

## ***CUIDADO COM A BOLHA ASSASSINA: um estudo sobre a relação entre o gore no cinema e o neoliberalismo***

Julia Ourique<sup>1</sup>  
Leonardo De Marchi<sup>2</sup>

**Resumo:** Os 30 anos que dividiram a versão original de *The Blob* (1958) e a refilmagem homônima, lançado em 1988, apresentaram a *Bolha Assassina* de diferentes formas: ainda mortal e vermelha, mas com graus de violência diferenciados. A primeira versão trazia um alienígena que poderia ser combatido com a união da cidade, enquanto a releitura levava a tela um monstro sedento por carne humana e que matou cruelmente o triplo de personagens que o monstro original. O primeiro lançado no auge do “sonho americano”, enquanto o outro surgiu no governo neoliberal de Ronald Reagan. A ideia deste artigo é analisar os filmes e o contexto histórico no qual foram lançados e, a partir deste estudo acreditamos que a exploração da violência nos filmes possui relação com políticas econômicas neoliberais.

**Palavras-chave:** Bolha Assassina; Capitalismo Gore; Neoliberalismo; Gore; Cinema de Horror.

### ***BEWARE OF THE BLOB: a study about the relation between gore in sci-fi cinema and neoliberalism***

**Abstract:** The 30 years between the original version of *The Blob* (1958) and the homonymous remake, released in 1988, presented the monster in different ways: still deadly and red, but with different degrees of violence. The first version featured an alien that could be fought with the union of the city, while the reboot brought to the screen a monster thirsty for human flesh and cruelly killed triple the characters in comparison of the original movie. The first film was launched at the height of the “American dream”, while the other emerged in the neoliberal government of Ronald Reagan. The idea of this article is to analyze the films and the historical context in which they were released and, based on this study, we believe that the exploitation of violence in films is related to neoliberal economic policies.

**Keywords:** The Blob; Gore Capitalism; Neoliberalism; Gore. Horror Cinema.

### **Introdução**

Um monstro alienígena vem de carona em um meteorito e cai em uma cidade no interior da Califórnia (EUA). A partir desse momento, os adolescentes serão os protetores dos cidadãos de bem

<sup>1</sup> Doutoranda e Mestra em Comunicação pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro. E-mail: [juliaourique3@gmail.com](mailto:juliaourique3@gmail.com)

<sup>2</sup> Professor Adjunto da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. E-mail: [leonardo.demarchi@eco.ufrj.br](mailto:leonardo.demarchi@eco.ufrj.br).

desse lar estadunidense contra a ameaça vermelha que engole todos em seu caminho. Essa é a premissa resumida de *The Blob* (traduzido como *A Bolha Assassina*) que, apesar de seu lançamento original ser realizado durante a Guerra Fria, pouco tem a ver com o comunismo (HARRIS, 2015, p. 225). O filme que trataremos neste artigo é mais um dos que veio na onda dos filmes de Ficção Científica que invadiram o cinema na década de 50 tais como *Guerra dosMundos* (1953), *A Ameaça que Veio do Espaço* (1953), *Vampiros de Almas* (1956), *Planeta Proibido* (1957), *O Incrível Homem que Encolheu* (1957), entre tantos outros. De acordo com Bill Warren (2010, p. 28), um filme de ficção científica é “um filme de fantasia em que o elemento fantástico é racionalizado como sendo explicável em termos científicos”, portanto *A Bolha Assassina* se encaixa nesta definição, pois na sua versão original e na refilmagem da década de 80 o monstro vem do espaço, embora na segunda versão seja fruto de um experimento científico macabro originado nos EUA, enviado para o espaço e que retorna à Terra.

No início da década de 50, os filmes de ficção científica eram uma grande parte da indústria cinematográfica americana, porém na época do lançamento de *A Bolha Assassina* (1958) a onda já chegava em seus últimos anos tendo perdido público para a televisão (WARREN, 2010; DOHERTY, 2002). O cinema que anteriormente era feito para toda a família, a partir da metade da década de 50 perdeu o seu apelo: as famílias estavam em casa assistindo TV. A fim de continuar relevantes as histórias nos filmes começaram a apelar cada vez mais para o público de adolescentes, excluindo adultos da trama principal.

Durante a década de 1950, o filme de ficção científica como o conhecemos hoje nasceu. Antes disso, os filmes que continham elementos de ficção científica eram quase sempre, principalmente, outra coisa. Um filme de monstro, um mistério, um filme de terror - não um verdadeiro filme de ficção científica em qualquer sentido. Os enredos chegaram a enfatizar a relação entre as pessoas e a ameaça da nova descoberta (planeta, invasor, etc.), enquanto antes o elemento de ficção científica havia interferido sobre relacionamentos de personagens já existentes. Durante os anos 50 as histórias começaram a ser centradas em coisas (nos vários sentidos da palavra), ao invés de ter pessoas como protagonistas. (WARREN, 2010, p. 36).

A *coisa* principal que falamos neste artigo é um alienígena rosa que pode chegar ao tamanho de um prédio, que desintegra pessoas e que somente o frio pode parar. Mas são as diferenças em suas versões para o cinema que nos atraíram para a escrita. *A Bolha Assassina* é fruto de sua época e traz em suas narrativas duas sociedades diferentes: a cidade do interior que após presenciar cerca de 14 mortes se une para derrotar um monstro contando com o apoio das autoridades de segurança locais; e a cidade do interior que conta com quase uma centena de mortes violentas, conta com cidadãos que não agem em prol da comunidade e ainda são traídos pelo governo federal em que confiaram. A narrativa juvenil e inocente da obra original, de 1958, reflete adolescentes que eram definidos por Doherty (2002, p. 86) como “atraentes em sua ignorância e

confiantes mesmo quando confusos” e, que diferente de seus pais (com infância no pós-depressão e juventude durante a guerra), ainda acreditavam que poderiam mudar o mundo. A violência que rege o *remake* da década de 80 é fruto de um país conservador sob a política neoliberal de Ronald Reagan (MELLO FILHO, 2010) e trazia o *gore* das mortes representadas na tela como uma forma de se rebelar contra a sociedade moralista da época (SYSKA, 2012, p. 5).

Filmes que apresentam fluidos nojentos ou imagens revoltantes capitalizam exatamente o apelo destes tipos de imagens que as pessoas estão acostumadas a evitar. O poder de tais imagens para atormentar e satisfazer o público é visível no sucesso de filmes que arrecadam bilheterias ao enojar as pessoas. (BELL- METEREAU, 2004, p. 306, tradução nossa<sup>3</sup>).

Esse fenômeno de ser atraído pelo que pode ser entendido como um tabu é chamado de *abjeção* por Julia Kristeva, que trataremos mais profundamente durante o artigo, e é frequentemente associado com os órgãos genitais masculinos e femininos. O que é proibido de ser visto ao vir à público traz com ele um sentimento de inadequação, ainda que seja apenas um monstro que se assemelhe a um *coágulo menstrual* (BELL-METEREAU, 2004), a mera aproximação já é motivo para abjeção: “um ‘algo’ que eu não reconheço como coisa” (KRISTEVA, 1982, p. 2). O monstro que nomeia o filme traz em si a representação do corpo do *Outro*, que se apresenta como novidade e instiga a curiosidade do toque, que é sempre mortal. *A Bolha Assassina* é um monstro *kitsch* dos anos 50 que evoca uma série de significados: a abjeção dos fluidos humanos, a paranoia sobre uma “ameaça comunista” que permeou as décadas de 50 e 80, e como as políticas neoliberais capitalistas agem em nossa sociedade. De certa forma, podemos compreender como se um monstro espacial maligno surgisse do nada e nos debilitasse politicamente, absorvesse todos os nossos recursos e finalmente, nos destruísse ao engolir a nossa individualidade, nos fazendo entender que “não há alternativa” a não ser aceitar sua invencibilidade (PITKIN, 1998).

Esse modo de enxergar o capitalismo se assemelha a história da Bolha Assassina e surge nos anos 80 a partir da política conservadora e neoliberal de Ronald Reagan e Margaret Thatcher. Um dos *slogans* desta era simplista era “There is no alternative” (TINA), utilizado frequentemente pela primeira-ministra britânica a fim de comprovar que a economia de mercado era a melhor e mais correta forma de se guiar a política econômica de um país, e não há mais nada o que dizer sobre isso. Ao decorrer do artigo trataremos mais profundamente sobre a ligação entre o comportamento apático da população da pequena e pacata cidade de Arborville, na Califórnia (EUA), na refilmagem de 1988 e o contexto histórico que permitiu que cenas como essa fossem comuns.

---

<sup>3</sup>A versão original da citação é: “Films that feature disgusting fluids or revolting images capitalize on the appeal of exactly the kinds of sights people are generally acculturated to avoid. The power of such images to tantalize and satisfy audiences is apparent in the commercial success of films that score box-office winnings by grossing people out”.

O artigo é dividido em duas partes: na primeira parte falamos do filme original, *A Bolha Assassina* (1958), e como foi a recepção do produto na mídia da época, qual era o contexto social que recebeu o lançamento do filme e o que significou o lançamento desta história para as próximas produções cinematográficas de ficção científica. Já na segunda parte tratamos das mudanças na história da refilmagem de 1988 de *A Bolha Assassina*, analisamos brevemente a sociedade americana do fim da década de 80 e os possíveis significados da violência e do goreretratados na tela.

### A Bolha Assassina (1958)

A música de abertura não deixa você se enganar: esse é um filme da década de 50. O filme *The Blob*, traduzido para o português como *A Bolha Assassina*, traz como música-tema *The Blob*<sup>4</sup>. Esse destaque da trilha sonora demonstra uma centralidade narrativa desse monstro também enquanto fenômeno. Em português, sua letra anuncia: “Cuidado com a bolha, ela espreita e pula e desliza e escorrega pelo chão direto até a porta. E por toda a parede, um splash, um plaft. Tenha cuidado com a bolha”<sup>5</sup>. Em seguida, a primeira cena do filme já nos apresenta o casal de protagonistas, Jane e Steve, interpretados respectivamente por Aneta Corsaut e Steve McQueen, que acabaria por tornar-se um dos maiores astros de Hollywood. O par de namorados iniciam o filme aos beijos, enquanto estão com o carro estacionado no que é conhecido nos filmes estadunidenses como *Lover’s Lane*<sup>6</sup>. Em seguida, um meteorito cai e é confundido, em um primeiro momento, por uma estrela cadente. A cena seguinte mostra um idoso recluso, que mora em uma cabana afastada da cidade, observando o mesmo meteorito cair na floresta próxima a casa dele. A curiosidade é irresistível e ele adentra a floresta para achar o fragmento que caiu do céu. Chegando no local, o objeto espacial parece com um pedaço de lua, repleto de crateras e contém uma rachadura que após algumas cutucadas com um pedaço de madeira, revela uma massa transparente e viscosa: a bolha. O homem levanta o conteúdo do meteorito com o cabo de madeira e ao observar mais de perto, a gosma gruda em sua mão e começa a tornar-se rosa, enquanto ingere a carne do idoso. Sem entender o que houve e vendo que suas tentativas de retirar a bolha não deram certo, o homem grita de dor e corre para a estrada, onde encontra o carro de Steve que tinha ido ver o local da queda da, até então, estrela cadente.

<sup>4</sup> A canção foi escrita por Burt Bacharach e Mack David, e gravada pelo grupo de estúdio *The Five Blobs*, que na verdade é apenas a voz de Bernie Klee sobreposta (WARREN, 2010, p. 309). A canção foi lançada junto ao filme e tornou-se popular rapidamente, chegando à posição nº 33 da Billboard Hot 100.

<sup>5</sup> A versão original da música traz a seguinte letra: “Beware of the blob, it creeps/And leaps and glides and slides/Across the floor/ Right through the door/ And all around the wall/ A splotch, a blotch/ Be careful of the blob”.

<sup>6</sup> É uma área isolada da cidade onde casais se beijam ou praticam sexo. Geralmente é localizado em áreas rurais afastadas ou em lugares com uma vista ampla da cidade.

O idoso é apenas a primeira das 36 mortes<sup>7</sup> que acontecerão neste filme. A maioria destas mortes acontecerão fora da tela e as únicas exibida na tela não contam com sanguinolência ou mesmo explora o grotesco. Gravada em *Phoenixville* (Pensilvânia, EUA), a cena em que o público corre desvairadamente do cinema (embora alguns fiquem sorrindo para a câmera) tornou-se um clássico e até hoje é homenageada anualmente<sup>8</sup>. É após deparar-se com a cena de dezenas de pessoas correndo assustadas do cinema que o policial Dave entende que esta não é mais uma travessura dos adolescentes, existe realmente uma bolha matando diversos cidadãos. A derrota do monstro acontece após homens adolescentes, adultos, bombeiros e policiais se unirem e atacarem a bolha com extintores de incêndio que usam Co<sub>2</sub>, que consegue congelar a Bolha Assassina, que em seguida será levada pela aeronáutica para o Ártico para ficar congelada. As últimas frases do filme mostram um tom de desesperança, ou a deixa para uma sequência que de fato acontece em 1972, segundo o policial Dave, “[a bolha] não poderá ser morta, mas pelo menos conseguimos pará-la”, ao que Steve responde: “sim, desde que o Ártico continue congelado”.

A *Bolha Assassina* foi filmada com um orçamento de 110 mil dólares por um filho de pastor chamado Irwin S. Yeaworth, que passou muitos anos produzindo vídeos religiosos para igrejas e organizações cristãs. Um dos roteiristas responsáveis era associado com o *Boy Scouts of America*, e, assim como o diretor, trazia um forte conservadorismo, visível no fato de que iniciavam todos os dias de gravação com uma oração em grupo (WARREN, 2010, p. 306). De acordo com Harris (2015, p. 18), o diretor Yeaworth acreditava que “o monstro representa a vingança de Deus em relação as falhas da humanidade”. Acredita-se que esse *background* religioso foi o que trouxe os itens que destacaram o filme na época de seu lançamento, junto da escolha de onde se passa a história, uma cidade de interior, o que era raro na Hollywood da época e o apego aos diálogos longos, que desenvolvessem os personagens. Tido pelos críticos dos anos 50 como um filme inteligente, este é um filme que cria motivos para gostar de determinados personagens e busca humanizá-los e aproximá-los do cidadão americano comum a todo o momento, embora diferentemente dos outros filmes da época, não exista nenhuma personagem vilanesca na história além da própria Bolha Assassina.

O filme é muito mais bem escrito do que a maioria dos filmes de monstro de Hollywood, certamente deste período; todo cuidado é tomado para dar motivação adequada para todos os personagens e vinhetas de caracterização são fornecidas de tempos em tempos. [...] Isso é tão incomum para um mero filme de monstro que é surpreendente que mais críticos da época não tenham percebido. (WARREN, 2010, p. 307).

<sup>7</sup> Dados fornecidos pelo seguinte site: [https://listofdeaths.fandom.com/wiki/The\\_Blob](https://listofdeaths.fandom.com/wiki/The_Blob).

<sup>8</sup> Anualmente em Phoenixville (Pensilvânia, EUA), onde foram gravadas várias cenas da Bolha Assassina original acontece o Blobfest, evento que dura 3 dias e reúne fãs do mundo inteiro para reproduzir cenas do filme, inclusive a clássica cena da fuga do cinema. Saiba mais em [facebook.com/blobfest](https://facebook.com/blobfest).

Inteligente e bem escrito, *A Bolha Assassina* foi um sucesso de bilheteria, tendo alcançado 400 milhões de dólares, o quádruplo do seu custo. Acredita-se que isso se deve ao início da exploração do grotesco e do gore nas telas como o sangue, o vômito, a gosma e as deformidades (BELL-METTEREAU, 2004). O poder destas imagens proibidas atrai os olhares do público, tornando palpável o que Julia Kristeva (1982) chama de *abjeção* que seria o que te protege do desconhecido: a ânsia de vômito, o espasmo do medo, o frio na barriga. Ainda de acordo com Kristeva, quando estamos atormentados pela abjeção, “a trança torcida de afetos e pensamentos que chamamos por esse nome não têm propriamente dito, um *objeto* definível” (1982, p. 10). Este objeto que a autora menciona vem da releitura de Lacan (1995) a respeito do objeto perdido de desejo, por sua vez freudiano. O objeto de Lacan tem suas raízes na carência do desejo de contar com algo fixo, pois sempre que se alcançava o objeto de desejo a pessoa desejava o *Outro*, nunca chegando à satisfação.

O abjeto não é um objeto à minha frente, que nomeio ou imagino. Nem é uma objeção, uma alteridade que foge incessantemente em uma busca sistemática do desejo. O que é abjeto não é meu correlativo, que me provê algo ou alguém que me dê suporte, que me permitiria ser mais ou menos desapegada e autônoma. O abjeto tem apenas uma qualidade de objeto - a de ser oposto a mim. (KRISTEVA, 1982, p. 10, tradução nossa<sup>9</sup>)

A repulsa em relação ao Outro caminha de mãos dadas com o desejo pelo desconhecido. Vivendo o medo da Guerra Fria, a sociedade retratada em *A Bolha Assassina* de 1958 só consegue lidar com o que sua vida simples de subúrbio permite sonhar, e um monstro rosa e gelatinoso que absorve pessoas não estava em seus planos. Os críticos da época alinharam o nascimento da Bolha com a expansão do comunismo no ocidente (BELL-METTEREAU, 2004, p. 289), uma crença fortemente disseminada sobre uma suposta ameaça vermelha que poderia engolir o sonho americano. Invencível, o monstro espacial mostra o quão frágil nós, humanos, podemos ser em relação a ameaças a nossa sobrevivência. Diferentemente de outros gêneros, o cinema de ficção científica se alia ao horror ao mostrar representações reais de imagens negativas, como a violência, a morte, o sadismo, o mal, e assim por diante.

Há uma reivindicação política, por meio de um discurso sobre transgressão e heterogeneidade, onde o horror transcende as normas e regulamentos que governam os aspectos funcionais da sociedade humana, conectando experiências psicológicas privadas com questões filosóficas e sociais mais amplas que incluem a questão do que significa ser humano e o que uma sociedade é ou poderia ser (BEECH, 2020, p. 75, tradução nossa<sup>10</sup>).

<sup>9</sup> A versão original do texto diz: “The abject is not an object facing me, which I name or imagine. Nor is it an object, an otherness ceaselessly fleeing in a systematic quest of desire. What is abject is not my correlative, which, providing me with someone or something else as support, would allow me to be more or less detached and autonomous. The abject has only one quality of the object—that of being opposed to I”.

<sup>10</sup> A versão original diz: “There is a political claim, via a discourse on transgression and heterogeneity, where horror transcends the norms and regulations that govern the functional aspects of human society by connecting private, psychological experiences with larger philosophical and societal issues that include the question of what it means to be human and what a society is or might be”.

A década de 50 nos EUA foi marcada pelo Macarthismo e a crença de que todos que não se encaixavam no padrão cidadão branco de classe média eram subversivos, e assim nasceu o horror ao comunismo e uma forte onda conservadora (JACOBY, 1983, p. 234). É também na década de 50 que a adolescência é conhecida como um período de cerca de 10 anos que separa a criança do adulto. É essa primeira geração de adolescentes, frutos do período histórico conhecido como *baby boom* do pós-Guerra, que conta com uma prosperidade econômica diferenciada em relação às gerações anteriores, com a difusão da política de bem-estar social difundida em todas as classes (DOHERTY, 2002, p. 35). Ainda de acordo com Thomas Doherty, os elementos decisivos da coesão geracional que foi a criação da adolescência são: um senso agudo de si mesmos como especiais e comunidades formadas por preferências, idade e classe social. Não só os próprios adolescentes se afirmavam assim, mas também toda a mídia e os adultos ao seu redor faziam questão de lembrá-los o tempo todo que eles eram adolescentes, e por isso, precisavam de cuidados especiais. A partir desta noção, o tratamento dado aos adolescentes era padronizado, desincentivando qualquer inovação ou individualização. Dessa forma, essa faixa etária conseguiu vivenciar as mesmas experiências, benefício assegurado devido a crescente economia de consumo, padronização escolar e na mídia nacional que se orgulhava de produzir conteúdo direcionados aos adolescentes. E, foi graças à essa padronização, que foi inevitável que os adolescentes se tornassem um forte grupo social, ditando regras e chamando atenção do mercado (DOHERTY, 2002, p. 36).

O filme *A Bolha Assassina* foi lançado em 1958 dentro desse contexto anticomunista e juvenil. E, segundo alguns críticos, a figura do monstro representa o medo do comunismo (WARREN, 2010, p. 32); e os adolescentes são aqueles que lutam para eliminar a ameaça, como bons cidadãos americanos, que acreditam que são responsáveis pela segurança de toda a cidade e que podem resolver qualquer problema, mesmo os intergalácticos. A Guerra Fria demandava um cidadão americano ideal com “integridade e coragem exemplares”, como define Steffen Hantke (2016, p. 172, tradução nossa): “ele também se guia por ações politicamente responsáveis, (...) [é um] altruísta e mártir. É importante notar que não há nada sutil sobre esta alegoria; o público hoje teria poucas dificuldades em ler essa narrativa, da mesma forma que foi na época do lançamento do filme”.

O autor, ainda no mesmo livro, fala que não há como duvidar que os filmes de ficção científica da década de 50 eram inquestionavelmente patrióticos e abraçavam o militarismo como um aspecto inevitável da vida durante a Guerra Fria (HANTKE, 2016, p. 57). Embora os militares *per se* não apareçam durante *A Bolha Assassina*, é sabido que o chefe de polícia da cidade, Dave, telefona para eles após a captura via congelamento da Bolha. São os militares que ficarão

responsáveis pela ocultação do monstro no Ártico, o que mostra uma confiança no Governo Federal estadunidense que não se repetirá na refilmagem do filme, em 1988.

### **A Bolha Assassina (1988)**

Se nos Estados Unidos da década de 50 o ideal era ser um cidadão exemplar, ativo e corajoso, as mesmas expectativas não resistiram até a década de 80, principalmente no fim do governo Ronald Reagan, em 1988. Repleto de reviravoltas, o filme *A Bolha Assassina*, embora seja uma refilmagem, é voltada para o subgênero do *slasher* dentro do horror. Este filme traz mistura do “inimaginável”, citado por Eugene Thacker (2010, p. 6), com os efeitos do capitalismo gore, que representa a violência sem sentido, o “derramamento de sangue explícito e injustificável”, como define Sayak Valencia (2018, p. 14). Ambos os termos serão tratados mais profundamente ao longo desta seção, mas, por agora, desejamos priorizar as diferenças cinematográficas entre *A Bolha Assassina* de 1958 e sua refilmagem, em 1988.

O filme *A Bolha Assassina* de 1988 conta com adolescentes como protagonistas, mas desta vez serão três: o rebelde motociclista, Brian; e o casal protagonista formado pelo jogador de futebol americano, Paul, e a animadora de torcida, Meg. O primeiro contato da Bolha com um humano é por meio do idoso, que, desta vez, não é mais um morador recluso da cidade e sim, um mendigo conhecido por Brian. Logo após o homem ser infectado pela Bolha Assassina, ele encontra o motociclista pela floresta e segue correndo gritando e assustado para a estrada, onde é atingido pelo carro dos protagonistas que estavam indo para o seu primeiro encontro. O que seria o início de uma história de amor, em poucos minutos se tornará um banho de sangue. Após quase atropelar o idoso, o casal e o motociclista seguem para o hospital onde, diferente do primeiro filme, o homem não é atendido de imediato. Por causa da demora em receber atendimento médico, o mendigo é o primeiro morto pela Bolha Assassina, em frente aos olhos do protagonista, Paul, que se apressa em ligar para o xerife da cidade e avisar sobre o que está acontecendo. O único problema é que o monstro, muito mais inteligente do que jamais fora no filme da década de 50, espreitava a ligação no teto do hospital e consumiu o personagem com menos de 15 minutos de filme.

A cena da morte de Paul, o astro do time de futebol americano e bom moço, é uma das cenas mais gráficas do filme, com pedaços de pele sendo consumidas aos poucos enquanto a face do adolescente é derretida pela gosma vermelha da Bolha. A morte do personagem acontece na frente de Meg, que nada pôde fazer para ajudar o amado, embora consiga avisar ao xerife que o responsável pela morte foi a Bolha. Após a polícia chegar no hospital, o xerife suspeita que Brian tenha sido o culpado pela morte do mendigo e do adolescente. Mesmo sem provas, sem estar acompanhado por um responsável ou um advogado, ele algema o rapaz e o leva para a delegacia e

por lá conhecemos mais um policial, Briggs, que grita e ameaça o menor de idade, como se fosse uma prática comum. Após notar que a sua prática é ilegal, o xerife decide soltar o jovem.

Enquanto isso, a Bolha segue fazendo novas vítimas: desta vez encontramos com um casal de adolescentes conversando embriagados no carro e quando a moça desmaia de sono, devido aos efeitos do álcool, o rapaz decide que esse foi o sinal de permissão para que ele pudesse estuprá-la. A regra dos filmes *slasher* é clara: jovens que não são virgens morrem (CLOVER, 1992, p. 34), e a Bolha Assassina cumpre o seu papel matando o casal. As mortes neste filme são muito mais violentas, gráficas e longas do que no filme original, e são todas exibidas na tela. Enquanto no filme de 1958 cerca de cinco mortes são parcialmente exibidas em cena, nesta versão assistimos a 18 mortes gráficas, incluindo a de uma criança.

As mortes seguem acontecendo e descobrimos que a Bolha Assassina, na verdade, é um experimento do governo americano que pretende usar o alienígena para vencer a Guerra Fria, e pior: os efeitos do alienígena nos humanos estão sendo testados nos próprios americanos; como menciona o chefe da expedição, Dr. Meddows: “eles são dispensáveis”. Ao descobrir isso, os agora únicos protagonistas, Brian e Meg, seguem para a cidade para avisar aos outros cidadãos que seguem acreditando em tudo que os cientistas militares estão afirmando e sem questionar as ordens. Embora os adolescentes afirmem que há um monstro assassino na cidade e que os militares sabem disso, os adultos se recusam a ouvi-los e preferem continuar imobilizados na Prefeitura da cidade. Sem a ajuda dos adultos, sem a confiança da polícia, os dois adolescentes se tornam os responsáveis pela derrota da Bolha Assassina, desta vez utilizando um carro que produz neve artificial.

Situando o público em um novo Estados Unidos, o filme mostra uma série de comércios locais fechados e uma cidade visualmente suja, muito diferente da pequena e pacata cidade de 1958. Além disso, alguns elementos mais adultos, porém não menos chocantes, fazem parte desta releitura, como o descaso com o mendigo no hospital, o estupro da jovem embriagada, a violência policial com o adolescente e a falta de confiança nas autoridades. Nessa narrativa de horror, o inimaginável se torna possível, como afirma Thacker (2010, p. 6, tradução nossa): “Apesar de nossas preocupações, vontades e desejos diários, é cada vez mais difícil compreender o mundo em que vivemos e do qual fazemos parte. Enfrentar essa ideia é confrontar um limite absoluto à nossa capacidade de entender o mundo de forma adequada<sup>11</sup>”. O inimaginável deste contexto assume a forma de uma bolha assassina que veio do espaço e começa a absorver os cidadãos de uma cidade

---

<sup>11</sup>A versão original diz: “In spite of our daily concerns, wants, and desires, it is increasingly difficult to comprehend the world in which we live and of which we are a part. To confront this idea is to confront an absolute limit to our ability to adequately understand the world at all”.

americana, e mesmo sendo o responsável por isso, o governo pretende utilizar os compatriotas como cobaias. Essas criaturas que existem sem existir, inomináveis, abomináveis, marcam uma série de contos e histórias de horror, e diferente dos personagens tradicionais, como o Drácula, o Lobisomem, a Múmia, este monstro não tem nome ou rosto, não tem um aspecto físico tão contornável (e principalmente, mortal).

A criatura inominável também é a criatura impensável. (...) Em alguns casos, a criatura inominável é sem forma, a intrusão furiosa de um hilomorfismo invertido. Filmes da Guerra Fria como *The Blob* e *Caltiki the Immortal Monster* existem em um estado de gotejamento, abjeto, sem fronteiras. Em outros casos, a criatura inominável é sem matéria, existindo como espírito puro (demoníaco), uma teofania invertida. (...) Esses filmes representam uma subversão sutil do clássico recurso da criatura, mudando os critérios pelos quais um monstro é feito. Enquanto os filmes de criaturas definem o monstro como uma aberração (e abominação) da natureza, a criatura inominável é uma aberração do pensamento. As características clássicas da criatura ainda retêm um elemento de familiaridade, apesar da mistura impura de categorias (planta, animal, humano) ou diferenças de escala (répteis gigantes, formigas, sanguessugas etc.). Os filmes com criaturas inomináveis, por outro lado, contextualizam o monstro em termos de ontologia (forma-sem-matéria, matéria sem forma) ou em termos de ontoteologia (o abjeto espiritual, a abstração que transborda). Eles apontam para uma forma de vida após a vida que destaca as aberrações conceituais. (THACKER, 2010, p. 79, tradução nossa<sup>12</sup>).

As aberrações vão muito além dos conceitos ontológicos sobre monstros, o excesso de violência implantado durante o filme *A Bolha Assassina* é mais um dos fatores que o diferenciado seu predecessor de 1958. Acreditamos que o *gore* demonstrado em todas as mortes é um reflexo dos efeitos da economia neoliberal do final do governo de Ronald Reagan, que durou entre os anos de 1981 a 1989. De acordo com Mello Filho (2010, p. 36), “o Neoliberalismo significou a crescente desigualdade de renda, desregulamentação, financeirização, corte de impostos para os mais ricos, diminuição dos gastos sociais e política monetária voltada ao controle da inflação e não do desemprego”. Segundo Mello Filho (2010) chegava a 4% a taxa de desemprego no ano de 1958, com 2% de inflação; 30 anos depois, em 1988, o número de desempregados estava em 6%, com inflação de 4%. O termo *gore* é utilizado para definir filmes que contam com violência extrema em suas narrativas, já o *Capitalismo Gore* aparece no livro de mesmo nome de Sayak Valencia (2018, p. 12), e se relaciona com o derramamento de sangue sem motivo e sem limites, que é o preço pago quando determinada cultura adere à lógica do capitalismo, cada vez mais voraz.

<sup>12</sup> Na versão original encontramos o seguinte: The unnamable creature is also the unthinkable creature. (...) In some cases the unnamable creature is without form, the intrusion of a raging, inverted hylomorphism. Cold War films such as *The Blob* and *Caltiki the Immortal Monster* exist in a state of oozing, abject, borderlessness. In other cases the unnamable creature is without matter, existing as pure (demonic) spirit, an inverted theophany. (...) These films represent a subtle subversion of the classic creature-feature by shifting the criteria by which a monster is made. Whereas the creature-feature films define the monster as an aberration (and abomination) of nature, the unnamable creature is an aberration of thought. The classical creature features still retain an element of familiarity, despite the impure mixture of categories (plant, animal, human) or differences in scale (giant reptiles, ants, leeches, etc.). Films featuring unnamable creatures, by contrast, contextualize the monster in terms of ontology (form-without-matter, matter without-form) or in terms of onto-theology (the spiritual abject, the oozing abstraction). They point towards a form of life-after-life that highlights conceptual aberrations.

De acordo com Sayak Valencia (2018, p. 24), as políticas aplicadas no conceito do Capitalismo Gore tiveram seu início durante o governo Ronald Reagan e reforçam o sistema predatório intrínseco desse sistema econômico. Em um mundo em que “não há outro caminho” fora do capitalismo, viver nessa lógica implica na acumulação de riquezas, seja de que jeito for. O Neoliberalismo nos EUA vai além e representa a extensão dos poderes do mercado para áreas que não são primariamente econômicas como, por exemplo, família e direitos reprodutivos da mulher, sem considerar que essa liberdade toda dos processos econômicos pode produzir desigualdade social. Sabe-se que a desigualdade social e a pobreza são alguns dos fatores que levam a violência, mas no caso dos EUA o caso é um pouco diferente: é uma sociedade baseada no conceito da guerra.

Violência e soberania reivindicam nesse caso um fundamento divino: a qualidade do povo é forjada por uma adoração de uma divindade mítica, e a identidade nacional é imaginada como identidade contra o *Outro*, contra outras divindades (MBEMBE, 2018, p. 42). Não por acaso, muito da cultura popular americana durante esse período da Guerra Fria trazia um conteúdo que ia além da representação, fosse por meio de alegorias, narrativas ou documentação, a ideia era “apelar diretamente para a sua audiência por meio de diversos dispositivos” (HANTKE, 2016, p. 181) e os filmes da Bolha Assassina se encaixam neste ideal.

Informações em filmes de Hollywood podem servir como manual para as práticas do capitalismo gore; cada ato criminoso que é televisionado e retransmitido para a sociedade serve como feedback de ensino aos criminosos estratégias para aumentara eficácia de suas práticas. Não devemos ignorar que os criminosos que pertencem a novas estruturas mafiosas foram educados na e com a lógica do espetáculo: sabem trabalhar um palco; eles sabem como manipular telas e jornais; eles sabem usar mídiat eletrônico e estações de rádio pirata; eles sabem postar vídeos de seus assassinatos online, acessíveis a todos (VALENCIA, 2018, p. 154, tradução nossa<sup>13</sup>)

38

As atrocidades cometidas em nome de uma guerra são resultadas de uma sociedade doente. O pesquisador Christopher Sharret, no artigo “Espetáculos genocidas e a ideologia da morte” (2004, p. 67, tradução nossa<sup>14</sup>) diz que a aniquilação do Outro é um elemento sempre presente na indústria do entretenimento dos Estados Unidos. E durante este momento de política neoliberal é uma dinâmica básica e essencial para o projeto imperialista do país. O excesso de violência empregado na refilmagem d’A Bolha Assassina, de 1988, não trouxe o mesmo lucro que o filme original, lançado em 1958, ainda no início da Guerra Fria. Enquanto o original teve o custo de 110 mil dólares e faturou 4 milhões de dólares, o *remake* custou 10 milhões de dólares e alcançou

<sup>13</sup> O trecho original diz: Information in Hollywood movies could serve as a user’s manual for the practices of gore capitalism; each criminal act that is televised and retransmitted to society serves as feedback teaching *endriago subjects* strategies to increase the efficacy of their practices. We should not ignore that the criminals who belong to new mafia structures have been educated in and with the logics of spectacle: they know how to work a stage; they know how to manipulate screens and newspapers; they know how to use electronic media and pirate radio stations; they know how to post videos of their killings online, accessible to everyone.

<sup>14</sup> O nome original do artigo é *Genocidal spectacles and the ideology of death*.

apenas 8,2 milhões de reais em bilheteria. O filme original que simbolizava, na verdade, a união de uma cidade para derrotar um monstro que se dizia indestrutível (HARRIS, 2015), desvirtuou-se em sua refilmagem, tornando-se apenas material de propaganda a favor da violência enquanto representava cidadãos americanos impotentes perante a atuação do governo americano.

### Considerações finais

A violência, tal como o sexo, vende. Por isso é possível observamos uma infinidade de filmes que focam nesse quase-gênero cinematográfico. Neste artigo buscamos mostrar que, muito mais do que uma preferência pessoal ou uma demanda de mercado, a violência nos filmes é reflexo de uma sociedade igualmente violenta. Ainda que o assunto não esteja esgotado nestas breves páginas de análise, acreditamos que este trabalho pode contribuir para uma conversa que discuta a importância de observar a produção fílmica realizada durante períodos de guerra, no nosso caso, a Guerra Fria que começou em 1947 e durou até 1989. O capitalismo neoliberal transformou-se ao longo do tempo, indo de uma política econômica para uma espécie de lei que rege também outras áreas da nossa sociedade, como família e entretenimento. Entre os resultados desta manifestação viral do neoliberalismo está o Capitalismo Gore e, também, a Cultura da Violência, que mostra que a violência cometida em relação ao *Outro*, ao que é diferente, ao estrangeiro, não precisa ser punida e sim, glorificada.

Com o capitalismo cada vez mais voraz, acreditamos que a violência que vimos aumentarem relação ao filme *A Bolha Assassina* de 1958 e a refilmagem de 1988 é reflexo de uma política econômica que destruiu o tal *sonho americano*. Elementos presentes no original de 1958, como ruas limpas, cidadãos ativos, emprego para todos e a violência fora da câmera, foram substituído em 1988, durante o governo Ronald Reagan, por sujeira nas ruas, desemprego, falência dos comércios locais e habitantes que preferem seguir as ordens de militares sem rosto e acreditar que o governo sempre quer o melhor para eles. A atitude dormente perante o caos que se apresentava é sintoma de um mal muito maior: a violência tornou-se banalizada. Mais diferenças ao longo do filme aparecem com frequência, como o idoso que foi o primeiro a avisar sobre a Bolha na versão de 1958 e que foi rebaixado de ermitão que vivia longe da cidade para um mendigo que não chega a ter um nome; ou o papel dos adolescentes em relação à comunidade em que vivem: no filme original, mesmo quando desacreditados pela autoridade policial e os adultos, continuam a acreditar que juntos conseguirão derrotar o monstro; já na refilmagem, dois adolescentes sozinhos são capazes de derrotar a Bolha, enquanto os adultos e a força policial preferem se esconder. No primeiro filme bastaram 5 mortes (sugeridas durante o filme) para que a cidade se reunisse e lutasse, no segundo filme, foram 27 mortes explícitas e os habitantes resolveram não fazer nada. Estes breves exemplos, dentre vários

possíveis dentro da narrativa dessas obras, nos fizeram acreditar que o aumento da militarização nos Estados Unidos, consequência do conflito eminente causado pela Guerra Fria entre as décadas de 50 e 80, são reflexos de uma sociedade paralisada, doente pela Guerra e dormente.

## Referências

BEECH, Amanda. Death of Horror. *In*: ROSEN, Matt (Edit.). **Diseases of the head**: essays on the horrors of speculative philosophy. Santa Barbara: Punctum Books, 2020. p. 72-111.

BELL-METTEREAU, Rebecca. Searching for blobby fissures: slime, sexuality, and the grotesque. *In*: **Bad**: infamy, darkness, evil and slime on screen. Nova Iorque: State University of New York Press, 2004. p. 287 – 299.

CLOVER, Carol. **Men, women and chainsaws**: gender in modern horror film. Nova Jersey: Princeton University Press, 1992.

DOHERTY, Thomas. **Teenagers and teenpics**: the juvenilization of American movies in the 1950s. Philadelphia: Temple University Press, 2002.

HANTKE, Steffen. **Monsters in the machine**: science fiction film and the militarization of America after the World War II. Jackson: University Press of Mississippi, 2016.

HARRIS, Jack H. **Father of the Blob**: the making of a monster smash and other Hollywood tales. Los Angeles: TV Guestpert Publishing, 2015.

JACOBY, Russel. Graying of the intellectuals: Conservatives and dissenters in the '50s and '80s. **Dissent**, 1983. Vol. 30, n. 2. p. 234-237. Disponível em: <https://opus4.kobv.de/opus4-Fromm/frontdoor/index/index/year/2014/docId/25208>. Acesso em: 30 dez. 2021.

KRISTEVA, Julia. **Powers of the horror**: An essay on abjection. Tradução de Leon S. Roudiez. Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.

LACAN, Jacques. **O Seminário**: a relação de objeto. Tradução de Dulce Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução de Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018.

MELLO FILHO, M. S. B. **A economia política do governo Reagan**: estado neoliberal, tributação e gasto públicofederal nos Estados Unidos da América entre 1981 e 1988. Dissertação (Mestrado em Economia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

THACKER, Eugene. **In the dust of this planet**: Horror of philosophy, vol. 1. Winchester: Zero Book, 2011.

VALENCIA, Sayak. **Gore capitalism**. Tradução de Erica Mena. Pasadena: Semiotext(e), 2018.

WARREN, Bill. **Keep watching the skies**: American science fiction movies of the fifties. Jefferson: MacFarland & Company, 2010. p. 302-316.

submetido em: 10 dez. 2022 | aprovado em: 12 dez. 2022.