



Zanzalá

Homepage da revista:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/zanzala/index>



Apontamentos sobre máquinas voadoras

Giordano Dexheimer Gil¹

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo

O presente artigo tem como objetivo partir de um elemento recorrente de obras do cineasta George Méliès, a máquina voadora, e pensá-lo como um prisma, refratando diferentes sentidos ao longo da história do imaginário e da cultura visual através dos séculos XX e XXI, percebendo a ressignificação desse elemento nas artes visuais e no cinema, propondo diálogos possíveis.

Palavras-chave: Cultura Visual; George Méliès; Análise fílmica.

Abstract

This article sets off from a recurring element in the works of George Méliès: the flying machine, and aims to use it like a prism, refracting different meanings throughout the history of the imaginary and visual cultures of the 20th and 21st centuries, figuring out the ressignification of this element in visual arts and in films, finding possible dialogues.

Keywords: Visual Culture; George Méliès; Film analysis.

¹ Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).



Quando se fala em Méliès, fala-se em sonhos. Vale a lembrança de que, entre os sonhos mais comuns do ser humano ordinário, estão aqueles em que o sonhador está voando e aqueles em que o mesmo está caindo. Desde o mito de Ícaro, o observador atento pode perceber que estas duas ações, a de tentar voar e a de cair, estão filosoficamente associadas.

Em diferentes situações, George Méliès trabalhou com o transporte vencendo os limites da atmosfera. No icônico *Voyage dans la Lune* (1902), um projétil foi lançado acertando o olho da lua antropomorfizada, deixando as autoridades perdidas em meio ao ameaçador ecossistema imaginário do nosso satélite; em *Voyage travers l'Impossible* (1904), um trem preso em zepelins carregado de burgueses flutua pelo espaço até entrar no Sol pela sua boca, e a despeito da destruição da máquina que os levou até ali, comemoram; em *Le Dirigéable Fantastique ou le Cauchemar d'un Inventeur* (1905), um inventor, depois de pegar no sono, tem um estranho sonho erótico com um dirigível que sonha em construir, no qual são conjuradas várias belas mulheres, até que um meteoro atinge sua bela invenção; por fim, na reta final de sua carreira, o cineasta filma *A La Conquête du Pole* (1912), depois de uma corrida global para qual nação será a mais bem sucedida a chegar no Polo Norte em um desfile de aeronaves absurdas. A máquina voadora, em suas variadas concepções formais invocadas por Méliès, é o objeto a partir do qual refletimos as transformações da utopia nesse momento anterior à primeira grande guerra.

Inspirado tanto pela literatura de Julio Verne quanto pelas frequentes manchetes de novas descobertas marítimas e aéreas, Méliès viu-se unguido pela pulsão do idealizado explorador europeu a alcançar terras inexploradas. Sobre *A La Conquête du Pole*, Méliès acompanhou uma disputa entre os exploradores Robert Peary e Frederick Cook em relação ao homem que colocaria os pés no polo norte. Méliès teria dito: "Eu intervi na controvérsia entre Cook e Peary. Ambos fingiram chegar até o Polo. Na verdade, nenhum dos dois chegou. Então eu disse: eu que vou lá!" (in: FRAZER, 1979, p. 214).

Ao trabalhar a relação entre o cinematógrafo e a máquina voadora, Morin, nos anos 50, já na era das distopias, afirma que "o avião não fugiu da terra, ele a dilatou até a estratosfera, a reduziu". (MORIN, 2014, p. 22), já o cinematógrafo permitiu, enfim, muito antes do foguete, a fuga da terra, ao conceber uma geografia imaginária, impossível, num desvio pelo qual o progresso linear não seria capaz de levar-nos.

A máquina voadora juntou-se comportadamente ao mundo das máquinas, mas as obras criadas pelo cinema, a visão de mundo que elas apresentavam, ultrapassaram de forma vertiginosa os efeitos da mecânica e de todos os suportes do filme. Foi o filme que se projetou mais alto, num céu de sonhos, para o infinito das estrelas - das *stars* - envolto em música, povoado de adoráveis e demoníacas presenças, escapando da terra a terra do qual ele deveria ser, segundo todas as aparências, o servidor e o espelho. (MORIN, 2014, p. 22)

As estruturas dessas três grandes narrativas de viagens de Méliès obedecem às mesmas diretrizes que, claro, são influenciadas por Jules Verne. Há, num primeiro momento, grandes encontros de

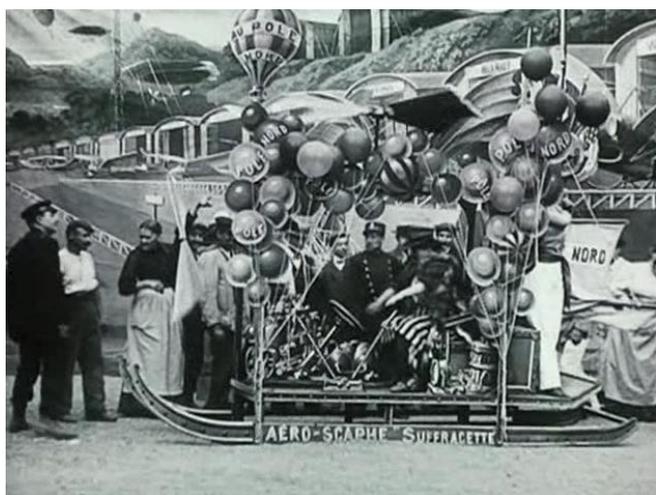
intelectuais burgueses, sociedades de geógrafos, astrônomos, políticos, que discutem a logística e o maquinário necessário para realizar a viagem; em seguida, surgem percalços, como testes que dão errado, falhas técnicas ou disputas internas; a partida da viagem é acompanhada de muito entusiasmo; atingem o destino, seja ele a Lua, o Sol ou o Polo Norte; lá, encontram adversidades (alienígenas, monstros ou mais falhas técnicas); são obrigados a encontrar uma solução improvisada para retornar à Terra, onde novamente, são recebidos com muito entusiasmo depois dessa aventura.

Méliès está certamente mais afinado à visão de mundo de Jules Verne, que vê no homem uma incessante disputa interna ou corrida para quem colocará a bandeira do progresso primeiro, do que à de Wells, que acredita que a utopia perfeita é universalista, num estado mundial com idioma único, e que a humanidade deve se unir para que o sonho utópico se realize e haja estabilidade política. Há uma maior preocupação social em Wells, que se frustraria terrivelmente depois dos anos 20, vendo sua popularidade literária cair vertiginosamente. Em seus anos finais, na década de 40, o utopista dentro de si parecia já ter morrido anos antes e dado lugar a um pessimismo nato. Enquanto Verne, diferente da origem humilde de Wells, nasceu em ambiente burguês, percebemos um certo deboche que se espalha também no cinema de Méliès.

É notável, por exemplo, o paradoxalmente deprimente e bem humorado comentário de Méliès sobre o feminismo em *A Conquista do Polo*. Enquanto grupos de homens de vários países discutem sobre a construção da máquina perfeita para chegar ao Polo Norte, um grupo de sufragistas adentra à sala e afirmam que serão elas a vencer a disputa. A reação é imediata, de homens de todas as nações, em censurá-las. Obstinadas, no entanto, tentam construir uma máquina elas mesmas com balões de festa amarrados a uma geringonça, que também vira motivo de piada entre os homens, e acaba por não decolar. Numa última e desesperada tentativa, a corpulenta líder das sufragistas tenta pular no balão de um dos aventureiros independentes, e é empurrada pelo homem em pleno ar: tanto o homem do balão quanto ela morrem sem embarcar na aventura. Se o cineasta, de um lado, opta por mostrar a intransigência masculina em impedir que qualquer sufragista embarque junto para o Polo Norte, não deixa de fazer humor com a caricata perseverança do movimento.

Antes de mais nada, é preciso salientar que as máquinas voadoras de Méliès, para além dos dirigíveis e balões, parecem muito pouco com aviões e foguetes modernos. Ainda que, aqui e ali, vejamos vislumbres das máquinas que Santos Dumont e os irmãos Wright vinham testando no período em que Méliès filmava, no geral, elas parecem *brinquedos*. Claro, quem conhece a biografia do cineasta não vai estranhar a associação: após sua falência, o falecimento de sua esposa e com a I Guerra Mundial encerrando de vez a fase feérica do cinema, Méliès, depois de alguns percalços, estabilizou-se como vendedor de brinquedos em um quiosque na estação de Montparnasse, e mesmo tendo visto algum princípio de reconhecimento do seu cinema, sua morte coincidiu com a ocupação nazista em Paris. Há

uma bela e melancólica ironia nessa trajetória do ilusionista, que começa e termina em trens e brinquedos.



Méliès e a utopia satírica da Conquista do Polo

Stills de *A La Conquête de Pole* (1901)

De cima para baixo:

- 1) Anúncio dos representantes de cada nação na delegação da excursão.
- 2) As Sufragistas invadem a reunião, demandando inclusão na viagem.
- 3) As sufragistas tentam levantar voo, sem sucesso, com uma máquina feita de balões de festa.



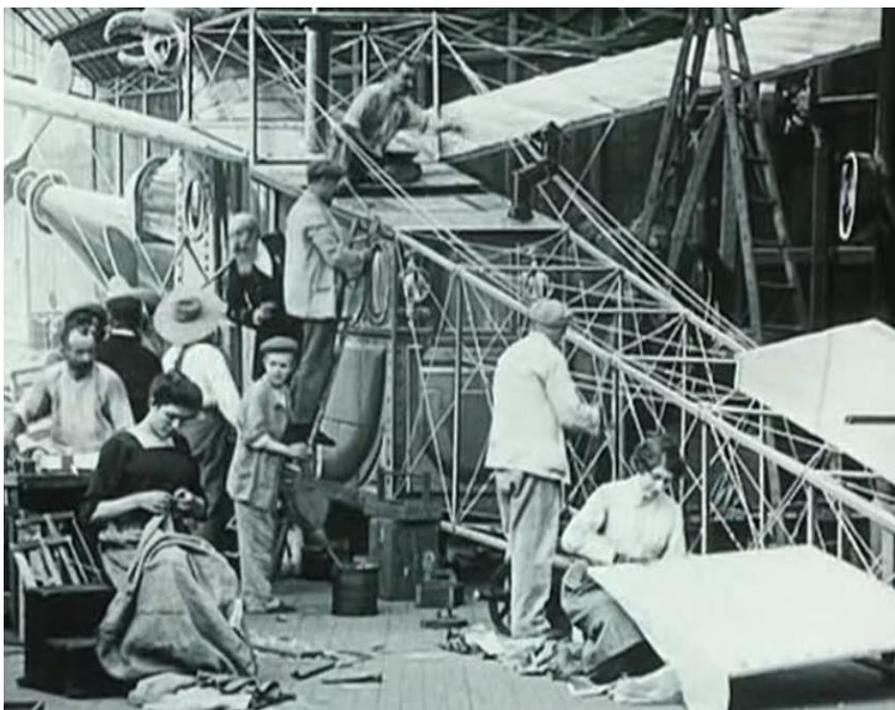
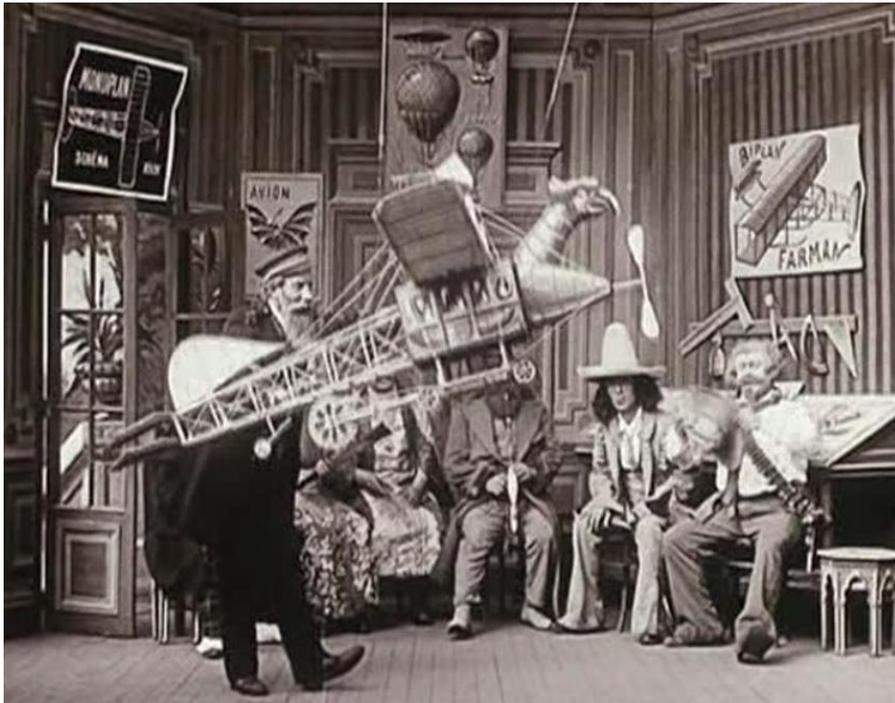
**Méliès e a utopia satírica da
Conquista do Polo**

Stills de *A La Conquête de Pole*
(1901)

De cima para baixo:

- 1) A Sufragista que tentou invadir um balão, é jogada pelo ar.
- 2 e 3) O balonista que atirou a sufragista acaba explodindo junto com seu transporte.



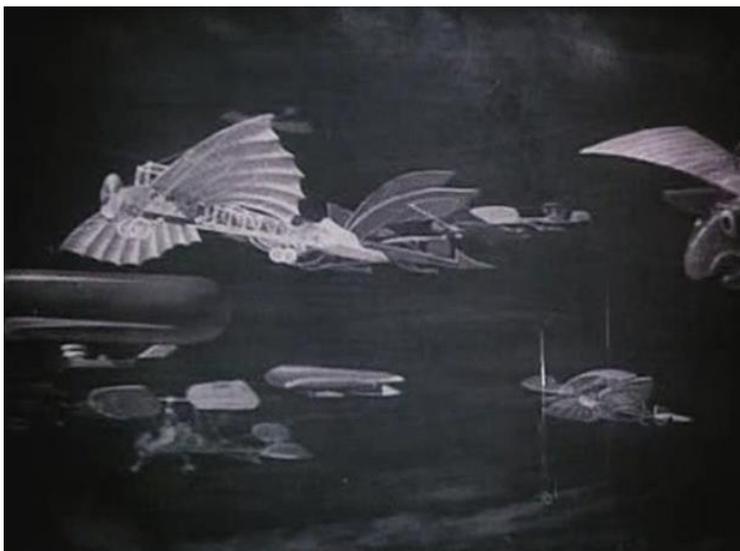
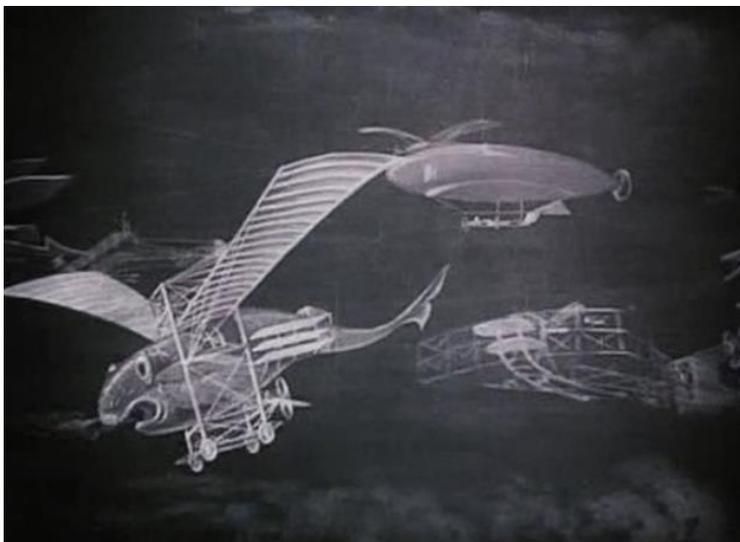


Méliès e a utopia satírica da Conquista do Polo

Stills de *A La Conquête de Pole* (1901)

De cima para baixo:

- 1) Apresentação da maquete.
- 2) Construção da Máquina Voadora



**Méliès e a utopia
satírica da Conquista
do Polo**

Stills de *A La Conquête
de Pole* (1901)

A corrida maluca das
naves voadoras para
chegar ao Polo Norte.

Charles Baudelaire, que pensou a modernidade em diferentes níveis estéticos, também a pensou na experiência infantil em seu ensaio *A Filosofia dos Brinquedos* (1853), em que pensa a experiência lúdica

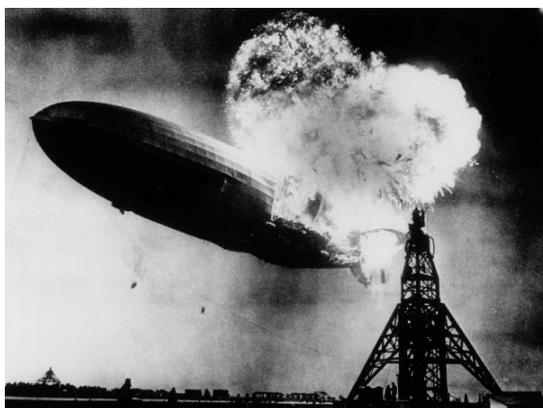
como o primeiro contato da criança com o que mais tarde se torna o prazer estético da arte. Baudelaire nos diz que o desejo predominante de qualquer criança é encontrar e ver a *alma* de seus brinquedos, e quando essa pulsão desperta, ela preenche os dedos e unhas com uma extraordinária agilidade e força, e faz a criança retorcer e mexer, arranhar, balançar, atirar e quebrar os objetos. E no meio da destruição, ela segue, num sentido metafísico, se perguntando onde estará a *alma* daquele objeto, sem obter resposta: assim já nasce um vestígio de melancolia que acompanha a experiência moderna.

Deixando de lado o que parece ser uma obsessão do decadentista francês em procurar na infância atos que denunciem as crianças como pequenos dândis, já desencantados com a modernidade, há aí uma reflexão que nos interessa. Se para Méliès, no fundo, aquelas máquinas voadoras não passam de brinquedos, sua pulsão em destruí-las como faz em todos os quatro filmes citados, será uma busca inconsciente de encontrar as almas dessas máquinas, como, segundo Baudelaire, uma criança faz com seus brinquedos? Aceitando a conjectura, a frustração em não a encontrar desperta uma melancolia que combina perfeitamente com o anticlimático final da carreira de Méliès, que enxergou homens explodindo máquinas reais em uma Europa em ruínas, sem aquele entusiasmo dos passageiros burgueses de seus filmes. O zepelim, cuja invenção despertava um prazer quase sexual nos sonhos eróticos do protagonista de um de seus filmes, prova-se uma péssima ideia explicitada pelo midiático desastre do Hindenburg, cujas imagens despertam uma espécie assustadora de efeito sublime.

O sublime pela catástrofe da máquina já havia despertado o mórbido encanto da imprensa no naufrágio do Titanic em 1912, que viria a ser encenado em 1997 em dos filmes de maior sucesso da história de Hollywood, numa impressionante combinação de miniaturas e computação gráfica conduzida por James Cameron, cineasta que parece compartilhar do gosto pelo espetáculo e pela ilusão tecnológica de Méliès, mas que coloca no lugar do lúdico, uma solenidade do melodrama americano. O gigantesco sucesso comercial e estético da tragédia de Cameron demonstra que persiste a atração do público pelo desastre do próprio projeto moderno que os trouxe até ali.



Méliès e o Zeppelin: Stills de *Le Dirigeable Fantastique ou le Cauchemar d'un Inventeur* (1905)



Fotografia do desastre do dirigível Hindenburg. Nationaal Archief Nederlands. 1937.

O período entre 1914 e 1945 ganhou inúmeros apelidos, pela soma das depressões econômicas, dos genocídios e dos conflitos bélicos. Hobsbawn (1917 - 2012) o chama de *Era da Catástrofe*; Spangler prefere chamá-lo pelo dramático nome de *Decadência do Ocidente*; Ortega y Gasset (1883 - 1955), de *Império das Massas*; O historiador Franklin Baumer (1913 - 1990), que opta pelo título de *Era do Fascismo*, nos diz que:

[...] o progresso glorioso da história europeia fora interrompido ou invertido [...] Desencanto, desumanização (provocada pela hipertrofia da "Máquina"), perda d'alma, cultura de massas, e outras expressões semelhantes eram proferidas *ad nauseam* para descrever a situação atual da Europa. Essa conversa sobre declínio e decadência, espalhada nas décadas de 1920 e 1930, exprime, talvez, melhor o que qualquer outra coisa, a doença histórica que acometera os europeus do século XX. (BAUMER, 2002, p. 282)

Nosso viajante do tempo, H. G. Wells, como mencionamos antes, que outrora era o maior dos utopistas de seu tempo, lança um diagnóstico extremamente pessimista em 1945:

Nosso universo não está somente em bancarrota, não restaram dividendos, ele não está somente liquidado, ele se encaminha para o apagamento da existência, não deixando sequer destroços para trás. A tentativa de traçar algum tipo de padrão é inútil. (...) A história humana já chegou ao fim e o Homo Sapiens, como ele havia gentilmente autodenominado em sua forma atual, está descartado. (WELLS apud KOPP, p. 48)

Os aviões, que Morin coloca em perspectiva junto ao cinematógrafo, enfrentaram um destino diferente daquele que sepultou o sonho do zepelim. O espectro da Máquina Voadora se manifesta de forma diferente no caso da aeronave. O trágico uso dos aviões na II Guerra Mundial ganhou notoriedade por inclusive levar o próprio pai da aviação Santos Dumont ao suicídio, o que o impediu de ver sua invenção tornar-se parte indissociável da experiência contemporânea, tornando as distâncias cada vez menores. É notável, por exemplo, a transformação da atividade de pegar um voo, que há décadas beirava ser um evento social para o qual a burguesia arrumava-se de maneira semelhante aos passageiros de Méliès, em uma atividade quase completamente corriqueira para a classe média, agora desencantada com a possibilidade de voar, e mesmo os grandes acidentes aéreos pouco chocam quando acontecem. A verdade é que os aviões só voltariam a fascinar e chocar nosso mercado de imagens com a força que o Hindenburg e o Titanic tiveram na primeira metade do século XX, já na alvorada do novo milênio, 9/11 em 2001, no ataque às Torres Gêmeas do World Trade Center, um dos símbolos máximos da prosperidade econômica aparentemente implacável dos Estados Unidos, expondo também a vulnerabilidade do império americano que dominou a segunda metade do século XX, que afetaria drasticamente a conjuntura sócio-política do planeta.



Fotografia do ataque ao World Trade Center em 11/09/2001.
Fonte: The Telegraph.

Se o dirigível torna-se uma nota de rodapé trágica na história do transporte moderno e o avião um elemento quase tão banal quanto o automóvel no cotidiano contemporâneo, onde se manifesta o espectro da máquina voadora como agente do insólito na pós-modernidade? Precisamos lembrar que as máquinas voadoras de Méliès não nos levavam de um país para o outro de acordo com nossas vontades, mas sim para além das estrelas.

No pós-guerra, na conjuntura bipolarizada que se constitui entre os Estados Unidos e a União Soviética, um dos elementos constitutivos do que se convencionou chamar de *Guerra Fria* foi a "corrida espacial" que se deu entre as duas potências pela supremacia tecnológica em relação ao espaço, entre meados dos anos 50 e o início dos anos 70. Se essa ferrenha disputa frustraria H. G. Wells em seu sonho em ver o progresso atingido pela união das nações, certamente divertiria Verne e Méliès, que, com o distanciamento e frieza adequados, poderiam enxergar ao longo do período tanto as trapalhadas quanto o entusiasmo das classes científicas e burguesas de suas narrativas. Não é difícil imaginar o lançamento da cadela Laika ou a paranoia do Sputnik sendo filmados por Méliès em seu estúdio. Enfim, chegamos à Lua, desconsiderando o que dizem os teóricos da conspiração, e ainda que o satélite seja bem diferente daquele filmado pelo nosso ilusionista, há algo de adorável no fato de que o módulo lunar da Apollo 11 ser tão ou mais caricato quanto as máquinas desenhadas pelo cineasta francês.



Módulo Lunar da Apollo 11

Fonte: NASA

<https://nssdc.gsfc.nasa.gov/nmc/spacecraftDisplay.do?id=1969-059C>

Visitado em: 14/09/2017



Módulo de Comando da Apollo 15

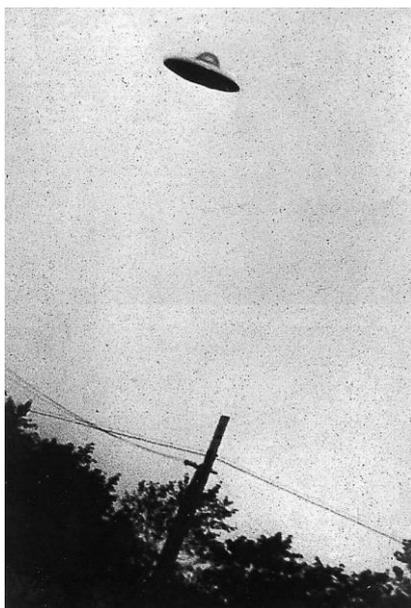
Fonte: NASA

<https://nssdc.gsfc.nasa.gov/nmc/spacecraftDisplay.do?id=1969-059C>

Visitado em: 14/09/2017

Após o bombardeio atômico de 1945, e a partir de então, o público não procurava apenas pássaros, aviões e super-homens quando olhava para o céu. Olhar para cima tornou-se também um ato cauteloso, afinal, a ameaça também era aérea. Na cultura visual, o espectro da máquina voadora manifestou-se também através do fenômeno dos Objetos Voadores não identificados (OVNIs) que, especialmente a partir da suposta queda de um disco voador em Roswell, Novo México, em 1946, tornou-se uma tendência mundial. Também no mesmo período, entre o fim dos anos 40 e o fim dos 70, a ficção científica hollywoodiana passa a expressar o sentimento paranoico da Guerra Fria através do medo da abdução alienígena. O céu agora não era a utopia, mas uma suspeita. Até mesmo Carl G. Jung abordaria o fenômeno dos OVNIs à luz de sua psicologia analítica, em seu livro *Um Mito Moderno Sobre Coisas Vistas no Céu* (1959):

A realidade física dos OVNIs permaneceu por mais de uma década como um assunto muito problemático que não pôde ser definido em sentido algum com a desejável clareza, embora nesse interim se tenha acumulado um vasto arsenal de experiências. Quanto mais tempo perdurava a insegurança, mais crescia a probabilidade de que o fenômeno, evidentemente complicado, tivesse, além de um possível fundamento físico, um importante componente psíquico. (JUNG, 2011, p. 13)



A Máquina Voadora e a Paranoia Insólita da Guerra Fria

Acima: fotografia de um suposto OVNI em Passaic, new Jersey, tirada em 31 de julho de 1952.

Abaixo: Cartaz promocional do filme *Earth vs. The Flying Saucers* (dir. Fred Sears,



Numa sensibilidade pós-moderna, a artista polonesa Aleksandra Mir preparou uma instalação para 9ª Bienal do Mercosul, em 2013, ao simular a queda de um satélite na orla do lago Guaíba na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Posicionando uma estrutura de 20 metros de comprimento, utilizando materiais e objetos descartados por indústrias locais, a obra tinha como pretensão posicionar-se no limite entre as relações de arte, ciência e natureza que perpassavam pela temática do evento. No jogo proposto por Aleksandra, a imprensa tinha papel central, com a confecção de falsas capas e manchetes de jornais de diferentes países, conferindo uma falsa relevância internacional que a queda de um satélite teria em 2013, em oposição ao sensacionalismo com que o evento seria tratado no período da Guerra Fria.

O tema do esvaziamento de sentido da fascinação pelo espaço e a leitura da conquista do céu como mero simulacro perpassa por toda a obra da artista polonesa, que também brinca com colagens ao misturar imagens sacros a ícones da Corrida Espacial. Já na série *Plane Landing*, Aleksandra posiciona enormes aviões infláveis em diferentes localidades e os deixa à mercê das intempéries do tempo e do público. Essa

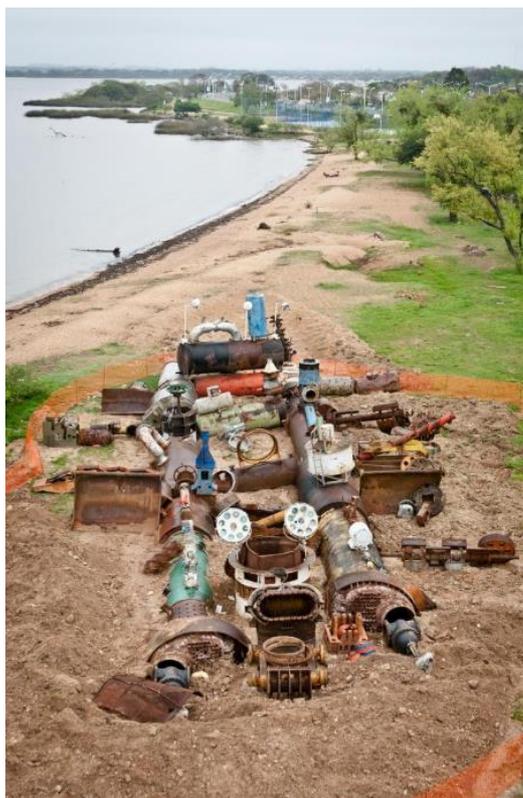
intervenção ganha conotação especial quando realizada ao redor da Tour Eiffel, em Paris, na qual Santos Dumont, o pai da aviação, deu voltas a bordo de seu dirigível nº6 em 1901. O avião inflável da artista não tardou a murchar, da mesma maneira como a utópica máquina voadora esvaziou-se de encantamento.

Há também uma triste ironia na sua performance *First Woman on the Moon*, em que a artista brinca com o machismo que jamais permitiu que uma mulher embarcasse em viagem tripulada para a Lua, e encena em uma praia uma suposta chegada sua em ambiente lunar. Aleksandra conclui, então, que quando pesquisarem em ferramentas de internet quem foi, de fato, a primeira mulher a pisar na Lua, os primeiros resultados será uma artista polonesa até que uma mulher, de fato, pise em nosso satélite natural. A ironia fica ainda mais aguda quando pensamos que essa performance foi realizada mais ou menos 100 anos após a filmagem de *A Conquista do Polo*, de Méliès, em que o cineasta brincava com a misoginia dos exploradores em relação às sufragistas que lutavam pelo seu direito ao balonismo. Estamos, portanto, orbitando em muitas das mesmas questões que acometiam as máquinas voadoras de Méliès.

A Utopia Espacial como Simulacro sob a ironia pós-moderna

Registro de *Satellite Porto Alegre*, instalação realizada pela artista Aleksandra Mir em 2013 para a Bienal do Mercosul, consistindo de um falso satélite feito de sucata industrial posicionado à beira do Lago Guaíba, conjugada com uma falsa cobertura midiática simulada pela artista.

Fonte:
<https://aleksandr mir.info/projects/satellite-porto-alegre/>





O Esvaziamento da Máquina Voadora:

Acima: registro de *Plane Landing in Paris*, Instalação da artista Aleksandra Mir, em que posicionou um avião inflável próximo à Tour Eiffel, e o deixou exposto às intempéries até murchar.

Fonte:

<https://aleksandramir.info/projects/plane-landing-in-paris/>

À direita: registro do voo de Santos Dumont com o dirigível ao redor da Tour Eiffel, em 1901.



A Mulher e a Conquista do Espaço

Acima: registro de *First Woman on the Moon*, performance realizada por Aleksandra Mir em 1999, aniversário de 30 anos do pouso do homem na Lua.

Fonte: <https://aleksandramir.info/projects/first-woman-on-the-moon/>

A popularidade da cosmonáutica decaiu depois do fim da Guerra Fria, com a desaceleração dos programas espaciais, ainda que Hollywood, até hoje siga interessada na temática da viagem espacial. De um lado, mantém seu gosto pela mitologia epopeica derivada do fenômeno da franquia *Star Wars* (dir. George Lucas, 1977), que acabou emprestando seu nome ao programa de defesa nacional de Ronald

Reagan poucos anos depois de seu lançamento. De outro, há uma busca por certo grau de realismo em filmes como *Apollo 13* (dir. Ron Howard, 1996), que recriava a história recente à luz do patriotismo otimista da Era Clinton, ou em atrações hiperrealistas como *Gravidade* (dir. Alfonso Cuarón, 2013), que oferecia uma imersão visual e sonora aos espectadores que certamente colocaria o filme como herdeiro do cinema de Méliès. Se na viagem solar do cineasta francês do início do século, o Sol era não só antropomorfizado, como um planeta habitável, em um filme do novo milênio como *Sunshine - Alerta Solar* (dir. Danny Boyle, 2007), a tripulação tem consciência de que o astro a destruirá o calor, e mesmo assim, para salvar o futuro que depende da reativação solar a partir de uma bomba, dá sequência à missão.

A verdade é que a ficção científica parece estar, aos poucos, desistindo do planeta Terra e ressignificando esse espectro da *máquina voadora* de maneira a encontrar soluções para que a humanidade sobreviva após a extinção do planeta. Nos últimos dez anos, a busca espacial para a continuidade de nossa espécie manifestou-se em filmes de grande expressão popular, como *Wall-E* (dir. Andrew Stanton, 2008), *Elysium* (dir. Neill Blomkamp, 2013), *Interestelar* (dir. Christopher Nolan, 2014) e *Passageiros* (dir. Morten Tyldum, 2016).

A distopia do totalitarismo parece já ter dado lugar à preocupação ambiental, talvez o grande tema da ficção científica desse milênio até então. Mas para além dessa temática, existe uma outra questão a ser levantada que é a da deriva da espécie humana como um todo após a fragmentação do projeto moderno de mundo. Resta-nos José Ortega y Gasset, em *A Rebelião das Massas*, nos trazendo a reflexão de que

vivemos num tempo que se sente fabulosamente capaz de realizar, mas não sabe o que realizar. Domina todas as coisas mas não é dono de si mesmo. Sente-se perdido em sua própria abundância. Mesmo tendo mais meios, mais saber, mais técnica do que nunca, o mundo atual acaba indo como o mais infeliz que possa ter havido: simplesmente à deriva. (ORTEGA Y GASSET, 2002, p. 73)

Referências

Bibliografia

- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BAUMER, Franklin Le Van. *O Pensamento Europeu Moderno*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1977.
- FOGG, Walter L. *Technology and Dystopia*. In: RICHTER, Peyton E. (Ed.) *Utopia/dystopia?* Cambridge: Schenkman, 1975, p. 57, 73.
- HABERMAS, Jürgen. *Técnica e Ciência como Ideologia*. Lisboa: Edições 70, 1997.
- HOBSBAWN, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914 - 1991)*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

KOPP, Rudinei. *Quando o Futuro Morreu? Mídia e Sociedade na Literatura Distópica de Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2011.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário*. São Paulo: É Realizações, 2014.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX: neurose*. 9 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

ORTEGA Y GASSET, José. *A Rebelião das Massas*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Filmografia

Viagem à lua (*Voyage dans la Lune*, dir. George Méliès, França, 1902)

Viagem através do impossível (*Voyage travers l'Impossible*, dir. George Méliès, França, 1904)

Le Rêve de l'horloger (dir. George Méliès, França, 1904)

Le Dirigeable Fantastique ou le Cauchemar d'un Inventeur (dir. George Méliès, França, 1905)

A conquista do Polo (*A La Conquête du Pole*, dir. George Méliès, França, 1912)

Apollo 13: do desastre ao triunfo (*Apollo 13*, dir. Ron Howard, EUA, 1997)

Gravidade (*Gravity*, dir. Alfonso Cuarón, EUA, 2013)

Interestelar (*Interstellar*, dir. Christopher Nolan, EUA, 2015)

Sunshine – alerta solar (*Sunshine*, dir. Danny Boyle, EUA, 2007)

Elysium (dir. Neill Bloomkamp, EUA, 2013)

Wall-E (dir. Andrew Stanton, EUA, 2008)

Passageiros (*Passengers*, dir. Morten Tyldum, EUA, 2016)