

# Imaginando o fim do mundo: redenção paterna no cinema catástrofe estadunidense dos anos 2000

**Daniela Gomes**

Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, SP, Brasil

ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2011-864X>

## Resumo

Esse artigo parte de uma argumentação elaborada em nossa tese de doutorado e tem como objetivo analisar as representações da catástrofe no cinema dos Estados Unidos dos anos 2000, examinando a imaginação da catástrofe explorada nas trajetórias de redenção paterna, em uma construção cinematográfica que estabelece um novo ciclo de filmes do gênero. Para tal, partimos de um esforço de compreensão do cinema catástrofe em sua historicidade enquanto gênero cinematográfico, demarcando diferentes nuances em diferentes contextos históricos e culturais do país. Buscamos ressaltar, também, os filmes enquanto documentos capazes de evidenciar construções de sentido, discursos e desconfortos sociais de uma determinada sociedade.

## Palavras-chave

cinema catástrofe; cinema estadunidense; gênero cinematográfico; história do cinema

## 1 Introdução

Em 1998, *Armageddon*, do diretor Michael Bay, um cometa descrito como sendo maior em extensão que o estado estadunidense do Texas é descoberto em rota de colisão com o planeta Terra, representando uma ameaça de destruição de todas as espécies. Com um plano ambicioso, a National Aeronautics and Space Administration (NASA) resolve convocar um grupo de perfuradores para auxiliar seus astronautas na tarefa de destruir o meteoro antes que ele atinja a atmosfera. Harry Stamper (Bruce Willis), dono de uma empresa de perfuração, é convocado para criar grandes buracos no meteoro e introduzir bombas nucleares neles que, ao explodirem, transformariam o corpo celeste em milhares de

fragmentos que não causariam um impacto destrutivo ao planeta. Como condição, Stamper propõe que toda a sua equipe o acompanhe na empreitada pelo espaço e todo o grupo passe por um treinamento espacial.

Stamper é um homem comum, de classe média e divorciado. Criou sozinho a sua filha, Grace Stamper (Liv Tyler), a bordo das plataformas marítimas nas quais realizava o seu trabalho. Já adulta, Grace trabalhava com o pai, tinha grande proximidade com a equipe e namorava secretamente um dos empregados, A. J. Frost (Ben Affleck). Os dois são introduzidos em uma dinâmica familiar mais distante, marcada por ressentimentos da filha em relação ao pai. Durante o período de treinamento espacial da equipe de Stamper, pai e filha se aproximam e começam a resolver as suas questões passadas. Mas com a falha no plano de perfuração do meteoro, Harry toma a decisão de se sacrificar pelo país (e pela vida da filha) permanecendo no corpo celeste para a ativação da bomba. A reparação de suas falhas, assim, acontece com o seu sacrifício.

O personagem de Bruce Willis não é o único pai com questões morais familiares a serem superadas nos filmes catástrofes do ciclo da década de 1990 que termina se sacrificando pelos filhos e pela nação. Como ele, outros também só encontravam a sua redenção com um sacrifício grandioso, indicando que a recuperação de suas falhas só era possível na exaltação de figuras referenciais melhores (é o caso, também, de *Independence Day*, filme de 1996, dirigido por Roland Emmerich). Essa situação dramática muda na virada do milênio com um novo ciclo de filmes catástrofes estadunidenses. Nos filmes dos anos 2000, que argumentamos inaugurarem um novo ciclo de filmes do gênero, esses pais relapsos e distantes de seus filhos e família se tornam os protagonistas e encontram a sua redenção paternalista na jornada de sobrevivência da catástrofe.

O presente artigo traz uma argumentação elaborada em nossa tese de doutorado e tem como objetivo analisar as jornadas de redenção paterna presentes nas representações da catástrofe no cinema dos Estados Unidos dos anos 2000, mais especificamente no período presidencial de George Bush e Dick Cheney, procurando evidenciar uma construção cinematográfica que estabelece um novo ciclo de filmes do gênero. Para tal, partimos de um esforço de compreensão do cinema catástrofe em sua historicidade enquanto gênero cinematográfico, demarcando diferentes nuances em diferentes contextos históricos e culturais do país. Buscamos ressaltar, também, os filmes enquanto documentos capazes de evidenciar construções de sentido, discursos e desconfortos de uma determinada sociedade.

A escolha por essa delimitação perpassa pela observação de uma nova configuração do gênero, que aqui chamaremos de “novo ciclo”, utilizando nomenclatura adotada por Yacowar (2003), Nick Roddick (1980), Susan Sontag (2020) e Douglas Kellner (2010), que traz novas convenções em diálogo com o contexto social, cultural e político aqui delimitado. Também partimos da definição proposta pela filósofa Annie Le Brun (2016) que coloca a catástrofe enquanto “[...] um acontecimento que é, a um só tempo, ruptura e mudança de sentido e, por isso, pode ser tanto um começo como um fim. Em suma, um acontecimento decisivo que perturba a ordem do mundo, embora também possa levar a um outro mundo” (Le Brun, 2016, p. 40).

Partindo da discussão de ciclos anteriores do gênero catástrofe no cinema estadunidense, argumentamos que nos anos 2000 a ênfase discursiva apresentada pelo cinema catástrofe se encontra nas narrativas de redenção da figura paterna em um ambiente de desintegração e esfacelamento moral. A ansiedade pela virada do milênio, que, de certa forma, alimentava o ciclo de filmes anterior, parecia indicar um fôlego maior a essas produções. Grandes bilheterias da década de 1990 foram produzidas em seus três anos finais, por exemplo<sup>1</sup>. Mas o atentado às Torres Gêmeas cria um hiato nas produções de catástrofe ainda em alta até o ano 2000<sup>2</sup>. De nossa catalogação, cinco filmes foram lançados no ano 2002<sup>3</sup> e apenas dois filmes em 2003<sup>4</sup> – período que cobre o primeiro mandato presidencial de Bush e Cheney, marcado pelo horror do atentado em Nova York e o início de uma Guerra que iria se estender por muitos anos.

Já em 2004, ano de campanha presidencial, a situação muda. Daquele ano, até 2009, pelo menos 29 filmes do gênero foram produzidos nos Estados Unidos. De *O Dia Depois de Amanhã*, lançado em 2004, que é o primeiro filme de nosso *corpus* a ser analisado, até *A Estrada*, lançado em 2009, identificamos a recorrência de uma estrutura narrativa e de caracterização dos personagens protagonistas que aqui argumentamos ser a essência desse novo ciclo de filmes. O personagem principal passa a ser um pai, que inicialmente é apresentado afastado de sua família, em geral divorciado, e com uma relação conturbada com

<sup>1</sup> *Titanic* (1997), *Volcano* (1997), *Armageddon* (1998), por exemplo.

<sup>2</sup> De 2000 a 2001 foram lançados os filmes: *Deixados para Trás – O Filme* (2000), *Planeta Vermelho* (2000), *Alta Pressão* (2000), *Catástrofe* (2000), *Cowboys do Espaço* (2000), *Mar em Fúria* (2000), *Limite Vertical* (2000), *Tempestade de Fogo* (2001).

<sup>3</sup> *Deixados Para Trás II: Comando Tripulação* (2002), *a Soma de Todos os Medos* (2002), *Impacto Fulminante* (2002), *K-19: The Widowmaker* (2002), *Reino de Fogo* (2002).

<sup>4</sup> *O Núcleo: Missão ao centro da Terra* (2003) e *Dogma do Amor* (2003).

os filhos. Com algumas exceções<sup>5</sup>, predomina a representação desses pais enquanto homens comuns que, em meio à catástrofe, acabam se revelam como homens de ações capazes de superar desafios físicos e psicológicos no enfrentamento da crise. As jornadas deles podem ser caracterizadas como sendo de redenção, com esses pais recuperando a posição paternalista de destaque enquanto lutam pela sobrevivência dos filhos.

A referência a *Armageddon* (1998), no início, se interpõe como uma referência ao exercício teórico que abordaremos ao longo do artigo. Resgatamos de nossa tese a abordagem historicista sobre o gênero catástrofe que nos possibilita enxergar o estabelecimento de um novo ciclo do gênero nos anos 2000 tendo como principal categoria as jornadas de redenção paterna. Apresentaremos, portanto, o conceito de “cinema catástrofe” que utilizamos para a análise dos filmes; e, em um segundo momento, abordaremos apenas os dois primeiros filmes que compõem o *corpus* de análise da nossa tese de doutorado: *O Dia Depois de Amanhã* (2004), *Guerra dos Mundos* (2005) (cuja delimitação e seleção expusemos acima), indicando o caminho teórico e analítico que nos permitiu classificar os filmes catástrofe dos anos 2000 como um “novo ciclo” do gênero Cinema Catástrofe.<sup>6</sup>

Os filmes indicados na introdução compartilham uma estrutura estética e narrativa comum aos filmes do dito cinema catástrofe. Em nossa pesquisa, compreender a trajetória do gênero na cinematografia estadunidense contribui para a indicação de certa especificidade das jornadas paternas analisadas, mas, sobretudo, para o estabelecimento de um ponto de vista teórico sobre as visões de fim de mundo propostas nessas narrativas. A discussão sobre o gênero cinematográfico, o “*disaster movie*”, se construiu tendo como base as produções de Susan Sontag (2020), Nick Roddick (1980), Ryan e Kellner (1988), Maurice Yacowar (2003) e Douglas Kellner (2010).

Lemos esses autores tendo como base a discussão de Edward Buscombe (2004) sobre o gênero no cinema estadunidense, o qual defende um exercício de identificação de elementos formais e de conteúdo que contemplam convenções dentro das narrativas cinematográficas e servem para a classificação dos gêneros no cinema. Buscombe (2004) defende a ideia de identificação de formas internas (conteúdo) e formas externas (convenções visuais), correlacionadas, para a classificação dos gêneros no cinema, mas sem

<sup>5</sup> Notadamente mais ao final da década temos, por exemplo, *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), de Fernando Meirelles; *Cloverfield: Monstro* (2008), de Matt Reeves; *O Dia em Que a Terra Parou* (2008), de Scott Derrickson.

<sup>6</sup> A nossa tese de doutorado se propunha a analisar três filmes do contexto dos anos 2000, quais sejam, *Depois de Amanhã* (2004), *Guerra dos Mundos* (2005) e *Fim dos Tempos* (2008). A tese está disponível na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP, ver Gomes (2025).

incorrer na construção de um conjunto de regras restritas para as narrativas. Para o autor, “[...] o que precisamos é uma forma de olhar para o gênero que deixe claro o que o distingue dos demais e de que modo suas formas interna e externa se relacionam” (Buscombe, 2004, p. 312).

Começamos, assim, com Susan Sontag (2020), que não tratou os filmes de catástrofe dentro de uma denominação de gênero. Em ensaio escrito em 1965, intitulado *The imagination of disaster*<sup>7</sup>, a filósofa explora a forma como são trabalhadas as catástrofes nos filmes de ficção científica dos anos 1950. Ela destrincha uma chave de roteiro comum a esses filmes e indica uma possível jornada do herói dentro dessas histórias que se interpõe como uma prévia à classificação de gênero que irá se consolidar mais tarde. O ponto central da sua discussão, dentro da classificação geral em que os filmes descritos pertencem a um “subgênero independente” da Ficção Científica, é que todos esses filmes tratam não da ciência, mas da catástrofe. Como ela reforça, “[...] [o] filme de FC [Ficção Científica] [...] diz respeito à estética da destruição, com as belezas peculiares que se podem encontrar nos tumultos e nas devastações” (Sontag, 2020, p. 270)<sup>8</sup>.

O ensaio da filósofa apresenta um exercício epistemológico importante para a compreensão do gênero na história do cinema estadunidense. Ela procura indicar como a catástrofe foi representada ao longo dos anos em diálogo com o contexto em que eram produzidas. Assim, nos anos 1950, por exemplo, o imaginário da catástrofe nos filmes girava em torno da ameaça nuclear que era imperativa no contexto da Guerra Fria. Nas análises que empreende, a autora se dedica a demonstrar as especificidades dessas representações como uma tendência daquela época — indicando também certa historicidade do processo.

O trabalho de Sontag vai servir de base para o exercício teórico de dois autores estadunidenses que vão nomear o gênero “*disaster movie*” e estruturar algumas características essenciais que reúnem um grupo de filmes sob a mesma definição. Nick Roddick publica em 1980 um capítulo intitulado *Only the Star Survives: disaster movies in the seventies*, na coletânea *Politics and performance in twentieth-century drama and film*, organizada por David Bradby, Louis James e Bernard Sharratt, no qual analisa um grupo de

<sup>7</sup> Na edição brasileira lançada pela Companhia das Letras para o livro de ensaios *Contra a Interpretação* (2020), a tradução de “*disaster*” é feita para catástrofe.

<sup>8</sup> Importante pontuar que essa exposição se abre para uma empreitada conceitual demasiado ampla, chegando a indicar a possibilidade de encaixar filmes que se utilizam do artifício das imagens de destruição, mas não tratam diretamente do desastre.

filmes do gênero na década de 1970, ressaltando um modelo narrativo em comum, mas sobretudo, procurando identificar uma temática predominante no contexto.

Roddick (1980) começa o seu texto indicando uma definição para o gênero que, como ele relata, já existia para o público comum, mas ainda carecia de um exercício de conceituação que desse suporte à sua compreensão, ao menos em língua inglesa. O percurso que o autor percorre se aproxima do exercício que Edward Buscombe (2004) expõe em sua discussão sobre o gênero no cinema estadunidense: identifica elementos formais e temáticos nos filmes que acabam se configurando em convenções que auxiliam na identificação do gênero. Assim, ele vai utilizar a citação de um dos produtores de *O Destino de Poseidon* (1972), Irwin Allen, para iniciar a sua exposição dos elementos formais que compõem os filmes do chamado *disaster movie*:

Irwin Allen, produtor de *The Poseidon Adventure*, apontou, de todo modo, algumas das características essenciais desse significado em uma entrevista de 1972 ao *Hollywood Reporter*, principal publicação comercial da indústria cinematográfica americana: “Temos uma configuração perfeita de um grupo de pessoas que nunca se encontraram antes e que são reunidas em circunstâncias terríveis. Nos primeiros seis minutos, 1.400 pessoas são mortas e apenas as estrelas sobrevivem.” Porque isso deveria ser considerado “uma configuração perfeita” é, evidentemente, uma questão interessante. Pois *The Poseidon Adventure*, embora não tenha sido o primeiro filme do ciclo, foi, ainda assim, o longa que estabeleceu com segurança seu modelo narrativo básico: uma coleção aleatória de pessoas, centrada em um pequeno grupo do que a *Variety* chama de “topflight thesps” (estrelas), envolvidas em um desastre espetacular e, apesar de uma redução no número de sobreviventes – mínima para as estrelas, massiva para todos os outros –, superando probabilidades aparentemente impossíveis para sobreviver (Roddick, 1980, p. 243, tradução nossa).

A ideia de que um grupo de pessoas reconhecidas pelo público, as chamadas estrelas, posto diante de um grande desastre, sobreviva ao final diante de uma baixa massiva de outros indivíduos, estabelece uma convenção narrativa que Roddick (1980) vai reforçar em um grupo de filmes dos anos 1970 que alcançaram grande sucesso de público nos cinemas na época. O acontecimento catastrófico, ou desastre, como pontua o autor, é então central dentro das narrativas do gênero, bem como a sobrevivência, a princípio improvável, do grupo de protagonistas. De forma mais assertiva, o autor também estabelece alguns limites para a classificação do gênero, de modo que o reconhecimento das convenções e dos elementos formais se sobressaia. Ele estabelece alguns requisitos para que os filmes sejam propriamente do gênero:

O que é, então, um filme de desastre? Claramente, não é apenas um filme que contém um desastre: ele precisa ser “sobre” o desastre. Mas não qualquer desastre. Quase todos os filmes de ficção científica, terror e guerra possuem elementos de desastre: [...] O tipo de desastre com o qual os filmes de desastre se ocupam possui uma série de requisitos básicos. Ele deve ser central do ponto de vista diegético; factualmente possível; amplamente indiscriminado (no sentido de que pode atingir todos os segmentos da população e não se restringe a determinados grupos profissionais, como, por exemplo, soldados); inesperado (embora não necessariamente imprevisível); abrangente, no sentido de que as potenciais vítimas não podem simplesmente optar por não participar dele; e, por fim, a-histórico, no sentido de não exigir uma conjuntura específica de forças políticas e econômicas para ocorrer (Roddick, 1980, p. 246, tradução nossa).

Esses requisitos estavam presentes no grupo de filmes que Roddick se propôs a analisar, quais sejam os filmes catástrofe da década de 1970. Mas é importante compreender, notadamente nos estudos sobre gêneros cinematográficos, que as classificações fechadas, ao estabelecerem uma homogeneização dos filmes, não conseguem contemplar a multiplicidade das narrativas cinematográficas. O gênero não se constitui em um sistema rígido de regras, com a classificação de um filme só podendo ser efetivada com o reconhecimento de todas as convenções existentes e associadas ao gênero. Por exemplo, o grupo de filmes dos anos 1970 que o autor resgata em sua análise apresenta uma tradição narrativa que adiciona questões caras ao contexto de sua produção e que acabam ganhando novos contornos e abordagens nas décadas seguintes, como por exemplo a luxuosidade de modernas construções arquitetônicas e meios de transporte e as consequências de um uso exacerbado da tecnologia.

É desse ponto que o autor acrescenta à sua definição a ideia de “ciclos” de cinema catástrofe. Das séries de catástrofes aéreas, de *Aeroporto* (1970), de George Seaton e Henry Hathaway, a *Aeroporto 77* (1977), de *Terremoto* (1974), de Jerry Jameson, *Inferno na Torre* (1974), de John Guillermin, a sequência de *O Destino de Poseidon* (1972), de Ronald Neame, que foi dirigida por Irwin Allen, *Dramático Reencontro no Poseidon* (1979), Roddick articula uma narrativa comum que reúne esses filmes não apenas em um mesmo gênero, mas a um ciclo de filmes catástrofe. Roddick compreendia que o contexto influenciava na construção narrativa dessas histórias, mais do que só a uma viabilidade econômica para a indústria cinematográfica estadunidense, historicamente marcada pela repetição massiva de fórmulas de sucesso em suas produções. Da exposição de Sontag ao exercício de análise e definição de Roddick, temos esse aspecto importante do gênero (que não é particular ao gênero catástrofe,

é relevante demarcar): o desastre, a imaginação dessa catástrofe, vai apresentar contornos distintos em diferentes épocas na história do cinema.

Já Yacowar (2003), em *The bug in the rug*, propõe um exercício de definição um pouco mais extenso. Primeiro ele identifica o que ele define enquanto “essência” do gênero, que seria, a abrupta transformação de uma situação normal em uma persuasiva imagem de morte. Nesse sentido, os filmes de desastre têm como principal convenção essa erupção abrupta da atmosfera social. Ele retira essa ideia a partir de um paralelo com os conhecidos “acidentes” de filmagem nas produções de Georges Méliès que geraram as criações de suas trucagens narrativas. Existem muitos relatos distintos sobre esses acidentes, mas Yacowar (2003) trabalha com a versão de que, enquanto Méliès filmava a passagem de carros por um túnel em Paris, a sua câmera travou e ele precisou fazer uma emenda à película. Como resultado, um ônibus acaba se transformando em um carro funerário, na sequência. Daí a metáfora da irrupção de morte.

A partir dessa compreensão, Yacowar (2003) vai explorar a existência de diferentes “tipos” de cinema de desastre. Para ele existem oito tipos, e eles dizem respeito à natureza do desastre e à sua configuração. São eles: “ataque natural”, “os de viagem”, “a queda das cidades”, “o monstro”, “sobrevivência”, “guerra”, “histórico” e o “cômico”. Dentro dessas possibilidades de construção da situação de desastre, ele apresenta as convenções do gênero que são operadas nesses filmes. Temos então uma tentativa de correlacionar os conteúdos e as formas convencionais, em sua proposta de definição. Ainda que Yacowar (2003) tenha recebido críticas por uma definição demasiado ampla do gênero<sup>9</sup>, com tipos de cinema de desastre indicando muitas subcategorias, seu exercício teórico amplia o reconhecimento de convenções formais para a definição do gênero. Ele trata da construção da ameaça e do pânico, da caracterização dos personagens, dos grupos de personagens como representantes de certas classes sociais. Também, da ausência de uma distância temporal entre a representação nos filmes e o contexto que a recebe. Aponta a construção imagética do isolamento, do grupo de personagens e *outsiders* (desviantes), ou da sociedade isolada pelo desastre e da exacerbação desse isolamento que se baseia no conflito interno do grupo central e a falha de todos os sistemas. Aspectos formais e narrativos importantes para a compreensão dos filmes do gênero.

<sup>9</sup> Stephen Keane, em *Disaster Movies: the cinema of catástrofe*, publicado na série “short cuts”, em 2006, fala sobre uma generalização feita por Yacowar que permite que vários filmes podem ser identificados como sendo do gênero, quase que de forma indiscriminada. Por exemplo, ao apresentar os filmes do tipo de “ataque natural”, ele se perderia na inclusão de vários filmes que representassem ataques de animais que não necessariamente tratassem a representação como uma situação de catástrofe.

Tendo como ponto de partida esses oito diferentes tipos de desastre e as convenções que eles indicam, Yacowar (2003) explorou a catástrofe enquanto um ponto de inflexão dentro de uma realidade ordinária (ou mesmo distópica). E, em nosso esforço conceitual, essa abordagem justifica a tradução que empreendemos do termo. Se o gênero é conhecido nos Estados Unidos enquanto “*disaster movie*”, filmes de desastre, ao adotarmos a nomenclatura “cinema catástrofe” enquanto equivalente, pensamos na essência estabelecida por Yacowar em associação à definição que a filósofa Annie Le Brun (2016) e o químico e escritor de ficções científicas, Isaac Asimov (1980), dão ao termo catástrofe.

Em *Escolha a Catástrofe* (1980), Isaac Asimov, define a catástrofe a partir da etimologia da palavra, passando para os significados que ela foi ganhando ao longo do tempo. Assim, ele expõe que catástrofe, em sua raiz grega, “significa ‘inverter’, ‘virar de cabeça para baixo’”. Era originalmente usada para descrever o desfecho ou clímax final de uma representação dramática, que poderia, naturalmente, ser tanto feliz como triste” (Asimov, p. 9). O autor indica um caminho possível para a mudança na acepção do termo ao longo dos anos (e dos contextos), mas nos interessa aqui a sua associação com o anticlímax narrativo cristão na história contada sobre o Apocalipse.

A catástrofe, dentro do universo ficcional cinematográfico, não significa conclusão ou resultado de uma situação dramática. Mas, sim, uma mudança geral da ordem das coisas, uma inversão radical, com potencial destrutivo. A conclusão das narrativas catastróficas, contudo, podem ser sim contempladas enquanto um *happy ending*. O anticlímax cristão mencionado por Asimov é um exemplo: na batalha final entre o bem e o mal, narrada na bíblia, o bem irá vencer após toda a destruição ocasionada. E um novo mundo ressurgirá.

Já Annie Le Brun (2016), em seu pequeno ensaio intitulado *O sentimento da catástrofe: entre o real e o imaginário*<sup>10</sup>, trata da compreensão do termo a partir de uma discussão que evoca a aproximação da catástrofe à nossa realidade, deixando de ocupar somente o imaginário. Ela reconhece que as diversas acepções que o termo adquiriu ao longo dos anos, seja na ciência ou na literatura, por exemplo, não distanciam tanto o conceito de catástrofe de sua raiz etimológica, exposta acima. Ela então vai definir a catástrofe enquanto “[...] um acontecimento que é, a um só tempo, ruptura e mudança de sentido e, por isso, pode ser tanto um começo como um fim. Em suma, um acontecimento decisivo que perturba a ordem do mundo, embora também possa levar a um outro mundo” (Le Brun, 2016, p. 40).

---

<sup>10</sup> O ensaio, publicado no Brasil em 2016, é o texto ampliado de uma conferência proferida pela filósofa, sobre catástrofes, em 18 de maio de 1989 na *Botanique de Bruxelles*.

Essa é uma definição proposta por nós ao pensarmos a imaginação da catástrofe construída nos filmes do ciclo dos anos 2000. Uma situação se transforma. A normalidade sofre uma perturbação, se interrompe, se irrompe. Imagens de morte e de destruição perturbam a ordem do mundo, ou, como define Le Brun (2016), criam um mundo novo, uma nova ordem. Cinema Catástrofe é, então, um gênero que explora ao máximo o potencial espetacular das imagens do cinema, mas naquilo que diz respeito ao caos, às transformações, aos desastres naturais que modificam a nossa atmosfera, as nossas sociedades. São filmes que tratam da catástrofe e do seu potencial de transformar situações e realidades, e não somente filmes com desastres monumentais em sua estrutura narrativa, como eram as obras citadas nos anos 1970. Exploram o potencial de destruição da humanidade com ameaças construídas em proximidade com anseios e medos de seu contexto de produção. E que, por esse aspecto, torna possível reconhecer diferentes ciclos do gênero por lidarem com ameaças muito próximas das ideologias que movimentam a imaginação da catástrofe no momento em que essas narrativas são produzidas.

## 2 O Ciclo de Cinema Catástrofe dos anos 2000

Ryan e Kellner, em *Camera Politica: the politics and ideology of Contemporary Hollywood* (1988), recuperam a discussão de Roddick (1980) sobre a existência de ciclos de cinema catástrofe na indústria estadunidense, que estariam alinhados a discussões ideológicas de seu contexto específico de produção, para reforçar a compreensão dos filmes desse gênero como representações de medos e anseios sociais da sociedade contemporânea. Os autores acrescentam à discussão sobre as convenções do gênero a existência de uma “[...] estrutura narrativa que vai da estabilidade à desordem, passando por uma série de testes que selecionam um líder/salvador e, por fim, à transcendência do desastre” (Ryan; Kellner, 1988, p. 52, tradução nossa). Esses testes, obstáculos a serem superados pelo protagonista, estão ligados a um aspecto moral na composição das personagens e na resolução de suas jornadas diante da catástrofe. O que, na visão historicista que sustenta a existência de ciclos de filmes, se constrói com contornos diferentes de acordo com a época em que surgem.

Esses ciclos, de acordo com os autores, podem ser compreendidos em termos de bilheteria<sup>11</sup>, mas também relacionados a aspectos culturais e históricos que explicam seu

---

<sup>11</sup> Filmes como *Aeroporto* (1970), *Inferno na Torre* (1974), *Terremoto* (1974) e *O Destino de Poseidon* (1972) registraram grandes bilheterias para a década.

retorno de tempos em tempos. Pensando na sua lucratividade, a indústria estadunidense é reconhecida pela repetição de filmes que aliam grande espetáculo e produção a fim de afirmar a superioridade técnica e econômica de sua indústria. Porém, o sucesso de determinadas fórmulas clássicas não pode ser compreendido apenas em sentido financeiro porque tal aspecto não justifica a ascensão e nova queda do gênero ao longo dos anos.

Roddick (1980), ao discutir sobre o retorno do cinema catástrofe na década de 1970, naquilo que ele configurou como um novo ciclo, observa que “[...] o fato de a fórmula do desastre ter obtido sucesso com tanta regularidade e de forma tão expressiva implica que o ciclo atendeu a alguma necessidade básica do público de massa” (Roddick, 1980, p. 244, tradução nossa)<sup>12</sup>. Determinar esse “desejo da audiência” não é o nosso objetivo. Contudo, ainda que não seja possível demarcar o limite do interesse do público, tentamos entender o surgimento desses novos ciclos a partir da observação das mudanças na estrutura do gênero, em termos narrativos, que se sobressaem quando percebemos uma nova projeção de produção da fórmula em épocas diferentes. Uma estrutura básica prevalece, mas algumas nuances discursivas correspondem a anseios muito específicos do contexto em que são produzidos. Para além da experiência catártica do cinema e da função constitutiva dos mitos sociais que são potencializados pela especificidade do filme catástrofe, quais sejam os mitos de destruição do mundo e da humanidade, pensamos esse cinema em sua construção narrativa que, não neutra, portanto, movimenta discursos e histórias de destruição que atravessam sociedades e culturas.

Como estrutura tradicional, portanto, identificamos no gênero uma jornada moral que se alinha à superação da catástrofe. Como pontuam Ryan e Kellner (1988), temos uma narrativa que se alinha a um reforço de uma masculinidade viril e heroica, com viés conservador. São sempre os homens, dentro do grupo de sobreviventes, que guiam esses personagens para a superação da catástrofe. Os problemas a serem superados, ou a moral que guiará a sua jornada, apresentam contornos diferentes ao longo dos anos. No nosso caso, observamos nos filmes dos anos 2000 a redução do grupo de protagonistas, que passa a se restringir a pais com os seus filhos lutando pela sobrevivência e superação da catástrofe. Entendemos que esse aspecto caracteriza o novo ciclo de filmes de catástrofe que surge nessa década.

---

<sup>12</sup> “For the disaster formula to have succeeded quite so regularly and quite so well implies that the cycle met some basic need in the mass audience.”

Para perceber tal mudança, uma breve recuperação contextual das décadas anteriores pode ajudar na identificação desse novo ciclo. Na década de 1950 e 1960, como indicam as análises feitas por Susan Sontag (2020) em ensaio referenciado mais acima, a ciência era a grande vilã. O fim do mundo certamente se concretizaria por um desejo desenfreado por dominar o mundo pelas conquistas científicas. A ameaça nuclear era real e determinante culturalmente e os filmes do período estabeleceram seu ciclo a partir desses anseios particulares. Os protagonistas, geralmente cientistas, tinham seus conhecimentos desconsiderados e as jornadas de combate à catástrofe representava a recuperação de um status positivo ao seu trabalho<sup>13</sup>.

Em 1970, as grandes construções humanas eram falíveis, residindo nesse aspecto o medo. Temos filmes de aviões colapsando e caindo, navios imensos sem estrutura suficiente para comportar grandes grupos, prédios muito altos apresentando falhas catastróficas. A composição dos personagens, nos filmes dessa década, também apresenta especificidades. Como vemos em Roddick, temos um grupo composto por grandes estrelas e que no geral são utilizadas para representar certos grupos sociais. Ryan e Kellner (1988, p. 52, tradução nossa) complementam essa percepção ao afirmarem que esse conjunto de personagens “[...] geralmente representa um microcosmo da sociedade americana e está frequentemente enclausurado em um edifício ou em alguma forma de transporte moderno que é ameaçado por uma catástrofe.” Alguns grandes títulos, que podemos citar, são: *Aeroporto* (1970), *O Destino do Poseidon* (1972), *Inferno na Torre* (1974), *O Dirigível Hindenburg* (1975), *Terror Na Montanha Russa* (1977), entre outros.

Em *Aeroporto* (1970), por exemplo, somos expostos a uma trama dramática entre o piloto de avião e sua equipe, um lunático que ameaça explodir um avião com uma bomba e o administrador do aeroporto e sua equipe tentando controlar o caos que se instaura com a grande nevasca que trava as operações aéreas. Uma discussão moral se sobrepõe ao apresentarem casos extraconjugais entre pessoas associadas a casamentos em crise e que, ao final, na estabilização das ameaças ao aeroporto, ou entendem que precisam se libertar do casamento falido ou abandonam a amante para recuperar a relação.

A década de 1980 representa uma queda na produção dos filmes do gênero, sem a prevalência de um ciclo de filmes, com sequências de modelos de sucesso do início da década de 1970 em formato cômico, como a sequência de filmes *Apertem os Cintos 1* (1980), de Jim

<sup>13</sup> Do contexto explorado pela filósofa, podemos citar como exemplo: *O Dia Em Que A Terra Se Incendiou* (1961), de Val Guest; *Uma Fenda no Mundo* (1965), de Andrew Marton e *O Mundo Marcha Para O Fim* (1965), de John Sturges.

Abrahams, David Zucker e Jerry Zucker e *Apertem os Cintos 2* (1982), dirigido por Ken Finkleman. E alguns outros que foram feitos para a televisão, como *Na Noite em que a Ponte Caiu* (1980), de Georg Fenady, *O Dia Seguinte* (1983), de Nicholas Meyer, e *Catástrofe Nuclear* (1984), de Mick Jackson. Já os anos 1990 representam um retorno às grandes produções do gênero, com uma gama grande de ameaças à sobrevivência da humanidade. Temos um interesse pela exploração do espaço e das possíveis ameaças que surgem dessa relação<sup>14</sup> presente em filmes como *O Dia da Independência* (1996), de Roland Emmerich, *Armageddon* (1998), de Michael Bay, e *Impacto Profundo* (1998), de Mimi Leder. Ameaças naturais espetaculares, como em *Twister* (1996), de Jan de Bont, *O Inferno de Dante* (1997), de Roger Donaldson, e *Volcano – A Fúria* (1997), de Mick Jackson. E a ameaça viral, em *Epidemia* (1995), de Wolfgang Petersen.

Dessa leva dos anos 1990, o grupo de protagonistas era composto por especialistas e suas famílias, com uma presença positiva de representantes oficiais e ainda com a presença da autoridade governamental maior, o presidente, em sua posição de líder da nação. Chegando a legar o retrato heroico desse representante enquanto protagonista, em *O Dia da Independência* (1996), por exemplo, no qual o presidente comanda a aviação que fará frente direta à nave alienígena que ameaça dominar o planeta Terra. Os conflitos também eram morais, com as figuras masculinas recuperando uma posição de respeito e destaque com suas esposas, filhos, amigos e a nação (no caso do presidente Thomas Withmore, interpretado por Bill Pullman, em *O Dia da Independência*).

Nesses filmes, começava-se a se estabelecer uma recorrência dentro das jornadas dos protagonistas que, nos próximos anos, se transformaria em uma tendência. Dentre os principais personagens, envolvidos na resolução da catástrofe, um deles aparecia em uma relação conflituosa com os filhos. Porém, a resolução desse conflito familiar era representada pelo sacrifício. De Harry Stamper (Bruce Willis), citado na introdução, astronauta em *Armageddon*, a Russel Casse (Randy Quaid), ex-piloto de combate que havia atuado no Vietnã, em *O Dia da Independência*, a posição de respeito desses pais era recuperada pela iniciativa de ambos de se sacrificarem pelo bem da nação. Aqueles que sobreviviam recebiam uma caracterização mais virtuosa nesses filmes, sendo reconhecidos enquanto modelos de conduta desde o início da narrativa e não apenas ao final, em uma jornada de redenção, como observamos nos filmes da década aqui analisada.

---

<sup>14</sup> Que diz sobre uma visão sobre a corrida espacial empreendida nos anos da Guerra Fria e que movimenta o imaginário da década imediata ao seu fim.

Os anos 2000 inauguram uma nova era para os filmes de catástrofe nos Estados Unidos. A ansiedade pela virada do milênio, que, de certa forma, alimentava o ciclo de filmes anterior, parecia indicar um fôlego maior a essas produções. Grandes bilheterias da década de 1990 foram produzidas em seus três anos finais, por exemplo<sup>15</sup>. Mas o atentado às Torres Gêmeas cria um hiato nas produções de catástrofe ainda em alta até o ano de 2000<sup>16</sup>. De nossa catalogação, cinco filmes foram lançados no ano 2002<sup>17</sup> e apenas dois filmes em 2003<sup>18</sup>. Período que cobre o primeiro mandato presidencial de Bush e Cheney, marcado pelo horror do atentado em Nova York e o início de uma Guerra que iria se estender por muitos anos.

Já em 2004, ano de campanha presidencial, a situação muda. Daquele ano, até 2009, pelo menos vinte e nove filmes do gênero foram produzidos nos Estados Unidos. De *O Dia Depois de Amanhã*, lançado em 2004 – o primeiro filme de nosso *corpus* a ser analisado – a *A Estrada*, lançado em 2009, identificamos a recorrência de uma estrutura narrativa e de caracterização dos personagens protagonistas que aqui argumentamos ser a essência desse novo ciclo de filmes. O personagem principal passa a ser um pai inicialmente afastado de sua família, geralmente divorciado e com uma relação conturbada com os seus filhos. Com algumas exceções<sup>19</sup>, predomina a representação desses pais enquanto homens comuns que, em meio à catástrofe, acabam se revelando como homens de ação capazes de superar desafios físicos e psicológicos no enfrentamento da crise. As suas jornadas podem ser caracterizadas como sendo de redenção, com esses pais recuperando a sua posição paternalista de destaque enquanto lutam pela sobrevivência de seus filhos.

As ameaças, ainda que sejam de vários tipos, partilham de medos e traumas presentes no contexto conturbado pós-atentado terrorista e crescente escalonamento de uma guerra ao terror empreendida enquanto retaliação, mas também como uma tentativa “preemptiva”, conceito que se faz presente a partir da elaboração da Estratégia de Segurança Nacional dos Estados Unidos da América, que ficou posteriormente conhecida como “Doutrina Bush”. Os desconfortos com a gestão que comandava o país também aparecem nas discussões levantadas durante a catástrofe exploradas nessas narrativas e a figura presidencial, tão importante nas representações de crise, desaparece na década de 2000 nos filmes do gênero.

<sup>15</sup> *Titanic* (1997), *Volcano* (1997), *Armageddon* (1998), por exemplo.

<sup>16</sup> De 2000 a 2001 foram lançados os filmes: *Deixados para Trás – O Filme* (2000), *Planeta Vermelho* (2000), *Alta Pressão* (2000), *Catástrofe* (2000), *Cowboys do Espaço* (2000), *Mar em Fúria* (2000), *Limite Vertical* (2000), *Tempestade de Fogo* (2001).

<sup>17</sup> *Deixados Para Trás II: Comando Tripulação* (2002), *A Soma de Todos os Medos* (2002), *Impacto Fulminante* (2002), *K-19: The Widowmaker* (2002), *Reino de Fogo* (2002).

<sup>18</sup> *O Núcleo: Missão ao Centro da Terra* (2003) e *Dogma do Amor* (2003).

<sup>19</sup> Notadamente mais ao final da década temos, por exemplo, *Ensaio sobre a Cegueira* (2008), de Fernando Meirelles; *Cloverfield: Monstro* (2008), de Matt Reeves; *O Dia em Que a Terra Parou* (2008), de Scott Derrickson.

Nesta pesquisa, propomos que essas características se transformam em convenções do gênero nesse novo ciclo de filmes.

A imaginação da catástrofe se alinha à construção de uma jornada de redenção desses pais protagonistas que recuperam sua posição paternalista ao se arriscarem para salvar seus filhos. Em *O Dia Depois de Amanhã*, de 2004, filme que inaugura esse novo ciclo de filmes, temos como protagonista o climatologista paleontólogo, Jack Hall (Dennis Quaid) apresenta o alerta da catástrofe em uma convenção do Clima realizada na Índia. Sua pesquisa se mostra acertada, e a catástrofe tem início rapidamente, dando à humanidade uma pequena janela de possibilidade de sobrevivência. Em meio ao caos provocado por uma grande tempestade climática, o protagonista precisa se arriscar para salvar o seu filho, Sam Hall (Jake Gyllenhaal), que estava isolado na cidade de Nova York, junto com seus amigos e os que sobreviveram à inundação ocorrida na cidade, durante a aceleração do processo de congelamento global. O climatologista não apenas consegue salvar o seu filho como convence, a tempo, o presidente dos Estados Unidos para que ele decrete uma evacuação em massa da população do país. Ação que vai possibilitar a sobrevivência, na narrativa, de milhares de cidadãos estadunidenses.

Na adaptação de Spielberg de *Guerra dos Mundos*, lançada em 2005, acompanhamos o estivador divorciado Ray Ferrier (Tom Cruise), funcionário de um porto próximo a cidade de Bayonne, em Nova Jersey, na fuga com seus dois filhos de um ataque alienígena. Uma profusão de trovões gera uma grande cratera no centro da cidade de Bayonne e dela sai uma imensa máquina de três pernas que estava sendo pilotada por seres desconhecidos. Dessas máquinas, os invasores disparam alguns raios que provocam a morte instantânea dos humanos – uma evaporação do corpo. O equipamento possui uma tecnologia muito superior a dos Estados Unidos, local em que acompanhamos o desenrolar da ação, sendo praticamente impossível devolver o dano que os invasores causam. Diante dessa invasão com intenção de destruição total, Ray Ferrier, que passava o final de semana com os filhos, parte em uma jornada pela sobrevivência com destino à cidade de Boston, onde se encontrava a mãe dos garotos. O protagonista é, assim, um homem comum que em meio a sua jornada se mostra um “homem de ação”. No final, o protagonista não só sobrevive, juntamente com os filhos, como consegue ser bem-sucedido em um ataque coordenado, com outras pessoas capturadas, a um dos Tripods (máquinas de combate gigantes de três pernas, metálicas, que transportavam os alienígenas).

Tanto Jack Hall quanto Ray Ferrier são introduzidos na narrativa como pais divorciados e relapsos em suas relações com os seus filhos. Com o chamado pela sobrevivência, decretado pela situação imposta pela catástrofe, os dois se transformam, conseguem manter os filhos vivos e recuperam a posição paternalista de importância no momento em que a catástrofe se encerra. Como no anticlímax cristão do Apocalipse, um novo mundo regenerado surge após um conflito entre o bem e o mal. O mal, nessas narrativas, está exposto em uma falha moral paternalista. E o novo mundo, por esse turno, só pode se estabelecer com a redenção dessas figuras paternas e o seu restabelecimento moral perante à sociedade.

A figura paterna é central nos filmes do ciclo dos anos 2000 tanto em termos de importância do personagem na narrativa como em temática que estrutura o plot central. O planeta não se extingue, mas o modo de vida se transforma e impõe a eliminação da humanidade. Seja pelas mudanças climáticas ou por invasão de outros seres completando o ciclo de ocupação predatória do universo. E nesse ponto muitos dos filmes do período sintetizam algumas das críticas centrais à gestão de Bush-Cheney: no que tange à gestão climática, às políticas externas, às posições em relação à imigração, às políticas militares e a guerra ao terror. Enquanto produtos de mídia, estruturam críticas sociais à gestão republicana. Reforçam uma imagem de gestão ineficiente, com autoridades perdidas diante do caos que a catástrofe estabelece, mas que confluem para um final de estabilidade e de reforço de ideais conservadores. Esses aspectos são discutidos em maior profundidade em nossa tese de doutorado.

### 3 Considerações finais

A idealização de que uma catástrofe real possa assolar o nosso planeta causando uma destruição que não implica um desastre material completo de nossa atmosfera, mas mantém essa ameaça como uma possibilidade, é notadamente a mais explorada nos filmes catástrofe do ciclo dos anos 2000. Essa ideia sobre a possibilidade do fim de tudo é antiga e tem uma presença marcante na tradição ocidental. Por exemplo, o Dia do Juízo Final, na tradição cristã, explora um modelo de conduta que se baseia em uma guerra do bem contra o mal, que será inevitável, onde apenas os homens e mulheres de fé serão salvos e poderão habitar um mundo renovado. A visão mitológica de um fim para a humanidade, na perspectiva cristã, prevalece em nossa sociedade ocidental, mas ela não é a única existente diante da diversidade

de culturas que existem no mundo. Ela inclusive pressupõe outras, notadamente dos judeus e de suas expectativas messiânicas (Asimov, 1980). Lendas, histórias, mitos e crenças antigas se baseiam na expectativa por salvação de um Messias que irá livrar o mundo, ou um determinado povo, de sua ruína, sempre oferecendo alguma regeneração, um mundo renovado.

Do Livro do Apocalipse, algumas organizações religiosas associaram a expectativa sempre alimentada pelo fim de todas as coisas à menção de que o demônio ficaria preso por mil anos e que, com a sua soltura, podemos imaginar, todo o mundo encontraria sua danação<sup>20</sup>. Muitos foram os líderes religiosos que se arriscaram nessa matemática escatológica, mas, obviamente, sem sucesso. William Miller (1782-1849), pregador e fundador do movimento adventista, foi um dos que tentou calcular uma data para o juízo final algumas vezes, falhando em todas as previsões. Ele morreu sem assistir ao fim concreto de todas as coisas, mas alimentou uma crença milenarista que se estabeleceu na leitura e interpretação dos textos bíblicos para tentar prever – e se preparar – para o dia final. Mas o fim que os adventistas propõem sempre pressupõe um início, com uma tradição que insiste na manutenção de uma conduta ilibada para quando as primeiras catástrofes se iniciassem e uma parcela da humanidade pudesse ser salva, resgatada e premiada com um mundo melhor. Dessa crença milenarista, que se estendeu para a cultura ocidental sem necessariamente limitar-se a fiéis e religiosos, cresce na virada do milênio, notadamente na passagem para o ano 2000, uma expectativa pela chegada do fim. Afinal, mil anos objetivamente haviam se passado. Contudo, o mundo mais uma vez seguiu.

Temos então a circulação de um conceito muito particular de catástrofe no contexto que nos propusemos a analisar em nossa pesquisa. Cultural e socialmente, a tradição milenarista alimentava uma expectativa por um final que tinha como premissa a renovação do mundo e o expurgo da humanidade. Sabemos que ele não aconteceu na virada do milênio, mas a expectativa ainda é parte constituinte da cultura ocidental. Assim, ao discutirmos sobre as representações de catástrofes nos filmes do período, partimos de um exercício de definição do termo catástrofe. Inicialmente por uma escolha na tradução de *disaster*, já que nos propusemos a discutir jornadas de redenção dentro de um gênero específico, motivo pelo qual a nossa proposta de definição pressupunha uma essência comum aos filmes do gênero

---

<sup>20</sup> *Apocalipse 20: 1-3*. “O fim dos tempos já começou – Depois disso vi um Anjo descer do céu. Nas mãos tinha a chave do Abismo e uma grande corrente. Ele agarrou o Dragão, a antiga Serpente, que é o Diabo, Satanás. Acorrentou o Dragão por mil anos, e o jogou dentro do Abismo. Depois trancou e lacrou o Abismo, para que o Dragão não seduzisse mais as nações da terra, até que terminassem os mil anos. Depois disso, o Dragão vai ser solto, mas por pouco tempo.” (Bíblia Sagrada, 1990).

produzidos nos anos 2000 nos Estados Unidos. Da matriz grega do termo, vimos que catástrofe significa o final de uma narrativa, o seu clímax, que na antiguidade poderia ser um final feliz ou um final triste. Contudo, era uma conclusão que representava uma inversão na ordem das coisas. Ao longo dos anos, as catástrofes passaram a acumular em seu significado a sua dimensão calamitosa, mas que, ao menos na tradição ocidental, ainda sustentavam a ideia de inversão que poderia chegar a um final feliz (vide as crenças adventistas e cristãs). Por esse ponto de observação, nos aproximamos da definição proposta pela filósofa francesa Annie Le Brun (2016) que escreve sobre a imaginação da catástrofe indicando uma mudança no significado da palavra por uma proximidade que as tragédias tanto imaginadas em nossas lendas e mitos começaram a adquirir no mundo moderno.

O impacto de uma catástrofe real, como o terremoto que destruiu Lisboa no século XVIII, levou a uma mudança nas discussões sobre escatologia. O que era apenas uma expectativa adquire uma proximidade assustadora com o real. E, então, ela apresenta uma definição para catástrofe que não se distancia de sua matriz etimológica e que surge como uma inversão da ordem das coisas, uma ocorrência com força para mudar o rumo de tudo, “[...] um acontecimento que é, a um só tempo, ruptura e mudança de sentido e, por isso, pode ser tanto um começo como um fim” (Le Brun, 2016, p. 40).

Essa definição se apresentou enquanto uma solução para a tradução do termo *disaster movies*, por observarmos as representações das catástrofes que prevaleciam nos filmes do gênero, mas também como uma chave de leitura para o contexto que produziu tantos filmes de catástrofe nos Estados Unidos: das expectativas pelo fim do mundo na virada do milênio ao atentado às Torres Gêmeas em 2001, que pode ser entendido como o catalisador para as narrativas de catástrofes empreendidas nos filmes citados.

A indústria cinematográfica produziu e reproduziu grandes desastres em suas narrativas desde o início de sua história. Yacowar (2003), autor que utilizamos para discutir algumas convenções do gênero catástrofe, chega a defender que a origem talvez esteja nos primeiros filmes de Georges Méliès<sup>21</sup>. Em Hollywood, a explosão de desastres e de destruição de grandes cenários como parte do espetáculo também é antiga. As potentes imagens de destruição e guerra orquestradas por David Griffith são um contundente exemplo<sup>22</sup>. No que

<sup>21</sup> Para Yacowar (2003, p. 277), alguns fortes exemplos de filmes do ilusionista francês que sustentariam a sua hipótese são: “*Collision and Shipwreck at Sea* (1898), perhaps in *The Misfortunes of an Explorer* (1900) and *The Interrupted Honeymoon* (1899), but certainly in *The Eruption of Mount Pelée* (1902) and *The Catastrophe of the Balloon Le Pax* (1902)”. “*Colisão e Naufrágio no Mar* (1898), talvez em *Os Desastres de um Explorador* (1900) e *A Lua de Mel Interrompida* (1899), mas certamente em *A Erupção do Monte Pelée* (1902) e *A Catástrofe do Balão “Le Pax”* (1902).”

<sup>22</sup> Como a queda da Babilônia, em *Intolerância* (1916) e a queima das cidades, em *O Nascimento de Uma Nação* (1915).

tange ao gênero catástrofe, muitas foram as representações criadas por Hollywood sobre a destruição total ou parcial dos Estados Unidos. Ao menos na ficção, a cultura estadunidense estava acostumada com a imagem do seu território em ruínas, o que nos possibilita argumentar que as expectativas pelo fim de todas as coisas fazem parte de um imaginário cultural estadunidense, mas que provocam um abalo maior quando a possibilidade do real invade o cotidiano daquela nação<sup>23</sup>.

Uma inversão acontece com o atentado terrorista de 2001, que levou a destruição para a cidade de Nova York em um evento massivamente televisionado. As imagens, antes comuns ao cinema, estavam agora aparecendo nos televisores de milhares de pessoas ao redor do mundo. Como pontuamos acima, o trauma que esse acontecimento provocou naquela sociedade se tornou presente nas narrativas de catástrofe que voltaram a ser produzidas no país após 2004.

Esses filmes catástrofes pressupunham um anticlímax: acontecimentos de grande potencial destrutivo para a humanidade e que se encerravam em resoluções felizes com protagonistas permanecendo vivos e encaminhados para uma vida nova, em um mundo agora renovado pela catástrofe. As jornadas dos protagonistas também apresentavam uma certa especificidade: tornam-se predominante nesses filmes a presença de pais protagonistas que iniciam a sua incursão na história como inadequados, ausentes e relapsos, mas terminam resgatando/salvando os seus filhos do desastre ao mesmo tempo em que recuperam a sua importância patriarcal.

Os Estados Unidos resistiam à catástrofe, tanto nas narrativas cinematográficas como no contexto de sua catástrofe real. Sabemos que as consequências do atentado de 2001 não se estenderam a uma continuidade destrutiva do acontecimento em território estadunidense, posto que nenhum outro atentado ocorreu no país. Os desdobramentos transcorreram no território do inimigo estabelecido pelos líderes do governo, tendo como consequência a declaração de guerra ao Iraque e ao Afeganistão, que se estendeu pelos dois mandatos presidenciais de Bush-Cheney. A campanha oficial era contundente: os Estados Unidos livrariam o mundo do grande mal causado pelo terrorismo. George W. Bush se dirigia ao país na noite de 11 de setembro com um discurso que resgatava aspectos da narrativa da nação ao

---

<sup>23</sup> Essa discussão é também a premissa da argumentação do filósofo esloveno Slavoj Žižek em seu livro *Bem-vindo ao Deserto do Real*, lançado em 2002. Não apresentamos as suas discussões em nossa tese, mas vale a menção para um possível aprofundamento da discussão. Ver Žižek, (2011).

reforçar o ideal de excepcionalidade do país. Nos filmes, a mobilização dessa narrativa também foi recorrente.

Na imaginação da catástrofe empreendida nos filmes, o final apontava para uma renovação do mundo, que nunca chegava a ser totalmente destruído. Para esse novo mundo, a metáfora do progenitor que guia a sua família e, conseqüentemente, carrega em suas boas condutas o destino de sua nação, em nossas análises, aparece como imperativo. Na tese que sustenta a argumentação exposta nesse trabalho, defendemos que as jornadas de redenção paternas nos filmes estabeleciam um discurso conservador que se alinhava às intenções e propostas ideológicas defendidas por Bush-Cheney, notadamente após a grande catástrofe de 2001. Contudo, pelas limitações desse artigo, optamos por apresentar um caminho conceitual e uma postura epistemológica diante do gênero catástrofe que possibilitou apreender uma recorrência narrativa que estabeleceu um novo ciclo de filmes catástrofe com uma imaginação do desastre relacionada à um processo de redenção das personagens masculinas em suas posições paternalistas. Que, como pontuamos nos exemplos mencionados, deixam de se sacrificarem pela nação passando a protagonizarem uma jornada de sobrevivência que prevê a salvaguarda dos filhos.

## Referências

- A SOMA de todos os medos. Direção: Phil Alden Robinson. Produção: Mace Neufeld. Los Angeles: Paramount Pictures, 2002. 1 DVD (124 min).
- AEROPORTO. Direção: George Seaton; Henry Hathaway. Produção: Ross Hunter. Universal City: Universal Pictures, 1970. 1 DVD (137 min).
- AEROPORTO 77. Direção: Jerry Jameson. Produção: William Frye. Universal City: Universal Pictures, 1977. 1 DVD (114 min).
- ALTA pressão. Direção: Jean Pellerin. Produção: Jeffery Beach. New York: Home Box Office (HBO), 2000. 1 DVD (90 min).
- APERTEM os cintos, o piloto sumiu! Direção: Jim Abrahams; David Zucker; Jerry Zucker. Produção: Jon Davison. Los Angeles: Paramount Pictures, 1980. 1 DVD (88 min).
- APERTEM os cintos 2. Direção: Ken Finkleman. Produção: Howard W. Koch. Los Angeles: Paramount Pictures, 1982. 1 DVD (85 min).
- ARMAGEDDON. Direção: Michael Bay. Produção: Jerry Bruckheimer. Burbank: Touchstone Pictures, 1998. 1 DVD (151 min).

ASIMOV, Isaac. **Escolha a catástrofe**. São Paulo: Melhoramentos, 1980.

BÍBLIA SAGRADA. Edição Pastoral. Paulus: São Paulo, 1990.

BUSCOMBE, Edward. A ideia de gênero no cinema americano. *In*: RAMOS, Fernão (org.) **Teoria contemporânea do cinema**. São Paulo: Ed. Senac, 2004. v. 2.

CATÁSTROFE. Direção: Dick Lowry. Produção: Robert Halmi Sr. New York: CBS, 2000. 1 DVD (96 min).

CATÁSTROFE nuclear. Direção: Mick Jackson. Produção: Mick Jackson. London: BBC, 1984. 1 DVD (112 min).

CLOVERFIELD: monstro. Direção: Matt Reeves. Produção: J. J. Abrams. Los Angeles: Paramount Pictures, 2008. 1 DVD (85 min).

COWBOYS do espaço. Direção: Clint Eastwood. Produção: Clint Eastwood. Burbank: Warner Bros., 2000. 1 DVD (130 min).

DEIXADOS PARA TRÁS – o filme. Direção: Vic Sarin. Produção: Peter Lalonde. Toronto: Cloud Ten Pictures, 2000. 1 DVD (100 min).

DEIXADOS PARA TRÁS II: comando tribulação. Direção: Bill Corcoran. Produção: Peter Lalonde. Toronto: Cloud Ten Pictures, 2002. 1 DVD (94 min).

DEPOIS DE AMANHÃ. Direção: Roland Emmerich. Produção: Roland Emmerich. Los Angeles: 20th Century Fox, 2004. 1 DVD (124 min).

DOGMA do amor. Direção: Vicente Amorim. Produção: Paula Barreto. Rio de Janeiro: Columbia Pictures, 2003. 1 DVD (95 min).

DRAMÁTICO reencontro no Poseidon. Direção: Irwin Allen. Produção: Irwin Allen. Burbank: Warner Bros., 1979. 1 DVD (114 min).

ENSAIO sobre a cegueira. Direção: Fernando Meirelles. Produção: Niv Fichman. Los Angeles: Focus Features, 2008. 1 DVD (121 min).

EPIDEMIA. Direção: Wolfgang Petersen. Produção: Arnold Kopelson. Burbank: Warner Bros., 1995. 1 DVD (127 min).

GOMES, Daniela de Paula. **A redenção paterna no cinema catástrofe estadunidense na era Bush/Cheney (2001-2009)**. 2025. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2025.

GUERRA dos mundos. Direção: Steven Spielberg. Produção: Kathleen Kennedy. Los Angeles: Paramount Pictures, 2005. 1 DVD (116 min).

IMPACTO fulminante. Direção: Bob Misiorowski. Produção: Avi Lerner. Los Angeles: Nu Image, 2002. 1 DVD (94 min).

IMPACTO profundo. Direção: Mimi Leder. Produção: Steven Spielberg. Los Angeles: Paramount Pictures, 1998. 1 DVD (120 min).

INFERNO na torre. Direção: John Guillermin. Produção: Irwin Allen. Los Angeles: 20th Century Fox; Burbank: Warner Bros., 1974. 1 DVD (165 min).

INTOLERÂNCIA. Direção: D. W. Griffith. Produção: D. W. Griffith. Los Angeles: Triangle Film Corporation, 1916. 1 DVD (197 min).

K-19: the widowmaker. Direção: Kathryn Bigelow. Produção: Kathryn Bigelow. Los Angeles: Paramount Pictures, 2002. 1 DVD (138 min).

KELLNER, Douglas. **Cinema wars**: Hollywood film and politics in the Bush-Cheney Era. New York: Wiley-Blackwell, 2010.

LE BRUN, Annie. **O sentimento da catástrofe**: entre o real e o imaginário. São Paulo: Iluminuras, 2016.

LIMITE vertical. Direção: Martin Campbell. Produção: Lloyd Phillips. Los Angeles: Columbia Pictures, 2000. 1 DVD (124 min).

MAR em fúria. Direção: Wolfgang Petersen. Produção: Gail Katz. Burbank: Warner Bros., 2000. 1 DVD (130 min).

NA NOITE em que a ponte caiu. Direção: Georg Fenady. Produção: Stirling Silliphant. New York: NBC, 1980. 1 DVD (120 min).

O DESTINO de Poseidon. Direção: Ronald Neame. Produção: Irwin Allen. Los Angeles: 20th Century Fox, 1972. 1 DVD (117 min).

O DIA da independência. Direção: Roland Emmerich. Produção: Dean Devlin. Los Angeles: 20th Century Fox, 1996. 1 DVD (145 min).

O DIA em que a terra parou. Direção: Scott Derrickson. Produção: Erwin Stoff. Los Angeles: 20th Century Fox, 2008. 1 DVD (104 min).

O DIA em que a terra se incendiou. Direção: Val Guest. Produção: Val Guest. London: British Lion Films, 1961. 1 DVD (98 min).

O DIA seguinte. Direção: Nicholas Meyer. Produção: Robert Papazian. New York: ABC, 1983. 1 DVD (127 min).

O DIRIGÍVEL Hindenburg. Direção: Robert Wise. Produção: Robert Wise. Universal City: Universal Pictures, 1975. 1 DVD (125 min).

O INFERNO de Dante. Direção: Roger Donaldson. Produção: Ilona Herzberg. Universal City: Universal Pictures, 1997. 1 DVD (108 min).

O MUNDO marcha para o fim. Direção: John Sturges. Produção: George Glass. Los Angeles: United Artists, 1965. 1 DVD (114 min).

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: D. W. Griffith. Produção: D. W. Griffith. Los Angeles: Epoch Producing, 1915. 1 DVD (195 min).

O NÚCLEO: missão ao centro da terra. Direção: Jon Amiel. Produção: David Foster. Los Angeles: Paramount Pictures, 2003. 1 DVD (135 min).

PLANETA vermelho. Direção: Antony Hoffman. Produção: Mark Canton. Burbank: Warner Bros., 2000. 1 DVD (106 min).

REINO de fogo. Direção: Rob Bowman. Produção: Gary Barber. Burbank: Touchstone Pictures, 2002. 1 DVD (102 min).

RODDICK, Nick. Only the stars survive: disaster movies in the Seventies. *In*: BRADBY, David; JAMES, Louis; Sharratt. **Politics and performance in twentieth-century drama and film**. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

RYAN, Michael; KELLNER, Douglas. **Camera politica**: the politics and ideology of contemporary Hollywood film. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

SONTAG, Susan. A imaginação da catástrofe. *In*: SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**: e outros ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

TEMPESTADE de fogo. Direção: Dean Semler. Produção: Marc Abraham. Los Angeles: 20th Century Fox, 1998. 1 DVD (89 min).

TERREMOTO. Direção: Mark Robson. Produção: Jennings Lang. Universal City: Universal Pictures, 1974. 1 DVD (122 min).

TERROR na montanha russa. Direção: James Goldstone. Produção: Jennings Lang. Universal City: Universal Pictures, 1977. 1 DVD (119 min).

TITANIC. Direção: James Cameron. Produção: James Cameron. Los Angeles: 20th Century Fox; Los Angeles: Paramount Pictures, 1997. 1 DVD (195 min).

TWISTER. Direção: Jan de Bont. Produção: Steven Spielberg. Burbank: Warner Bros., 1996. 1 DVD (113 min).

UMA FENDA no mundo. Direção: Andrew Marton. Produção: George Pal. Los Angeles: Paramount Pictures, 1965. 1 DVD (96 min).

VOLCANO - a fúria. Direção: Mick Jackson. Produção: Andrew Z. Davis. Los Angeles: 20th Century Fox, 1997. 1 DVD (104 min).

YACOWAR, Maurice. The bug in the rug: notes on the disaster genre. *In*: GRANT, Barry Keith (ed.). **Film Genre Reader III**. Austin: University of Texas Press, 2003.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. Boitempo: São Paulo, 2011.

## Imagining the end of the world: paternal redemption in 2000s American disaster Cinema

### Abstract

This article derives from an argument developed in our doctoral dissertation and aims to analyze representations of catastrophe in 2000s United States cinema by examining the imagination of catastrophe as explored, through trajectories of paternal redemption, in a cinematic construction that establishes a new cycle of films within the genre. To this end, we begin with an effort to understand disaster cinema in its historicity as a film genre, outlining different nuances across distinct historical and cultural contexts in the country. We also seek to highlight films as documents capable of revealing constructions of meaning, discourses, and social unease within a given society.

### Keywords

disaster cinema; American cinema; film genre; film history

### Declaração de disponibilidade de dados

Não se aplica.

### Declaração de autoria e responsabilidade

Concepção e elaboração do estudo: Daniela de Paula Gomes

Coleta de dados: Daniela de Paula Gomes

Análise e interpretação de dados: Daniela de Paula Gomes

Redação: Daniela de Paula Gomes

Revisão crítica do manuscrito: Daniela de Paula Gomes

### Autoria para correspondência

Daniela Gomes

danielapaulagomes@gmail.com

## Como citar

GOMES, Daniela. Imaginando o fim do mundo: redenção paterna no cinema catástrofe estadunidense dos anos 2000. **Intexto**, Porto Alegre, n. 58, e-151792, 2026. DOI: <https://doi.org/10.22456/1807-8583.151792>

Recebido: 15/11/2025

Aceito: 04/04/2026

Copyright (c) 2026 Daniela Gomes. Creative Commons License. Este trabalho está licenciado sob uma licença [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/). Os Direitos Autorais dos artigos publicados neste periódico pertencem aos autores, e os direitos da primeira publicação são garantidos à revista. Por serem publicados em uma revista de acesso livre, os artigos são de uso gratuito, com atribuições próprias, em atividades educacionais e não-comerciais.

