



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

EWERTON DA SILVA MENEZES

**A ADAPTAÇÃO DA AMEAÇA ALIENÍGENA DE *THE BODY SNATCHERS*,
DE JACK FINNEY, PARA O CINEMA**

FORTALEZA

2024

EWERTON DA SILVA MENEZES

A ADAPTAÇÃO DA AMEAÇA ALIENÍGENA DE *THE BODY SNATCHERS*,
DE JACK FINNEY, PARA O CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.

FORTALEZA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- M51a Menezes, Ewerton da Silva.
A adaptação da ameaça alienígena de The Body Snatchers, de Jack Finney, para o cinema / Ewerton da Silva Menezes. – 2024.
98 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2024.
Orientação: Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva.
1. The Body Snatchers. 2. Ficção Científica. 3. Anticomunismo. 4. Adaptação fílmica. I. Título.
CDD 400
-

EWERTON DA SILVA MENEZES

A ADAPTAÇÃO DA AMEAÇA ALIENÍGENA DE *THE BODY SNATCHERS*,
DE JACK FINNEY, PARA O CINEMA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Aprovada em: 07/03/2024.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva
(Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Charles Albuquerque Ponte
Universidade do Estado do Rio Grande do
Norte (UERN)

Prof. Dra. Simone dos Santos Machado
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

A escrita desta dissertação e a conclusão deste mestrado foi um sonho que eu não teria realizado sem a ajuda de muitas pessoas, que de diferentes maneiras contribuíram para que eu chegasse até aqui.

Assim, agradeço à minha mãe, Vera, ao meu pai, Edmar (*in memoriam*), por nunca terem medido esforços para que eu pudesse estudar. Os sonhos são meus, mas as conquistas são nossas.

Ao professor Carlos Augusto, que enxergou em mim o potencial da pesquisa ainda na graduação e me acolheu como seu orientando. Sem sua generosidade em me dar o espaço necessário para que eu lesse, pesquisasse e escrevesse no meu tempo, eu não teria conseguido fazer isso do meu jeito, que é o único que me é possível.

À professora Sônia, do Centro de Ciências Agrárias, e à Luzimar, da Pró-Reitoria de Gestão de Pessoas, por terem estendido a mão e me ajudado quando eu mais precisei. Eu dificilmente teria concluído este mestrado sem a ajuda de vocês.

Aos amigos que fiz no Centro de Ciências Agrárias, aqui representados por Irlano, Ricardo, Alípio, Jean, Angela, Paulo, Ronald, Iuri, Solange e Delfina. Vocês tornaram minha espera possível e sempre serei grato por isso.

À professora Camila, do Departamento de Fisiologia e Farmacologia, e à Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, pela concessão do horário especial que me permitiu assistir às aulas.

À Fran e à Gabis, pela amizade, o apoio, a generosidade e o carinho, sobretudo durante o ano passado.

À Rafa, pela amizade de mais de dez anos, pelos áudios de mais de dez minutos e por finalmente ter trocado a foto de perfil por uma com mais de dez pixels.

Ao Cássio, por ter lido meu projeto antes da seleção e pelas inúmeras conversas depois, incluindo aquelas sobre terceiros que negarei até à morte.

Aos colegas Gisele, Cinthia, Moacir, Kiara, Karla, Raquelle, Eulidiane, Glacyone, Luciana e Révia, pelos encontros presenciais e conversas à distância que tornaram tudo mais divertido.

Ao Leandro e à Milena, pela sugestão de solicitação de extensão de prazo.

Aos professores Charles e Simone, pela gentileza de lerem o que escrevi e pelas preciosas sugestões.

Às forças invisíveis, por terem aberto meus caminhos.

RESUMO

O romance de Ficção Científica *The Body Snatchers* [1955] (2010), do escritor norte-americano Jack Finney, foi adaptado para o cinema pela primeira vez como *Invasion of the Body Snatchers* [1958] (2012), pelo diretor Don Siegel. As duas obras foram lançadas ainda durante a Guerra Fria, período em que um acentuado discurso anticomunista emergiu nos Estados Unidos. Desde então, a invasão alienígena descrita no romance de Finney e adaptada para as telas por Siegel tem sido apontada como a representação de uma invasão comunista, refletindo a ansiedade da sociedade americana do período (Robey, 2014; Nathan, 2007; Legacy, 1978). Esta pesquisa investiga como a ameaça alienígena foi adaptada para as telas, identificando os principais recursos cinematográficos utilizados nesse processo. Nossa hipótese é de que artifícios da linguagem cinematográfica intensificaram a ameaça atribuída à figura alienígena, potencializando o discurso anticomunista que ela sugere. Os resultados mostraram que diversos recursos foram utilizados para ressaltar o perigo da invasão, como a utilização de iluminação artificial, ângulos inclinados, planos abertos e *close-ups*. Assim, pretendemos contribuir com os estudos de literatura de Ficção Científica, adaptação cinematográfica e produção cultural durante a Guerra Fria. O arcabouço teórico que sustenta a pesquisa se baseia em Roberts (2000, 2018), Haslam (2006), Oboliénskaia (2016), Lefevere (2007), Hutcheon (2013), Stam (2000, 2006), Aumont *et al.* (1995) e Martin (2005), dentre outros.

Palavras-chave: The Body Snatchers; Ficção Científica; anticomunismo; adaptação fílmica.

ABSTRACT

The science fiction novel *The Body Snatchers* [1955] (2010), by American writer Jack Finney, was first adapted to film as *Invasion of the Body Snatchers* [1958] (2012), by director Don Siegel. The two works were released during the Cold War, a period in which a strong anti-communist discourse emerged in the United States. Since then, the alien invasion described in Finney's novel and adapted to the screen by Siegel has been seen as a representation of a communist invasion, reflecting the anxiety of American society at the time (Robey, 2014; Nathan, 2007; Legacy, 1978). This research investigates how the alien threat was adapted for the screen, identifying the main cinematographic resources used in this process. Our hypothesis is that artifices of cinematographic language intensified the threat attributed to the alien figure, enhancing the anti-communist discourse that it suggests. The results have showed that several resources were used to highlight the danger of the invasion, such as the use of artificial lighting, inclined angles, long shots and close-ups. Thus, we intend to contribute to the studies of Science Fiction literature, film adaptation and cultural production during the Cold War. The theoretical framework that supports the research is based on Roberts (2000, 2018), Haslam (2006), Obolińskaia (2016), Lefevere (2007), Hutcheon (2013), Stam (2000, 2006), Aumont *et al.* (1995) and Martin (2005), among others.

Keywords: The Body Snatchers; Science Fiction; anti-communism; film adaptation.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa da revista <i>The American Legion Magazine</i>	54
Figuras 2, 3 e 4: Capas dos quadrinhos <i>Is this tomorrow?</i> , <i>Atomic War!</i> e <i>The Red Iceberg</i>	55
Figuras 5, 6, 7, 8 e 9 – Abertura de <i>Invasion of the Body Snatchers</i>	64
Figuras 10 e 11 – Miles observa o exame de raio-x.....	66
Figuras 12 e 13 – Miles acende a lâmpada e examina o corpo.....	68
Figuras 14, 15, 16 e 17 – Manipulação da luz em cenas diversas	69
Figura 18 – Miles e Becky tomam café da manhã	71
Figura 19 – Charlie no porão.....	72
Figuras 20, 21 e 22 – As vagens eclodem na estufa.....	73
Figuras 23 e 24 – Miles e Becky escondem-se no consultório	76
Figuras 25 – Os alienígenas se reúnem na praça.....	77
Figuras 26 – Os alienígenas perseguem Miles e Becky em bando.....	78
Figuras 27, 28 e 29 – Miles e Becky fogem pelos arredores de Santa Mira.....	79
Figuras 30 – Becky é substituída.....	81
Figuras 31, 32 e 33 – As expressões vazias ao longo do filme.....	82
Figura 34 – Miles grita para a câmera.....	84
Figura 35 – Miles não parece muito feliz.....	85

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	10
2	O GÊNERO DE FICÇÃO CIENTÍFICA E A OBRA DE JACK FINNEY.....	17
2.1	O gênero de Ficção Científica	17
2.2	Jack Finney e <i>The Body Snatchers</i>	26
3	A AMEAÇA ALIENÍGENA NO ROMANCE DE FINNEY.....	31
3.1	A figura do alienígena no gênero de Ficção Científica	31
3.2	A desumanização do alienígena em <i>The Body Snatchers</i>.....	38
4	A AMEAÇA ALIENÍGENA NA ADAPTAÇÃO DE SIEGEL.....	46
4.1	A adaptação cinematográfica e a linguagem cinematográfica.....	46
4.2	A Guerra Fria e o cinema de Ficção Científica.....	53
4.3	A adaptação da ameaça alienígena em <i>Invasion of the Body Snatchers</i>.....	62
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	92
	REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	98

1 INTRODUÇÃO

A Guerra Fria foi um período de tensão entre os Estados Unidos e a União Soviética compreendido entre as décadas de 1940 e 1990, indo do fim da Segunda Guerra Mundial ao fim da União Soviética. Entre corridas tecnológicas, desenvolvimento armamentista, disputas ideológicas e guerras por procuração, os dois países rivalizaram por influência política no mundo, contrapondo o capitalismo estadunidense e o socialismo soviético.

Nesse contexto de polarização entre as duas potências, um acentuado discurso anticomunista emergiu nos Estados Unidos, cuja ideia central era a de que havia uma grande conspiração comunista para dominar o mundo liderada pela União Soviética. Em uma série de movimentos externos e internos, os Estados Unidos estabeleceram um clima de medo e histeria acerca do comunismo, o que permitiu aumentar o orçamento militar e estimular a economia da guerra, uma combinação que assegurou ações mais agressivas no exterior e mais repressivas no próprio país (Zinn, 1994).

No exterior, eventos como o primeiro teste de bomba nuclear realizado pela União Soviética em 1949, o controle da China pelos comunistas liderados por Mao Tsé-Tung (1893-1976) e a guerra das Coreias, divididas entre o norte comunista apoiado pela União Soviética e o sul capitalista apoiado pelos Estados Unidos, ajudaram a convencer muitos cidadãos estadunidenses de que o perigo do comunismo era real. Além disso, diversas colônias passaram a lutar por sua independência, como a região da Indochina contra a França, a Indonésia contra a Alemanha, e as Filipinas contra os próprios Estados Unidos. Apesar de não serem divulgados como movimentos comunistas, essas revoluções representavam uma ameaça ao poderio estadunidense na medida em que se apresentavam como insurreições anti-imperialistas (Zinn, 1994).

Nesse contexto, os Estados Unidos auxiliaram diferentes regiões economicamente com o intuito de conter o avanço de ideias comunistas e movimentos revolucionários. O Plano Marshall de 1948, por exemplo, tinha o objetivo declarado de ajudar países europeus a se reerguerem economicamente após a Segunda Guerra Mundial e criar um mercado para as exportações estadunidenses, mas também possuía objetivos políticos: evitar o colapso das economias europeias e uma crise capitalista como a de 1929; barganhar orientações políticas na região em troca de empréstimos e investimentos; e impedir que a crise econômica do pós-guerra facilitasse o avanço de ideias socialistas pela Europa e fortalecesse os movimentos revolucionários (Salomão, 2015). Mais tarde, o Aliança para o Progresso de 1961, plano de auxílio econômico similar voltado para a América Latina, foi vendido como um programa de

reforma social para melhorar a vida em países como Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Venezuela, Peru, Colômbia e Costa Rica, mas na verdade fazia “parte dos esforços estadunidenses de contenção às forças sociais contrárias aos interesses do governo dos Estados Unidos, quer fossem movimentos comunistas, de esquerda ou nacionalistas na América Latina” (Silva, 2008, p. 221).

Eventos externos como esses “[...] facilitaram a construção do apoio popular à cruzada anticomunista no país” (Zinn, 1994, p. 421)¹, mas agir apenas internacionalmente não era o suficiente — era necessário impedir que ideias comunistas também ganhassem terreno dentro dos próprios Estados Unidos, o que resultou em uma série de medidas que tinham o intuito de sufocar qualquer grupo, associação ou movimento que pudesse ser considerado subversivo.

Assim, em 1947, o governo federal lançou a Executive Order 9835, uma espécie de Medida de Lealdade que determinava a investigação de infiltrados ou pessoas consideradas desleais pelo governo dentro da administração pública federal (EUA, 1947). Segundo Zinn (1994), a esquerda saiu fortalecida após a guerra contra o fascismo durante a Segunda Guerra, e, apesar do número de filiados ao Partido Comunista não ser tão grande, suas ideias tinham força nos sindicatos, nas artes e entre os cidadãos que enxergavam o socialismo como um alternativa diante de um capitalismo que entrou em crise na década de 1930; dessa forma, havia o entendimento governamental de que era preciso enfraquecer a esquerda estadunidense. A normativa, portanto, objetivava garantir que pessoas alinhadas a esse espectro político não ocupassem cargos de importância dentro da administração pública federal.

Essa determinação também fez com que o Departamento de Justiça elaborasse uma lista de organizações consideradas totalitárias, fascistas, comunistas, subversivas ou que buscavam alterar a forma de governo dos Estados Unidos por vias inconstitucionais. Por volta de 1954, já havia centenas de grupos na lista, do Partido Comunista ao Ku Klux Klan, do Chopin Cultural Center ao Committee for the Negro in the Arts, da League of American Writers ao Washington Bookshop Association (Zinn, 1994).

Além da normativa citada, outros instrumentos institucionais também foram utilizados. O Comitê de Atividades Antiamericanas (“House Un-American Activities Committee”, em inglês) foi criado pelo congresso estadunidense em 1938 com o objetivo de investigar atividades consideradas antiamericanas que pudessem ser uma ameaça para a segurança nacional. Na prática, muitas pessoas que simplesmente discordassem do governo

¹ Todas as traduções sem referências nesse trabalho são do autor.

“[...] made it easier to build up public support for the anti-Communist crusade at home”.

foram investigadas, fazendo com que perdessem empregos e amigos. As investigações mais famosas do comitê foram aquelas em que ele mirou Hollywood, questionando atores, diretores e escritores (Benson; Brannen; Valentine, 2009). Em outras palavras, a instituição promoveu uma espécie de caça às bruxas moderna, em que cidadãos estadunidenses foram acusados e tiveram vidas e carreiras afetadas à medida que eram investigados por suspeita de associação com o comunismo e a subversão.

Contudo, internamente, o principal nome do anticomunismo foi o senador Joseph McCarthy (1908-1957). Em 9 de fevereiro de 1950, ele proferiu um discurso em um evento republicano para mulheres no estado da Virginia onde afirmou ter uma lista de espões comunistas infiltrados no Departamento de Estado, órgão responsável pelas relações internacionais do país. Foi o suficiente para que em um mês a caçada de comunistas dentro dos Estados Unidos recebesse o nome de macartismo ("McCarthyism", em inglês). Apesar de investigações posteriores não terem encontrado nenhuma evidência que corroborassem as alegações de McCarthy, as falas do senador acerca de uma pretensa invasão comunista no governo dos Estados Unidos ajudaram a alimentar a histeria anticomunista no país (Benson; Brannen; Valentine, 2009).

Essas ações fora e dentro dos Estados Unidos criaram uma atmosfera favorável para que o governo conseguisse apoio popular para uma política bélica e armamentista, consolidando o país como um verdadeiro império pós-Segunda Guerra. Os números mostram como a Guerra Fria e o discurso anticomunista contribuíram para que isso ocorresse:

No início de 1950, o total do orçamento dos EUA era de cerca de US\$ 40 bilhões, e a parte militar era de cerca de US\$ 12 bilhões. Mas em 1955, só a parte militar era de US\$ 40 bilhões de um total de US\$ 62 bilhões. [...] Em 1962, [...] os Estados Unidos [...] tinham o equivalente, em armas nucleares, a 1.500 bombas atômicas do tamanho da de Hiroshima, [...] mais de 50 mísseis balísticos intercontinentais, 80 mísseis em submarinos nucleares, 90 mísseis em estações no exterior, 1.700 bombardeiros capazes de atingir a União Soviética, 300 caças-bombardeiros em porta-aviões capazes de transportar armas atômicas, e 1.000 caças supersônicos terrestres capazes de transportar bombas atômicas (Zinn, 1994, p. 428-429)².

O discurso anticomunista revelou-se “genuína e visceralmente popular num país construído sobre o individualismo e a empresa privada” (Hobsbawm, 1995, p. 232), ajudando

² “At the start of 1950, the total U.S. budget was about \$40 billion, and the military part of it was about \$12 billion. But by 1955, the military part alone was \$40 billion out of a total of \$62 billion. [...] By 1962, [...] the United States [...] had the equivalent, in nuclear weapons, of 1,500 Hiroshima-size atomic bombs, [...] more than 50 intercontinental ballistic missiles, 80 missiles on nuclear submarines, 90 missiles on stations overseas, 1,700 bombers capable of reaching the Soviet Union, 300 fighter-bombers on aircraft carriers, able to carry atomic weapons, and 1,000 land-based supersonic fighters able to carry atomic bombs”.

os Estados Unidos a se tornarem uma potência contemporânea. Entretanto, apesar dos eventos politicamente relevantes ocorridos fora e dentro do país terem sido decisivos para o crescimento desse discurso, este não teria encontrado tanta penetração na sociedade estadunidense se não fossem pelas diferentes mídias utilizadas para disseminar sua ideologia. “Toda a cultura estava impregnada de anticomunismo” (Zinn, 1994, p. 427)³, de modo que jornais, revistas, programas de rádio e de TV, filmes e livros foram instrumentos decisivos na guerra ideológica disputada nesse período, divulgando e fortalecendo o discurso anticomunista entre as massas.

Na literatura, uma obra emblemática desse período é o romance de Ficção Científica *The Body Snatchers* [1955] (2010), escrito por Jack Finney (1911-1995). Originalmente serializado na revista *Collier's* entre novembro e dezembro de 1954 e publicado como romance em 1955, a história traz cidadãos americanos que se veem diante de uma invasão alienígena na fictícia cidade de Santa Mira, na Califórnia. Os alienígenas descritos pelo autor flutuam pelo espaço como sementes gigantes e sua lógica de reprodução consiste em transformarem-se em cópias dos seres vivos do planeta em que pousam. Depois de se espalharem por todo o mundo, eles voltam para o espaço em busca de um novo planeta que sirva de hospedeiro.

Em Santa Mira, eles assumem a identidade das pessoas enquanto elas dormem, tornando-se cópias de cidadãos estadunidenses enquanto estes morrem no processo. Ao escrever sobre alienígenas que se tornam cópias perfeitas dos cidadãos americanos que substituem, o autor conta a história de um inimigo silencioso que pode estar em qualquer lugar, projetando o temor da sociedade americana de que muitos cidadãos já haviam sido cooptados pelos comunistas e objetivavam subverter a ordem vigente.

O romance foi adaptado para o cinema pela primeira vez em 1958, apenas três anos depois de sua publicação e ainda no contexto da Guerra Fria, levando a história dos duplos alienígenas para uma audiência maior. *Invasion of the Body Snatchers* [1958] (2012), dirigido por Don Siegel (1912-1991), popularizou a história de Finney e se tornou um clássico B de Ficção Científica⁴. Incluído no Registro Cinematográfico Nacional dos Estados Unidos pela

³ “The whole culture was permeated with anti-Communism”.

⁴ Durante a década 1930, os cinemas precisaram encontrar maneiras de atrair os espectadores, que ainda sofriam os efeitos da Grande Depressão. Uma das estratégias utilizadas foi oferecer dois filmes pelo preço de um. O segundo filme, ou o filme “B”, era geralmente um filme de menor orçamento e de algum gênero considerado menor, como terror, FC ou noir. Em meados de 1950, com o surgimento da TV, a produção de filmes diminuiu e as estratégias para atrair os espectadores passaram a ser outras, fazendo com que as sessões duplas e os filmes B saíssem de cena. Entretanto, o termo continuou sendo utilizado para caracterizar esses filmes de baixo orçamento e de gêneros considerados menos nobres (Menezes, 2002). *The Invasion of the Body Snatchers* pode ser considerado um filme B devido a essas características, ao mesmo tempo que se tornou um clássico de nicho em razão de sua relevância histórica, como apontam seu reconhecimento pelo Registro Nacional Cinematográfico Nacional dos Estados Unidos, pelo American Film Institute e pelo British Film Institute. Esse último, inclusive, possui uma coleção de estudos sobre filmes intitulados *BFI Film Classics*, uma série cujo objetivo é introduzir,

Biblioteca do Congresso por sua importância histórica, cultural e estética⁵, e eleito um dos 100 filmes mais assustadores da história do cinema norte-americano pelo American Film Institute (AFI)⁶, a adaptação tem sido discutida desde então — a invasão alienígena em Santa Mira pode ser entendida como a representação de uma invasão comunista nos Estados Unidos.

Historicamente, a crítica especializada tem definido o filme como uma ilustração da paranoia política da era McCarthy (Robey, 2014), uma paranoia de ficção científica que pode ser lida mais comumente como uma alusão à ameaça comunista capaz de transformar todos em esquerdistas (Nathan, 2007) e uma história repleta de ideias extraídas das ciências sociais, como despersonalização e alienação (Legacy, 1978).

Assim, *The Body Snatchers* (2010) e sua primeira adaptação para as telas revelam-se exemplos na literatura e no cinema de como o discurso anticomunista influenciou a indústria cultural estadunidense durante a Guerra Fria, não apenas refletindo o medo causado por esse discurso, mas reforçando-o junto às massas.

Portanto, assumindo a ameaça alienígena como uma representação da chamada ameaça comunista, nosso principal objetivo é analisar como a ameaça alienígena apresentada por Finney é adaptada para o filme de Siegel, observando quais os principais recursos cinematográficos utilizados nesse processo. Especificamente, objetivamos apontar como a adaptação reflete a retórica anticomunista e identificar as características desumanizadoras atribuídas à figura alienígena. Nossa hipótese é de que a escolha de determinados recursos tornou a ameaça alienígena mais expressiva e potencializou o discurso anticomunista que ela representa.

Essa investigação contribui para entendermos melhor como o discurso anticomunista se manifestou na literatura e no cinema e as formas como os comunistas foram retratados durante a Guerra Fria pela indústria cultural dos Estados Unidos. Isso é importante porque esse discurso foi relevante não apenas nos processos históricos estadunidenses, mas também em processos históricos de outros países para os quais ele foi exportado com êxito. No Brasil, o golpe civil-militar sofrido por João Goulart em 1964, por exemplo, foi realizado por uma oposição conservadora que o associou ao comunismo (Batista, 2017). Com apoio dos próprios Estados Unidos, o golpe foi dado sob o pretexto de deter o que os golpistas chamavam

interpretar e celebrar filmes que marcaram o cinema. A edição referente a *The Invasion of Body Snatchers* é uma das referências utilizadas neste trabalho. Por esses motivos, podemos afirmar que *The Invasion of Body Snatchers* é um clássico B de Ficção Científica.

⁵ A lista completa pode ser conferida em <https://www.loc.gov/programs/national-film-preservation-board/film-registry/complete-national-film-registry-listing/>. Acesso em: 15 dez. 2023.

⁶ A lista completa pode ser conferida em <https://www.afi.com/afis-100-years-100-thrills/>. Acesso em: 15 dez. 2023.

de ameaça comunista.

Ainda na contemporaneidade o discurso anticomunista se faz presente, uma vez que lideranças políticas de extrema-direita têm incorporado esse discurso em suas plataformas eleitorais em uma tentativa de deslegitimar partidos e movimentos de esquerda. Na campanha presidencial dos Estados Unidos de 2016, por exemplo, o então candidato Donald Trump comparou o combate ao terrorismo com a Guerra Fria, sugerindo uma equivalência entre terroristas e comunistas (Collinson, 2016). Na campanha presidencial do Brasil de 2018, o então candidato à presidência Jair Bolsonaro afirmava representar “o Brasil verde e amarelo contra o socialismo e o comunismo” (Simões, 2018).

Assim, para realizar essa investigação, esta pesquisa foi dividida em mais quatro capítulos além desta introdução. No capítulo 2, intitulado “O gênero de Ficção Científica e a obra de Jack Finney”, começamos discutindo o gênero de Ficção Científica. O que é Ficção Científica? De que forma ela se diferencia de outros tipos de literatura fantástica? Como a Ficção Científica utiliza seus símbolos para dialogar com os contextos sociais, econômicos e políticos de sua época? Após discutirmos essas questões a partir de teóricos do gênero, situamos Jack Finney na produção de Ficção Científica dos Estados Unidos da década de 1950, a recepção crítica de *The Body Snatchers* (2010) no meio literário e sua adaptação para o cinema.

No capítulo 3, intitulado “A ameaça alienígena no romance de Finney”, investigamos como a ameaça alienígena é construída no romance. Para isso, começamos discutindo sobre a figura alienígena no gênero de Ficção Científica e como ela pode ser elaborada na narrativa. Em seguida, partimos para a análise do texto de Finney, investigando a forma que essa figura alienígena assume no romance e porque ela pode ser entendida como a representação de uma ameaça comunista.

Já no capítulo 4, intitulado “A ameaça alienígena na adaptação de Siegel”, investigamos como a ameaça alienígena descrita no romance foi adaptada para o filme de Don Siegel. Dessa forma, iniciamos teorizando adaptação e linguagem cinematográfica. Em seguida, fazemos um breve panorama da produção cinematográfica estadunidense de Ficção Científica durante a Guerra Fria, entendendo melhor de que maneira o gênero foi influenciado pelo conflito e refletiu o discurso anticomunista. Por fim, analisamos como o romance foi adaptado para as telas. Para isso, nossa metodologia consiste em selecionar segmentos do filme, identificar os principais recursos cinematográficos utilizados e apontar de que maneira eles modularam a adaptação da ameaça alienígena para o espectador.

No capítulo 5, retomamos os apontamentos feitos durante a pesquisa e ressaltamos os resultados encontrados a partir de nossas investigações. Dessa forma, buscamos contribuir

com os estudos de literatura de Ficção Científica, adaptação cinematográfica e produção cultural durante a Guerra Fria.

2 O GÊNERO DE FICÇÃO CIENTÍFICA E A OBRA DE JACK FINNEY

Neste capítulo discutimos o gênero de Ficção Científica, Jack Finney e sua obra. Para isso, dividimos o capítulo em duas seções. Na primeira, intitulada “O gênero de Ficção Científica”, apontamos como a Ficção Científica se diferencia de outros gêneros de literatura fantástica, trazemos diferentes definições para nos ajudar a pensar o gênero, buscamos identificar suas características específicas e explicamos como seus elementos podem fazer parte de um repertório simbólico. Na segunda seção, intitulada “Jack Finney e *The Body Snatchers*”, contextualizamos a produção do gênero durante a década de 1950 e situamos Jack Finney e sua obra nesse contexto.

2.1 O gênero de Ficção Científica

Inicialmente, é importante pontuarmos que as discussões aqui levantadas não têm o intuito de reforçar gêneros como categorias rígidas e isoladas de classificação, pois entendemos que uma mesma história pode pertencer a mais de um gênero ao mesmo tempo. As características observáveis em um gênero também podem ser observados em outros, não pertencendo exclusivamente a um ou a outro. Ao fazer perguntas, trazer definições teóricas e apontar exemplos, o que buscamos é entender melhor do que falamos quando falamos de Ficção Científica (ou FC), de modo que nosso objetivo é abrir caminhos, e não estabelecer fronteiras.

Portanto, do que falamos quando falamos de Ficção Científica? Diversas imagens nos vêm à mente: naves espaciais, alienígenas, andróides, realidades alternativas, distopias, utopias e uma série de elementos que associamos diretamente ao gênero. O gênero possui referências tão reconhecíveis que é fácil pensarmos que sabemos o que é Ficção Científica. Mas, afinal, quais as características específicas da FC que a distingue de outros tipos de literatura, que fazem com que apontemos para uma história e digamos “essa é uma história de Ficção Científica”?

A partir da coleção de referências que temos do gênero, intuímos que na Ficção Científica os autores usam a imaginação para criar coisas que não encontramos em nosso mundo. Assim, a primeira questão a ser notada é que a FC se contrapõe a um tipo de ficção entendida como realista, em que há uma tentativa de verossimilhança que busca reproduzir na narrativa a experiência de viver em um mundo como o nosso (Roberts, 2000)⁷.

⁷ É importante ressaltar que mesmo um tipo de ficção entendida como realista, ou seja, um tipo de ficção que objetiva “mostrar as coisas como elas são”, segue posturas, métodos e convenções específicas, não escapando de também ser uma elaboração ficcional e estética (Pellegrini, 2007).

Essa diferenciação faz com que a Ficção Científica seja entendida como parte do que podemos chamar de literatura fantástica, juntamente com gêneros como a Ficção de Fantasia e o Horror Sobrenatural, por exemplo (D'Amassa, 2005). Assim como a Ficção Científica possui elementos característicos, a Fantasia e o Horror também possuem referências identificáveis. Se a FC possui suas naves, alienígenas e robôs, a Fantasia possui seus reis, magos e dragões, enquanto o Horror guarda monstros, fantasmas e castelos.

É verdade que isso nos ajuda a diferenciar diversas obras, mas como explicar que uma obra específica seja lida como Ficção Científica em vez de Fantasia ou Horror? Se todas elas fazem parte de uma literatura entendida como fantástica porque lidam com elementos que não existem no mundo em que vivemos, por que esses elementos específicos fazem com que um livro seja colocado na sessão de Ficção Científica e não da de Fantasia ou de Horror?

De acordo com Roberts (2000), a principal diferença entre a FC e outros tipos de literatura fantástica é que “a premissa de um romance de FC requer racionalização material e física, em vez de sobrenatural ou arbitrária” (Roberts, 2000, p. 5)⁸. Em outras palavras, os elementos fantásticos da Ficção Científica tendem a ter uma explicação racional, ainda que ficcional, enquanto em outros gêneros, como na Fantasia e no Horror, esses elementos tendem a não ter o mesmo tipo de explicação, sendo sua existência arbitrária. Observar como o mesmo elemento se manifesta em diferentes obras pode nos ajudar a compreender melhor essa diferenciação levantada pelo autor. Vejamos alguns casos tomando a invisibilidade como exemplo, que pode ser encontrada em obras de diferentes gêneros.

Em *O Senhor dos Anéis* [1954] (2001), livro de Fantasia de J. R. R. Tolkien, a história gira em torno do Um Anel, criado em segredo por Sauron, o Senhor do Escuro, que tenta recuperá-lo para dominar a Terra Média. Três Anéis de poder foram dados aos Reis Elfos, Sete aos Senhores-Anões e Nove aos Homens Mortais, mas o Um Anel de Sauron teria o poder de governar todos eles. Quando algum dos personagens utiliza esse anel, torna-se invisível, mas em contrapartida fica visível para Sauron:

Então Sam colocou o Anel no dedo. O mundo mudou, e um único momento de tempo e encheu de uma hora de ponderação. Imediatamente Sam percebeu que sua audição se aguçara, enquanto a visão ficara obscurecida [...]. Agora todas as coisas ao seu redor não estavam escuras, mas difusas; enquanto ele mesmo estava lá, num mundo cinzento e enevoado, sozinho, como uma pequena rocha sólida e negra, e o Anel, pesando em sua mão esquerda. Era como um círculo de ouro escaldante. Sam não se sentia invisível de forma alguma, mas terrível e singularmente visível; e sabia que em algum lugar um Olho o procurava (Tolkien, 2001, p. 968).

⁸ “the premise of an SF novel requires material, physical rationalization, rather than a supernatural or arbitrary one”.

Já em *Depois* (2021), livro de Horror de Stephen King, os mortos usam sempre as mesmas roupas em que morreram e não conseguem mentir. Eles são invisíveis para os vivos, exceto para o pequeno James Conklin, que mais tarde usa essa capacidade para ajudar a polícia em um caso de terrorismo:

O funeral foi três dias depois. Foi meu primeiro e foi interessante, mas não o que eu chamaria de divertido. [...] Naquela noite, minha mãe e eu pedimos uma pizza da Domino's. Ela tomou vinho e eu tomei um Kool-Aid, como prêmio por ter me comportado no funeral. Quando chegamos no último pedaço de pizza, ela me perguntou se eu achava que a sra. Burkett estava lá.

— Estava. Ela se sentou na escada que levava ao lugar onde o pastor e os amigos dela falaram.

— O púlpito. Você... — Ela pegou a última fatia, olhou para ela, colocou de volta e olhou para mim. — Você conseguiu ver através dela?

— Tipo um fantasma de filme, você quer dizer?

— É. Acho que é isso que quero dizer.

— Não. Ela estava toda lá, mas ainda de camisola. Foi uma surpresa ver ela lá, porque ela morreu três dias atrás. Normalmente eles não duram tanto. (King, 2021, loc. 245-255)

E em *O homem invisível* [1897] (2019), livro de Ficção Científica de H. G. Wells, um cientista descobre uma fórmula capaz de torná-lo invisível. Sem um antídoto que o faça capaz de voltar ao normal, enebriado pelo poder que a invisibilidade lhe confere e cada vez mais encurralado pelos moradores de uma pequena cidade inglesa, ele vai se tornando cada vez mais violento e imprevisível:

— [...] Lembro-me bem daquela noite. Já era tarde da madrugada. Durante o dia eu me entediava com alunos tolos, apalermados, e às vezes eu trabalhava até o amanhecer. De repente, algo se formou, esplêndido e completo, na minha cabeça. Eu estava sozinho; o laboratório estava vazio, com as luzes, muito altas e claras, brilhando em silêncio. Em todos os meus grande momentos, sempre estive sozinho. “É possível tornar um animal, um tecido, transparente! É possível torná-lo invisível! Tudo em meu corpo, exceto os pigmentos, pode ficar invisível!”, disse comigo [...]. Foi avassalador. Interrompi uma filtração que estava fazendo e fui olhar as estrelas pela janela grande do laboratório. “Eu posso ficar invisível!”, repeti. Fazer isso seria algo que transcenderia a mágica. E contemplei, dissipadas as dúvidas mais nebulosas, uma visão magnífica de tudo o que a invisibilidade poderia significar para um homem: o mistério, o poder, a liberdade. Não vi nenhuma desvantagem. Imagine só! E eu, um laboratorista pobre, mal-vestido e isolado, ensinando idiotas em uma faculdade provinciana, poderia me tornar de repente... isto aqui (Wells, 2019, p. 112-113).

Como é possível observar, os três livros lidam em alguma medida com a invisibilidade. Entretanto, por que o primeiro é considerado Fantasia, o segundo é considerado Horror e apenas o último é lido como Ficção Científica? Pensando no que disse Roberts (2000), a diferença está na maneira como esse elemento é explicado na narrativa. Na Fantasia de

Tolkien, a invisibilidade é consequência da mágica do anel, enquanto no Horror de King, é associado ao sobrenatural. Em ambos os casos, não há uma tentativa de explicação racional para a invisibilidade: ela é justificada por magia ou pelo sobrenatural.

Já na Ficção Científica de Wells, há uma tentativa de racionalização que justifica a existência daquele elemento na história. Aqui, não basta dizer que ela provém de um artefato mágico ou que ficamos invisíveis quando morremos — é preciso tentar explicá-la a partir de uma lógica que faça sentido no mundo em que vivemos e que reconhecemos como real.

Apesar de fazer sentido para muitas histórias, é importante pontuar que essa não é uma espécie de regra geral que pode ser aplicada a todas as histórias. Isso porque, como já pontuamos no início, uma mesma história pode pertencer a mais de um gênero, de modo que essa tentativa de diferenciação perderia força, ou uma história de Fantasia ou Horror poderia conter elementos fantásticos explicados racionalmente na narrativa, o que também invalidaria uma teorização mais rígida. Contudo, essa diferenciação nos ajuda a pensar no que acontece em muitas histórias de FC, ainda que não em todas.

Esse elemento na Ficção Científica cuja existência é justificada a partir de uma racionalização é o que Roberts (2000) chama de “ponto de diferença”: “a coisa ou coisas que diferenciam o mundo retratado na Ficção Científica do mundo que reconhecemos ao nosso redor é o separador crucial entre a FC e outras formas de literatura imaginativa ou fantástica” (Roberts, 2000, p. 6)⁹.

Na tentativa de encapsular esse conceito em uma única palavra, o crítico literário Darko Suvin cunhou o termo *novum* (latim de “novo”, plural *nova*) (Suvin, 1979). O *novum*, portanto, é um elemento validado pela lógica que existe em um mundo como o nosso: ele pode ser um alienígena, uma tecnologia, uma descoberta científica, mas tem de ser possível a partir de uma extrapolação do que entendemos como ciência (Svec; Winiski, 2013). Assim, apesar da invisibilidade estar presente em livros como *O Senhor dos Anéis* (2001), *Depois* (2021) e *O homem invisível* (2019), apenas no último ela é consequência de uma fórmula científica elaborada a partir de um discurso racional de ciência e tecnologia. A fórmula da invisibilidade, que é produzida a partir de conhecimentos científicos, é o *novum* de *O homem invisível* (2019), o elemento que faz da obra um exemplo de Ficção Científica em vez de Fantasia ou Horror.

Esse conceito é importante porque é elástico e dá conta de diversas manifestações literárias no campo da FC. Artefatos tecnológicos e suas implicações podem ser apresentados como fruto do avanço da tecnologia; alienígenas podem ser explicados como formas de vida

⁹ "the thing or things that differentiate the world portrayed in Science Fiction from the world we recognize around us, is the crucial separator between SF and other forms of imaginative or fantastic literature".

existentes em outros planetas; e até mesmo as distopias, utopias e realidades alternativas podem ser justificadas pelas ciências sociais como consequência de processos econômicos, históricos e sociais, nos lembrando de que ciências sociais também são ciência e, portanto, capazes de servir como base racional para histórias de FC.

Além da presença do *novum*, três diferentes conceituações sobre o que caracteriza a Ficção Científica podem nos ajudar a entender melhor o gênero. A primeira é do mesmo Darko Suvin, para quem as condições necessárias para a existência do gênero são a presença e a interação de uma espécie de estranhamento e cognição, além de um dispositivo formal imaginado pelo autor (Suvin, 1979).

Essa definição nos ajuda a pensar o que significa o termo "Ficção Científica", pois nesse contexto específico, "estranhamento" está para "Ficção", assim como "cognição" está para "Científica". O "estranhamento" está para a "Ficção" porque se refere à sua natureza dúbia, de texto que não é verdade, mas que os leitores fingem ser¹⁰. A "cognição", por outro lado, está para "Científica" porque existe o esforço em justificar o elemento científico da narrativa racionalmente.

Há, portanto, o entendimento de que a Ficção Científica é formada por dois polos inseparáveis. Nela, a ficção é científica, pois existem elementos ficcionais que se baseiam na ciência para justificar sua existência; em contrapartida, a ciência é ficcional, pois o alcance que ela possui no gênero existe apenas na ficção. É na interação desses dois polos que surge o *novum*.

Tomando novamente a invisibilidade como exemplo, é da interação entre a ficção e a ciência que surge a fórmula capaz de tornar um personagem invisível. A fórmula é um elemento ficcional que se baseia na ciência e a ciência é ficcional pois somente na ficção ela é capaz de produzir uma fórmula como essa. O *novum*, portanto, surge da união inseparável entre esses dois polos, e é isso que caracteriza a narrativa como um exemplo de Ficção Científica.

A segunda definição que nos ajuda a pensar o gênero é a do crítico literário Robert Scholes, que conceitua a Ficção Científica em termos similares aos de Suvin. Para ele, a Ficção Científica pode ser entendida como uma “fabulação estrutural”, que é “qualquer ficção que nos oferece um mundo clara e radicalmente descontínuo daquele que conhecemos e que confronta esse mundo conhecido de alguma forma cognitiva” (Scholes, 1975, p. 29)¹¹.

¹⁰ Aqui entendemos Ficção de forma abrangente, como um texto literário criado a partir da imaginação do autor (FICÇÃO, 2023).

¹¹ “any fiction that offers us a world clearly and radically discontinuous from the one we know, yet returns to confront that known world in some cognitive way”.

Essa definição se aproxima da de Suvin porque, ainda que os autores utilizem termos diferentes, ambos buscam dar conta das mesmas coisas: “estrutural” está para “Científica” e “fabulação” está para “Ficção” na mesma medida em que “cognição” está para “Científica” e “estranhamento” está para “Ficção” na definição de Suvin. Além disso, a descontinuidade entre o mundo ficcional da narrativa e o nosso à qual Scholes se refere é motivada justamente pelo *novum* definido por Suvin, que confronta o mundo conhecido cognitivamente.

Retornando mais uma vez ao exemplo da invisibilidade, “estrutural” se refere aos aspectos científicos que envolvem a criação da fórmula da invisibilidade, enquanto a “fabulação” são as consequências da existência dessa fórmula na narrativa. Portanto, a existência desse *novum*, uma fórmula capaz de tornar pessoas invisíveis, caracteriza a ruptura entre o mundo ficcional e o mundo real — ainda que o mundo real da ficção seja apenas uma representação da nossa realidade:

Em certo sentido, as obras de ficção - romances, contos, filmes, histórias em quadrinhos, novelas ou séries televisivas - podem ser consideradas como uma espécie de realidade virtual com que interagem o autor e também o público (enquanto funcione a "suspensão da incredulidade" sem a qual é impossível fruir uma história ficcional): autor e público, ao produzir e ao consumir tal obra, estão lidando com personagens e circunstâncias inventadas, nas quais se pode, no entanto, "acreditar" até certo ponto. E o autor, em sua criação de pseudo-realidades, tem alguma semelhança com um demiurgo criador (Cardoso, 2006, p. 27).

Ainda assim, o *novum* rompe com essa representação, confrontando nosso entendimento do que existe no mundo real.

Uma terceira conceitualização do gênero, elaborada pelo escritor e editor Damian Broderick, enxerga a Ficção Científica como um gênero marcado por estratégias de metáfora e metonímia, preterimento de uma escrita refinada e maior atenção ao objeto do que ao sujeito (Broderick, 1995 *apud* Roberts, 2000)¹².

Para entendermos o que Broderick quer dizer, é pertinente fazermos um parênteses para explicarmos a diferença entre metáfora e metonímia. Tanto na metáfora quanto na metonímia ocorre a substituição de uma palavra por outra. A diferença é que, na metáfora, a palavra que substitui e a que é substituída não pertencem ao mesmo campo semântico, estabelecendo um sentido apenas dentro da metáfora (Corado, 2021). Podemos dizer, por exemplo, que "aquele homem é um pão", em vez de "aquele homem é bonito". "Pão" e "bonito"

¹² Algumas referências pertencem a obras muito antigas e indisponíveis em meios digitais, o que dificulta nosso acesso direto a elas. Entretanto, como temos acesso indireto a elas por meio de outras obras, decidimos mantê-las, pois elas são importantes para nossa argumentação.

não pertencem ao mesmo campo semântico. A substituição ganha sentido apenas dentro da metáfora, onde fica estabelecido que a beleza física do homem é semelhante a de um pão bem feito.

A metonímia, por outro lado, faz algo parecido, mas relacionando termos que guardam proximidade semântica, que já possuem um sentido estabelecido fora dela (Corado, 2021). Podemos dizer que "usei minha cabeça para resolver esse problema", em vez de "usei minha inteligência para resolver esse problema". "Cabeça" e "inteligência" pertencem ao mesmo campo semântico. A substituição possui um sentido anterior à metonímia, pois é na cabeça que fica o cérebro e é essa parte do corpo que costumamos associar à inteligência.

Assim, sob o ponto de vista de Broderick, elementos presentes em narrativas de Ficção Científica funcionam como metáforas ou metonímias de elementos da realidade, guardando maior ou menor proximidade semântica com esses elementos. Em outras palavras, elementos presentes em narrativas de FC possuem algum grau de conexão com elementos da realidade na qual o autor da narrativa está inserido.

Essa é uma perspectiva interessante, porque dizer que elementos presentes em narrativas de FC conectam-se de alguma forma com a realidade equivale a dizer que a FC é um gênero que se relaciona com o momento em que é escrito, ainda que popularmente ele seja visto como um gênero futurista. Dessa forma, é possível pensar que elementos presentes nessas narrativas se relacionam com contextos históricos, sociais e políticos.

Em relação ao preterimento de uma escrita refinada, Roberts (2000) explica que Broderick sabe que a Ficção Científica é encarada como um gênero popular que tem relação histórica com as *pulp fiction*. Com os avanços na fabricação de papel a partir da década 1880, logo o mercado foi invadido por uma grande variedade de revistas baratas impressas em papel grosso, de baixa qualidade, que rasgava fácil e amarelava rápido. Essas revistas logo passaram a atender mercados específicos, como o de faroestes, histórias de detetive, romances românticos e FC. Assim, as histórias publicadas nesses periódicos geralmente eram rápidas, apressadas, emocionantes, grosseiramente escritas (Roberts, 2000).

Foi nesse contexto que muitas revistas especializadas em Ficção Científica nasceram, fazendo com que, durante muito tempo, o gênero fosse associado a esse tipo de produção. Os textos publicados não eram vistos como dotados de qualidade literária, pois havia a noção de que o gênero não possuía características encontradas em uma literatura entendida como séria, como estilo de escrita, personagens aprofundados e análises psicológicas (Roberts, 2000). É à essa escrita pouco apurada que Broderick se refere.

Essa observação se relaciona com o terceiro ponto levantado por ele, de que nas

narrativas do gênero há uma atenção maior ao objeto do que ao sujeito. Muitos autores estão mais preocupados em desenvolver o *novum* do que elementos ficcionais como tempo, espaço, personagens, narrador e enredo, dando mais importância ao caráter “Científico” do que ao “Ficcional”. Portanto, em linhas gerais, pode-se dizer que um bom texto de FC é aquele capaz de equilibrar esses dois polos.

Um adendo importante a ser feito é que, ainda que seja possível afirmar que muitas obras de Ficção Científica possuam as características elencadas por Broderick, elas não são definidoras do gênero, pois não podem ser identificadas em todas as obras — afirmar o oposto seria dizer que todas as obras de FC não possuem textos bem trabalhados, o que não é o caso. Entretanto, as características trazidas por ele nos ajudam a compreender sobretudo as obras publicadas nas *pulp fiction* e em como elas eram vistas pela crítica literária.

O que há de implícito nessas diferentes definições teóricas que tentam dar conta do gênero — o estranhamento e a cognição de Suvin, a fabulação e o estrutural de Scholes, as estratégias de metonímia e metáfora de Broderick — é que na fusão entre ficção e ciência, a Ficção Científica também é um gênero simbólico onde “o *novum* atua como a manifestação simbólica de algo que o conecta especificamente com o mundo em que vivemos” (Roberts, 2000, p. 16)¹³. Pensando de forma abrangente, essa conexão vale para toda a literatura, mas é importante pontuarmos que isso também se aplica a gêneros muitas vezes considerados de menor valor literário, como é o caso da Ficção Científica.

Portanto, entendendo o *novum* como uma manifestação simbólica e a FC como um gênero simbolista, podemos enxergar as *nova* da Ficção Científica como símbolos¹⁴ que são utilizados e reutilizados ao longo do tempo, em vez de simplesmente uma lista de clichês limitada e utilizada à exaustão (Roberts, 2000).

É fácil pensarmos em clichês porque, quando falamos de Ficção Científica, geralmente pensamos em máquinas, robôs e extraterrestres, que surgem das associações que fazemos entre a FC e as ciências exatas e naturais (Levin, 2014). Entretanto, é importante não perdermos de vista que a FC é muito rica e se ramifica em diversos subgêneros — afrofuturismo, *cyberpunk*, distopias, utopias, FC *hard*, FC *soft*, *new weird*, *space opera*, *steampunk*, realidades paralelas, viagens no tempo —, possuindo um vasto repertório simbólico que vai além dos elementos mais comuns. Além disso, ainda que existam elementos mais populares que de fato sejam mais recorrentes, a possibilidade de olharmos para eles como símbolos confere a eles individualidade, uma vez que a cada história eles ganham novos

¹³ "the *novum* acts as symbolic manifestation of something that connects it specifically with the world we live in".

¹⁴ Neste trabalho, entendemos símbolo como uma simples representação.

significados.

A princípio, podemos pensar que a Ficção Científica se diferencia mais uma vez de outros tipos de literatura fantástica na medida em que seus símbolos parecem estar mais fincados no que entendemos como realidade do que os símbolos recorrentes da Fantasia ou do Horror Sobrenatural, por exemplo. Isso porque o *novum* “tem que ser explicado de forma convincente em termos concretos, mesmo que imaginários, isto é, em termos específicos de tempo, lugar, agentes e totalidade cósmica e social de cada história” (Suvin, 1979, p. 80)¹⁵.

Isso pode ser explicado justamente pelo polo "Científica", tendo em vista que o *novum* precisa ser justificado na narrativa a partir de um discurso lógico e racional baseado no que entendemos como ciência. Assim, esses símbolos são descritos de maneira mais concreta, aproximando-se de um estilo de literatura mais realista que preza pelas descrições, pelos detalhes e pela verossimilhança, se conectando de maneira mais palpável com nossa realidade. Mais uma vez, isso não se aplica a todas as histórias de FC e tampouco é uma exclusividade dela, mas nos ajuda a compreender melhor de que maneira os elementos presentes nessas histórias se relacionam com nossa realidade.

Ainda que elementos como alienígenas, robôs e viagens no tempo possam não ter outra função além de servir como entretenimento de nicho, eles também podem fazer parte de um rico repertório simbólico que pode ocultar camadas de interpretação mais significativas e que dialogam com os contextos históricos, sociais e econômicos de quando foram escritos.

Isso pode ser observado em diferentes obras de FC. Os robôs que evoluem a cada conto em *Eu, robô* [1950] (2015a), de Isaac Asimov, por exemplo, mostram o entusiasmo com as possibilidades científicas do pós-guerra dos anos de 1950; os alienígenas sem sexo definido em *A mão esquerda da escuridão* [1969] (2015), de Ursula Le Guin, reverberam as discussões sobre gênero e sexualidade que ganharam força com o movimento de contracultura da década de 1960; o futuro distópico imaginado em *Jogos Vorazes* [2008] (2012), de Suzanne Collins, reflete os tempos em que vivemos, ao retratar uma sociedade capitalista extremamente desigual em que poucos vivem com muito à custa da exploração de muitos que não tem quase nada.

É verdade que a conexão entre os símbolos utilizados no gênero e os contextos da nossa própria realidade não acontece em todas as obras de Ficção Científica, o que seria uma conclusão muito reducionista. Entretanto, quando ela existe, é possível entender melhor como o tempo histórico influencia a literatura e como a literatura influencia o tempo histórico. É sob essa perspectiva que encaramos *The Body Snatchers* (2010) e sua adaptação, em que a ameaça

¹⁵ "has to be convincingly explained in concrete, even if imaginary, terms, that is, in terms of the specific time, place, agents, and cosmic and social totality of each tale".

alienígena pode ser entendida como a representação de uma ameaça comunista, fazendo com que a obra seja um reflexo e um reforço das ansiedades da sociedade estadunidense durante a Guerra Fria.

2.2 Jack Finney e *The Body Snatchers*

As décadas de 1940 e 1950 correspondem a um período nos Estados Unidos conhecido como Era de Ouro da Ficção Científica, termo cunhado por um conjunto de aficionados pelas histórias publicadas nesse período para valorizar a época em que se tornaram fãs do gênero. Nesse período, a FC ainda não era o gênero popular de massas que viria a se tornar, sendo consumido sobretudo por um nicho de fãs apaixonados; esse panorama mudaria aos poucos, a partir de um movimento editorial que levaria as histórias das revistas especializadas para os livros, da publicação de histórias entendidas como mais psicológicas e sociais, e da popularização do gênero em outras mídias, como a televisão e o cinema (Roberts, 2018).

Enquanto isso não acontecia, a Era de Ouro era marcada pelas publicações em revistas especializadas e pela valorização de temáticas específicas, sobretudo aquelas com "FC *hard*, narrativas lineares, heróis resolvendo problemas ou combatendo ameaças em uma história espacial ou um idioma de aventura tecnológica" (Roberts, 2018, p. 391). Um nome importante para entender essa tendência é o de John W. Campbell, escritor de Ficção Científica que atuou como editor da revista *Astounding Science Fiction* com "ideias muito definitivas sobre o que constituía uma boa história, sem medo de pressionar os autores a fazer revisões, de rever ele próprio a obra deles sem autorização ou, com frequência, apenas de rejeitá-la, na busca de uma platônica história ideal de FC" (Roberts, 2018, p. 391). Muitas das histórias publicadas nesse período seguiam essas diretrizes.

Esse período foi dominado por escritores brancos do sexo masculino, "o que pode tentar os historiadores a ver coesão em mais ou menos uma dúzia de escritores importantes da época, quando de fato não existe nenhuma" (Roberts, 2018, p. 402). Isaac Asimov, Robert A. Heinlein e Ray Bradbury foram alguns dos grandes nomes que publicaram nesse período nos Estados Unidos, mas apesar de todos se encaixarem nessa categoria, ainda é possível enxergar diversidade nas temáticas abordadas em suas obras. Asimov foi um dos autores de Ficção Científica mais importantes do século, responsável pela criação das Três Leis da Robótica¹⁶,

¹⁶ As Três Leis da Robótica foram regras criadas por Asimov para controlar o comportamentos dos robôs das suas histórias: a Primeira Lei diz que um robô não pode ferir um ser humano ou, por inação, permitir que um ser humano sofra algum mal; a Segunda Lei diz que um robô deve obedecer às ordens que lhe sejam dadas por seres humanos,

cujas repercussões éticas ele explorou em diversas narrativas, além da série *Fundação* [1951] (2015b), uma saga espacial que espelha a queda do Império Romano. Heinlein ficou mais conhecido por *Tropas Estelares* [1959] (2015), uma novela de Ficção Científica que beira o fascismo ao exaltar a violência, a disciplina e o militarismo ao colocar soldados humanos enfrentando alienígenas insectoides, e que influenciou diversas obras nas décadas seguintes. Ray Bradbury ficou conhecido por *As Crônicas Marcianas* [1950] (2013), compilado de contos sobre uma futura colonização humana em Marte, e *Fahrenheit 451* [1953] (2013), que retrata um futuro onde os livros são proibidos e queimados por bombeiros.

Esses são alguns nomes que sobreviveram ao teste do tempo e têm suas obras sendo lidas e estudadas até hoje. Entretanto, graças às diversas revistas que publicavam histórias de Ficção Científica nesse período, inúmeros escritores menos conhecidos também contribuíram para o gênero, e é nesse grupo que encontramos o estadunidense Jack Finney (1911-1995).

Finney trabalhava com publicidade, mas logo acabou enveredando pelo caminho da escrita. Como muitos escritores de Ficção Científica, começou escrevendo histórias para diversas revistas. Ao longo dos anos, ele publicou livros, coletâneas, contos e peças, mas foi entre novembro e dezembro de 1954 que ele publicou, de forma serializada na revista *Collier's*, uma história que capturaria a atenção da audiência estadunidense. Publicada no ano seguinte em forma de romance, *The Body Snatchers* (2010) foi adaptado pelo cinema quatro vezes desde seu lançamento, tendo diferentes abordagens ao longo do tempo: como *Invasion of the Body Snatchers* [1958] (2012), dirigido por Don Siegel; *Invasion of the Body Snatchers* [1978] (2014) novamente, dirigido por Philip Kaufman; *Body Snatchers* [1993] (1999), dirigido por Abel Ferrara; e *The Invasion* [2007] (2008), dirigido por Oliver Hirschbiegel.

A recepção crítica do romance, avaliado sobretudo em revistas especializadas na época de sua publicação, foi majoritariamente negativa. Peter Schuyler Miller (1955), crítico e escritor de FC, escreveu na *Astounding Science Fiction* que Finney utilizava bons truques, mas que o final da história não era muito convincente; Anthony Boucher (1955), por sua vez, em *The Magazine of Fantasy & Science Fiction*, afirmou que, apesar de Finney ser engenhoso, não era tão original; Groff Conklin (1955), na *Galaxy Science Fiction*, também falou sobre a falta de originalidade da história, cuja ausência para ele era perceptível; Damon Knight (1967) também questionou isso em uma coleção de ensaios críticos, apontando que a escrita da cidade

exceto nos casos em que essas ordens entrem em conflito com a Primeira Lei; e a Terceira Lei diz que um robô deve proteger sua própria existência, desde que para isso ele não entre em conflito com a Primeira e a Segunda Leis (Asimov, 2015a).

e sua população era boa, mas afirmando que havia inacurácia científica e incoerência na história, principalmente em relação às ações dos personagens.

As críticas não são gratuitas e podem ser compreendidas. Considerando o polo “Ficção” da narrativa de Finney, é possível observar que ela compartilha características observáveis em muitas histórias do gênero que eram publicadas no período — narrativa linear, personagens planos, linguagem simples e direta, incongruências na narrativa.

A narrativa é linear porque, ainda que a história seja um longo relato de Miles acerca de fatos passados, ela segue com começo, meio e fim, de maneira tradicional. Os personagens ouvem relatos de pessoas que afirmam que conhecidos próximos não são quem parecem ser, como se fossem impostores; encontram corpos misteriosos, que à primeira vista parecem humanos, mas na verdade não são; descobrem que a cidade foi invadida por alienígenas; enfrentam a invasão e a cidade aos poucos volta à normalidade.

Os personagens são planos, unidimensionais e não possuem grande complexidade psicológica. Seu desenvolvimento não vai muito além de estabelecer que Miles é um médico que gosta de Becky, Becky é o interesse romântico de Miles, Jack é um escritor casado com Theodora e Theodora é a esposa de Jack. Os personagens terminam a narrativa basicamente como começaram — o que faz sentido quando pensamos que eles lutam justamente para continuarem a ser quem são, mas que também é um indicativo da falta de complexidade e desenvolvimento.

A linguagem é simples, objetiva, direta, também sem muito espaço para um texto mais elaborado. Isso não é necessariamente ruim; na verdade, nas mãos de muitos escritores, é uma característica positiva. Contudo, aqui percebemos tratar-se de uma limitação, uma vez que as tentativas de fugir desse lugar comum se limitam a comparações e metáforas pouco inspiradas, como observado quando Miles retorna à cidade para enfretar a invasão e diz que se fosse um artista pintando o que via, distorceria as janelas, pintaria as casas como malvadas e maliciosas, e retrataria as árvores e o céu como sombrios apesar de estar fazendo sol (Finney, 2010).

Quanto às incongruências na narrativa, talvez a maior delas ocorra quando os personagens retornam para lutar contra a invasão por conta própria mesmo depois de fugirem, porque “(...) agora era hora de ir para casa, para o lugar a que pertencíamos e que nos pertencia. Realmente não havia mais nada a fazer a não ser voltar e lutar contra o que quer que estivesse acontecendo, da melhor maneira possível e da maneira que pudéssemos” (Finney, 2010, p. 118). Ainda que isso seja compreensível sob uma chave de leitura patriótica anticomunista, em termos

de construção narrativa não faz muito sentido os personagens colocarem-se novamente em perigo.

Quando nos voltamos para o polo “Científica” da história, o *novum* está justificado a partir de um discurso lógico e racional. As vagens alienígenas viajam pelo espaço impulsionadas pela força da luz em um processo muito lento que pode levar centenas de milhões de anos, até finalmente pousarem em um planeta onde se reproduzem a contento. Essa reprodução é possível porque

[...] o intrincado padrão de linhas de força elétricas que unem cada átomo de seu corpo para formar e constituir até a última célula dele – pode ser transferido lentamente. E então, como todo tipo de átomo no universo é idêntico – os blocos de construção do universo – você é precisamente duplicado, átomo por átomo, molécula por molécula, célula por célula, até a menor cicatriz ou cabelo em seu pulso. E o que acontece com o original? Os átomos que anteriormente compunham você são estáticos agora, nada, uma pilha de penugem cinza (Finney, 2010, p. 182-183)¹⁷.

Contudo, a maneira como os esporos se deslocam pelo espaço parece carecer de lógica interna, pois, se, por um lado, eles viajam de maneira muito lenta até chegar a um planeta onde podem se reproduzir, no fim da história, depois que os personagens põem fogo em um campo de vagens, elas ascendem ao espaço de maneira instantânea e inexplicável.

De todo modo, ainda que alguns pontos pudessem ser melhor explicados, o que importa para a história é que a presença dos alienígenas e a maneira como eles se reproduzem possuem base em um discurso que entendemos como científico. No fim das contas, os meios pelos quais os alienígenas chegam à Terra e substituem as pessoas é menos importante do que as repercussões que surgem a partir disso, como o horror causado nos personagens principais, que se veem cercados por impostores que são exatamente iguais às pessoas que eles conhecem há anos.

A despeito dessas incongruências, não demorou para que a história chamasse atenção da indústria cinematográfica. Walter Wanger, conhecido por ter produzido filmes como *No tempo das diligências* [1939] (2023), dirigido por John Ford e estrelado por John Wayne, e *Joana D'Arc* [1948] (2023), dirigido por Victor Fleming e estrelado por Ingrid Bergman, logo viu potencial na história de Finney. Apenas duas semanas após a conclusão da história na *Collier's*, ele, o diretor Don Siegel e o roteirista Daniel Mainwaring se encontraram com Finney para discutir a adaptação de *The Body Snatchers* (2010) para o cinema (Grant, 2019).

¹⁷ “[...] the intricate pattern of electrical forcelines that knit together every atom of your body to form and constitute every last cell of it – can be slowly transferred. And then, since every kind of atom in the universe is identical – the building blocks of the universe – you are precisely duplicated, atom for atom, molecule for molecule, cell for cell, down to the tiniest scar or hair on your wrist. And what happens to the original? The atoms that formerly composed you are static now, nothing, a pile of grey fluff”.

O filme foi gravado em apenas vinte e três dias e custou pouco mais de 300 mil dólares, um valor considerado de baixo orçamento para os padrões da indústria cinematográfica de Hollywood na época. Os efeitos especiais, por exemplo, custaram apenas 5 mil desse montante, que foram utilizados sobretudo nas cenas em que os corpos em transformação dos alienígenas eclodem das vagens, com bonecos de látex no meio de líquido, espuma e bolhas (Grant, 2019).

As pré-exibições do filme não foram muito receptivas por parte do público, “com algumas pessoas indo embora e outras rindo em momentos inapropriados” (Grant, 2019, loc. 450)¹⁸. Isso fez com que o estúdio acabasse retirando parte do humor do filme, deixando mais espaço para o medo, a tensão e a paranoia, e “concentrando-se em vez disso em imagens de aprisionamento e enclausuramento como parte de um cenário de pesadelo em que a América está sitiada em seu próprio território” (Grant, 2019, loc. 229)¹⁹.

Inicialmente o filme não recebeu quase nenhuma atenção:

[...] tanto o estúdio quanto a crítica da imprensa o percebeu como mais um no ciclo de Ficção Científica B e filmes de terror que proliferaram na época. Muitos dos principais jornais, como o *The New York Times*, nem se deram ao trabalho de comentar o filme (Grant, 2019, loc. 46)²⁰.

Entretanto, o filme foi ganhando projeção com o passar dos anos, quando a crítica, mais distanciada do tempo histórico em que ele foi produzido, olhou pra trás e percebeu que ele dialogava com o anticomunismo da época. Foi a partir daí que ela começou a apontar o filme como uma ilustração da paranoia política da era McCarthy (Robey, 2014), uma alusão à ameaça comunista capaz de transformar todos em esquerdistas (Nathan, 2007), uma história sobre despersonalização e alienação (Legacy, 1978). Somente a partir dessa revisitação crítica o filme ganhou o *status* que tem hoje.

Um dos principais motivos para que o filme tenha conseguido causar esse efeito é a forma com que a ameaça alienígena é construída na tela. Entretanto, antes de nos voltarmos para a construção da ameaça alienígena no filme, precisamos entender melhor como esse aspecto é construído no romance. Assim, no próximo capítulo, analisaremos a forma que a figura alienígena assume no texto de Jack Finney.

¹⁸ “with some people walking out and others laughing at inappropriate moments”.

¹⁹ “concentrating instead on images of entrapment and enclosure as part of a nightmarish scenario in which America is besieged on its own turf”.

²⁰ “[...] both the studio and the reviewing press perceived it as another in the cycle of B science fiction and horror movies that proliferated at the time. Many of the major newspapers, such as *The New York Times*, did not even bother to review the film”.

3 A AMEAÇA ALIENÍGENA NO ROMANCE DE FINNEY

Neste capítulo analisamos como a figura alienígena é construída no romance de Jack Finney. Para isso, dividimos o capítulo em duas seções. Na primeira, intitulada “A figura do alienígena no gênero de Ficção Científica”, apontamos que formas a figura alienígena pode assumir no gênero. Na segunda seção, intitulada “A desumanização do alienígena em *The Body Snatchers*”, analisamos como ela é construída no romance de Finney de modo desumanizado, remetendo à figura do sujeito comunista que o discurso anticomunista em voga na época propagava.

3.1 A figura do alienígena no gênero de Ficção Científica

Uma nova cosmologia começava a emergir durante o século XVII. A teoria heliocêntrica de Nicolau Copérnico (1473-1543), que situava o Sol no centro do Sistema Solar e a Terra como apenas mais um planeta que orbitava ao seu redor, havia sido publicada no fim do século anterior e começava a ganhar espaço na Europa. Giordano Bruno (1548-1600) expandiu o modelo coperniano ao defender que o universo era infinito e povoado de inúmeros mundos e acabou sendo queimado na fogueira pela inquisição católica por isso. Johannes Kepler (1571-1630), que reafirmou o modelo heliocêntrico através das Leis de Kepler acerca da mecânica celeste, começou a escrever *Somnium*, texto seminal de Ficção Científica em que o protagonista viaja à Lua (Roberts, 2018).

Essas mudanças, que defendiam o universo como um espaço infinito repleto de planetas, foram cruciais para o desenvolvimento da Ficção Científica. A existência de outros planetas sugeria a existência de outros seres, o que colocava em cheque a importância que dávamos à nossa própria existência, que julgávamos até então ser o centro de todo o universo. Isso “criou um espaço imaginativo no qual a humanidade pode se defrontar com seres radicalmente diferentes — alienígenas, encarnações materiais da alteridade que impulsiona o método de criação dessa nova forma de perceber o universo” (Roberts, 2018, p. 101).

Portanto, desde que a Terra deixou de ser o centro do universo, os alienígenas têm sido figuras constantes nas obras de Ficção Científica e talvez seu símbolo mais característico. Isso porque o encontro com o diferente, o desconhecido, o alienígena, o estranho, o estrangeiro, é o centro de todo o gênero de Ficção Científica (McCracken, 1998). Que melhor símbolo para representar tudo isso do que alguém de outro mundo?

Se pensarmos bem, esse encontro está presente em todas as narrativas de Ficção Científica, pois a existência do *novum* requer isso. Seja o monstro de *Frankenstein* [1818] (2020), de Mary Shelley, a poção de *O médico e o monstro* [1886] (2015), de Robert Louis

Stevenson, ou a matrix de *Neuromancer* [1984] (2015), de William Gibson, personagens e leitores estão sempre vivendo esse encontro. Mesmo que já tenhamos nos deparado com o mesmo símbolo antes, ele sempre nos soa novo, pois assume forma própria a cada história — a nave espacial de uma história não é igual a de outra, um androide de uma não funciona como o de outra, as regras que regem a viagem do tempo em uma não se aplicam à outra.

Entretanto, de todos os símbolos utilizados no gênero para representar esse encontro com o diferente, o símbolo fundamental é o do próprio alienígena (Benford, 1987). Ele é a representação máxima daquilo que é diferente, desconhecido, estranho, estrangeiro, pois independe da vontade humana para existir. Em uma história de Ficção Científica, humanos podem criar máquinas futurísticas, clones idênticos a eles mesmos, sociedades distópicas e utópicas, mas não podem criar alienígenas — se pudessem, não seriam alienígenas. Enquanto a maior parte dos elementos presentes no gênero são consequência da criação humana, os alienígenas se apresentam como seres que existem, vivem e agem a despeito de nós mesmos e de nossa vontade.

Mas se a figura alienígena faz parte do repertório simbólico da Ficção Científica, que diálogos ela pode estabelecer com a realidade? Para responder essa pergunta, precisamos entender o conceito de alteridade. De acordo com Staszak (2008), alteridade é “o resultado de um processo discursivo pelo qual um grupo dominante (“Nós”, o Eu) constrói um ou muitos grupos externos dominados (“Eles”, o Outro)” (Staszak, 2008, p. 2)²¹.

Nessa relação de poder, indivíduos são divididos em dois grupos opostos, "Nós" e "Eles", em que "Nós" definimos quem são "Eles". De forma ampla e genérica, exemplos dessa dicotomia podem ser encontradas em questões de gênero, raça e sexualidade, nas quais o Outro do Homem é a Mulher, o Outro do Branco é o Negro e o Outro do Heterossexual é o Homossexual, por exemplo.

Levando essa lógica para o contexto da Ficção Científica, o Outro do Humano pode ser o Androide, o Híbrido, o Alienígena. E, assim como nos exemplos citados, o grupo hegemônico tem o poder de construir a imagem do grupo subalterno, de modo que a figura alienígena é uma construção humana. Em uma história de Ficção Científica, os alienígenas são uma construção deliberada do autor, que atribui características a essas figuras.

Portanto, a construção do alienígena também é uma construção do Outro, de modo que pensar sobre a maneira como o alienígena é construído na narrativa também é uma maneira de pensar sobre a maneira como o Outro é construído nessa narrativa. Então, de que formas a

²¹ “the result of a discursive process by which a dominant in-group (“Us”, the Self) constructs one or many dominated out-groups (“Them”, Other)”.

figura alienígena pode ser construída em uma narrativa de Ficção Científica? De que formas esse Outro pode ser construído nesses textos?

Quando um personagem humano encontra um ser alienígena, a primeira coisa com a qual ele se depara é seu corpo. Ele olha para o alienígena e instintivamente tenta responder a pergunta: "em que medida esse ser se parece e se diferencia de mim?". A resposta para essa pergunta influenciará diretamente a relação que vai se estabelecer. Quanto mais familiar a figura alienígena for ao humano, maiores são as chances de haver uma tentativa de diálogo; quanto mais diferente ela for, maiores são as chances de haver conflito.

Pensando nisso, é possível pensarmos em uma escala para medir o quão parecido ou diferente um alienígena pode ser de nós mesmos, indo de uma semelhança antropomórfica a uma diferença irreconhecível. Assim, o alienígena pode ser antropomórfico, possuindo traços humanos que o tornam mais familiar, ou irreconhecível, sendo essencialmente alienígena e estranho (Benford, 1980 *apud* Malmgren, 1993).

Essa é uma escala sem extremos. A figura alienígena jamais poderia estar situada no mínimo da escala, pois isso significaria que ela seria humana, e não alienígena; tampouco poderia estar situada no máximo, pois seria impossível imaginarmos algo tão alienígena ao ponto de não conseguirmos processar o que aquilo significa. O alienígena, portanto, tende a ser mais antropomórfico ou mais irreconhecível, mas nunca absolutamente antropomórfico ou absolutamente irreconhecível.

O alienígena antropomórfico é um alienígena, mas suas semelhanças com os seres humanos tendem a torná-lo mais familiar. Ele pode ter características físicas que deixem claro sua natureza alienígena, mas ele ainda lembrará um ser humano. Portanto, as chances de estranhamento, dele ser visto como uma ameaça e de haver conflitos iniciais são menores, pois as semelhanças tenderão a se sobressair em relação às diferenças.

Um exemplo de alienígena antropomórfico pode ser encontrado em *Contato* [1985] (2008), romance de Ficção Científica de Carl Sagan. Na história, a radioastrônoma Ellie Arroway descobre um sinal transmitido a partir da estrela Vega que comprova a existência de vida extraterrestre. O sinal contém uma mensagem que inclui instruções para a construção de uma máquina capaz de transportar uma pessoa pelo espaço, a fim de promover o encontro entre as duas espécies. A máquina leva anos para ser construída e, após diversas reviravoltas, Ellie é a pessoa escolhida para realizar a viagem.

Quando Ellie finalmente chega a seu destino, teme que não tenha sido a pessoa certa para a missão:

Mandá-la até ali fora um erro. Era possível que, quando confrontada com um chefe de posto galáctico, com pêlos em forma de serpente, ela se desesperasse - ou, pior ainda, provocasse a mudança da nota dada à espécie humana, em qualquer teste inimaginável que estivesse sendo feito, de aprovação para desaprovação (Sagan, 2008, p. 356).

Contudo, o alienígena surge com a exata aparência do pai de Ellie, que morreu quando ela ainda era criança. Ellie então descobre que os alienígenas que enviaram o sinal na verdade fazem contato com espécies por toda a galáxia. Quando uma espécie constrói a máquina e consegue chegar até eles, eles assumem a forma exata dessa espécie, para que o primeiro contato seja o mais amigável possível. Apesar de saber que o pai está morto e que a forma assumida pelo alienígena não passa de um simulacro fabricado a partir das suas memórias, a estratégia funciona Ellie tem uma longa conversa com o alienígena.

Isso acontece porque, em vez de assumir a aparência de um alienígena irreconhecível, “com pêlos em forma de serpente” (Sagan, 2008, p. 356), como inicialmente Ellie esperava que acontecesse, ele assume a aparência de um alienígena antropomórfico. Ele parece tanto com um ser humano que consegue se passar por um, de modo que Ellie sente-se mais confortável em sua presença.

Contudo, ainda que histórias envolvendo encontros com esse tipo de alienígena não costumem girar em torno das diferenças entre humanos e alienígenas, tendo em vista que existe uma aproximação que os torna familiares uns aos outros, elas podem levantar alguns questionamentos. As semelhanças entre o humano e o alienígena sugere que existe uma conexão entre Nós e Eles, enquanto as diferenças nos forçam a olhar para nós mesmos e nos perguntar quem somos Nós (Malmgren, 1993). Assim, narrativas envolvendo encontros com alienígenas antropomórficos podem nos questionar o que significa ser humano em um universo em que existem seres sencientes semelhantes a nós.

Ao lançar o olhar sobre esse alienígena antropomórfico que possui traços familiares, o ser humano é capaz de enxergar nele a humanidade que enxerga em si mesmo. Por outro lado, quando ele lança o olhar sobre o alienígena irreconhecível, o desafio de enxergar essa mesma humanidade é maior.

Ao deparar-se com o alienígena irreconhecível, o ser humano instintivamente buscará entender o que está vendo. Esse esforço de tentar atribuir sentido ao corpo que está na sua frente é uma tentativa involuntária de humanização, na medida em que o ser humano tentará enxergar no outro algo que o aproxime e o torne menos irreconhecível: “Dar sentido a algo é

também, inescapavelmente, 'humanizá-lo' ou trazê-lo para dentro dos limites de nossa cosmovisão antropomórfica” (Parrinder, 1979 *apud* Malmgren, 1993, p. 17)²².

Entretanto, como aqui as diferenças são maiores que as semelhanças, é mais difícil para o ser humano enxergar no alienígena irreconhecível um ser com quem pode estabelecer uma relação. Assim, as chances de haver conflito entre o ser humano e o alienígena irreconhecível tendem a ser maiores do que quando esse encontro é com um alienígena antropomórfico.

Esse é o caso da relação entre os humanos e os alienígenas em *Tropas estelares* [1959] (2015), romance de Ficção Científica militar de Robert A. Heinlein. A história se passa em um futuro em que a humanidade entra em guerra contra uma raça de insetos alienígenas gigantes de Klendathu que já conquistou diversos planetas pela galáxia e agora ameaça a federação da qual a Terra faz parte.

Com um corpo cheio de patas, garras e pinças, os alienígenas de Heinlein são um exemplo de alienígena irreconhecível, aproximando-se muito mais da imagem que temos de um monstro que precisa ser combatido do que com um ser dotado de humanidade com o qual é possível estabelecer algum tipo de conexão. Quando os humanos olham para eles pela primeira vez, tudo que conseguem enxergar é perigo.

Assim, pensando em nossa escala, é possível pensar que quanto mais irreconhecível o alienígena for, maiores são as chances dele ser visto com medo, desconfiança e hostilidade pelos personagens humanos — e, por extensão, pelos próprios leitores. A princípio, uma história em que uma viajante espacial tem uma longa conversa com um alienígena que se parece com um ser humano parece fazer mais sentido do que se ele se parecesse com um inseto, da mesma forma que é mais palatável uma história em que soldados entram em uma guerra sangrenta quando o inimigo parece um inseto em vez de uma pessoa.

Além da aparência, existe outra variável que pode contribuir para tornar o alienígena mais antropomórfico ou irreconhecível: a língua. A língua é um organizado e sofisticado sistema de elementos desenvolvido pelos humanos para se comunicarem entre si. Ela tem um papel fundamental em nossa existência, porque é a partir dela que expressamos nossos sentimentos, elaboramos nossos pensamentos e nos conectamos uns com os outros. Portanto, é esperado que humano e alienígena usem cada um sua própria língua para tentar estabelecer essa conexão, o que gera diversas possibilidades narrativas.

²² "To give meaning to something is also, inescapably, to 'humanize' it or to bring it within the bounds of our anthropomorphic world view".

Em muitas histórias de Ficção Científica em que humanos e alienígenas se encontram é comum que os autores não deem muita importância às diferenças linguísticas esperadas entre as diferentes espécies e simplesmente assumam que elas se entendam. É uma escolha que pode ser questionada pelo leitor, já que em uma história verossímil que deve se basear em discursos científicos é bastante provável que diferentes espécies falem línguas diferentes.

Os autores que optam por esse caminho costumam resolver esse impasse estabelecendo desde o início que existe uma língua universal falada por todos os personagens ou introduzindo algum tipo de *novum* que faz a tradução automática do que é dito pelos personagens, de modo que, mesmo falando línguas diferentes, eles conseguem se comunicar sem problemas. É o caso, por exemplo, do Peixe Babel criado por Douglas Adams para o seu *O guia do mochileiro das galáxias* [1979] (2004):

O Peixe Babel é pequeno, amarelo e semelhante a uma sanguessuga, e é provavelmente a criatura mais estranha em todo o Universo. Alimenta-se de energia mental, não daquele que o hospeda, mas das criaturas ao redor dele. Absorve todas as frequências mentais inconscientes desta energia mental e se alimenta delas, e depois expele na mente de seu hospedeiro uma matriz telepática formada pela combinação das frequências mentais conscientes com os impulsos nervosos captados dos centros cerebrais responsáveis pela fala do cérebro que os emitiu. Na prática, o efeito disto é o seguinte: se você introduz no ouvido um peixe-babel, você compreende imediatamente tudo o que lhe for dito em qualquer língua. Os padrões sonoros que você ouve decodificam a matriz de energia mental que o seu Peixe Babel transmitiu para sua mente (Adams, 2004, p. 66-67).

Essa é uma boa solução tanto em um nível narrativo, porque o autor não deixa de reconhecer as diferenças linguísticas dos envolvidos e apresenta uma solução lógica para o problema, quanto em nível textual, porque tanto as falas dos humanos quanto dos alienígenas são escritas na mesma língua, o que facilita a vida de quem escreve e de quem lê.

Contudo, em alguns casos os autores decidem que a comunicação é uma questão central do encontro alienígena, pois encontrar uma maneira de se comunicar com o outro é o primeiro passo para estabelecer uma conexão com um ser de outro mundo. É daí que surgem narrativas como *História da sua vida* [1998] (2016), de Ted Chiang, onde a linguista Louise Banks é recrutada para tentar se comunicar com alienígenas depois que eles pousam na Terra. Eles são chamados de heptapods, pois são seres gigantes que possuem sete membros. São alienígenas irreconhecíveis, pois se aproximam muito mais da ideia que temos de um monstro do que de uma pessoa. Entretanto, possuem uma língua e um sistema de escrita, que consiste em símbolos circulares desenhados no ar com uma espécie de tinta negra. Toda a narrativa gira em torno da tentativa de comunicação com os alienígenas: eles vieram por um motivo e estão

tentando dizer que motivo é esse, de modo que a comunicação do primeiro contato está no centro da história.

Entretanto, independentemente da relevância que a língua assume na narrativa, o importante é notar em como ela pode contribuir para tornar o alienígena mais antropomórfico ou irreconhecível. A língua é uma construção essencialmente humana. Atribuir a capacidade de se comunicar através de uma língua a um personagem alienígena ajuda a torná-lo mais antropomórfico, da mesma forma que não atribuir essa característica ajuda a torná-lo mais irreconhecível. Em outras palavras, a presença ou a ausência de uma língua são utilizadas como ferramentas para reforçar a humanidade dos alienígenas antropomórficos e salientar a alteridade dos alienígenas irreconhecíveis. Os alienígenas insectoides de *Tropas Estrelares* (2015) e os heptapods de *História de sua vida* (2016) são igualmente monstruosos em aparência, mas por estes últimos terem uma língua e um sistema de escrita sofisticado, aproximam-se do lado antropomórfico da nossa escala.

Assim, podemos afirmar que a maneira como um alienígena é apresentado em um texto de Ficção Científica acaba se tornando uma escolha importante. Se caracterizá-lo como antropomórfico o aproxima do que entendemos como humano e caracterizá-lo como irreconhecível o afasta desse entendimento, podemos dizer que essa escolha é capaz de influenciar no processo de humanização ou desumanização desses personagens.

Tanto a aparência quanto a capacidade de comunicação do alienígena são variáveis que determinam a maneira como ele é construído na narrativa, influenciando nessa humanização ou desumanização. Quanto mais irreconhecível, mais fácil é enxergá-lo como um ser que não precisa, deve ou merece ser tratado como um ser humano.

Essas são escolhas que influenciam a relação resultante do encontro entre o humano e o alienígena, determinando o tipo de história que vamos ler. Se o alienígena é antropomórfico e o diálogo é possível, as chances da relação serem amigáveis são maiores; já se o alienígena é irreconhecível e não há possibilidade de diálogo, as chances de haver conflito é que são.

Contudo, essa não é necessariamente uma regra. Nada impede que o autor crie um alienígena antropomórfico maléfico ou um alienígena irreconhecível amigável. Entretanto, é interessante observar como essa caracterização é uma ferramenta narrativa que pode ser utilizada para humanizar ou desumanizar a figura do Outro em histórias de FC, tornando a figura em questão mais familiar ou hostil para os personagens humanos que os encontram e, conseqüentemente, para a audiência.

3.2 A desumanização do alienígena em *The Body Snatchers*

Os alienígenas do romance de Finney começam vagando pelo espaço como uma espécie de vagem; depois, ao pousarem na Terra, começam a se transformar em cópia dos humanos, e durante essa transformação as vagens eclodem em corpos esvaziados de traços, como se fossem quadros em branco a serem preenchidos; por fim, após concluída a transformação, eles adquirem a forma humana exata da pessoa copiada. Embora eles comecem como vagens, sua forma final é humana, e é isso que importa para a narrativa.

A partir das reflexões teóricas sobre a figura do alienígena na Ficção Científica, é possível entender melhor o que isso significa em *The Body Snatchers* (2010). Em nossa escala que vai do alienígena antropomórfico ao irreconhecível, os alienígenas de Finney pertencem à primeira categoria, tendo em vista que se assemelham exatamente a humanos e se comunicam como humanos. Tanto sua aparência quanto sua capacidade de comunicação os caracterizam como alienígenas antropomórficos, situando-os muito longe da imagem do alienígena irreconhecível de aparência monstruosa que é incapaz de se comunicar.

Considerando os conceitos de alienígena antropomórfico e irreconhecível, se pensássemos em uma história de encontro alienígena hipotética onde os seres extraterrestres tivessem a exata aparência dos seres humanos e fossem capazes de falar sua língua, dificilmente pensaríamos que nessa história haveria grandes conflitos entre humanos e alienígenas. Afinal, ao lançar seu olhar sobre esses alienígenas, os personagens humanos seriam capazes de enxergar neles a própria humanidade, da mesma forma que os alienígenas, ao olharem para os humanos e se depararem com seres iguais a eles, os veriam como semelhantes.

Entretanto, o que Finney faz em seu romance é subverter as expectativas relacionadas ao que se espera de um encontro com alienígenas antropomórficos para criar uma história de invasão silenciosa. Se a aparência humana e a capacidade de se comunicar através de uma língua são características humanizadoras da figura alienígena, é esperado que um alienígena com essas características não apresente uma ameaça. Entretanto, o autor utiliza essas características justamente para ocultar a ameaça que os alienígenas representam, permitindo que eles transitem na cidade sem serem notados.

Além disso, o que torna tudo mais interessante é o fato dos alienígenas não se transformarem em pessoas quaisquer, mas exatamente naquelas que os personagens conhecem — eles se tornam cópias de conhecidos, amigos, familiares. Eles se tornam cópias de pessoas com as quais os personagens compartilham histórias, memórias e afetos, e é justamente por conta da confiança que os personagens depositam nos duplos que estes são tão perigosos.

Essas escolhas ajudam a construir os alienígenas como seres sorrateiros, que não invadem a Terra seguindo os padrões clássicos de uma invasão alienígena — barulhenta, violenta e bélica —, dialogando com a ideia do comunista disfarçado em território estadunidense, que acreditava-se estar pendurando a bandeira americana no jardim ao mesmo tempo que planejava implodir as instituições.

Entretanto, apesar de Finney não atribuir características de alienígenas irreconhecíveis a essas figuras, isso não quer dizer que eles não sejam desumanizados na narrativa. Apesar dos alienígenas se tornarem cópias perfeitas dos humanos que substituem, incorporando suas memórias, seus conhecimentos, seus trejeitos, existe algo que eles não conseguem fazer: demonstrar emoções. Essa incapacidade é a única coisa que os diferencia de quem é humano e a principal maneira pela qual os personagens humanos conseguem identificá-los.

Para além de um recurso narrativo necessário para não torná-los imbatíveis, essa incapacidade de demonstrar emoções e expressar sentimentos é a característica desumanizadora central da construção alienígena no romance. Para entendermos isso melhor, é importante compreender o que é a desumanização e as maneiras pela qual ela ocorre.

A desumanização é um processo que ocorre em diversas áreas. Segundo o levantamento feito por Haslam (2006), ela atinge minorias étnicas e raciais, amplamente representadas como selvagens e associadas a animais irracionais; vítimas de genocídio, comumente comparadas a insetos; mulheres, desumanizadas pela pornografia à medida que esta as objetifica; pessoas com deficiência, historicamente comparadas a parasitas que hospedam o corpo social; pacientes em geral, pela falta de cuidado pessoal, suporte emocional, contato humano e respeito à individualidade que muitas vezes se faz presente na prática médica; estudantes, ao serem tratados de maneira rígida e impessoal por testes e ensino padronizados; e até mesmo as vítimas de alienígenas na Ficção Científica, que se tornam autômatos sem emoção ao se tornarem seus hospedeiros.

Sendo um processo capaz de ocorrer em tantas áreas, diversos autores de diferentes áreas das humanidades contribuíram para os estudos sobre a desumanização ao longo do tempo. Quando nos voltamos para a psicologia social e as pesquisas sobre a relação do indivíduo com a sociedade, podemos citar como contribuições os estudos de Staub sobre a violência e o mal, de Schwartz e Struch sobre agressões intergrupais, de Kuper sobre genocídios, de Bar-Tal sobre estereótipos e preconceitos como forma de deslegitimação, e de Opatow sobre exclusão moral e injustiça (Kronfeldner, 2021). Contudo, neste trabalho, focaremos no modelo estabelecido por

Haslam (2006), que acaba categorizando tipos distintos de desumanização que auxiliarão nossa análise.

Haslam (2006, p. 255) explica que "qualquer compreensão da desumanização deve vir de uma noção clara do que está sendo negado ao outro, a saber, humanidade"²³. Para ele, o conceito de humanidade pode guardar dois grupos de características, e é na negação dessas características que a desumanização ocorre.

O primeiro grupo é o das características Unicamente Humanas (“Uniquely Human”, em inglês), que são aquelas que nos diferenciam dos animais — estamos falando de civilidade, refinamento, sensibilidade moral, racionalidade e maturidade. São características que podemos apontar e dizer que não se aplicam a outras espécies. Elas podem ser encaradas como adquiridas, derivadas da socialização e costumam variar entre culturas e populações (Haslam, 2006).

O segundo grupo é o das características da Natureza Humana (“Human Nature”, em inglês), que são aquelas típicas ou centrais dos humanos — estamos falando de responsividade emocional, calor interpessoal, flexibilidade cognitiva, assertividade e profundidade. São características que podemos ligar a disposições biológicas. Elas podem ser encaradas como normativas, derivadas da natureza, prevalentes entre populações e universais entre culturas (Haslam, 2006).

O autor propõe que, sendo as características Unicamente Humanas e as características da Natureza Humana diferentes maneiras de encarar a humanidade, diferentes tipos de desumanização ocorrem quando características de um grupo ou de outro são negadas às pessoas (Haslam, 2006).

Assim,

quando características Unicamente Humanas são negadas aos outros, eles a princípio devem ser vistos como pessoas de menos refinamento, civilidade, sensibilidade moral e cognição. Portanto, eles devem ser percebidos como grossos, incultos, com falta de autocontrole e pouco inteligentes (Haslam, 2006, p. 257-258)²⁴.

Ou seja, negar às pessoas características que as distinguem dos animais é o equivalente a sugerir que elas são como animais. Dessa forma, essa desumanização pode ser descrita como animalesca.

Por outro lado,

²³ "Any understanding of dehumanization must proceed from a clear sense of what is being denied to the other, namely humanness".

²⁴ "When UH characteristics are denied to others, they should in principle be seen as lacking in refinement, civility, moral sensibility, and higher cognition. They should therefore be perceived as coarse, uncultured, lacking in self-control, and unintelligent. Their behavior should be seen as less cognitively mediated than the behavior of others, and thus more driven by motives, appetites, and instincts".

quando características da Natureza Humana são negadas aos outros, eles devem ser vistos como pessoas de menor emotividade, cordialidade, flexibilidade cognitiva, assertividade e, por conta das características da Natureza Humana serem de caráter essencial, profundidade (Haslam, 2006, p. 258)²⁵.

A falta de emoção e cordialidade fará com que essas pessoas sejam vistas como inertes e frias; a falta de flexibilidade cognitiva, como rígidos; e a negação da assertividade, como passivos (Haslam, 2006). Isso faz com que elas sejam vistas como objetos ou semelhantes a robôs. Dessa forma, essa desumanização pode ser descrita como mecanicista.

Em resumo, enquanto na forma animalésca da desumanização humanos são associados a animais irracionais, na forma mecanicista humanos são associados a máquinas. Na desumanização animalésca o sentimento é de aversão, pois "representados como símios de apetites bestiais ou vermes sujos que contaminam e corrompem, eles são visceralmente desprezados" (Haslam, 2006, p. 258)²⁶. Na forma mecanicista, o sentimento é mais de indiferença do que aversão, pois "envolve distanciamento emocional e representa o outro como frio, robótico, passivo e carente de profundidade" (Haslam, 2006, p. 258)²⁷.

Além disso, a forma animalésca da desumanização sugere um comparativo vertical, onde aqueles que são caracterizados sem qualidades Unicamente Humanas como civilidade e refinamento são localizados abaixo daqueles que as possuem, em uma espécie de escala de desenvolvimento ou escala evolucionária onde os localizados abaixo são vistos como sub-humanos. Por outro lado, a forma mecanicista da desumanização sugere um comparativo horizontal, onde aqueles que são caracterizados sem qualidades como emoção e profundidade são vistos mais como não humanos do que sub-humanos, pois o que são lhe negadas são características da Natureza Humana; em vez de serem percebidos como inferiores, eles são vistos como distantes, alheios, estrangeiros, mais distantes do centro do que localizados abaixo dele (Haslam, 2006).

Por fim, o autor explica que a desumanização pode ocorrer tanto em escala interpessoal, de pessoa para a pessoa, quanto em escala intergrupo, de grupos para grupos; entretanto, salienta que enquanto a forma animalésca da desumanização é um fenômeno mais comum entre grupos, a forma mecanicista é observada nas duas escalas (Haslam, 2006). Quando pensamos em *The Body Snatchers* (2010), é possível afirmarmos que os alienígenas

²⁵ "When HN is denied to others, they should be seen as lacking in emotionality, warmth, cognitive openness, individual agency, and, because HN is essentialized, depth".

²⁶ "Represented as apes with bestial appetites or filthy vermin who contaminate and corrupt, they are often viscerally despised".

²⁷ "[...] it involves emotional distancing and represents the other as cold, robotic, passive, and lacking in depth [...]".

representados no romance sofrem um processo desumanizador mecanicista, que pode ser observado tanto na escala de grupo quanto individual.

No que concerne os alienígenas enquanto grupo, eles são descritos como uma força semelhante a um exército. Podemos observar essa construção em passagens como a que Miles e Becky são presos no consultório dele pelas cópias e ele olha para a rua pela janela. A essa altura os alienígenas já tomaram conta de boa parte da cidade e é assim que Miles descreve a cena:

It was – I tried to put it into words, sitting there watching through the slit in the blind – like people slowly gathering for a parade. But that wasn't quite it, either. Possibly it was more like a group of soldiers leisurely assembling for some routine formation; some of them talking, smiling, or laughing with others; some reading quietly; others just sitting or standing off by themselves, waiting (Finney, 2010, p. 164).

Os alienígenas são comparados a soldados, remetendo à ideia de uma força militar capaz de se organizar. Essa ideia é reforçada pela maneira como os alienígenas usam broches para diferenciá-los dos humanos que não foram substituídos ainda. Os broches podem ser encarados como uma referência a uniformes, já que marcam aqueles que fazem parte do mesmo grupo:

And now, here and there, all up and down the street as far as I could see, other people were pulling out these yellow and blue buttons, and pinning them to their coats. Not everyone did it at once. (...) And yet, within five or six minutes perhaps, at one time or another, nearly everyone down there, even Jansek, the parking-meter cop, had brought out a blue-and-yellow Santa Mira Bargain Jubilee button and pinned it on in plain sight [...] (Finney, 2010, p. 165-166).

Logo as cópias se deslocam para a praça que fica naquela rua e começam a se organizar para transportar vagens para cidades próximas de Santa Mira, mas de maneira mecânica e sem sinal de emoção:

They stood almost motionless, and silent; even the children were quiet. Here and there a few men were smoking, but most of the crowd just stood, some of the men with arms folded on their chests, comfortable and relaxed, people occasionally shifting weight from one foot to the other (Finney, 2010, p. 169).

Em seguida, uma das cópias começa a ler o nome das cidades a serem invadidas e os alienígenas que substituíram pessoas com familiares, amigos ou conhecidos nesses lugares se aproximam para pegar as vagens que levarão para essas localidades.

Aqui podemos observar a desumanização mecanicista tanto na passividade robótica, tendo em vista que toda sua agência se resume em seguir seu objetivo final de dominação, quanto na supressão da individualidade, pois eles são descritos como uma massa

em que todos os indivíduos são iguais. Apesar de serem cópias de seres humanos diferentes, no fundo os alienígenas não possuem individualidade, como se nunca deixassem de ser a forma sem impressões digitais que assumem durante sua transformação.

Essa descrição que focaliza os alienígenas com um grupo faz parte do processo desumanizador, pois os alienígenas são vistos como uma massa uniforme em vez de indivíduos diversos. “Eles” são descritos não como indivíduos singulares, mas como um agrupamento que pode ser determinado por “Nós”.

De forma semelhante, o discurso anticomunista também trabalhava com essa ideia de um exército comunista massificado, obediente, insensível. São características que se contrapõem à pretensa liberdade proporcionada pelo capitalismo e o Sonho Americano²⁸: se no capitalismo a pessoa poderia ser quem quisesse, no comunismo era incorporada a uma massa de manobra; se no capitalismo ela poderia fazer o que desejasse, no comunismo ela teria de obedecer passivamente ao governo; se no capitalismo a individualidade dava espaço para diversidade de sentimentos, no comunismo era preciso ser frio para melhor servir a causa.

Por outro prisma, quando nos debruçamos sobre a construção dos alienígenas enquanto indivíduos, o principal aspecto a ser observado é a incapacidade de demonstrar emoção que os diferencia dos humanos. Essa incapacidade não é uma escolha narrativa gratuita, mas uma característica que faz parte do processo de desumanização mecanicista.

Ela é importante porque ajuda a construí-los como seres insensíveis, impassíveis, indiferentes, e pode ser observada desde o início do romance, quando os personagens começam a perceber que alguma coisa está errada, mas ainda não sabem que se trata de uma invasão. O primeiro caso de substituição retratado no romance é o do tio de Wilma Lentz e é a falta de emoção que a faz suspeitar que ele não é a pessoa que sempre conheceu:

Uncle Ira was a father to me, from infancy, and when he talked about my childhood, Miles, there was – always – a special look in his eyes that meant he was remembering the wonderful quality of those days for him. Miles, that look, ’way in back of the eyes, is gone. (...) Uncle Ira’s memories are all in his mind in every last detail, ready to recall. But the emotions are not. There is no emotion – none – only the pretence of it. The words, the gestures, the tones of voice, everything else – but not the feeling (Finney, 2010, p. 15).

Traços como emoção, interpessoalidade e profundidade são negadas aos alienígenas, fazendo com que eles sejam caracterizados como seres frios, rígidos e robóticos. Também podemos observar isso em passagens como a que Miles confronta a cópia alienígena do professor Budlong e descreve as diferenças entre ela e o original:

²⁸ O Sonho Americano é a crença de que qualquer um nos Estados Unidos da América seja capaz de prosperar e enriquecer, de seguir seus sonhos e paixões, de que a todo cidadão é garantida igualdade e liberdade (Kiger, 2011).

There's no real joy, fear, hope, or excitement in you, not any more. You live in the same kind of greyness as the filthy stuff that formed you. I smiled at him. 'Professor, there's a look papers get when they're left spread out on a desk for days. They lose their freshness, somehow; they look different; the paper wilts, wrinkles a little from the air and moisture, or I don't know what. But you can tell by looking that they've been there a long time. And that's how yours looked; you haven't touched them since the day, whenever it was, that you stopped being Budlong. Because you don't care any more; they mean nothing to you! Ambition, hope, excitement – you haven't any. (Finney, 2010, p. 189)

Eles são reduzidos a seres que pensam apenas em seu objetivo final, que é substituir o máximo que puderem os seres vivos de um planeta e depois partirem para o próximo. Não há espaço para qualquer sonho, ambição ou desejo pessoal além do objetivo coletivo de reprodução, de modo que todas as suas ações são motivadas por esse único propósito. É o que a cópia do psiquiatra Mannie explica a Miles:

You don't seem to take it in. What have I been telling you? What do you do, and for what reason? Why do you breathe, eat, sleep, make love, and reproduce your kind? Because it's your function, your reason for being. There's no other reason, and none needed. [...] Doctor, the function of life is to live if it can, and no other motive can ever be allowed to interfere with that. [...] "It's the nature of the beast". (Finney, 2010, p. 192)

Essa ausência de emoção acaba sendo utilizada pelos próprios personagens principais durante sua fuga. Ao fugirem do escritório de Miles onde eram feitos de reféns pelas cópias, eles chegam à rua fingindo já terem sido substituídos e emulando essa apatia para passarem despercebidos: "I remembered to say to Becky, 'Keep your eyes a little wide and blank, not much expression on your face; but don't overdo it.' Then I pushed open the doors, and we stepped onto the street, out among the people of dead and forsaken Santa Mira" (Finney, 2010, p. 209). Durante a fuga eles acabam encontrando um policial, Sam Pink, mas depois de uma breve conversa Miles se despede da mesma maneira apática para não levantar suspeitas: "I waited, uninterested; a moment passed, and then as though I took his silence for the conversation's conclusion, I nodded. 'See you, Sam,' I said emptily and, Becky's arm tight under mine, walked on" (Finney, 2010, p. 210).

Além disso, essa característica é importante porque "No anticomunismo americano, os bolcheviques foram acusados de querer abolir a família, compartilhar suas esposas e confiar seus filhos ao Estado desde a infância [...]" (Riabov, 2020, p. 544)²⁹. Assim, essa incapacidade de demonstrar emoções reforça essa imagem, pois a formação de uma família e seus laços só é possível através de relações afetivas. Se um grupo de pessoas é retratado sem a capacidade de

²⁹ "In American anti-communism, the Bolsheviks had been accused of wanting to abolish the family, communalizing their wives and entrusting their children from infancy to the care of the state [...]"

sentir afeto, a sugestão é de que a formação de famílias não é possível. Nesse sentido, os alienígenas também representam uma ameaça para o romance entre Miles e Becky, que estão apaixonados e guardam em sua relação a promessa de uma família. Em síntese, a invasão também se revela uma ameaça direta à formação familiar tradicional americana.

Dessa forma, “Eles” são construídos por “Nós” como seres incapazes de sentir emoção porque assim é mais fácil encará-los como inimigos a serem combatidos. O objetivo do processo de desumanização é torna-los menos humanos e, portanto, tornar mais tolerável esse combate. Considerando que os alienígenas representam comunistas, essa desumanização reflete e reforça a forma que os comunistas eram retratados.

Portanto, ainda que o autor não utilize características típicas de alienígenas irreconhecíveis para desumanizar essa figura no romance, pois é preciso que os alienígenas sejam antropomórficos para que ele construa uma invasão silenciosa, ele acaba encontrando outros meios de fazê-lo, sobretudo através de um processo de desumanização mecanicista que dialoga com a imagem do comunista que o discurso em voga na época desejava projetar.

4 A AMEAÇA ALIENÍGENA NA ADAPTAÇÃO DE SIEGEL

Neste capítulo analisamos como a ameaça alienígena é construída na adaptação fílmica de Don Siegel. Para isso, dividimos o capítulo em três seções. Na primeira, "A adaptação cinematográfica e a linguagem cinematográfica", teorizamos adaptação e linguagem cinematográfica. Na segunda, "A Guerra Fria e o cinema de Ficção Científica", traçamos um breve panorama da produção cinematográfica de Ficção Científica nos Estados Unidos durante a Guerra Fria. E na terceira, "A adaptação da ameaça alienígena em *Invasion of the Body Snatchers*", investigamos como a ameaça alienígena é construída no filme.

4.1 A adaptação cinematográfica e a linguagem cinematográfica

Em *A Chegada* [2016] (2023), adaptação cinematográfica de Denis Villeneuve para o conto *História da sua vida* (2016), de Ted Chiang, o coronel Weber procura a linguista Louise Banks para ajudar o governo a se comunicar com os alienígenas que chegam à Terra. Ela argumenta que, para isso, precisa interagir pessoalmente com os alienígenas, ao que o coronel responde que isso não vai acontecer. Entretanto, quando ele está indo embora para oferecer o trabalho a outro linguista que aceite trabalhar nos seus termos, Louise diz para ele perguntar a esse linguista qual a palavra em sânscrito para "guerra" e sua tradução. Na cena seguinte, o coronel volta à casa de Louise. O coronel diz que a resposta dada pelo linguista foi "gavisti" e Louise confirma que está correta. Entretanto, quanto à tradução do termo, ele diz que o linguista respondeu "discussão", e não parece satisfeito. Ele pergunta o que a palavra realmente significa, ao que Louise responde "um desejo por mais vacas". Logo em seguida, o coronel diz para Louise arrumar as malas, porque o trabalho é dela.

De modo geral, pensamos a tradução como um processo que envolve entender o enunciado produzido em uma primeira língua e a conversão desse enunciado para uma segunda língua, de modo que os falantes da segunda compreendam o que foi dito na primeira. Por esse motivo, é comum pensarmos que a tradução se trata de uma simples conversão, em que um enunciado é convertido de uma língua para outra. Contudo, como a cena do filme exemplifica, a tradução está longe de ser apenas isso. Trata-se de um processo muito mais rico, vivo e complexo, envolvendo variáveis linguísticas, sociais, políticas, econômicas e culturais:

[...] é indubitavelmente artístico o caráter do processo da tradução, que se apresenta como um tipo específico de comunicação discursiva, limitada, por um lado, pelas possibilidades e fronteiras da interpretação do conteúdo do texto do original (ou seja, pela compreensão e avaliação subjetiva que o tradutor faz da obra discursiva concreta) e, por outro, pela orientação para um novo destinatário (Oboliénskaia, 2016, p. 192).

Isso quer dizer que o resultado desse processo é um novo enunciado, elaborado para um novo destinatário, em uma nova situação comunicacional, com uma existência completamente independente do original (Oboliénskaia, 2016).

Em outras palavras, para utilizar a definição de reescritura de Lefevere (2007), a tradução seria um tipo de reescritura do texto original, um enunciado escrito a partir de outro que já existe. Para o autor, as reescrituras refletem ideologias, pois manipulam o que está sendo traduzido para que a tradução funcione de determinada maneira na sociedade que deve recebê-la:

[...] reescritura é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. Reescrituras podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos artifícios e a história da tradução é também a da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra (Lefevere, 2007, p. 11-12).

O autor aponta que a reescritura é uma atividade antiga e reescritores sempre fizeram parte da história, como os escravizados gregos que organizavam antologias de clássicos para ensinar os filhos de senhores romanos; os eruditos renascentistas, que coletavam manuscritos para publicar edições de clássicos gregos e romanos; os compiladores das primeiras histórias da literatura grega e latina, que não foram escritas nem em grego e nem em latim; os críticos do século XIX, que tinham de explicar trabalhos sobre literatura clássica ou moderna para públicos pouco interessados; os tradutores do século XX, que tentavam tornar acessível um texto original em diferentes culturas; e até mesmo compiladores de guias de leitura contemporâneos, que fornecem referências sobre autores e livros com propósitos educacionais (Lefevere, 2007).

É nesta mesma esteira histórica que acabamos por encontrar o adaptador cinematográfico como um reescritor e adaptações cinematográficas como um tipo de reescritura — assim como adaptações do texto literário para quadrinhos, apresentações musicais, peças de teatro, séries de televisão ou filmes.

Contudo, ainda que as adaptações fílmicas também sejam resultado de um processo complexo de transposição e tenham existência independente das obras que as originaram, a produção crítica acerca delas as enxergou por muito tempo por um viés moralista, comparando-as a todo instante aos textos literários nas quais elas foram baseadas e usando palavras como

infidelidade, traição, deformação, violação, vulgarização e profanação, cada acusação carregando sua carga específica de negatividade indignada. Infidelidade ressoa com conotações de pudor vitoriano; traição evoca perfídia ética; deformação implica desgosto estético; violação evoca violência sexual; vulgarização evoca degradação de classe; e profanação sugere uma espécie de sacrilégio religioso em relação à “palavra

sagrada (Stam, 2000, p. 54)³⁰.

Dos diversos termos negativos utilizados para se referir às adaptações, a infidelidade é o mais comum, pois por muito tempo ela foi a principal medida utilizada nos estudos analíticos de adaptação, sobretudo naqueles cujos objetos de análise eram obras canônicas (Hutcheon, 2013). Por esse viés, quanto mais uma adaptação baseada em um texto literário realiza modificações, mais forte é o julgamento negativo de que ela se distancia do texto original, o que, na verdade, é quase inevitável acontecer:

Há um distanciamento progressivo do romance adaptado à medida que o processo avança da escrita do roteiro para a filmagem em si (quando designers, atores, cinegrafistas e diretores entram em cena), e então para a edição, quando som e música são acrescentados à obra como totalidade. O próprio roteiro é frequentemente alterado por meio da interação com o diretor e os atores, sem mencionar o trabalho do editor. Como produto final, o filme pode estar bem distante, em termos de foco e ênfase, tanto do roteiro quanto do texto adaptado (Hutcheon, 2013, p. 122).

Assim, “nessa maneira de proceder, vale a interpretação do crítico, tanto do texto escrito quanto do filme, como referência para julgar o trabalho do cineasta e suas 'traições'" (Xavier, 2003, p. 61), de modo que o julgamento acerca da qualidade da adaptação é feito a partir das aproximações e distanciamentos, das semelhanças e das diferenças, do respeito ao texto e de supostas traições cometidas a ele.

Esse entendimento apenas reforça diversos preconceitos que alimentam o sentimento de que as adaptações são inferiores aos textos nos quais se baseiam: a antiguidade, que defende que artes antigas são melhores; o pensamento dicotômico, que leva a pensar que, se o cinema está ganhando, então de alguma forma a literatura está perdendo; a iconofobia, que historicamente encara com preconceito as artes visuais; a logofilia, que valoriza a palavra escrita, presente em culturas que possuem religiões com textos sagrados; a anticorporalidade, que desaprova a incorporação do texto por atores, lugares e objetos reais; e a carga de parasitismo associada a essas adaptações por serem baseados em um material anterior, sendo inferiores aos textos nos quais são baseados e inferiores a filmes que não se baseiam em nenhum texto literário (Stam, 2006). É uma compreensão que estabelece uma hierarquia vertical em que a adaptação fílmica está abaixo do texto literário.

Essa concepção foi mudando ao longo do tempo, à medida que movimentos e tendências teóricas impactaram a maneira como encaramos a adaptação e diminuindo o poder

³⁰ “infidelity, betrayal, deformation, violation, vulgarization, and desecration, each accusation carrying its specific charge of outraged negativity. Infidelity resonates with overtones of Victorian prudishness; betrayal evokes ethical perfidy; deformation implies aesthetic distast; violation calls to mind sexual violence; vulgarization conjures up class degradation; and desecration intimates a kind of religious sacrilege toward the ‘sacred word’”.

opressor e autoritário do texto literário, como a semiótica estruturalista, onde as produções de diferentes sistemas compartilhados de sinais têm a mesma importância que os textos do sistema literário, minando possíveis hierarquias entre eles; o desconstrutivismo, que questiona binarismos rígidos como "original" e "cópia", uma vez que toda obra, por mais importante que seja, também é resultado de obras que vieram antes dela, sendo a originalidade absoluta impossível; os estudos culturais, onde todas as produções culturais fazem parte de um amplo e contínuo discurso, estabelecendo relações mais horizontais, fronteiriças e igualitárias entre elas; a narratologia, que coloca a narrativa de modo geral no centro da cultura, independentemente do meio pelo qual ela se manifesta, o que acaba tirando a literatura de um lugar privilegiado e legitima outros meios de contar histórias, como as adaptações; e a teoria da recepção, em que um texto é um evento que só acaba quando é recebido, fazendo com que tanto o texto literário quanto o filme sejam expressões artísticas e comunicativas que ganham sentido na sociedade e na história (Stam, 2006).

Assim, tendências teóricas como essas acabaram influenciando a maneira como a crítica enxerga as adaptações, retirando-as de uma posição subalterna em relação ao texto literário em que elas se baseiam e dotando-as de individualidade e importância próprias. A adaptação deixa de estabelecer uma relação de inferioridade com o texto literário para estabelecer uma relação umbilical, pois "é somente como obras inerentemente duplas ou multilaminadas que elas podem ser teorizadas como adaptações" (Hutcheon, 2013, p. 28). Dessa forma, aceita-se que ela sempre possuirá uma relação com o texto literário, mas este deixa de ser superior e passa a ser nutridor: ele é o alimento que a adaptação usa para ser concebida como uma obra viva, autônoma e independente na tela.

Entretanto, a influência desses movimentos não foi o único motivo que levou a essa mudança de perspectiva teórica em relação aos estudos de adaptação. Ela não seria vista como uma obra viva, autônoma e independente se não fosse produzida através de um ofício que ao longo do tempo se consolidou como arte dotada dessas mesmas características: o cinema.

Durante o processo de adaptação, os adaptadores têm "à sua disposição uma verdadeira riqueza de possibilidades técnicas, convenções adquiridas e aceitas que ajudam a enfrentar a passagem do impresso para a tela" (Hutcheon, 2013, p.101). Isso porque, assim como a literatura, o cinema também tem convenções, técnicas e recursos, prontos para serem usados, questionados e reinventados. Por essa razão, quando falamos de adaptação fílmica, também estamos falando da consolidação do cinema como meio válido de expressão artística, e por isso é importante entendermos como isso aconteceu.

Depois que a tecnologia necessária para fazer filmes foi consolidada com as

invenções de Thomas Edison e dos Irmãos Lumière, não demorou para que a projeção de filmes para grandes públicos ganhasse espaço como uma nova forma de entretenimento no início do século XIX:

Nos primeiros anos do novo século, o cinema começou a surgir como veículo de massa nos Estados Unidos, onde lojas transformadas em salas de exibição — os nickelodeons — proporcionavam divertimento barato para uma plateia proletária, urbana e em grande parte composta de imigrantes, proporcionando um bom dinheiro para os donos dos lugares de exibição. [...] O conteúdo dos filmes não tinha a menor importância para ninguém; comédias ingênuas com cenas de pancadaria tinham a aprovação do público que ficava boquiaberto com a novidade das imagens em movimento, prestando atenção a qualquer detalhe que fosse possível perceber na tela (Moreira da Silva, 2012, p. 209-210).

Nesse primeiro momento, o sistema estadunidense estabeleceu um estilo controlador, que encarava o filme como um objeto de fábrica que deveria ser fabricado com certas características, como a decupagem clássica, que preza por uma montagem imperceptível para a audiência e objetiva uma narrativa fluida; interpretações naturalistas filmadas em estúdios ou cenários também naturalistas³¹; e escolha de histórias pertencentes a gêneros estratificados, considerados de leitura fácil e de maior popularidade, como melodramas, aventuras e histórias fantásticas. É um estilo que ao mesmo tempo busca controlar todo o processo de feitura do filme, preza pela ocultação desse processo para a audiência, que deve assistir ao filme acreditando que aquilo de fato parece verdadeiro (Xavier, 2005, p. 41).

Entretanto, na segunda década do século XIX, com a ampliação do mercado, o desenvolvimento da indústria e o inevitável aumento de produção de filmes, já era possível perceber mudanças na maneira como os filmes eram feitos:

Desenvolveram-se técnicas para reproduzir as convenções de motivação de personagens e desenvolvimento narrativo, que se tornaram, por sua vez, familiares em função da massificação do cinema. Montagem, iluminação, enquadramento de planos e uso de *close-ups*, tudo isso foi utilizado a fim de produzir uma história coerente e plausível para o espectador, uma ilusão de ações desenrolando-se dentro de um espaço unificado no decorrer de um tempo contínuo (Moreira da Silva, 2012, p. 211).

Aqui é interessante notar que, à medida que o cinema se consolida e populariza, vão surgindo maneiras mais complexas de contar uma história através de um filme. Isso também pode ser observado em outros polos cinematográficos que, tentando furar a hegemonia hollywoodiana no mercado internacional, buscando maneiras autênticas de contar histórias de seu próprio país ou simplesmente experimentando novas maneiras de expressão artística,

³¹ Xavier utiliza o termo naturalista aqui referindo-se "à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e à interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações 'naturais'" (Xavier, 2005, p. 42).

também ajudaram nesse processo de amadurecimento do fazer artístico, como o expressionismo alemão, a montagem soviética, a escola britânica de documentários, o neorealismo italiano, a *nouvelle vague* francesa e, mais recentemente, o cinema novo e o cinema marginal brasileiros (Moreira da Silva, 2012).

A partir desse amadurecimento, do cinema passando de mero entretenimento para expressão artística legítima, surge a necessidade de teorizar o fazer fílmico de maneira mais profunda. Segundo Aumont *et al.* (1995, p. 157), "a fim de provar que o cinema era de fato uma arte, era preciso dotá-lo de uma linguagem específica, diferente da linguagem da literatura e do teatro." Segundos os autores, a expressão "linguagem cinematográfica" surgiu nos escritos dos primeiros teóricos do cinema, revelando uma preocupação em opor a linguagem cinematográfica à linguagem verbal, definindo o cinema "como um novo meio de expressão" (Aumont *et al.*, 1995, p.158).

Essa preocupação em diferenciar a linguagem cinematográfica da verbal vem do fato da primeira não possuir as mesmas características da segunda, sendo necessário pensá-la de maneira diferente. A linguagem verbal, por exemplo, permite que locutor e interlocutor troquem de papéis a qualquer momento em um diálogo, enquanto o cinema não permite essa troca imediata. Para dialogar com um filme utilizando a linguagem cinematográfica, seria "preciso produzir uma outra unidade de discurso, e essa produção será sempre posterior à manifestação da primeira mensagem" (Aumont *et al.*, 1995, p. 178), o que tornaria um diálogo nesses termos inviável.

Apesar disso, começaram a surgir "gramáticas" do cinema, manuais didáticos inspirados nos manuais de línguas naturais que buscavam explicar ao grande público o fazer fílmico:

Essas gramáticas funcionam, portanto, a partir do modo normativo das gramáticas tradicionais da linguagem verbal. Veiculam uma estética análoga, a da transparência ("a melhor técnica é a que não se vê") e do realismo ("a imagem deve proporcionar a sensação da verdade"), e sabe-se que essa estética da transparência baseada na não-visibility da técnica desempenha um papel de primeiro plano no cinema. [...] [Nas gramáticas de línguas naturais] se inspiram para a terminologia e para a conduta: partem dos planos (palavras), constituem a nomenclatura (as escalas de plano), definem a maneira como devem ser estruturados em seqüências ("frase cinematográfica"), enumeram os sinais de pontuação (Aumont *et al.*, 1995, p. 167).

Assim, esses manuais tinham caráter normativo, listando regras que deveriam ser seguidas, erros que deveriam ser evitados e apontando as formas corretas do fazer fílmico. Os melhores filmes seriam aqueles cujas técnicas eram imperceptíveis ao público e cujas imagens transmitissem a impressão de verdade, como os truques de mágica em que a audiência não

pudesse dizer como o ilusionista tirou o coelho da cartola e que, mesmo sabendo que se tratava de um engodo, aplaudia no final porque tudo parecia real. Segundo esses manuais, o cineasta deveria seguir suas recomendações para fazer um filme da melhor maneira possível, indo de encontro a elas de forma consciente apenas quando seu desejo fosse causar um efeito específico a partir de um estilo particular (Aumont *et al.*, 1995, p.167). Apesar de serem explicitamente normativos, esses manuais não deixam de ser um exemplo do esforço teórico acerca do cinema, o que ajuda a reforçar a ideia do fazer fílmico como um ofício que pode expressar diferentes ideias a partir de uma linguagem própria.

Segundo Martin (2005), essa consciência foi sendo construída ao longo do tempo, à medida que o cinema passava de uma simples representação do real para uma linguagem pela qual era possível conduzir narrativas mais complexas e construir sentidos. Isso porque, apesar da linguagem cinematográfica funcionar a partir da representação do real, ela não é uma mera reprodução do que está ao nosso redor:

são os próprios seres e as próprias coisas que aparecem e falam, dirigem-se aos sentidos e falam à imaginação [...] [Contudo,] a representação é sempre mediatizada pelo tratamento fílmico [...]. Isso significa que a realidade que aparece no ecrã nunca é totalmente neutra, mas sempre sinal de algo mais, num qualquer grau (Martin, 2005, p. 24).

Assim, um filme pode utilizar imagens capturadas no mundo real, mas durante o fazer fílmico essas imagens são utilizadas para construir novos significados. As imagens que aparecem na tela deixam de ser simples registros do mundo empírico para também se tornarem elaborações simbólicas, estabelecendo uma relação ambígua entre o real e a imagem fílmica que é característica fundamental do cinema (Martin, 2005).

Esse caráter dúbio dota a linguagem cinematográfica de originalidade, potencialidade e possibilidades, fazendo com que ela tenha a

capacidade única e infinita de mostrar simultaneamente o invisível e o visível, de visualizar o pensamento ao mesmo tempo que o vivido, de conseguir a fusão do sonho e do real, da volatilidade imaginativa e da evidência documental, de ressuscitar o passado e actualizar o futuro, de conferir a uma imagem fugitiva maior carga persuasiva do que aquela que é oferecida pelo espectáculo do quotidiano (Martin, 2005, p. 26).

Portanto, o cinema possui uma linguagem complexa capaz de expressar diferentes situações, ideias e sentimentos, utilizando-se para isso de diversas convenções, técnicas e recursos, como enquadramentos, planos, ângulos de filmagem, movimentos de câmera, iluminação, figurinos, cenários, cores, sons, música e montagem.

Assim, durante o processo de adaptação, os adaptadores realizam uma série de escolhas, a partir de convenções de gênero, motivações políticas ou decisões pessoais (Hutcheon, 2013). Ao adaptarem o texto para telas, encontram ao seu dispor uma variedade de recursos cinematográficos para imprimir na luz da tela seus desejos e suas intenções. Portanto, ao nos voltarmos para uma adaptação fílmica, é importante estarmos atentos a esses recursos e como eles são utilizados, pois a forma como as imagens são construídas também contam uma história.

4.2 A Guerra Fria e o cinema de Ficção Científica

A Guerra Fria foi um conflito complexo que mobilizou diversos países e marcou a segunda metade do século XX. Para entendê-lo melhor, é comum nos voltarmos para as diferenças ideológicas entre países envolvidos, as disputas tecnológicas, a corrida espacial, a ameaça nuclear e as corridas por procuração. Contudo, existem outros aspectos do conflito que ajudam a compreendê-lo de forma mais ampla e que têm recebido mais atenção ao longo do tempo.

Valim (2015) explica que, durante muito tempo, os estudos sobre a Guerra Fria concentraram-se sobretudo na área de História Internacional. Entretanto, desde o fim do bloco soviético, especialistas de diversas áreas têm trazido novas perspectivas para pensarmos o conflito, e fontes como a Propaganda, a Psicologia, o Cinema e a Literatura têm jogado diferentes luzes sobre ele.

Tradicionalmente, os historiadores tendem a atribuir o colapso do Bloco Soviético no final dos anos 1980 e início dos anos 1990 a uma multiplicidade de fatores, comumente ligados à política, economia, diplomacia ou a questões militares. Recentemente, no entanto, estudiosos começaram a delinear a dinâmica cultural da Guerra Fria, e reconhecer a cultura popular como um vetor do 'soft power', tendo talvez um protagonismo bem maior no desenrolar do conflito, do que se costumava reconhecer (Valim, 2015, p. 189).

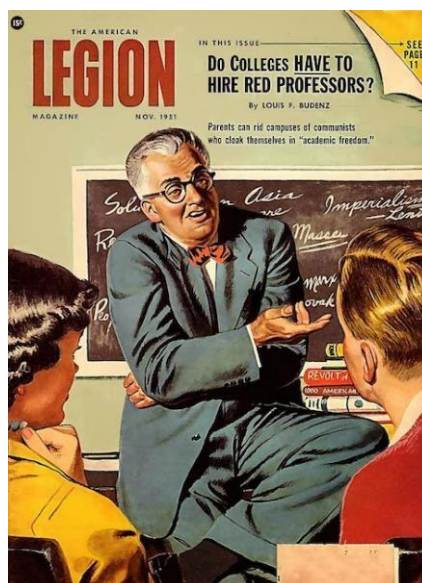
Isso significa que as bombas atômicas não eram as únicas armas em jogo durante o conflito. Nos Estados Unidos, a retórica anticomunista se manifestou por diferentes mídias, cooptando a cultura popular e utilizando-a para manter as massas aterrorizadas pela ameaça comunista, explorando a figura do comunista externo, que deseja invadir o país, e do comunista interno, que já havia invadido, apresentando visões paranoicas em que um ou outro estavam presentes (Hendershot, 2003). Os exemplos dessas manifestações são inúmeros e diversos, o

que revela o poder e o alcance de penetração do discurso anticomunista, que foi capaz de se adaptar em diferentes meios, tais como revistas, quadrinhos, livros e filmes.

Dentre as revistas da época, Epstein (1994) aponta que muitas publicaram matérias em que é possível identificar a retórica anticomunista de maneira muito clara, como as intituladas *Portrait of an American Communist*, onde o partido comunista era retratado muito maior e poderoso do que era, capaz de seduzir os inocentes e subtrair seu livre arbítrio; *We are Nursing a Red Fifth Column*, que dizia que os russos atacariam os Estados Unidos por fora, com bombas e tropas, e por dentro, através de espionagem; *Why They Become Communists*, que defendia que os membros do partido comunistas perdiam a capacidade de escolha individual para sempre, tendo a liberdade substituída pela aceitação absoluta do comunismo; *Lobotomy: Commies' Secret for World Domination*, que sugeria que a lobotomia era utilizada pelos comunistas para criar uma sociedade mais domesticada; e *Why Your Neighbor Might Easily Be a Spy!*, que afirmava não haver obstáculos para um comunista obter cidadania estadunidense e viver em qualquer cidade disfarçado.

Algumas revistas traziam essa retórica já na capa, como revela o exemplar de novembro de 1951 da *The American Legion Magazine*, que trazia a provocação *Do colleges have to hire red professors?* (Figura 1). Outras eram especializadas em anticomunismo, como a *Plain Talk*, que era publicada mensalmente e trazia artigos como *Our First Line of Defense*, *On the Road to Chaos* e *Who are the A-Bomb Spies?* (Levine, 1976).

Figura 1: Capa da revista *The American Legion Magazine*.



Fonte: The Red Menace [...], 2014.

O discurso anticomunista também esteve presente nos quadrinhos, que muitas vezes eram o meio escolhido para promovê-lo de maneira expressiva. A história em quadrinho *Is this tomorrow?*, publicada em 1947, retrata com horror a tomada dos Estados Unidos pelos comunistas (Figura 2). Em *Atomic War!*, publicada em 1952, os Estados Unidos sofrem um ataque nuclear da União Soviética (Figura 3). Em *The Red Iceberg*, publicada em 1960, os Estados Unidos, representados pela figura do Tio Sam em um barco, aproximam-se de um *iceberg* vermelho com o símbolo do martelo e da foice, estando prestes a se tornar mais uma vítima do comunismo, assim como os países representados na figura por lápides (Figura 4).

Figuras 2, 3 e 4: Capas dos quadrinhos *Is this tomorrow?*, *Atomic War!* e *The Red Iceberg*.



Fontes: The Red Menace [...], 2023; Atomic War! [...], 2016.

Além de publicações abertamente panfletárias como essas, a retórica anticomunista também esteve presente de forma mais sutil em histórias de super-heróis que surgiram durante a Guerra Fria e refletiram as ansiedades do período. Vilela (2012) aponta que *O Quarteto Fantástico* — formado pelo cientista Reed Richards, sua noiva Sue Storm, o irmão dela, Johnny Storm, e o piloto de foguetes Ben Grimm — surgiu pela primeira vez em 1961, meses depois do astronauta soviético Yuri Gagarin ter se tornado o primeiro ser humano a viajar para o espaço. No início da história, a narração informa o leitor que os Estados Unidos estão em uma corrida espacial com uma potência estrangeira, que subtende-se que não poderia ser outra que não a União Soviética. Depois que os personagens viajam para o espaço em um voo experimental, são bombardeados por raios cósmicos e retornam para a Terra dotados de superpoderes: Reed torna-se o Senhor Fantástico, capaz de esticar seu corpo inteiro; Sue se torna a Mulher Invisível; Johnny, o Tocha Humana; e Ben, o Coisa.

Além dessa alusão à corrida espacial do período, uma referência mais direta à Guerra Fria e ao discurso anticomunista foi o personagem escolhido para ser o antagonista do quarteto.

O principal inimigo do Quarteto era o Doutor Destino, que literalmente governava com mãos de ferro um pequeno país do leste europeu, justamente a região da Europa onde estavam concentrados os países do antigo bloco socialista. Curiosamente, na tradução feita no Brasil, 'Latvéria' foi o nome dado ao país governado pelo Doutor Destino, o que poderia nos levar a concluir que os criadores do gibi optaram por situar o reino do supervilão num país imaginário. Na verdade, no original em inglês, o nome do país era Latvia, cuja tradução correta para o português é Letônia, que na época era uma das repúblicas que compunham a União Soviética. O próprio visual do vilão, uma armadura de ferro, pode ser uma referência à “cortina de ferro”, a expressão popularizada por Winston Churchill, o primeiro-ministro inglês durante a Segunda Guerra Mundial, para se referir aos países da Europa oriental que ficaram sob influência da União Soviética após o fim da Segunda Guerra (Vilela, 2012, p. 289).

Vilela (2012) aponta que outro herói que surgiu nesse período foi o *Incrível Hulk*, cujo primeiro número do gibi foi lançado em 1962. Na história, o físico nuclear Bruce Banner está prestes a testar a explosão de sua nova invenção, uma "bomba gama". Contudo, um jovem invade o local de testes e Banner tenta salvá-lo, sendo atingido pela radiação quando a bomba é detonada de propósito por seu próprio assistente, que se revela um espião iugoslavo disfarçado. Em vez de morrer, ele descobre que passa a ter poderes sobre-humanos quando se enfurece, transformando-se no Hulk. O fato de Banner ser um físico nuclear revela a ligação da história com a Guerra Fria.

Depois das primeiras bombas atômicas, a procura por carreiras na área de ciências, especialmente Física Nuclear, aumentou consideravelmente nas universidades americanas. Assim como os físicos nucleares do Projeto Manhattan, Banner também trabalhava para os militares e a “bomba gama” que havia projetado explodiu no deserto do Novo México, região dos Estados Unidos onde realmente foram realizados testes atômicos. Outro elemento da Guerra Fria presente na origem do Hulk é o espião iugoslavo que detona a bomba. Durante a Guerra Fria, histórias de espionagem eram comuns tanto na vida real quanto na ficção. Além disso, a Iugoslávia, a terra natal do espião que causa o acidente que transformou Banner no Hulk, era um dos países do leste europeu que havia adotado o socialismo (Vilela, 2012, p. 290).

Um terceiro herói apontado por Vilela (2012) que também apareceu pela primeira vez nesse contexto foi o *Homem de Ferro*, cuja primeira história foi publicada em 1963. Nela, somos apresentados ao industrial milionário Tony Stark, que fabricava armas e equipamentos para o exército dos Estados Unidos que atuava na Guerra do Vietnã. O próprio Stark acaba prisioneiro dos vietcongues, que desejam que ele crie uma arma para eles, mas o que ele acaba criando é uma poderosa armadura que usa para escapar. A Guerra do Vietnã, vale lembrar, era consequência direta da Guerra Fria.

Esses exemplos mostram como os quadrinhos foram influenciados pela atmosfera do período, ao mesmo tempo que sugeriram vilões oriundos de países do bloco soviético, em um viés ideológico maniqueísta que não deixava dúvidas para a audiência sobre quem era bom e quem era mau. Isso porque, nesse período, o comunismo tendia a ser visto não apenas como um sistema político, mas como a incorporação do próprio mal (Hendershot, 2003). Sendo assim, nada mais justo, de acordo com a visão anticomunista, de encarar pessoas provenientes dessa região como uma extensão da própria União Soviética e da ameaça que ela representava.

Dentre os livros publicados no período que articularam a retórica anticomunista, Hendershot (2003) cita livros ficcionais e não ficcionais. No campo da ficção, é possível encontrar *One Lonely Night*, história de detetive de Mickey Spillane, e *Jet Spy*, suspense de espiões de Josef Von Sternberg, que usam o discurso da sedução sexual como instrumento de cooptação do comunismo; *The Smuggled Atom Bom*, de Philip Wylie, que trata de temores nucleares; *The Big Rape*, uma pulp novel de James Wakefield Burke, que contrapõe um grupo de nazistas com um de comunistas, enfatizando as atitudes negativas deste último. No campo da não ficção, a autora cita *The Organization Man*, livro de William H. Whyte que defendia o trabalho individual em oposição ao coletivo; *The Web of Subversion*, obra de James Burnham sobre a existência de uma suposta rede comunista dentro do governo dos Estados Unidos; e *Masters of Deceit*, obra panfletária e abertamente anticomunista escrita por J. Edgar Hoover, então diretor do Federal Bureau of Investigation (FBI). Esse último fez grande sucesso ao exagerar a ameaça comunista e sugerir que as capacidades de investigações do FBI eram capazes de contê-la, chegando a vender mais de 2 milhões de cópias e tornando-se um *best seller* por mais de 30 semanas entre 1958 e 1959, estando em três delas em primeiro lugar nas vendas (Gotham, 1992).

No cinema, dezenas de filmes que refletiram os temores da Guerra Fria foram produzidos nesse período. Muitos filmes são ideológicos, reforçando crenças religiosas, posições políticas e concepções sobre raça, sexo e classes sociais (Bordwell; Thompson, 2008) — o que, inclusive, não é exclusividade do cinema; de forma geral, podemos dizer que toda produção artística é ideológica, tendo em vista que nenhuma delas é feita no vácuo histórico, sendo produzida por alguém que vive em sociedade e tem seus próprios valores, crenças e posicionamentos. A diferença aqui é que o cinema, nesse período, foi utilizado ativamente como arma de propaganda, refletindo e reforçando o discurso anticomunista através de uma vasta produção e alcançando grandes audiências.

Em meio a listas negras de artistas críticos a Comitês de Inquérito como o House of Un-American Activities Committee (HUAC), a milhares de declarações

persecutórias, de ascensão de políticos inescrupulosos como o Senador Joseph McCarthy e em um contexto descrito pelos seus atores como a "década perdida", os cinemas mundiais foram tomados por produções com forte viés anticomunista. [...] A temática da Guerra Fria apareceu em uma multiplicidade de gêneros, incluindo musicais, westerns, épicos bíblicos, românticos, desenhos animados, ficção científica, documentários, filmes de suspense e biografias. O conflito contribuiu para a difusão de milhares de imagens - algumas anódinas, outras convincentes -, que ajudaram milhões de pessoas em todo o mundo a compreender o significado de um conflito que para a maioria delas era algo abstrato e, para muitos, foi travada apenas em um nível imaginário (Valim, 2015, p. 185-189).

Valim (2006) cita diversos filmes anticomunistas do período: *The Iron Curtain* [1948], uma história baseada em fatos reais sobre um funcionário da embaixada soviética no Canadá que acaba desertando e entregando segredos de seu país ao governo canadense; *Conspirator* [1949], em que Elizabeth Taylor interpreta Melinda, uma mulher que se apaixona e casa com um major do exército britânico sem saber que ele é um espião comunista infiltrado; *Big Jim McLain* [1952], em que John Wayne é um agente da House Un-American Activities Committee (HUAC) em uma missão secreta para identificar e neutralizar uma rede de espionagem comunista no Havaí; *Red Planet Mars* [1952], em que um agente comunista tenta impor a agenda do partido através de um engodo que envolve mensagens falsas vinda de Marte; *Pickup on South Street* [1953], em que um batedor de carteiras rouba uma mulher no metrô sem saber que nela estão segredos do governo que haviam sido roubados por agentes comunistas; *The Whip Hand* [1951], em que um escritor de férias descobre que comunistas planejam envenenar os suprimentos de água dos Estados Unidos; *Artic Flight* [1952], em que um piloto estadunidense cruza um caminho com um espião soviético; *Atomic City* [1952], em que um cientista tem o filho sequestrado e é chantageado para entregar segredos de uma bomba nuclear; *My Son John* [1952], em que um filho de uma típica família estadunidense se torna um subversivo com ideias comunistas; *Never Let Me Go* [1953], em que um jornalista estadunidense interpretado por Clark Gable se apaixona por uma bailarina russa, mas tem de enfrentar as turbulências políticas soviéticas.

Esses são exemplos de produções que reforçam diversos aspectos negativos associados ao comunismo, como a frieza implacável dos membros do partido; a infiltração de agentes comunistas em órgãos do governo; a dissimulação de agentes disfarçados de cidadãos comuns; os ataques a cidades pacatas como o início de um plano de dominação total; o poder de subverter jovens e destruir famílias. Como podemos observar, a variedade de temas revela que a dicotomia estabelecida pelo discurso anticomunista, dos capitalistas estadunidenses do bem contra os comunistas soviéticos do mal, se ramificou em diversas possibilidades narrativas.

Entretanto, ainda que a retórica anticomunista esteja presente em diversos gêneros cinematográficos do período, poucos capturaram melhor a sensação de emergência que ela provocou nas massas do que a Ficção Científica. Isso porque, nos filmes de Ficção Científica, essa urgência ganhava proporções muito maiores, pois, enquanto em filmes de outros gêneros a ameaça retratada envolvia apenas alguns países, quando cientistas, monstros e alienígenas entravam em cena elas se tornavam planetárias; de repente, não era apenas o futuro de um país que estava em jogo, mas o futuro de toda a raça humana (Biskind, 2000).

Segundo o levantamento feito por O'Donnell (2023), a produção foi prolífica e os filmes do gênero refletiram as ansiedades do período de diversas formas, de modo que podemos identificar ao menos quatro tipos diferentes de produções: filmes sobre o fim da humanidade por conta de bombas nucleares; filmes sobre criaturas surgidas por conta da radiação; filmes sobre viagens e explorações espaciais; e filmes sobre invasões alienígenas.

Os filmes mais pessimistas do gênero pertencem ao primeiro grupo, que traziam o medo de que bombas atômicas aniquilassem a vida no planeta (O'Donnell, 2023), o que é compreensível quando pensamos que as duas principais potências envolvidas na Guerra Fria possuíam bombas nucleares. De início, os Estados Unidos temiam o poder das bombas nucleares que eles mesmos possuíam, mas esses temores se limitavam a questionamentos morais sobre se era apropriado um país ter tamanho poder em mãos ou não; entretanto, essa percepção mudou radicalmente depois de 1949, quando a União Soviética também passou a contar com seu próprio arsenal nuclear. De repente, uma guerra nuclear, que muitos pensavam ser apenas uma hipótese pertencente a um futuro distante, tornou-se rapidamente mais factível. As preocupações deixaram de ser apenas no nível da consciência e passaram a ser assustadoras, diante da possibilidade do conflito avançar para o confronto direto entre as duas potências (Hendershot, 2003).

Dentre os filmes de Ficção Científica que refletiram esse medo, O'Donnell (2023) cita *Five* [1951], em que a humanidade é praticamente extinta por um holocausto nuclear e apenas cinco pessoas sobrevivem; *The Day the World Ended* [1955], em que sete pessoas tentam sobreviver em uma Terra pós-apocalíptica resultante de uma guerra nuclear; *The World, the Flesh, and the Devil* [1959], em que um mineiro preso em uma caverna consegue escapar e descobre que houve um holocausto nuclear; e *On the Beach* [1959], em que após uma guerra nuclear, sobreviventes devem encarar a morte iminente por conta da radiação. A maioria dos filmes que abordavam essa temática faziam o exercício de imaginar como seria viver em um mundo aniquilado por explosões atômicas, situando os últimos sobreviventes em paisagens arrasadas, hostis ou simplesmente vazias. Outros abordavam os efeitos da radiação no corpo

humano, pois a essa altura todos sabiam que a radiação proveniente da explosão tinha efeitos avassaladores, aumentando criticamente as chances de alguém ter câncer de pulmão, estômago, fígado, intestino, pele ou leucemia (Wolff, 2022).

Além da destruição causada pela explosão das bombas em si, o temor dos efeitos decorrentes da radiação liberada após as explosões também se refletiu em diversos filmes do gênero, onde criaturas extintas voltavam à vida, pessoas encolhiam e se tornavam minúsculas ou cresciam e se tornavam gigantes, e animais inofensivos sofriam mutações e se tornavam monstros assustadores (O'Donnell, 2023).

Dentre os filmes em que criaturas antigas voltam a andar pela Terra, O'Donnell (2023) cita *The Beast From 20,000 Fathoms* [1953] (dinossauro); *Creature from the Black Lagoon* [1954] (criatura metade homem, metade peixe, encontrada na Amazônia), que inclusive ganhou duas sequências pouco tempo depois, *The Revenge of the Creature* [1955] e *The Creature Walks Among Us* [1957]; e *Godzilla, King of the Monsters* [1956] (monstro gigante), americanização do filme japonês *Gojira* [1954], lançado dois anos antes. A maioria desses monstros lembravam dinossauros, sugerindo um retorno da Terra a um tempo pré-histórico, como se o preço pago pela humanidade por ter ido longe demais em suas ambições tecnológicas fosse voltar a um tempo em que sua tecnologia não fosse páreo para a natureza e suas criaturas.

Dentre os filmes que pessoas sofrem algum tipo de mutação, O'Donnell (2023) cita *The Fly* [1958] (homem-mosca), *Attack of the 50 Foot Woman* [1958] (uma mulher cresce), *The Amazing Colossal Man* [1957] (um homem cresce) e *The Incredible Shrinking Man* [1957] (um homem encolhe), revelando o temor do que a radiação poderia causar nas próprias pessoas, com a diferença que aqui a radiação era menos o centro das atenções, e mais uma ferramenta narrativa para explorar possibilidades imaginativas, colocando pessoas gigantes ou encolhidas em tela na esperança de atrair o público pela irreverência da proposta.

E dentre os filmes em que animais são atingidos por radiação, ficam gigantes e passam a aterrorizar cidades e atacar pessoas, O'Donnell (2023) cita *Them!* [1954] (formigas), *Tarantula* [1955] (aranhas), *Beginning of the End* [1957] (gafanhotos), *The Monster That Challenged World* [1957] (caramujos) e *Attack of the Crab Monsters* [1957] (caranguejos). Esses são uma variação dos filmes em que a explosão liberava animais extintos, com a diferença que aqui a radiação modifica animais comuns que até então eram considerados inofensivos, catapultando-os para o topo da cadeia alimentar.

Outro grupo de filmes produzidos no gênero nesse período foram os de viagens e explorações espaciais, que repercutiram a corrida espacial em que estadunidenses e soviéticos disputaram a hegemonia do espaço. Além disso, muitos deles adotavam o discurso

anticomunista de maneira mais direta, retratando alienígenas de outros planetas como seres perigosos que representavam uma ameaça, associando-os à figura dos comunistas. Uma das maneiras mais comuns que encontraram para fazer essa associação foi estabelecer os alienígenas como marcianos, sendo Marte – o Planeta Vermelho, em uma referência à cor associada ao comunismo – o local ideal para situar civilizações bárbaras, perigosas e irascíveis.

Dentre os filmes dessa leva, O'Donnell cita *Rocketship X-M* [1950], em que uma expedição para a lua não sai como o esperado e a tripulação acaba em Marte, onde eles descobrem que o planeta já foi habitado por uma civilização que foi destruída por uma guerra nuclear, tendo os sobreviventes regredido à barbárie; *Flight to Mars* [1951], em que uma expedição estadunidense também chega a Marte, onde são mantidos presos por marcianos que vivem nos subterrâneos do planeta; *Destination Moon* [1950], onde uma corrida espacial com outros países leva o governo dos Estados Unidos a construir um foguete para a lua que usa um motor atômico, o que gera tensão em relação ao seu lançamento; e *Forbidden Planet* [1956], em que uma nave parte da Terra de 2200 para um planeta em outro sistema estelar para resgatar outra nave que desapareceu vinte anos atrás na mesma localidade. As lições embutidas nesses filmes eram as de que os Estados Unidos precisavam vencer a corrida espacial, os marcianos deveriam ser temidos e era preciso estar atento ao uso de armas nucleares (O'Donnell, 2023).

Os filmes de invasão alienígena também eram populares e geralmente retratavam seres que superavam os humanos em inteligência, estratégia ou tecnologia. A invasão poderia ser bélica ou mais sutil, com os alienígenas controlando as mentes e corpos dos humanos, fazendo as vítimas perderem o livre arbítrio, a identidade e as relações interpessoais, que era o que muitos acreditavam que ocorreria no caso de uma invasão comunista (O'Donnell, 2023).

Desse grupo, O'Donnell (2023) cita filmes como *The War of the Worlds* [1953], baseado no livro de H. G. Wells, em que marcianos invadem a Terra e iniciam um ataque em massa usando máquinas gigantes capazes de lançar raios lasers mortais; *The Thing from Another World* [1951], em que cientistas e oficiais da Força Aérea dos Estados Unidos têm que enfrentar uma forma alienígena no Ártico; *Invaders from Mars* [1953], em que os alienígenas implantam um dispositivo nos humanos para transformá-los em servos sem emoção e usá-los para destruir armas e procurar estações de testes nucleares; *I Married a Monster from Outer Space* [1958], em que o alienígena possui os corpos dos humanos e uma jovem começa a desconfiar que existe alguma coisa errada com o marido; *This Island Earth* [1955], em que alienígenas sequestram cientistas humanos para ajudá-los em uma guerra nuclear envolvendo seu planeta natal; *Kronos* [1957], em que alienígenas enviam um robô gigantesco para a Terra para roubar nossas fontes de energia; *The Blob* [1958], em que uma bolha gelatinosa vinda do

espaço cresce cada vez mais à medida que engole tudo que está no seu caminho; *Robot Monster* [1953], em que um gorila usando um escafandro vem de um planeta desconhecido para invadir a Terra; e, claro, *Invasion of the Body Snatchers* [1958], em que uma cidadezinha fictícia na Califórnia sofre uma invasão silenciosa, onde os alienígenas copiam os corpos das pessoas e as substituem na calada da noite.

Muitos desses filmes eram de baixo orçamento, gravados em preto e branco, com visuais desinteressantes e sem grandes atuações, mas isso não impediu que a Ficção Científica tenha se tornado o gênero que melhor capturou a atmosfera de perigo iminente dessa época (Biskind, 2000). A restrição orçamentária foi compensada com imaginação e o gênero se revelou um terreno fértil para a diversidade de temáticas relacionadas aos temores da Guerra Fria, ajudando a refletir esses temores para audiências populares através de cenários apocalípticos, monstros gigantes, viagens espaciais e invasões alienígenas.

Além de refletir esses temores, a Ficção Científica foi um poderoso disseminador de discursos, ajudando a estabelecer entre as audiências os parâmetros discursivos que deveriam ser utilizados para se referir aos comunistas, que em muitos filmes assumiram a face de alienígenas que desejavam controlar e aniquilar a raça humana. É com isso em mente que nos voltamos para *Invasion of the Body Snatchers* [1958] (2012), que analisamos com mais detalhes na próxima seção.

4.3 A adaptação da ameaça alienígena em *Invasion of the Body Snatchers*

Jack Finney, o autor de *The Body Snatchers* (2010), chegou a afirmar que escrevia seus romances pensando no potencial de adaptação que eles teriam. Se essa intencionalidade faz alguma diferença para realizadores cinematográficos que buscam textos literários para adaptar às telas é discutível, mas o fato é que o romance foi adaptado para o cinema pouco tempo depois de sua publicação.

Invasion of the Body Snatchers (2012) foi um dos muitos filmes de Ficção Científica de baixo orçamento que proliferaram no período, como *Attack of the Crab Monsters* [1957], *The Blob* [1958], *Attack of the 50 Foot Woman* [1958] and *House on Haunted Hill* [1959], todos do mesmo estúdio responsável por sua produção. Rodado em preto e branco, sem grandes cenários, sem muitos efeitos especiais e sem grandes nomes no elenco, o filme de Siegel tentou compensar as restrições orçamentárias com a criação de uma atmosfera claustrofóbica e ameaçadora ao redor dos protagonistas à medida que a invasão alienígena avança sobre Santa Mira (Grant, 2019).

É com isso em mente que nos voltamos para o filme. Ainda que Finney tenha manifestado sua intenção em escrever textos literários pensando em adaptações para o cinema, eventuais aproximações e distanciamentos aqui apontados não são feitos com o intuito de sugerir alguma medida de fidelidade, mas para compreendermos melhor as escolhas realizadas na feitura do filme e os efeitos provocados por essas escolhas. Encaramos o filme como uma obra independente do livro no qual ele foi baseado, criada dentro dos limites e possibilidades do cinema, de modo que buscamos observar como os recursos cinematográficos utilizados durante sua elaboração influenciaram a história que está sendo contada. Nossa hipótese é de que a escolha de determinados recursos tornou a ameaça alienígena mais expressiva e potencializou o discurso anticomunista que ela representa. Dessa forma, buscamos observar esses recursos a partir de segmentos específicos do filme, apontando as consequências dessas escolhas.

O filme de Siegel começa com uma música de suspense enquanto nuvens passam rapidamente pela tela e parecem se tornar cada vez mais escuras (Grant, 2019). Logo a tela fica escura e surge uma viatura de polícia com a sirene ligada chegando a um hospital durante a noite. Os policiais estão levando Dr. Hill para escutar Miles Bennell, médico da pequena cidade de Santa Mira, que tão logo vê o médico, tem de ser contido pelos policiais, enquanto afirma desesperado que não está louco. Após se acalmar um pouco, Miles senta e começa a contar a história da invasão alienígena que vivenciou em Santa Mira, na tentativa de alertar as autoridades sobre o que está acontecendo e impedir que a invasão avance.

Tudo nessa abertura, antes mesmo da história propriamente dita começar, deixa a audiência em estado de alerta e indica que alguma coisa terrível está acontecendo. Isso fica claro através da música de suspense, da passagem rápida das nuvens que ficam cada vez mais escuras (Figuras 5, 6 e 7), passando pelo carro da polícia atravessando a noite com a sirene ligada (Figura 8), à apresentação do protagonista, que aparece pela primeira vez na tela cercado pelos policiais, pelos médicos e pelas paredes, como se esmagado por tudo a sua volta, evidenciando sua sensação de desespero (Figura 9).

Figuras 5, 6, 7, 8 e 9: Abertura de *Invasion of the Body Snatchers*.



Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

Depois disso ele começa a contar em mais detalhes sobre o que aconteceu em Santa Mira. Assim como ocorre no romance de Finney, a história no filme de Siegel é narrada em primeira pessoa por Miles. A escolha em manter um narrador em primeira pessoa certifica que é o narrador

que vai controlar, a cada instante, as informações de que dispõe à medida que o filme progride, que vai esconder alguns elementos da situação ou, ao contrário, antecipar outros, que vai regular o jogo do avanço e do atraso entre o saber do espectador e o suposto saber do personagem e induzir desse modo, permanentemente, a identificação do espectador com as figuras e as situações da diegese. [...] [Isso garante que] a regulação minuciosa e invisível da enunciação mantenha a impressão, no espectador, de que ele está entrando por conta própria na narrativa, de que está se identificando por conta própria com este ou com aquele personagem por simpatia, de que está reagindo a determinada situação como faria na vida real, o que teria por efeito reforçar a ilusão de que ele é, ao mesmo tempo, o centro, a fonte e o único sujeito das emoções que o filme lhe proporciona, e negar que essa identificação é também o efeito de uma regulação, de um trabalho de enunciação (Aumont *et al.*, 1995, p. 281-282).

Dessa forma, o espectador não tem escolha a não ser confiar em Miles, que inicia seu relato explicando que voltou às pressas de uma convenção médica para a cidade depois de uma mensagem urgente de sua enfermeira Sally, que diz que diversos pacientes estão esperando

por uma consulta. Quando já estão no consultório, Miles observa o exame de raio-x de um crânio, em uma cena em que o exame está na frente de seu rosto e vemos apenas um de seus olhos através da transparência, como se antecipasse o esforço que terá de fazer mais tarde, quando olhar para os outros e tentar discernir quem ainda é humano e quem já foi substituído pelos alienígenas. Além disso, Miles está do lado de uma porta de vidro que está refletindo a imagem da cidade lá embaixo. Quando ele abaixa o exame, a figura da caveira é refletida pelo vidro, como se o agouro pairasse por Santa Mira, fazendo com que a narrativa do filme antecipe de formas diferentes o que está por vir (Figuras 10 e 11).

Figuras 10 e 11: Miles observa o exame de raio-x.



Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

É importante ressaltar que Santa Mira é uma cidade pequena no romance e a opção por essa escolha na adaptação não é gratuita. Grandes metrópoles, com seus prédios imensos, economia efervescente e multidões apressadas, tendem a suplantar o indivíduo, fazendo com que ele seja apenas mais um; nas cidades pequenas, por outro lado, é possível estabelecer relações com conhecidos, amigos e família, fazendo com que o indivíduo sinta que é alguém

(Halper; Muzzio, 2011). Em outras palavras, Santa Mira representa a possibilidade de possuir individualidade e de estabelecer laços significativos com os outros, o que deve ser ameaçado pela invasão.

Nas cenas seguintes, Miles reencontra Becky, a pessoa por quem ele tem interesse romântico. Becky diz estar preocupada com sua prima Wilma, que afirma que seu tio Ira não é seu tio de verdade, que ele é uma espécie de impostor que apenas se parece com Ira. Na mesma tarde recebe Jimmy, que afirma que sua mãe não é sua mãe de verdade, e que ela irá pegá-lo. Mais tarde, é Becky quem vai dizer a mesma coisa, dessa vez sobre seu pai. Aqui é possível observar algo que se torna recorrente quanto ao relatos das personagens que têm essa experiência estranha como alguém próximo, conforme ressalta Biskind (2000): “todos aqueles que se queixam de que os seus familiares agem de forma estranha são membros de grupos relativamente com menos poder, cujas percepções são, muitas vezes, motivo de desconfiança: mulheres e crianças” (Biskind, 2000, loc. 2160-2162)³², de modo que as alegações a princípio são motivo de descrença.

Mais tarde naquela noite Miles e Becky vão jantar em um restaurante e encontram o psiquiatra Dan Kauffman, que já sabe dos casos e diz tratar-se de uma neurose estranha, uma epidemia de histeria em massa que se espalhou pela cidade em duas semanas. Miles pergunta qual seria causa e Kauffman responde que provavelmente são preocupações com o que está acontecendo no resto do mundo. Essa fala é interessante porque ele não se refere exatamente ao que está acontecendo no resto do mundo, mas tendo em vista o ano de lançamento do filme e o contexto histórico, podemos inferir que ele se refira às tensões da Guerra Fria, em um aceno para a audiência.

Até aqui a ameaça é apenas sugerida, seja através da abertura em tom de urgência, da imagem da caveira pairando sobre a cidade ou da insinuação à audiência sobre a Guerra Fria. Entretanto, quando Miles e Becky estão no restaurante, recebem uma ligação dos Belicec pedindo ajuda, pois encontraram um corpo em sua casa, e então essa ameaça começa a ficar mais palpável. Nesse momento, percebe-se uma mudança de tom na narrativa em que a iluminação ganha importância para acentuar isso, sendo um recurso utilizado para conferir a espaços internos, menores e fechados uma atmosfera soturna.

Nas cenas que sucedem a ligação dos Belicec ao restaurante, os protagonistas têm contato com um corpo alienígena em transformação pela primeira vez. Na mesa de bilhar no porão de Jack Belicec, vemos os personagens focalizados num ambiente iluminado por poucos

³² "all those who complain about their relatives acting strangely are members of relatively powerless groups whose perceptions are often mistrusted: women and children".

pontos de luz mais ao centro, com o preenchimento do espaço por sombras ao redor, em um arranjo que confere à cena um clima sombrio (Figura 12). Mesmo quando Miles acende a lâmpada sobre a mesa de bilhar para examinar melhor o corpo, a iluminação do ambiente não ocorre por completo. Ao invés de iluminar o cômodo, a lâmpada acesa cria mais sombras, assim como aquelas do bar ao fundo onde estão os demais personagens (Figura 13).

Figuras 12 e 13: Miles acende a lâmpada e examina o corpo.



Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

Esse contraste de luz e sombras é um artifício utilizado durante todo o filme quando falamos desses espaços internos, como podemos observar em diversos momentos: quando Miles recebe Jack e Theodora no meio da noite, o abajur no primeiro plano pouco ilumina a cena, com a luz sendo contida pela cúpula do objeto e escapando por baixo com dificuldade (Figura 14); quando ele telefona para Kauffman, seu amigo psiquiatra, com o rosto parcialmente encoberto por sombras (Figura 15); quando ele descobre um corpo no porão da casa de Becky, a luz do palito de fósforo aceso é um ponto de luz tímido no porão escuro (Figura 16); ou

quando, ao retornar com Kauffman ao porão de Becky, a cópia de seu corpo não está mais lá (Figura 17).

Figuras 14, 15, 16 e 17: Manipulação da luz em cenas diversas.





Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

Podemos dizer então que o jogo de luz e sombras é elaborado a fim de transformar espaços aparentemente sem importância em pontos de tensão, conferindo uma atmosfera lúgubre às cenas. A iluminação aqui é um recurso fundamental, pois iluminar ou escurecer áreas é uma maneira de criar suspense (Bordwell; Thompson, 2008).

Ainda que em cenas noturnas externas também seja possível observar efeitos similares, isso ganha ainda mais importância quando falamos dessas cenas interiores, pois são nelas em que existe maiores possibilidades de manipulação e liberdade de criação, uma vez que os realizadores não estão sujeitos à iluminação natural, que é mais instável e não está sob seu controle (Martin, 2005).

Apesar do filme ser filmado em preto e branco e a ausência de cores facilitar esses contrastes, fica perceptível que existe uma manipulação para acentuar os efeitos de suspense durante essas sequências. O contraste resultante, de pontos de luz sufocados pela escuridão circundante, vai além de uma escolha estética, sendo também uma escolha narrativa; nesse caso, "a utilização de sombras salientes [...] pode ter uma significação elíptica e constituir um poderoso factor de angústia devido à ameaça do desconhecido que deixam entrever [...]" (Martin, 2005, p. 74). Dessa forma, as sombras, além de um efeito estético, que determina o tom das cenas em que os personagens descobrem corpos alienígenas, tem um efeito narrativo importante, pois sugere o que se esconde por trás dessas descobertas: a invasão da cidade inteira.

A manipulação da iluminação também fica clara após a sequência em que Miles volta ao porão de Becky com Kauffman e não encontra mais o corpo alienígena lá. Convencidos de que tudo não passou de uma espécie de confusão mental, os personagens acordam sentindo que estão de volta à normalidade. Essa sensação é evocada na tela através da iluminação,

quando eles aparecem preparando o café da manhã em uma cozinha iluminada sem sinal de escuridão (Figura 18).

Figura 18: Miles e Becky tomam café da manhã.



Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

Vale ressaltar que essa é uma das poucas cenas do filme em que os personagens não estão sentindo medo e essa sensação é transposta para a tela através de um espaço claro e sem sombras. Apesar dessa aparente normalidade, a cena é interrompida por um barulho que vem do porão, que eles logo descobrem se tratar de Charlie, o homem do gás. Essa interrupção faz com que o espectador infira que o homem do gás já é uma cópia alienígena que deve estar escondendo alguma vagem no local. Quando a cena da cozinha é interrompida para mostrar Charlie, percebe-se que ele já se encontra em outro enquadramento. O personagem aparece enquadrado pelas paredes e sombras do porão, o que resulta em um contraste entre a normalidade embebida em claridade que os personagens pensam estar vivendo e a realidade sombria que se esconde nos porões escuros (Figura 19).

Figura 19: Charlie no porão.



Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

Nesse momento observa-se que o ângulo do enquadramento vem reforçar esse deslocamento, pois enquanto os personagens aparecem na cozinha enquadrados em um ângulo normal, Charlie aparece enquadrado em um ângulo *plongé* (“mergulho”, em francês, pois a câmera filma de cima para baixo, como se fosse mergulhar). O *plongé* geralmente é utilizado para inferiorizar de alguma forma quem está sendo filmado (Martin, 2005). Como o que estamos vendo é o ponto de vista de Miles, essa escolha é feita para mostrar que aparentemente a interrupção do estado de normalidade foi ínfima, por se tratar apenas do homem do gás trabalhando no porão. Contudo, como inferimos se tratar de um alienígena plantando vagens no local, a escolha do ângulo acaba ressaltando a prática sorrateira de esconder as vagens em locais ocultos, mas próximas às vítimas.

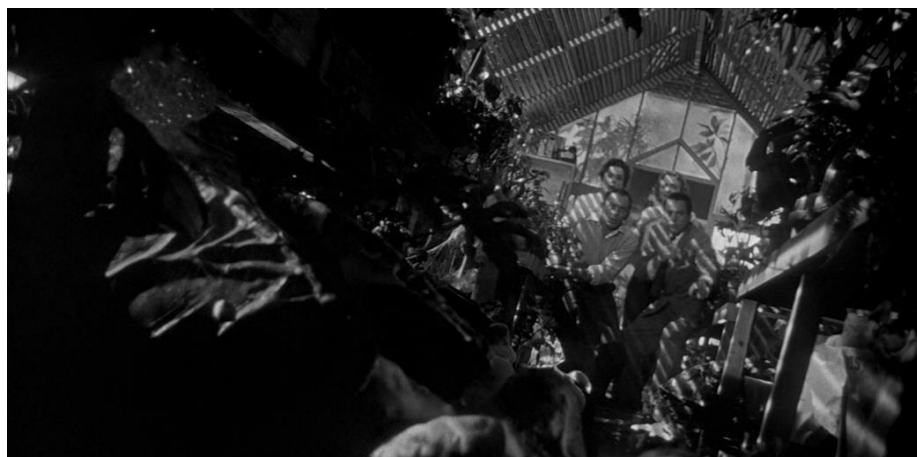
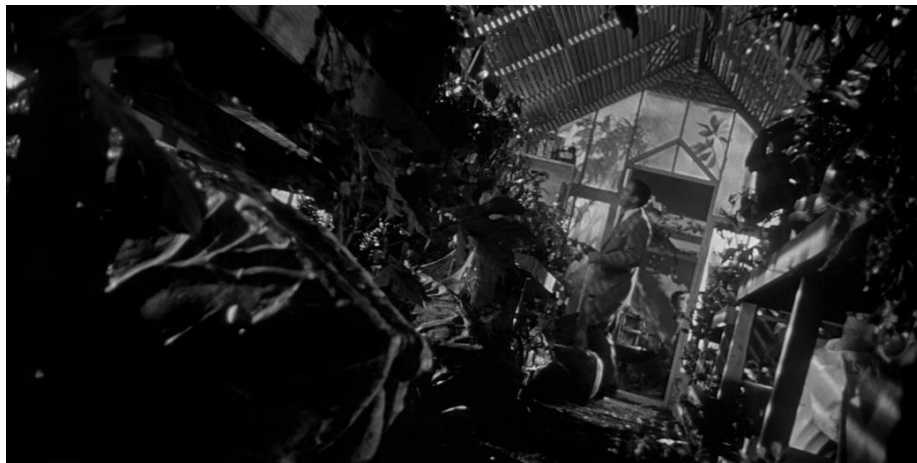
A sensação de normalidade ao redor dos personagens prossegue, com Miles encontrando Wilma, que afirma que a consulta que ele marcaria para ela com o psiquiatra não seria mais necessária, pois ela havia acordado bem naquela manhã e não havia com que o se preocupar, e vendo o pequeno Jimmy conversando alegremente com sua mãe. A sensação de normalidade prossegue durante todo o dia, até o momento em que Miles, Becky e os Belicec decidem preparar um churrasco no jardim e acabam encontrando vagens alienígenas na estufa.

Nesse momento, Jack precisa de algo para acender a churrasqueira e Miles entra na estufa para pegar alguma coisa para molhar o carvão. Ele então encontra as vagens e chama os demais, que assistem horrorizados às vagens eclodirem em corpos que parecem os deles mesmos. Essa cena pode ser vista como um divisor na mudança de perspectiva narrativa do filme, pois se primeiro a ameaça foi apenas sugerida através dos relatos de Wilma, Becky e Jimmy sobre seus parentes, e depois começou a se tornar mais definida através dos corpos que

apareceram e depois sumiram na casa de Jack e Becky, a partir de então ela torna-se concreta, sem espaço para que ninguém duvide de que ela de fato é real.

Nesse sequência, a câmara mostra uma das vagens gigantes do lado esquerdo em primeiro plano com Miles ao fundo (figura 20); depois, a mesma vagem, agora com os personagens juntos observando ao fundo (Figura 21); e, por fim, as vagens eclodindo os corpos na estufa escura (Figura 22). Aqui o ângulo do enquadramento é mais uma vez utilizado de modo a causar um efeito específico, pois podemos observar que a câmara focaliza as vagens e os personagens em um ângulo levemente inclinado para os lados. Trata-se de uma modificação sutil na composição da imagem, mas muito eficiente para ressaltar o caráter de estranhamento do que estamos vendo, além de evidenciar a ruptura da ordem causada pela presença do vegetal alienígena, como se sua existência tirasse o mundo dos personagens do eixo.

Figuras 20, 21 e 22: As vagens eclodem na estufa.





Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

A essa altura dos acontecimentos os personagens concluem que as vagens estão sendo escondidas nas casas para substituir as pessoas, o que deve acontecer enquanto elas dormem. Logo surge um tom de urgência, com Theodora dizendo que todas elas devem ser destruídas, e Miles acrescentando que devem procurá-las em todos os prédios e casas da cidade e examinar todos os homens, mulheres e crianças. A princípio eles pensam em contatar a polícia ou pessoas próximas, mas temem não saber quem já foi substituído na cidade. Então Miles tenta telefonar para o FBI, apenas para descobrir que os operadores das linhas telefônicas já haviam sido substituídos.

A escolha rápida de Miles pelo FBI como alternativa segura para resolver o problema revela confiança na instituição, colocando-a como autoridade máxima para tratar do assunto. Biskind (2000) explica que isso ocorre porque em filmes de Ficção Científica desse período, o governo federal assume o papel de salvador que o exército possui nos filmes de guerra. A invasão alienígena geralmente começa em uma cidade pequena no meio dos Estados Unidos, com a intenção de seguir para cidades maiores; a ajuda, por outro lado, tende a seguir o fluxo contrário, vindo da capital nacional para as cidades pequenas.

Nesse sentido, o FBI destaca-se como sendo a principal organização a ser confiada nos momentos em que as crises se estabelecem nesses filmes, o que se torna ainda mais plausível quando lembramos que muitas dessas produções possuíam subtexto anticomunista e o próprio FBI atuou de forma ativa na disseminação da retórica anticomunista, colocando-se como uma instituição ilibada capaz de salvar o país. J. Edgar Hoover, então diretor do FBI, foi intensamente anticomunista, tendente a associar qualquer mudança na ordem econômica e social vigente ao comunismo (Storrs, 2015).

Após essa sequência, Miles e Becky partem para pedir ajuda de Sally, a enfermeira que trabalha com Miles. É então que Miles vê pela janela da casa de Sally ela reunida com Wilma, os tios de Wilma e o pai de Becky, todos já substituídos por alienígenas. Nessa cena, o pai de Becky segura uma vagem, cuja cópia irá substituir um bebê. É importante apontar que essa cena não existe no romance de Finney e trata-se de uma adição à narrativa fílmica. Podemos dizer que essa adição tem a função de acentuar características negativas aos alienígenas e torná-los mais perversos na tela: eles não são apenas furtivos e sinuosos ao substituírem as pessoas enquanto elas dormem, como também são implacáveis ao ponto de não pouparem sequer os bebês.

Após ser flagrado, Miles foge, deixando para trás as cópias observando-o sem gritar ou dizer uma palavra, até voltarem em silêncio para casa. Logo depois, uma mensagem circula nos rádios da polícia para que prendam os dois, revelando que as forças policiais também já haviam sido cooptadas. Ainda que no romance de Finney também haja policiais substituídos, no filme esse ponto é ressaltado, mostrando as forças policiais ativamente mobilizadas para prendê-los. Essa adição narrativa também contribui para elevar a percepção de periculosidade dos alienígenas, mostrando forças policiais que sucumbem diante deles e se voltam contra os cidadãos que deveriam proteger, ao mesmo tempo que sugere, indiretamente, que a única salvação é o FBI.

Miles e Becky fogem para o consultório dele e nessa cena, mais uma vez, é possível observar como o enquadramento é utilizado para salientar o quanto os personagens estão acuados. Quando eles entram no prédio, são mostrados na tela como se estivessem sendo esmagados pelas paredes de um longo corredor estreito (Figura 23). Ao entrarem no consultório, eles escondem-se em um armário e aparecem do lado abaixo da tela, no escuro, enquanto a cópia de um policial aparece do lado de fora, no claro, revelando que a ordem social foi alterada; se antes eram os alienígenas que precisavam se esconder em porões, estufas e armários escuros, agora são os humanos que precisam utilizar esses lugares para sobreviver (Figura 24).

Figuras 23 e 24: Miles e Becky escondem-se no consultório.



Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

Depois que a cópia do policial vai embora e Miles e Becky ficam sozinhos no consultório, concordam que precisam ficar acordados para não correrem o risco de serem substituídos. Looch (2012) aponta que a questão do sono tem um papel importante na narrativa, pois quanto mais tempo os personagens passam acordados, mais arredios, nervosos e assustados eles ficam, o que acaba aumentando a sensação de urgência transmitida pelo filme. "Uma vez que os alienígenas estejam em vantagem, não há remédio exceto tentar permanecer acordado e alerta. Mas por quanto tempo eles conseguirão ficar sem dormir?" (Looch, 2012, p. 128)³³.

Além disso, quando pensamos no subtexto anticomunista que permeia a narrativa, dormir ganha a conotação de fraqueza.

Filmes anticomunistas exigem vigilância eterna para proteger a si mesmo e o país da invasão. A autovigilância em *Body Snatchers* faz dormir se tornar impossível.

³³ "Once the pod people gain the upper hand, there is no remedy except trying to stay awake and alert. But how much longer can they go on without sleep?"

Humanos precisam ficar acordados para sempre, ou são substituídos pelos alienígenas quando dormem (Rogin, 1984, p. 29)³⁴.

A retórica anticomunista estadunidense da época argumentava que os comunistas estariam agindo para invadir os Estados Unidos e cooptar seus cidadãos, mas isso só aconteceria se o próprio país e seus cidadãos não se mantivessem alertas. Esse argumento era utilizado porque acabava isentando parcialmente as autoridades de conter esse avanço, ao mesmo tempo que colocava sobre os cidadãos a responsabilidade de detê-lo. Nessa visão, alguém só seria cooptado pelo comunismo se estivesse relaxado o suficiente para não perceber a infiltração comunista e a tentativa de cooptação, de modo que as pessoas eram instigadas a ficar alertas o tempo inteiro.

Na fictícia Santa Mira, não relaxar e manter-se alerta o tempo inteiro significava que os personagens não podem dormir, pois a invasão ocorre em plena luz do dia. Isso é exemplificado na sequência seguinte, quando o dia amanhece e Miles observa pela janela o que parece ser uma manhã como qualquer outra. De repente, as pessoas – ou melhor, suas cópias – param tudo o que estão fazendo e começam a convergir para uma praça, onde se reúnem para receber vagens, que devem implantar na casa de amigos e parentes que residem em cidades próximas (Figura 25).

Figura 25: Os alienígenas se reúnem na praça.



Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

³⁴ ““Anti-Communist films demand eternal vigilance to protect self and country from invasion. Self-surveillance in *Body Snatchers* makes sleep itself impossible. Humans must stay awake forever, for they are replaced by pods when they sleep.”

Essa sequência ocorre de maneira muito protocolar, como se os envolvidos organizassem um piquenique em vez de uma invasão global, exemplificando o caráter prosaico que caracteriza a invasão. É essa característica que torna a invasão retratada tão perigosa, uma vez que, ao contrário de invasões bélicas, ela ocorre de maneira insidiosa no cotidiano da cidade, acontecendo sem que ninguém perceba antes que seja tarde demais.

Após essa cena, Miles abre a porta para Jack entrar pensando que ele havia trazido ajuda, mas descobre que ele também havia sido substituído. No romance de Finney, os Belicec também sobrevivem à invasão, de modo que essa adição narrativa na adaptação de Siegel também contribui para tornar os alienígenas mais perigosos, ao mesmo tempo que aumenta a sensação de desespero do protagonista.

Depois de serem confrontados por Jack, Kauffman e outras cópias no consultório, eles são deixados a sós para dormir, mas acabam conseguindo neutralizar os alienígenas com injeções e fugir. A partir daí, Miles e Becky iniciam uma fuga alucinada, enquanto os alienígenas os perseguem como uma turba ensandecida (Figura 26).

Figura 26: Os alienígenas perseguem Miles e Becky em bando.



Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

É importante apontar que um dos princípios associados ao comunismo era a perda da individualidade frente a uma massificação forçada em que todos se tornam iguais (Ulonksa, 2011). Quando a narrativa retrata pessoas sendo substituídas por cópias sem emoção delas mesmas sem nenhum traço particular que as diferencie entre si, ela encapsula com eficiência o temor da massificação da ideia conspiratória do que aconteceria com as sociedades subjugadas pelo comunismo.

Para retratar a perda de individualidade, a história apresenta as cópias alienígenas como uma massa indistinta de seres apáticos, robóticos e insensíveis. Para isso, a adaptação de Siegel também recorre à desumanização mecanicista para retratar os alienígenas, caracterizando-os como seres frios, rígidos e passivos (Haslam, 2006). Assim como no romance de Finney, esse processo de desumanização mecanicista pode ser observado tanto na escala de grupo, quanto individual. No que concerne aos alienígenas enquanto grupo, podemos observá-lo em cenas como essas, em que multidões se reúnem na praça e perseguem os protagonistas em bando.

Nessa sequência de fuga, outro recurso é utilizado com o fim de causar um efeito específico: os planos abertos. Aqui, eles são utilizados para comunicar a sensação de impotência dos personagens diante de uma invasão maior que eles, que já tomou conta da cidade inteira e está prestes a subjugar-los também. No romance de Finney, Miles e Becky fogem por trilhas, colinas, campos abertos e terras agrícolas ao redor de Santa Mira, rumo à rodovia onde pessoas de outras localidades estariam passando e para quem poderiam pedir ajuda. No filme, isso ganha destaque, sendo possível observar planos abertos capturando os personagens em tamanho minúsculo enquanto eles fogem alucinadamente pelas paisagens ermas (Figuras 27, 28 e 29).

Figuras 27, 28 e 29: Miles e Becky fogem pelos arredores de Santa Mira.





Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

Sabe-se que os planos abertos costumam retratar uma visão panorâmica que isola uma figura humana ou um objeto em uma paisagem ampla e geralmente são utilizados para ambientar o público, mostrando o lugar que rodeia os personagens e onde se dá a ação; entretanto, também podem ser utilizados para dar um tom dramático e pessimista, caso os personagens sejam reduzidos a silhuetas minúsculas em relação ao espaço que as rodeia (Martin, 2005).

É o que acontece na adaptação de Siegel. Nela, esses planos possuem a função narrativa específica de ressaltar a impotência dos personagens diante da invasão que enfrentam. Ao serem mostrados tão pequenos em tela, há a sugestão de que não importa para onde eles corram – não há para onde fugir. Além disso, é interessante observar que, tratando-se de cenas de fuga de um filme de invasão alienígena e considerando convenções de narrativas fílmicas clássicas do gênero, seria esperado que esses planos fossem preenchidos mais por céu do que por terra, já que é do espaço que a ameaça estaria vindo; entretanto, neles as paisagens terrestres ocupam praticamente todo o plano, ressaltando o caráter mundano da invasão, já estabelecida em terra firme.

Assim, da mesma forma que a iluminação transforma espaços internos aparentemente sem importância para expressar o medo dos personagens, os planos abertos transformam espaços externos aparentemente inócuos em expressões de seu desespero, de modo que diferentes recursos cinematográficos atuam sobre o espaço do filme.

No fim das contas, Miles e Becky conseguem se esconder em túneis próximos à cidade, mas logo o imperativo de não dormir recai sobre eles novamente. Eles então escutam uma melodia suave e desconfiam de que não são os únicos que conseguiram sobreviver à invasão. Miles sai para checar e descobre que a música vem do rádio de um caminhão próximo que está sendo carregado de vagens, que estão sendo plantadas às centenas em estufas. Ele volta para o túnel e encontra Becky quase dormindo. Miles a carrega nos braços, mas quando estão saindo do túnel caem exaustos na lama. Com as forças quase se esvaindo, eles se beijam, mas é tarde demais: Miles percebe que ela já havia sido substituída (Figura 30).

Figura 30: Becky é substituída.



Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

Para o cinema clássico de Hollywood, o *close-up* é um plano de clímax, reservado para revelar a emoção de um personagem de uma maneira expressiva e enfática (Byrnes, 2015). Tendo isso em mente, o fato de Siegel ter reservado o primeiro grande *close-up* do filme para o momento em que Becky é substituída indica como a cena é importante, pois ela é uma adição da adaptação que não ocorre no livro³⁵ e que tem como objetivo ampliar a sensação de cerco ao redor de Miles, que a partir daí se vê completamente sozinho.

³⁵ Aqui vale apontar que a substituição de Becky no filme pode ser vista como uma inconsistência narrativa. Pela lógica interna da história, é preciso haver ao menos uma vagem próxima, que eclodirá o corpo copiado quando a pessoa finalmente dormir. Nessa cena, não há nenhuma vagem, de modo que a própria Becky parece ter se tornado uma cópia de si mesma ao dormir.

O *close-up* também é utilizado para ilustrar o processo de desumanização mecanicista na escala individual, pois se em grupo os alienígenas agem como uma massa amorfa, fria e robótica, individualmente seus rostos transmitem isso através de expressões vazias e sem emoção. O melhor exemplo é a cena acima, onde podemos observar o rosto impassível da cópia de Becky, mas essa caracterização também pode ser apontada em outras cenas ao longo do filme, como nas cópias de Wilma (Figura 31) e de Jack e Kauffman (Figura 32), além da própria Becky, ainda humana, tentando se passar por uma cópia para fugir (Figura 33).

Figuras 31, 32 e 33: As expressões vazias ao longo do filme.





Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

Dessa forma, assim como no romance de Finney, a adaptação também desumaniza a figura alienígena através de um processo mecanicista, tanto em grupo, através das cenas em que os alienígenas aparecem juntos como uma massa uniforme, passiva e robótica, quanto individualmente, através de personagens que não expressam emoção quando são substituídos ou estão tentando fingir que foram.

Após Becky ser substituída, Miles foge em disparada enquanto as cópias correm atrás dele, mas ele finalmente chega à rodovia, que representa sua esperança de alertar transeuntes de outras localidades acerca da invasão. Nessa sequência, ele corre entre os carros desesperado, gritando: “Vejam! Seus tolos! Vocês estão em perigo! Vocês não conseguem ver? Eles estão atrás de vocês! Eles estão atrás de todos nós! Nossas esposas, nossas crianças, todos nós!”. Nesse momento, há um *close-up* para destacar a expressão de seu rosto, que é de completo desespero, e ele quebra a quarta parede³⁶, dirigindo-se diretamente à audiência: “Eles já estão aqui! Você é o próximo!” (Figura 34).

³⁶ A quarta parede "se refere à separação imaginária entre o mundo ficcional e o público. Quando um personagem ou narrador rompe a quarta parede, ele reconhece a existência dos espectadores e interage com eles de alguma forma. Esse recurso pode ser usado para criar efeitos cômicos, dramáticos ou metaficcionalis" (Martins, 2023).

Figura 34: Miles grita para a câmera.



Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

Se até então a relação entre a invasão alienígena retratada na tela e uma invasão comunista poderia ser encarada como uma relação casual, aqui o filme deixa claro que essa associação é proposital. Para a audiência estadunidense vivendo a Guerra Fria durante a década de 1950, ver Miles gritando diretamente para a câmera “Eles já estão aqui! Você é o próximo!” não poderia significar outra coisa que não um alerta sobre o avanço comunista, de forma que o filme e o contexto histórico no qual ele está inserido dialogam de maneira direta nessa cena. O *close-up*, o desespero do personagem e seus gritos de alerta a tornam emblemática, traduzindo bem o medo de estar rodeado de comunistas e estar prestes a se tornar um deles.

Grant (2019) revela que Siegel gostaria de acabar o filme nesse momento, mas o estúdio não gostou da ideia de ter um final pouco otimista e sem uma resolução que parecesse satisfatória. Desse modo, foi adicionada uma moldura narrativa ao redor do filme, para que Miles contasse os eventos que se passam em Santa Mira. Assim, após essa sequência em que ele corre desesperado entre os carros, a narrativa volta para as cenas iniciais, onde ele está terminando de contar sua história para médicos e policiais em um hospital.

Os médicos a princípio não o levam muito a sério, mas logo um homem ferido chega ao hospital e o socorrista informa que a causa foi um acidente envolvendo um caminhão que carregava vagens. Depois de confirmar que o caminhão vinha de Santa Mira, Dr. Hill fala para os policiais emitirem um alerta geral e bloquearem todas as rodovias. O filme termina com o Dr. Hill ligando para o FBI, reafirmando a instituição como a única confiável para resolver o problema, enquanto Miles não parece muito feliz (Figura 35).

Figura 35: Miles não parece muito feliz.



Fonte: *Invasion of the Body Snatchers* (2012)

A expressão desanimada de Miles parece sugerir que o esforço do estúdio em tentar tornar o fim do filme mais otimista não funcionou como o esperado, o que faz sentido quando pensamos na sucessão de eventos que ocorre nele. Em muitas produções do período, quando havia a sugestão de que forças de segurança seriam mobilizadas para neutralizar a ameaça, a certeza de que elas conseguiriam era praticamente certa. Grant (2019) aponta que isso aconteceu em diversas produções que envolviam monstros, invasões e ataques, como em *The Beast from 20,000 Fathoms* [1953], *Them!* [1954], *It Conquered the World* [1956], *The Deadly Mantis* [1957], *The Giant Claw* [1957], *The Monster that Challenged the World* [1957], *20 Million Miles to Earth* [1957] e *In The Thing from Another World* [1951]. Entretanto, em *Invasion of the Body Snatchers* [1958] (2012), ainda que o final traga essa sugestão, a audiência não tem essa certeza, fazendo com que o desenlace tenha um tom mais dramático.

O romance de Finney termina de maneira reconfortante para os leitores, pois depois que Miles incendeia o campo de vagens e elas começam a subir aos céus fugindo da Terra, sabemos que a cidade aos poucos vai voltando ao normal, e até mesmo que Miles e Becky eventualmente acabam se casando. Entretanto, no filme de Siegel, ainda que tenha havido a tentativa de amenizar o final com a adição da moldura narrativa, substituindo a cena final de um Miles alucinado, gritando para a câmera por ele finalmente conseguindo mobilizar as autoridades sobre a invasão, a resolução não parece ser totalmente confortável, pois acaba levantando questionamentos sobre se já não seria tarde demais, conforme reforça Grant (2019):

[...] como o FBI, ou qualquer agência federal ou estadual, poderia conter a invasão alienígena, que já se espalhou para muito além da cidade de Santa Mira? [...] quando Miles, frenético, chega à rodovia, ele é empurrado para o lado por um caminhão com uma carga de vagens, e quando o caminhão passa pelo seu corpo rodopiante, vemos

os nomes dos destinos atendidos pela empresa de transporte: Los Angeles, São Francisco, Portland, Seattle – as principais cidades da costa oeste americana. A rodovia na qual Miles grita seu alerta é um viaduto com outras rodovias cruzando-a por baixo. [...] Em suma, as vagens estão simplesmente dispersas demais agora para que todas possam ser rastreadas e destruídas (Grant, 2019, loc. 173-184)³⁷.

Assim, podemos dizer que o filme de Siegel tem um final mais amargo que o romance de Finney, uma vez que o espaço para ter esperança de que tudo acabou bem é muito menor graças à imposição de outras escolhas narrativas por parte dos realizadores. O rosto ao mesmo tempo cansado, aliviado e angustiado de Miles no final parece resumir bem essa sensação, fazendo com que a audiência termine de ver o filme sem a certeza de que a ameaça alienígena construída em tela tenha sido realmente neutralizada.

A partir desta breve análise, podemos perceber que a adaptação utiliza diversos recursos cinematográficos na construção dessa ameaça, como a manipulação da iluminação de espaços internos que cria suspense, os ângulos inclinados que indicam a ruptura da normalidade, os planos abertos que isolam e diminuem os personagens frente ao cerco da invasão, os *close-ups* que focalizam as expressões dos personagens e a fala de Miles diretamente com a câmera na sequência da rodovia.

Somado a esses recursos, também podemos citar as diversas alterações do roteiro que objetivaram tornar a situação ainda mais crítica, como a sugestão de maior periculosidade dos alienígenas, a substituição de Jack, Becky e Theodora, o desespero de Miles na rodovia e o final inconclusivo.

Além disso, é importante observar que a desumanização mecanicista observada no romance também está presente no filme, sendo ressaltada através da expressão vazia dos atores que interpretam cópias alienígenas em nível individual e das cenas em que eles perseguem os protagonistas em bando de maneira alucinada pela cidade e seus arredores em nível coletivo.

Todas essas escolhas fazem com que a adaptação de Siegel enfatize de maneira ainda mais expressiva o discurso anticomunista já presente no romance de Finney, retratando seres perigosos que escondem-se furtivamente no escuro, que rompem com o estado das coisas, que perseguem suas vítimas de maneira implacável sem demonstrar remorso e que são impossíveis de serem detidos por completo.

³⁷ "[...] how could the FBI or any federal or state agency possibly contain the pod invasion, which already has spread much wider than the town of Santa Mira? [...] when a frantic Miles reaches the highway, he is brushed aside by a truck with a load of pods, and as the truck passes his spinning body we see the names of the destinations serviced by the trucking company roll by: Los Angeles, San Francisco, Portland, Seattle – the major cities of the American west coast. The highway on which Miles shouts his warning is an overpass with another multiline highway intersecting it below. [...] In short, the pods are simply too dispersed now for all of them to be tracked down and destroyed."

Esse resultado é ainda mais significativo quando pensamos tratar-se de um filme de Ficção Científica que praticamente não utiliza efeitos especiais, ao contrário de muitos de seus contemporâneos que investiram em monstros gigantes, naves espaciais e paisagens em outros planetas. A maior parte da expressividade do filme reside na figura alienígena e na manipulação de recursos do fazer cinematográfico, que fizeram com que ele se tornasse um alarme estridente para uma audiência já assustada com a Guerra Fria, alertando-a para que ela se mantivesse atenta o tempo inteiro. Os comunistas poderiam estar em qualquer lugar, inclusive ali, na sala escura do cinema. Na dúvida, era melhor não dormir.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assumindo a ameaça alienígena de *The Body Snatchers* [1955] (2010), romance de Ficção Científica de Jack Finney, como uma representação da ameaça comunista durante a Guerra Fria, este trabalho objetivou investigar como ela foi adaptada para *Invasion of the Body Snatchers* [1958] (2012), filme de Don Siegel. Nessa investigação, observamos quais os principais recursos cinematográficos utilizados nessa adaptação, partindo da hipótese de que a escolha de determinados recursos tornou a ameaça alienígena mais expressiva, potencializando a retórica anticomunista presente no romance.

Para isso, começamos discutindo o gênero de Ficção Científica, entendendo melhor como ele diferencia-se de outros gêneros de literatura fantástica e buscando identificar suas características específicas. Vimos que uma de suas principais características é a presença do *novum*, um elemento fantástico que tende a ter uma explicação racional, ainda que ficcional, dentro da narrativa. Esse elemento é possível a partir de uma extrapolação do que entendemos como ciência (Svec; Winiski, 2013), sendo essa extrapolação do discurso científico uma característica determinante de histórias que entendemos como Ficção Científica. Extrapolamos o discurso científico para o campo ficcional para criarmos elementos derivados de uma lógica que faça sentido no mundo em que vivemos, como naves espaciais, robôs inteligentes e seres de outros planetas.

A partir daí, contextualizamos brevemente a produção literária do gênero nos Estados Unidos durante a década de 1950, que foi marcada por publicações de autores populares, como Isaac Asimov, Robert A. Heinlein e Ray Bradbury. É dentro desse panorama que encontramos Jack Finney, um dos inúmeros autores que publicaram em revistas diversas da época. Finney publicou *The Body Snatchers* [1955] (2010) e de forma serializada na revista *Collier's* em 1954 e em forma de romance em 1955. O livro foi adaptado para o cinema pela primeira vez pouco tempo depois, como *Invasion of the Body Snatchers* [1958] (2012), dirigido por Don Siegel.

Assim, após essa contextualização, buscamos entender melhor como a figura alienígena é retratada no romance de Finney. Para tal, começamos investigando que formas a figura alienígena pode assumir em histórias de Ficção Científica, indo de uma aparência antropomórfica, ao possuir traços humanos que o tornam mais familiar, a uma aparência irreconhecível, ao ser mais diferente e estranho (Benford, 1980 *apud* Malmgren, 1993). Quanto mais antropomórfico for o alienígena, maiores as chances do diálogo com humanos ser possível

e da relação ser amigável, e quanto mais irreconhecível ele for, maiores são as chances de não haver diálogo e um conflito se instalar.

Contudo, vimos que Finney subverte o conceito de alienígena antropomórfico para construir um alienígena perigoso justamente por parecer humano, sendo capaz de passar despercebido em plena luz do dia. Isso é potencializado porque esse alienígena não assume a aparência de um ser humano qualquer, mas a aparência exata de pessoas próximas dos personagens, sendo praticamente indistinguível da pessoa que ele substitui. A única diferença reside em sua incapacidade de demonstrar emoções, que é uma característica fundamental de sua construção na narrativa e revela um processo de desumanização mecanicista (Haslam, 2006) que objetiva caracterizá-lo como um ser distante, frio e insensível.

Dando continuidade à nossa investigação, discutimos adaptação cinematográfica e linguagem cinematográfica. Apontamos que adaptações cinematográficas são resultado de um processo complexo de transposição e têm existência independente das obras que as originaram, sendo realizada através de uma arte também complexa e autônoma, que é o cinema. A partir daí, ressaltamos que o cinema possui diversas convenções, técnicas e recursos, e que durante o processo de adaptação uma série de escolhas são realizadas a fim de selecionar recursos específicos para contar uma história.

Em seguida, traçamos um breve panorama da produção cultural nos Estados Unidos durante a Guerra Fria, mostrando que o discurso anticomunista esteve presente em revistas, histórias em quadrinhos, livros e filmes. Mais especificamente, mostramos como o cinema de Ficção Científica do período refletiu as ansiedades do período e repercutiu a retórica anticomunista, através de uma série de produções sobre apocalipses nucleares, criaturas surgidas da radiação, viagens espaciais e invasões alienígenas (O'Donnell, 2023).

Por fim, depois de situar *Invasion of the Body Snatchers* [1958] (2012) nesse panorama, analisamos como o filme de Siegel adaptou o romance de Finney para o cinema. Em nossa análise, pudemos observar que diferentes recursos cinematográficos foram utilizados na adaptação para ressaltar o perigo da invasão, desumanizar os alienígenas e aumentar a sensação de medo dos personagens, como a utilização de iluminação artificial, ângulos inclinados, planos abertos e *close-ups*, além de alterações no roteiro e a desumanização mecanicista dos alienígenas em grupo e individualmente. Isso tornou a ameaça alienígena do romance de Finney ainda mais expressiva no filme de Siegel.

Compreendendo a invasão alienígena como a representação de uma invasão comunista, a consequência dessa adaptação mais expressiva é o incremento do discurso anticomunista presente no romance. Ao tornar a invasão mais perigosa, o discurso

anticomunista ganha força, comunicando à audiência que os comunistas são ainda piores do que ela poderia inicialmente imaginar. Essa intensificação atinge seu ápice na cena da rodovia, quando um Miles desesperado quebra a quarta parede e dirige-se diretamente à audiência para alertá-la sobre o perigo que ela está correndo, cruzando a linha entre ficção e realidade.

Com nossa investigação, esperamos contribuir com os estudos de Ficção Científica, adaptação cinematográfica e produção cultural dos Estados Unidos durante a Guerra Fria, entendendo como o discurso anticomunista da época se manifestou na literatura e no cinema. Contudo, ainda que a invasão alienígena do filme seja encarada aqui como a representação de uma invasão comunista nos Estados Unidos, é importante pontuar que essa não é a única interpretação possível, sendo possível também enxergar o filme como um protesto contra as pressões da era McCarthy por conformismo (Rogin, 1984).

A ideia por trás desse caminho interpretativo é a de que, para ser anticomunista naquela época, também era preciso abdicar de sua individualidade, tornando-se parte de uma massa passiva, robótica e conformada, cujo único objetivo era receber, reproduzir e defender a retórica anticomunista. Considerando essa interpretação, o filme seria capaz de encapsular dois extremos ao mesmo tempo, pois os alienígenas poderiam representar tanto comunistas implacáveis que queriam invadir o país quanto os estadunidenses massificados pelo discurso anticomunista, o que torna a produção mais interessante e abre mais caminhos de investigação.

Por fim, apesar do romance de Finney dialogar com a Guerra Fria, ressaltamos que a história não ficou confinada a esse momento histórico. Após a adaptação de Siegel em 1958, o romance foi novamente adaptado para o cinema em 1978, como *Invasion of the Body Snatchers* [1978] (2014), dirigido por Philip Kaufman, com a história se passando em São Francisco; em 1993, como *Body Snatchers* [1993] (1999), dirigido por Abel Ferrara, com a história se passando em uma base militar estadunidense; e em 2007, como *The Invasion* [2007] (2008), dirigido por Oliver Hirschbiegel e estrelado por atores mais conhecidos pelo público contemporâneo, como Nicole Kidman e Daniel Craig, com a história se passando na capital Washington.

Quando vemos o quanto a história de Finney parece ter penetrado na cultura popular americana, não podemos deixar de pensar no quanto isso se deve ao impacto do filme de Siegel, que ajudou a interpretar a angústia fabricada de uma geração para as telas de maneira expressiva e assustadora:

Pedaços do filme [de Siegel] encontram seu caminho para o imaginário popular americano, assumindo a forma de referências intermediárias de *Invasion of the Body Snatchers* em filmes, séries de televisão, desenhos animados e videogames. Ao

remodelar o tema, o enredo, os personagens, os dispositivos narrativos, as imagens, os sons e os efeitos especiais do filme de Siegel sempre em novos contextos, os remakes cinematográficos e as citações da cultura pop influenciaram decisivamente o valor cultural do filme além de seu contexto imediato da década de 1950 (Loock, 2012, p. 122- 123).

Assim como as diferentes possibilidades interpretativas do filme de Siegel podem nos levar a diferentes investigações, a existência de diferentes adaptações da história de Finney — nas décadas de 1950, 1970, 1990 e 2000 — também possibilita outros desdobramentos de pesquisa. É possível nos perguntarmos sobre as formas que os alienígenas criados por ele assumiram ao longo do tempo e nos motivos pelos quais a história parece ter fascinado a audiência estadunidense ao ponto de persistir tantas vezes em seu cenário cultural através dessas adaptações para o cinema. Seja qual for a resposta, ela nos parece uma vitória dos alienígenas, como se eles houvessem sucedido em realizar uma invasão que parece não ter fim.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, D. **O guia do mochileiro das galáxias**. Rio de Janeiro: Sextante, 2004.
- ASIMOV, Isaac. **Eu, robô**. São Paulo: Aleph, 2015a. E-book.
- ASIMOV, Isaac. **Fundação**. São Paulo: Aleph, 2015b. E-book.
- ATOMIC WAR! nº 1. **Guia dos Quadrinhos**, 2016. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/edicao-estrangeira/atomic-war-n-3/8758/75966>. Acesso em: 19 mar. 2024.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- BATISTA, Ariel Cherxes. O golpe de 1964 em comparação com o impeachment de 2016 e a afirmação de um passado que não passa. In: VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est, 2017, Espírito Santo. **Anais do VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est**. Espírito Santo: UFES, 2017. p. 104-123. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/ufesupem/article/view/18039>. Acesso em: 10 jun. 2023.
- BENSON, S; BRANNEN JR, D.; VALENTINE, R. **Encyclopedia of U.S. History**. Estados Unidos: Gale Cengage Learning, 2009.
- BISKIND, Peter. **Seeing Is Believing: How Hollywood Taught Us to Stop Worrying and Love the Fifties**. Nova Iorque: Holt Paperbacks, 2000. E-book.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **Film Art: An introduction**. Nova Iorque: McGrawHill Companies, 2008.
- BOUCHER, A. **Recommended Reading**. The Magazine of Fantasy and Science Fiction, EUA, v. 8, n. 5, p. 71-72, Maio 1955.
- BRADBURY, Ray. **As crônicas marcianas**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013. E-book.
- BRADBURY, Ray. **Fahrenheit 451**. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013. E-book.
- BYRNES, Paul. **Frame it again, Sam: Hollywood and the lost art of the close-up**. The Sydney Morning Herald, 2015. Disponível em: <https://www.smh.com.au/entertainment/movies/paul-byrnes-says-the-classic-closeup-has-gone-soft-20150914-gjlvpg.html>. Acesso em: 18 mar. 2024.
- CARDOSO, C. F. Ficção científica, percepção e ontologia: e se o mundo não passasse de algo simulado? **História, Ciências, Saúde**, Manguinhos, v. 13 (suplemento), p. 17-37, out. 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/99pjByM3yyNNLZw9qDWt79b/>. Acesso em: 01 set. 2023.
- CHIANG, Ted. História da sua vida. In: **História da sua vida e outros contos**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2016. E-book.
- COLLINSON, Stephen. **Back to the USSR: Donald Trump evokes Cold War to boost**

campaign. CNN, 17 ago. 2016. Disponível em:
<https://edition.cnn.com/2016/08/17/politics/donald-trump-evokes-cold-war-threat/index.html>.
 Acesso em: 10 jun. 2023.

COLLINS, Suzanne. **Jogos Vorazes**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. E-book.

CONKLIN, G. Galaxy's 5 Star Shelf. **Galaxy Science Fiction**, EUA, v. 10, n. 4, p. 92, Julho 1955.

CORADO, Patrícia. **Metáfora x Metonímia**. Língua Minha, 2021. Disponível em:
<https://www.linguaminha.com.br/artigos/metafora-x-metonimia/>. Acesso em: 10 mar. 2024.

D'AMMASSA, D. **Encyclopedia of Science Fiction**. New York: Facts on File, 2005.

EPSTEIN, Barbara. Anti-Communism, Homophobia, and the Construction of Masculinity in the Postwar U.S. **Critical Sociology**, Pensilvânia, v. 20, n. 3, p. 21-44, 1994. Disponível em:
<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/089692059402000302>. Acesso em: 26 dez. 2023.

EUA. Executive Order 9835, de 21 de março de 1947. Prescribing Procedures for the Administration of an Employees Loyalty Program in the Executive Branch of the Government. **13 CFR Cum. Supp**, 1947. Disponível em:
<https://www.trumanlibrary.gov/library/executive-orders/9835/executive-order-9835>. Acesso em 15 dez. 2023.

FICÇÃO. In: MICHAELIS Dicionário Brasileiro da Língua Brasileira. Disponível em:
<https://michaelis.uol.com.br/palavra/ficção/>. Acesso em: 15 dez. 2023.

FINNEY, Jack. **The Body Snatchers**. London: Gateway, 2010. E-book.

GIBSON, W. **Neuromancer**. São Paulo: Aleph, 2015. E-book.

GOTHAM, Kevin. **A study in American agitation: J. Edgar Hoover's Msymbolic construction of the communist menace**. Mid-American Review of Sociology, Kansas, v. 16, n. 2, p. 57-70, 1992. Disponível em:
<https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/5084/MARSV16N2A5.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 07 abr. 2023.

GRANT, Barry Keith. **Invasion of the Body Snatchers (BFI Film Classics)**. Inglaterra: British Film Institute, 2019. E-book.

HALPER, T; MUZZIO, D. It's a Wonderful Life: Representations of the Small Town in American Movies. **European journal of American studies**, Online, 6-1, 2011. Disponível em: <https://journals.openedition.org/ejas/9398>. Acesso em: 22 mar. 2024.

HASLAM, Nick. Dehumanization: An Integrative Review. **Personality and Social Psychology Review**, Melbourne, v. 10, n. 3, p. 252-264, ago. 2006.

HEINLEIN, Robert. **Tropas Estelares**. São Paulo: Aleph, 2015. E-book.

HENDERSHOT, Cyndy. **Anti-Communism and Popular Culture in Mid-Century**

America. Jefferson: McFarland & Company, 2003. E-book.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991.** 2ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação.** Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

KIGER, P. J. **How the American Dream Works.** Disponível em: <http://people.howstuffworks.com/american-dream.htm>. Acesso em 24 set. 2023.

KING, Stephen. **Depois.** Rio de Janeiro: Suma, 2021. E-book.

KNIGHT, D. Half-Bad Writers. In: KNIGHT, D. **Search for Wonder: Essays on Modern Science Fiction.** Chicago: Advent Publications, 1967.

KRONFELDNER, M. **The Routledge handbook of dehumanization.** Nova Iorque: Routledge, 2021.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária.** Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

LEGACY, Arthur. **The Invasion of the Body Snatchers: A Metaphor for the Fifties.** *Literature Film Quarterly*, v. 6, n. 3, p. 285, 1978. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/43796108?refreqid=excelsior%3Ab4a008a5b08219464525341d82774fee&seq=1#metadata_info_tab_contents. Acesso em: 03 abr. 2023.

LE GUIN, U. K. **A mão esquerda da escuridão.** São Paulo: Aleph, 2015. E-book.

LEVIN, Luciano. Tudo é Ficção Científica. **ComCiência**, Campinas, n. 160, jul. 2014. Tradução de Simone Pallone. Disponível em: http://comciencia.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-76542014000600008&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 02 set. 2023.

LEVINE, I. D. **Plain Talk: an anthology from the leading anti-communist magazine of the 40s.** Nova Iorque: Arlington House Publishers, 1976. Disponível em: <https://archive.org/details/plaintalkantholo00levi/page/n5/mode/2up>. Acesso em 19 mar. 2024.

LOOCK, Kathleen. **The Return of the Pod People: Remaking Cultural Anxieties in Invasion of the Body Snatchers.** In: LOOCK, K; VEREVIS, C. *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Remake/Remodel.* Londres: Palgrave Macmillan, 2012.

MALMGREN, Carl D. Self and other in SF: alien encounters. In: **Science Fiction Studies**, Mar., 1993, Vol. 20, No. 1 (Mar., 1993), pp. 15-33. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/4240211.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2023.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTINS, Matheus. **O que é a quarta parede?** Pixelnerd, 2023. Disponível em:

<https://pixelnerd.com.br/o-que-e-a-quarta-parede/>. Acesso em: 13 jan. 2024.

MCCRACKEN, S. **Pulp: Reading Popular Fiction**. Manchester: Manchester University Press, 1998.

MENEZES, Vasco. **Tarados da série B**. Público, 2002. Disponível em: <https://www.publico.pt/2002/09/27/jornal/tarados-da-serie-b-174846>. Acesso em: 31 ago. 2023.

MILLER, P. The Reference Library. **Astounding Science-Fiction**, EUA, v. 56, n. 1, p. 151-152, Setembro 1955.

MOREIRA DA SILVA, O. J. Das origens do cinema às teorias da linguagem cinematográfica: um breve panorama sobre os modos de abordagem do texto fílmico. **Visualidades**, Goiânia, v. 7, n. 2, 2012. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18196>. Acesso em: 19 nov. 2023.

NATHAN, Ian. **Invasion of the Body Snatchers review**. Empire, 2007. Disponível em: <https://www.empireonline.com/movies/reviews/invasion-body-snatchers-2-review>. Acesso em: 03 abr. 2023.

OBOLIÉNSKAIA, I. L. A tradução literária no diálogo entre culturas e literaturas. **Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, Número Especial, p. 179-200, 2016.

O'DONNELL, Victoria. **Science Fiction Films and Cold War Anxiety**. Encyclopedia.com, 2023. Disponível em: <https://www.encyclopedia.com/arts/culture-magazines/science-fiction-films-and-cold-war-anxiety>. Acesso em 24 dez. 2023.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, dez. 2007.

RIABOV, Oleg. The Red Machine: the dehumanization of the communist enemy in American Cold War cinema. **Quaestio Rossica**, Ecatimburgo, v. 8, n. 2, p. 536-550, jun. 2020.

ROBERTS, Adams. **Science Fiction**. London: Routledge, 2000.

ROBERTS, Adams. **A verdadeira história da Ficção Científica: do preconceito à conquista das massas**. São Paulo: Seoman, 2018.

ROBEY, T. **Invasion of the Body Snatchers (1956)**, review. The Telegraph, 2014. Disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/film/filmreviews/11198302/invasion-of-the-body-snatchers-film-review-tim-robey.html>. Acesso em: 03 abr. 2023.

ROGIN, Michael. Kiss Me Deadly: Communism, Motherhood, and Cold War Movies. **Representations**, California, n. 6, p. 1-36, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2928536>. Acesso em: 27 dez. 2023.

SALOMÃO, Gilberto. **Guerra Fria - evolução - Do Plano Marshall ao início da Coexistência Pacífica**. UOL, 2015. Disponível em:

<https://educacao.uol.com.br/disciplinas/historia/guerra-fria---evolucao-do-plano-marshall-ao-inicio-da-coexistencia-pacifica.htm>. Acesso em: 02 abr. 2023.

SAGAN, Carl. **Contato**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHOLÉS, Robert. **Structural Fabulation: An Essay on Fiction of the Future**. Bloomington: Indiana University Press, 1975. Disponível em: <https://archive.org/details/structuralfabula00scho/mode/2up>. Acesso em: 18 mar. 2024.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2020.

SILVA, Vicente Gil da. **A Aliança para o Progresso no Brasil: de propaganda anticomunista a instrumento de intervenção política (1961-1964)**. 2008. Dissertação (História) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/14692>. Acesso em: 20 dez. 2023.

SIMÕES, Eduardo. **Bolsonaro diz defender Brasil contra comunismo e promete “curar” lulistas**. UOL, 06 out. 2018. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/politica/eleicoes/2018/noticias/reuters/2018/10/06/bolsonarodiz-defender-brasil-contracomunismo-e-promete-curar-lulistas.htm>. Acesso em: 10 jun. 2023.

STAM, Robert. **The dialogics of adaptation**. In: NAREMORE, James. Film adaptation. Nova Jersey: Rutgers University Press, 2000. p. 54-76.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. In: Revista Ilha do Desterro: Florianópolis, nº 51, jul./dez. 2006, p. 019 – 053.

STEVENSON, R. L. **O médico e o monstro**. Rio de Janeiro: Penguin Companhia, 2015. E-book.

STORRS, L. R. Y. **McCarthyism and the Second Red Scare**. Oxford Research Encyclopedia of American History, 2 jul. 2015. Disponível em: <https://oxfordre.com/americanhistorical/display/10.1093/acrefore/9780199329175.001.0001/acrefore-9780199329175-e-6>. Acesso em 05 jan. 2024.

SUVIN, Darko. **Metamorphoses of Science Fiction: on the Poetics and History of a Literary Genre**. New Haven: Yale University Press, 1979. Disponível em: <https://archive.org/details/metamorphosesofsciencefiction/page/n21/mode/2up>. Acesso em: 18 mar. 2023.

SVEC, Michael; WINISKI, Mike. SF and Speculative Novels. In: THOMAS, P. L. **Science Fiction and Speculative Fiction**. Rotterdam: Sense Publishers, 2013. p. 35-57.

THE RED MENACE: Anti-Communist Propaganda of the Cold War. **Kuriositas**, 2023. Disponível em: <https://www.kuriositas.com/2013/10/the-red-menace-anti-communist.html>. Acesso em: 19 mar. 2024.

THE RED MENACE: A Striking Gallery of Anti-Communist Posters, Ads, Comic Books, Magazines & Films. **Open Culture**, 2014. Disponível em:

<https://www.openculture.com/2014/11/the-red-menace-a-striking-gallery-of-anti-communist-propaganda.html>. Acesso em: 19 mar. 2024.

TOLKIEN, J. R. R. **O Senhor dos Anéis**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. E-book.

ULONKSA, Benjamin Ryan. **Human monsters: the function of the Horror motif in Don Siegel's Invasion of the Body Snatchers and its remakes**. In: GEORGI, Sonja; LOOCK, Kathleen (org). *Of Body Snatchers and Cyberpunks*. Alemanha: Universitätsverlag Göttingen, 2011. Disponível em:

https://www.uni-goettingen.de/de/document/download/dba7ea808d5c302929cb3c2ab32cc26f.pdf/GSEP5_body_snatchers.pdf. Acesso em: 29 dez. 2023.

VALIM, Alexandre Busko. **Imagens Vigeadas: Uma História Social do Cinema no alvorecer da Guerra Fria, 1945-1954**. 2006. Tese (História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/25012>. Acesso em: 19 dez. 2023.

VALIM, Alexandre Busko. **Cinema e Guerra Fria: entre Hollywood e Moscou**. In: TEIXEIRA DA SILVA, Francisco Carlos; LEÃO, Karl Schurster Sousa; LAPSKY, Igor (Org.). *O cinema vai à guerra*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2015, p. 179 – 191.

VILELA, Marco Túlio Rodrigues. **A utilização dos quadrinhos no ensino de história: avanços, desafios e limites**. 2012. Dissertação (Educação) - Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2012. Disponível em: <http://tede.metodista.br/jspui/handle/tede/1688>. Acesso em: 17 dez. 2023.

WELLS, H. G. **O homem invisível**. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2019. E-book.

WOLFF, Italo. **Guerra Nuclear: físicos explicam o que aconteceria**. *Jornal Opção*, 2022. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/reportagens/guerra-nuclear-fisicos-explicam-o-que-aconteceria-385741/>. Acesso em: 27 dez. 2023.

XAVIER, Ismail. **Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema**. In: PELLEGRINI, Tânia et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac, 2003.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZINN, H. **A People's History of the United States**. 4th Edition. Inglaterra: Longman, 1994.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

A Chegada. Direção: Denis Villeneuve. Produção: Shawn Levy, Dan Levine, Aaron Ryder David Linde, Milan Popelka. Estados Unidos: Lava Bear Films, FilmNation Entertainment, 21 Laps Entertainment, 2023 (116 min). Disponível em: <https://www.netflix.com/title/80117799>. Acesso em: 15 dez. 2023.

BODY Snatchers. Direção: Abel Ferrara. Produção: Kimberly Brent, Michael Jaffe e Robert H. Solo. Estados Unidos: Warner Bros., 1999. 1 DVD (87 min).

INVASION of the Body Snatchers. Direção: Don Siegel. Produção: Walter Mirisch e Walter Wanger. Estados Unidos: Walter Wanger Production, 2012. 1 DVD (80 min).

INVASION of the Body Snatchers. Direção: Philip Kaufman. Produção: Robert H. Solo. Estados Unidos: Solofilm, 2014. 1 DVD (117 min).

JOANA D'Arc. Direção: Victor Fleming. Produção: Walter Wanger. Estados Unidos: Walter Wanger Productions, 2023. (145 min) Disponível em: https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.cd693087-edb2-4aad-b957-a055420b0c11?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb. Acesso em: 08 jul. 2023.

NO Tempo das Diligências. Direção: Victor Fleming. Produção: Walter Wanger. Estados Unidos: Walter Wanger Productions, 2023. (96 min) Disponível em: https://www.primevideo.com/dp/amzn1.dv.gti.bf1fab94-f318-41b8-b47a-65e03599c1a9?autoplay=0&ref_=atv_cf_strg_wb. Acesso em: 08 jul. 2023.

THE Invasion. Direção: Oliver Hirschbiegel. Produção: Jessica Alan, Bruce Berman, Doug Davison, Susan Downey, David Gambino, Roy Lee, Steve Richards, Joel Silver e Ronald G. Smith. Estados Unidos: Warner Bros., 2008. 1 DVD (99 min).