas “maravilhas do progresso” expressa pelo cientista, e crença que, ao longo da narrativa, ganha uma dimensão ao mesmo tempo ingênua e sinistra.

A sequência mais famosa é a que mostra o susto de Helene ao ver o marido com uma cabeça de mosca, e susto, aliás, real, uma vez que Patricia Owens, a atriz que a interpreta, tinha medo de insetos e não vira, antes, a fantasia que seria usada ao longo da cena. Já a cena em que a mosca de cabeça branca é enfim mostrada tem um sentido ainda hoje assustador. Percebemos o medo que ela - ser humano e mosca - sente, ao se ver prestes a ser devorada por uma aranha e nos identificamos com ela. É uma cena inesquecível e justamente célebre, em um filme inquietante.

## **6 FICÇÃO-CIENTÍFICA E CONTEXTO POLÍTICO**

O diretor Don Siegel sempre negou as duas leituras usuais de **Vampiros de Almas**, de 1956. Não se trata, para ele, de um filme anticomunista, nem de uma parábola a respeito

do macarthismo, mas, para além das reais intenções do cineasta, estas são as leituras - radicalmente opostas - que ficaram, e é difícil escapar de uma ou de outra. O filme foi produzido, afinal, no rescaldo da caça às bruxas, e o alerta quanto à perda da liberdade individual traz ecos de um período em que esta liberdade esteve sob jugo. Mas foi feito, também, no auge da histeria anticomunista, e quando um dos invasores de corpos diz serem todos eles da mesma raça, ou quando o elogio de uma uniformidade absoluta é feito, é difícil, igualmente, não associá-lo a essa histeria.

É bom lembrar ter sido Daniel Mainwaring, roteirista do filme, uma das vítimas do macarthismo, mas, como esta discussão é interminável, e como nunca haverá uma resposta definitiva, talvez seja melhor deixá-la de lado e concentrar-se nas virtudes especificamente cinematográficas da obra. Siegel, afinal, produziu uma das ficções-científicas mais perfeitas e aterrorizantes de todos os tempos, com o orçamento minúsculo ao qual sempre esteve habituado. Dispôs de quatrocentos mil dólares, em uma filmagem que durou apenas quatro semanas, e mostrou o tanto que é possível ser feito com isto.

Descartou recursos especiais de qualquer tipo, não criou seres espaciais de formatos variados, não habitou o espaço sideral. Usou o mais simples dos recursos; a imaginação, a tal ponto que nunca temos certeza efetiva do que estamos realmente vendo, e a ponto de a loucura, vista como tal, se transformar na única forma de sanidade.

A sanidade, em **Vamiros de Almas**, é a do personagem que afirma, contra todos, terem os personagens de uma cidade seus corpos invadidos por alienígenas, que os transformaram em seres desprovidos de almas, sendo este o destino futuro da humanidade. A sanidade, portanto, é uma forma de paranoia, o que retoma a discussão que não termina.

De qual paranoia se trata? Se for a paranoia anticomunista ela está correta, uma vez que apenas o paranoico é capaz de ver a verdade. Mas há, também, a paranoia macarthista, com um indivíduo tentando preservar a sua liberdade em meio a uma horda de perseguidores.

Siegel nunca gostou do desfecho imposto pelo produtor Walter Wanger, no qual um final feliz inteiramente abrupto interrompe a narrativa e faz com que uma parte de seu sentido seja esvaziado. Na versão imaginada pelo cineasta, o protagonista terminaria em meio ao trânsito, gritando para os motoristas, apontando o dedo para a câmera e dizendo: “Você será o próximo”. Com isso, a refilmagem tão pouco valorizada que Phillip

Kauffman fez, em 1978, com seu final sombrio, consegue ser mais fiel ao espírito da versão original que a cena final imposta pelo produtor, com a salvação casual da humanidade.

Quando o Dr. Bennell grita diretamente para a câmera “Eles estão entre nós”, a ambiguidade é ressaltada mais do que nunca. Mas, é esta ambiguidade que torna o filme especialmente atraente. Afinal, um simples discurso anticomunista enterraria a obra na vala comum da paranoia cinquentista; uma afirmação libertária direta transformaria a narrativa em um panfleto. É neste grito ao mesmo tempo tão claro e tão obscuro que a estrutura da obra se firma. Mas, foi esta ambiguidade que fez com que o reconhecimento de **Vamiros de Almas** fosse tardio. Demorou para o filme ser entronizado como um clássico. Hoje, porém, esta é uma condição que ninguém nega a ele.

## 7 MAIS FILMES REPETEM O ESPÍRITO DA ÉPOCA

John Sherwood, diretor de **Rastros do Espaço**, de 1957, dirigira, anteriormente, **À caça do monstro**, terceiro filme da série iniciada com **O Monstro da Lagoa Negra**, e Robert M. Fresco, um dos roteiristas, foi autor do roteiro de **Tarântula**. O autor da história original de **Rastros do Espaço** é Jack Arnold, o mais importante diretor atuante no filão, o estúdio é a *Universal*, onde boa parte dos filmes do gênero foi produzido e os efeitos especiais foram elaborados por Clifford Stine, cuja carreira teve início em 1933, com nada menos que **King Kong**.

A equipe de realizadores, portanto, é respeitável, mas trata-se de um filme medíocre, que indica claramente o esgotamento do filão paranoico que teve grande êxito na década de 1950. Trata-se, mais uma vez, de uma ameaça vinda do espaço, mas ela chega na forma de um meteorito cujos fragmentos se espalham e crescem de forma desmesurada, petrificando os corpos das pessoas que tem contato com eles.

O que diferencia **Rastros do Espaço** de outros filmes do gênero é a inexistência de qualquer forma de intenção ou inteligência na ação do invasor. Não é um alienígena dotado de inteligência superior, nem um monstro vindo do espaço. Também não é um ser pré-histórico, um inseto gigantesco nem nada parecido. É apenas uma rocha que se multiplica e se torna ameaçadora, mas não porque queira agir assim. Com isso, **Rastros do Espaço** perde um dos grandes atrativos dos filmes do gênero, que é o embate com uma forma de inteligência ou, pelo menos, com um ser dotado da intenção de destruir. É

como se o estoque de ameaças estivesse sendo progressivamente esvaziado, e ameaças provenientes do reino mineral precisassem ser convocadas.

O filme funciona, ainda, como um estoque dos clichês do gênero. Estão lá a criança em estado de choque após presenciar o ataque alienígena, o cientista que luta contra a descrença geral, o desinteresse inicial das autoridades, seguido de sua ação decisiva, o jornalista desanimado de uma cidade do interior, subitamente às voltas com uma notícia surpreendente, o cientista morto em consequência de um ataque cujas causas são inicialmente desconhecidas. Está tudo aí, mas os sinais de desgaste e cansaço são evidentes.

O grande problema de filmes do gênero é a previsibilidade. Sabemos que o inimigo será destruído com o uso da força, e o interesse cai sempre que o ataque ocorre, por conhecermos o seu final. Este problema está presente em **Rastros do espaço**, cujo final é tosco e burocrático. E o que interessa nestes filmes é o desenvolvimento da tensão, o que, em um filme como **O Mundo em Perigo**, de Gordon Douglas, ocorre de forma primorosa, mas, nem isto se salva no filme de Sherwood.

Permanece, porém, a ideia de um perigo avassalador e imprevisível, pelo qual, ao contrário do que ocorre em outros filmes, a ciência não é responsável, mas perante o qual ela se mostra, pelo menos no início, claramente impotente. A paranoia - elemento central em todos os filmes do gênero - ainda se faz, portanto, presente.

A pequena cidade onde transcorre a ação ainda é, como de praxe no gênero, um microcosmos de toda uma nação prestes a ser destruída, e a narrativa deixa claro o risco de a ameaça se expandir, abrangendo todo o país. A ideia de uma ameaça a pairar sobre os Estados Unidos e sobre a humanidade - chave do gênero - também é a chave de **Rastros do Espaço**.

A ação em **A Ameaça que veio do espaço**, de Edward L. Cahn, de 1958, se passa em janeiro de 1973, quando uma segunda missão espacial deixa a superfície de Marte em direção à Terra. Da primeira expedição, com nove tripulantes, apenas Carruthers, um coronel, sobreviveu, e será levado de volta à Terra, para ser julgado - e ao que tudo indica condenado como os outros dizem - pelo assassinato de seus colegas.

Em 1958, portanto, pelo menos no imaginário hollywoodiano, que corresponde ao imaginário popular, a década de 1970 já seria uma década de viagens e colonizações

interplanetárias, com o filme jogando com o medo coletivo trazido por tal perspectiva. Mas há um outro medo, mais concreto, ao qual o filme está associado.

Carruthers afirma terem os seus colegas sido assassinados por uma criatura maligna, ou seja, por um habitante de Marte. Ninguém leva a sério o argumento no qual baseia sua defesa, principalmente por haver um buraco produzido por um disparo no capacete de um dos mortos. E ninguém acredita até o momento em que descobrem ter a tal criatura embarcado na nave.

Ali dentro ele começa a matar os tripulantes, alimentando-se da água e do oxigênio existentes em seus corpos; ele alimenta-se, portanto, de elementos escassos em Marte e necessários à sua sobrevivência, além de demonstrar ser capaz de tomar decisões racionais, embora se limite a rugir e a agir como um predador.

A hipótese, portanto, é ser ele o descendente de uma sociedade evoluída antes existente em Marte, e destruída por alguma forma de cataclismo, o que transforma o planeta em uma versão da Terra, depois de destruída por um conflito nuclear. Sem que tal conflito seja diretamente mencionado, portanto, ele se encontra subjacente na narrativa, o que situa bem o filme em seu tempo.

Permanece, igualmente, a existência de uma ameaça difusa, desconhecida, que foi desde o início o alicerce da ficção-científica produzida nos anos 50; uma ameaça que pode assumir a forma de insetos gigantescos, de seres mutantes, de monstros vindos do fundo do mar ou de extraterrestres igualmente monstruosos.

Em **A ameaça que veio do espaço** o monstro possui um corpo à imagem e semelhança do ser humano, à medida em que é dotado de cabeça, tronco, braços e pernas. Ele é apresentado de forma gradual, surgindo em cena primeiro seus pés, depois suas mãos, depois sendo feitos closes em seu rosto e por fim surgindo de corpo inteiro.

Quando são seres civilizados, os extraterrestres, nos anos 50, habitualmente, são provenientes de civilizações pacíficas, muito mais sábias e evoluídas que as nossas - caso de **O dia em que a Terra parou**, de Robert Wise - ou chegam com o objetivo de dominar o planeta, sendo o caso de **A Guerra dos Mundos**, de Byron Haskins.

Já quando não são seres civilizados, eles buscam se impor pela força bruta, sendo o que ocorre em **A ameaça que veio do espaço**. O monstro sobrevive a choques elétricos e à radiação nuclear, em situações inviáveis para a sobrevivência do ser humano. E não há

qualquer forma de interação entre ele e os tripulantes; um busca eliminar os outros e vice-versa. É em **A ameaça que veio do espaço**, por outro lado, que se encontra a gênese de um filme como **Aliens**, dirigido por Ridley Scott em 1979. No roteiro escrito por Dan O'Bannon para o filme de Scott, afinal, também há um monstro que embarca em uma nave espacial e começa a eliminar os tripulantes.

Falta ao filme de 1958, porém, o décor rebuscado e sombrio presente no filme de 1979. **A ameaça que veio do espaço** é um filme de baixo orçamento, rodado em apenas duas semanas, com diretor e elenco desconhecidos e pensado para ser exibido em sessões duplas, como de fato ocorreu. E se a trama se passa em 1973, a divisão de trabalho, em termos de sexos, é estruturada a partir do final dos anos 1950.

Nas sequências iniciais as duas tripulantes colocam e tiram os talheres e os pratos durante a refeição, enquanto os homens, sentados, se servem. E cabe a elas apenas o papel de enfermeiras, com todo o combate contra o monstro sendo travado pelos homens, enquanto no filme de Ridley Scott o combate final é travado entre o monstro e a tripulante que consegue sobreviver, o que, no período em que **A ameaça que veio do espaço** foi lançado, seria impossível. E também neste aspecto o filme reflete a mentalidade de seu tempo.

## **8 CONSIDERAÇÕES FINAIS: MEDO E TECNOLOGIA**

Os filmes acima analisados, que formam uma amostra significativa, ainda que pequena, da ficção-científica produzida em Hollywood nos anos cinquenta, retratam o clima de insegurança vigente no período, perante um desenvolvimento tecnológico cada vez mais visto como uma ameaça, ao contrário de ser visto como uma promessa. E comparado à ficção-científica contemporânea, a ficção-científica feita no período se mostra bastante limitada, principalmente em termos mercadológicos, o que Assis (2016, p. 50) acentua: “Atualmente, a ficção científica é tida como um gênero multimidiático, presente não só na esfera literária e cinematográfica, como também no teatro, música e games”.

Havia, porém, nestes filmes cinquentistas, uma capacidade de interrogação da realidade, mesmo quando posta em termos paranoicos, que os filmes contemporâneos, repletos de efeitos especiais, mas rasos em termos de indagação a respeito da realidade, aparentam ter perdido de vez.

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Camila Di. O cinema catástrofe e a representação da identidade nacional. **II Interprogramas – XV Secomunica comunicadores e mutações: cenários e oportunidades**. UNIVERSIDADE CATÓLICA DE BRASÍLIA - BRASÍLIA, DF - 19 a 23/09/2016.

BARROS, José D'Assunção. A cidade nos filmes de ficção científica das sete primeiras décadas do século xx. **Cordis. História e Cinema**, São Paulo, n. 15, p. 20-37, jul/dez. 2015.

OLIVEIRA, Igor Silva. Ficção Científica e a hibridação de gêneros cinematográficos. ntercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – São Paulo - SP – 12 a 14 de maio de 2011

VALIM, Alexandre Busco. *Imagens vigiadas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954*. **Tese (Doutorado)** – Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, 2006.