



GEMINIS

FICÇÃO AUDIOVISUAL SERIADA
[FICÇÃO AUDIOVISUAL SERIADA MUNDIAL]

ALEGORIAS DO COMPORTAMENTO PÓS-ATENTADOS DE 11 DE SETEMBRO DE 2001, EM *LOST*

GLAUCO MADEIRA DE TOLEDO

Professor Bolsista Didático do curso de Radialismo da UNESP, mestrando em Imagem e Som pela UFSCar, graduado também em Imagem e Som pela mesma (2000), onde lecionou como Professor Substituto da área de Edição e Montagem em 2003 e 2004. Professor de Comunicação Social (Jornalismo e Publicidade e Propaganda) do IMESB-VC e de Comunicação Digital da UNIP. Membro ativo do Grupo de Pesquisa EPA (Experimentação em Produção Audiovisual) da FAAC-UNESP e do GEMInIS (Grupo de Estudos Sobre Mídias Interativas em Imagem e Som), vinculado ao PPGIS-UFSCar. Diretor e Roteirista da produtora MZO Interativa e do projeto educacional transmídia Acessa Física.

E-mail: glaucot@yahoo.com

RESUMO

Este texto pretende mostrar que o seriado *Lost* começa com um *storyline* que envolve uma alegoria das reações das pessoas aos atentados de 11 de setembro de 2001, nos EUA, por meio das reações dos personagens aos resultados do acidente na ilha. Para este trabalho, foram estudados os quatro primeiros episódios da primeira temporada da série, incluindo o episódio piloto como dois episódios distintos, seguidos por *Tabula Rasa* e *Walkabout*.

Palavras - chave: *Lost*; Alegorias do Comportamento; 11 de Setembro de 2001.

ABSTRACT

This text shows that the *Lost* series begins with a storyline involving an allegory of people's reactions to the attacks of September 11, 2001, in the U.S., through the characters' reactions to the results of the accident on the island. For this paper, the first four episodes of the first season of the series were studied, taking the pilot as two distinct episodes, followed by the episodes *Tabula Rasa* and *Walkabout*.

Keywords: *Lost*; Behavior Allegory; September 11, 2001.

INTRODUÇÃO

O recorte escolhido para este trabalho foi o início da primeira temporada do seriado, momento em que a obra apresenta suas intenções ao público e suas alegorias. Xavier lembra que pode-se entender a alegoria, como “um tipo de enunciação na qual alguém diz algo, mas quer dizer algo diferente [...] um significado oculto ou disfarçado, além do conteúdo aparente,” (2005, p. 345).

Por volta da metade da primeira temporada de *Lost*, há uma modificação na maneira como os personagens são tratados e nas tramas e alegorias criadas até aquele momento. Parte disso decorre do fato de a série ter sido inicialmente proposta para um determinado número de episódios, e ter recebido posterior autorização para expandir-se para mais temporadas. Dessa forma, parece que as alegorias vão sendo alteradas no decorrer da série, talvez em resposta à realidade política dos EUA. No entanto, este estudo tenta mostrar que há embasamento para a hipótese de que *Lost* foi inicialmente concebido, em parte, como alegoria dos atentados às torres gêmeas, em NY, em 11 de setembro de 2001.

DISCURSO EM *LOST*

a televisão surgiu como objeto de estudo em termos sociológicos, realizando um importante papel na transmissão de ideologias, definindo identidades, e influenciando comportamentos (Jason Mittell, 2006).

Produtos culturais são frutos de seu tempo, trazem entremeados discursos políticos e sociais do seu contexto histórico. Xavier (2005, p. 350) destaca que “a alegoria, em suas formas mais tradicionais, faz parte da produção rotineira da cultura de massa, particularmente dentro da tradição dos gêneros populares – os filmes de terror, a ficção científica, o melodrama, o faroeste, o filme *noir*, a comédia musical”. Assim, *Além da Imaginação*, na década de 1950, falava, por meio de alegorias e metáforas, sobre a Guerra Fria, fosse refletindo o discurso corrente ou discordando dele (CAPUZZO, 1990). *Jor-*

nada nas Estrelas ilustrava, na década seguinte, o medo dos desdobramentos militares dos conflitos *Império Klingon* – Federação (ou russos – norte-americanos, em época de corrida espacial). Na década de 1970, séries como *M.A.S.H.* debochavam da Guerra do Vietnã. Nos 80s, faziam pouco dos Borg e de sua consciência coletiva “comunista” em *Jornada nas Estrelas: a nova geração*. Nos anos 90, a série *Arquivo X* lidava com a ausência de definição do “inimigo”: com a ideia de que “a verdade está lá fora”, mas os militares não a querem conhecida e pretendem impedir sua descoberta; enquanto isso, alienígenas (ou povos vindos de outros lugares) podem estar fazendo experimentos secretos, (LAVERY; HAGUE; CARTWRIGHT, 1996).

Em 2001, os atentados ocorridos em 11 de setembro “inauguraram” outro discurso e outro inimigo. A guerra contra o terror gerou respostas em diversos filmes e seriados. *24 horas*, por exemplo, retrata um dia na vida de um contra-terrorista.

Lost estreou em 22 de setembro de 2004, 11 dias depois do terceiro aniversário dos atentados; um momento menos marcado, menos óbvio, mas, que permitiu refletir, no seriado, reações dos diversos grupos presentes nos EUA (representados no voo 815, que cai na ilha de *Lost*). A estreia foi muito interessante do ponto de vista comercial:

Lost atingiu 18 milhões de espectadores nos Estados Unidos, 6 milhões na Inglaterra e se tornou um sucesso mundial. No Brasil, liderou o horário em todas as faixas etárias no canal pago AXN em 2005 (MARON, 2006, s/p)¹.

O imenso sucesso inicial da série traz um indicativo de que houve identificação do público com os personagens (14 protagonistas, cada um bem diferente do outro, dividindo o tempo de tela e a “liderança” dos episódios). Todavia, o sucesso levou à ampliação de tempo de contrato entre os produtores e os exibidores, e algumas alegorias foram deixadas de lado, em função de uma trama mais extensa e menos fechada.

A adesão, assumida às temáticas de ficção científica e ao sobrenatural, diminuem o impacto de certas cenas que se destacavam como alegorias por beirarem o absurdo, o que Xavier destaca como indício da intenção do uso de alegorias, em que

[...] a superfície do texto fornece respostas pouco satisfatórias às perguntas do leitor ou permanece propositadamente enigmática, levando, assim, a um tipo de reconhecimento da opacidade da linguagem e exigindo a busca pelo significado oculto (2005, p. 350).

1 Cf.: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=369ASP011>

Para efeitos de comparação alegórica de *Lost* com os atentados e as reações da população a estes, o presente trabalho lida com informações de diversas fontes a respeito do que teria se passado naquele período. A proposta aqui é tão somente demonstrar, por comparação, que há uma relação deliberada. As fontes de dados mais significativas foram as páginas da *CNN*² e *The New York Times*³.

OS EPISÓDIOS E SUAS ANALOGIAS

Ao argumentar a favor da grandeza de *Lost*, vou considerar quatro normas estéticas para que o programa atinja sucesso - a unidade de propósito, fanatismo forense, complexidade narrativa e estética de surpresa, (Jason Mittell, 2006).

Muitos teóricos de televisão e outras mídias da atualidade sugerem que *Lost*, se não está no topo de qualidade do audiovisual contemporâneo, está próximo a ele. Além do notável sucesso comercial da série já desde o episódio piloto, há o despertar do “fanatismo forense” (em tradução livre do termo utilizado por Mittell, “*forensic fandom*” no original), em relação às discussões sobre o seriado televisivo e também em suas variáveis transmidiáticas, ao ponto de dissecação dos episódios e elementos diversos fornecidos via web. Mas, boa parte da atração que um seriado exerce sobre seu público está na identificação que os espectadores sentem com relação aos personagens. *Lost*, com seus muitos protagonistas, consegue gerar identificação em várias frentes distintas, o que reforça a adesão de públicos diversos às tramas.

O tema deste trabalho aproxima-se das questões de crítica social e de identificação. De crítica social, porque as alegorias a serem enumeradas abaixo - em sua ordem de aparição nos episódios - conotam um tom um tanto áspero no que tange o comportamento de alguns personagens (preconceitos, omissão deliberada de informações, etc.), que, supostamente, alegorizam comportamentos da sociedade norte-americana, através do recurso da alegoria de estereótipo, em que “um grupo social encontra sua ‘ilustração’”, (XAVIER, 2005, p. 349). E de identificação porque, já que tais comportamentos estão sendo refletidos na televisão, o público pode sentir-se representado adequadamente no seriado. Disso, decorreria um problema: o tom ácido, somado ao tema já desconfortável, os atentados, poderia decretar uma desaprovação por parte da audiência ou mesmo um cancelamento prévio da série. Mascaram essas alegorias com um

2 Cf.: <http://archives.cnn.com/2001/US/09/11/chronology.attack/>

3 Cf.: http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/subjects/s/sept_11_2001/index.html

cenário bastante fantasioso (sobrenatural e de ficção científica) parece ter garantido a identificação do público com os personagens estereotípicos da realidade pós-atentados sem ferir os sentimentos dos enlutados.

REFERÊNCIAS ALEGÓRICAS NO EPISÓDIO PILOTO - PARTE 01

O episódio inicia-se com o despertar do médico, Jack, distante do local do acidente. Ao chegar ao local, ele vê que o caos e os escombros tomam conta de toda a área. Há diversos feridos e mortos. Jack começa a retirar os soterrados e pede ajuda. Um dos personagens que atende prontamente é Locke. Não se sabe de imediato o que Locke representa, mas, aos poucos, é construída para ele uma imagem condizente com a de um veterano, um militar da reserva ou um entusiasta bélico. Em seguida, outras pessoas que continuam no local estão sob ameaça de desabamento das próprias peças do avião, embaixo das quais estavam “abrigados” (Figuras 1 e 2)⁴. São retirados de lá. Boone está tentando ajudar, mas não sabe o que fazer. É substituído pelo médico e parte para outro esforço inútil.



Figura 1 - Sobreviventes tentam abrigar-se embaixo de peça do avião



Figura 2 - Risco de desabamento

Os sobreviventes esperam por um resgate, um salvamento decisivo e definitivo, que nunca virá, assim como aconteceu nas torres. Partes do avião explodem. Diversos escombros e peças que caem do céu por causa das explosões ameaçam a vida de quem está por perto. Há um cão farejador no local.

Sayid faz parte do grupo de sobreviventes do desastre e acaba sofrendo preconceito e discriminação por ser iraquiano. Rose, uma senhora cujo marido está desaparecido, insiste que ele não morreu e recusa-se a perder as esperanças. Um pouco distante dali, Jack diz a Kate que ela não pode se deixar desesperar. Seu discurso relata

4. Todas as imagens deste trabalho foram capturadas digitalmente dos respectivos episódios e editadas em seu tamanho, mas não em conteúdo.

sua própria reação contra o medo: “- e o terror, ele era tão... insano... tão real. E eu sabia que tinha que lidar com ele”, (Piloto, parte 01, 14 min). A escolha de termos de Jack é simbólica, no sentido claro de não se deixar dominar pelo terror, fraseologia comum durante o governo Bush.

Charlie começa a falar em destino. Shannon, uma jovem fútil e despreocupada, começa a fazer as unhas, fingindo que nada aconteceu e que o desastre não a afeta. Todas essas reações têm espelhamento nas reações de pessoas comuns a desastres.



Figura 3 - Shannon pinta as unhas dos pés na noite do desastre

Entre os sobreviventes está um policial. O único representante da autoridade dos EUA está mortalmente ferido devido ao desastre, não dá sinais de que irá recuperar-se. Lamuria-se em seus momentos finais, incomodando a todos, que chegam a dizer que prefeririam que ele morresse logo e parasse de reclamar. Uma provável alusão ao orgulho e autoridade, feridos das autoridades americanas.

Os sobreviventes veem fumaça do outro lado da ilha, provavelmente por causa do outro pedaço do avião, remetendo aos relatos dos sobreviventes de uma torre em relação à outra.

Os rumores e indícios de que há um “monstro” à solta sobressaltam o grupo. Locke, como alegoria militar, é o primeiro a reagir. Todos olham para o desconhecido sem saber do que se trata. O paralelo entre esse “monstro”, sem forma e sem rosto - mas do qual se podem ver os resultados destrutivos - e as células terroristas parece bastante razoável. Em uma cena distante dali, vemos que o piloto do avião é morto pelo “monstro”. O avião tinha por destino o aeroporto de Los Angeles, assim como em um dos voos, que colidiram com as torres, cujo piloto teria sido dominado pelos terroristas.

Há uma briga entre Sayid, o soldado iraquiano da Guarda Republicana, e Sawyer, um texano qualquer que, enfurecidamente, clama por justiça e acusa Sayid, sem prova nenhuma, de ter sido o responsável pelo desastre. Mais tarde, Sayid conversa com Hurley, um americano pacato que simpatiza com Sayid, mas que, quando descobre que ele é iraquiano e lutou na guerra do Golfo contra os EUA, sente-se confuso e dividido.

Walt é um garoto que, aparentemente, perdeu seu cão no acidente. O pai se oferece para obter outro cão e o garoto o faz entender que entes queridos são insubstituíveis. Locke prepara-se para jogar um jogo de tabuleiro, o que atrai Walt. Locke arregimenta o jovem para o jogo, que diz ser o mais antigo do mundo. Como tutor na atividade, ele começa explicando ao garoto: “Dois jogadores. Dois lados. Um é claro... o outro é sombrio”. Essa dicotomia pode parecer inocente quando se mostra as peças claras e escuras do gamão, mas o “dark side” tem outras conotações, e Locke parece interessado em dizer ao garoto que ele deve escolher um dos dois. O fato de Walt ter perdido um ente querido (na alegoria, o cão, que está vivo), que mais tarde será encontrado pelo próprio Locke, reforça a empatia dos dois.



Figura 4 - Locke explica a Walt sobre o jogo.

REFERÊNCIAS ENCONTRADAS NO EPISÓDIO TABULA RASA (CENTRADO NA PERSONAGEM KATE)

Um grupo descobre informações que podem indicar que há outras pessoas mortas na ilha (pelo terrorismo?), e que pode não haver salvação. Eles resolvem não compartilhar essa informação, porque “relatar o que ouvimos sem entender só vai causar pânico. Se contarmos o que sabemos acabaremos com as esperanças deles. E espe-

rança é uma coisa muito perigosa de se perder”, dizia, durante o episódio, o personagem Sayid.

Jack, que tenta salvar a todos, ouve de Sawyer, o americano belicoso:

“-Meu chapa, você tem que acordar e cair na real aqui. O resgate não virá. Só está perdendo o seu tempo (...). Não está enxergando as coisas direito. Ainda está na civilização.
-É? E você, onde está?
-Eu? Estou na selva.”

Estabelece-se entre eles uma separação clara entre os que querem sobreviver a qualquer custo, como Sawyer, e os que pretendem o bem da maioria.

Entre Walt e Locke vai se fortalecendo uma relação de recrutamento. Michael se assusta com essa possibilidade, mas fica parecendo incapaz frente ao filho, quando comparado a Locke, que empreende caçadas, que não fica tentando impedir o garoto de se machucar e que parece confiante e seguro. A relação é similar a dos recrutados em áreas pobres e áreas de risco nos Estados Unidos. O poder da mudança é contraposto à suposta conformidade dos que não pretendem ver seus filhos morrerem na guerra.

Longe dali, Jack argumenta que todos os que estão vivos receberam uma segunda chance: “três dias atrás, nós todos morremos. Nós todos deveríamos recomeçar”. O otimismo reflete a necessidade de seguir em frente depois da tragédia, de deixar as mágoas para trás e parar de viver no passado, contrapondo-se às ideias de vingança.

REFERÊNCIAS ENCONTRADAS NO EPISÓDIO WALKABOUT (CENTRADO NO PERSONAGEM JOHN LOCKE)

Em flashback, Locke desperta logo depois do desastre, abre os olhos, vê o sofrimento e os pedidos de socorro e, repentinamente, (para seu espanto) não está mais paralisado. O que quer que fosse que impedia sua liberdade de movimentos e ação antes do acidente, com o desastre, parou de impedi-lo. Invocando novamente a alegoria de Locke como militar, entusiasta bélico ou veterano, o que se obtém é claro. A tragédia lhe deu aval para ter novamente liberdade de ação.



Figura 5 - Locke percebe, após desastre, que não está paralisado

Todos estão tão aterrorizados, que uma ameaça, relativamente, esperada (para a situação), como um javali, parece monstruosa. Quem identifica a ameaça é Locke. Como no mundo real, os crimes e outras ameaças não param de acontecer, mas não são todos eles atos terroristas e atentados. Todavia, não é qualquer pessoa que tem treinamento e condições para discernir no calor do momento a respeito disso.

O muçulmano iraquiano preocupa-se com as almas dos mortos no desastre, enquanto o consenso geral entre americanos é dar a todos o fim e o funeral mais práticos. Sayid questiona a ideia de cremar todos os mortos na fuselagem do avião, o que seria muito lógico. Sua preocupação é com as diferentes crenças de cada passageiro. Para os muçulmanos, a cremação não é aceitável.

Locke mostra seu arsenal (autorizado, aliás, como ele mesmo diz) e começa a recrutar para missões de sobrevivência. Em *flashback*, fora da ilha, vemos dias em que ele estava paralisado, e apenas exercitava seus dotes estratégicos na teoria, em jogos. Nessa cena, ele é chamado de coronel, embora jocosamente. Este trecho reforça a alegoria de Locke como militar, mas mantém uma distância entre a alegoria e a realidade. Em *Lost*, ele não é realmente militar; todavia, comporta-se como um. Estava paralisado antes do desastre e só guerreava em simulações, mas assim que a oportunidade se fez presente, ele já estava de posse de seu arsenal, pronto para entrar em ação.

Os sobreviventes decidem criar um memorial para aqueles que não sobreviveram. Alguns ainda se negam ao luto, por ainda crerem que seus entes queridos estejam vivos.

Em uma de suas missões, Locke empreende uma caçada mal sucedida e a vê-se que qualquer pequena derrota ameaça paralisá-lo novamente. Talvez a opinião pública, perante o insucesso de operações militares, fosse a única coisa que realmente pudesse

paralisá-las novamente.

Distante do local do acidente, a colocação de uma antena que talvez pudesse permitir que Sayid fizesse contato com o resto da civilização, é impedida pelo monstro. Seria o 'Terror', atrapalhando as telecomunicações iraquianas? Em dado momento, Sawyer havia chamado Sayid de "*Al Jazeera*", o que mostra que o seriado *Lost* estava atento a tais detalhes.

O anseio de Locke por um confronto o leva a ficar face a face com o monstro. Ele parece encantado com o que vê, talvez fascinado. Não há combate. Por falta de coragem, talvez? Ou algum acordo ou estratégia militar?

Logo depois do funeral das vítimas do desastre, Jack vê seu finado pai, olhando para ele, à distância. Uma interpretação possível para isso, aqui considerado como alegoria, é de que, em espírito, ou nas lembranças dos sobreviventes, aqueles que morreram não deixariam de se fazer presentes.

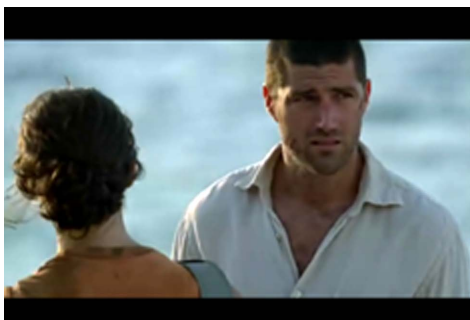


Figura 6 - Jack percebe a imagem de seu pai



Figura 7 - Christian, pai de Jack, já falecido

De volta ao contato com os sobreviventes, Locke diz que não viu o monstro. A cena final desse episódio é o olhar dele para a pira funerária, e ao lado dela, sua cadeira de rodas, como a demonstrar que foi o desastre que o livrou dela.

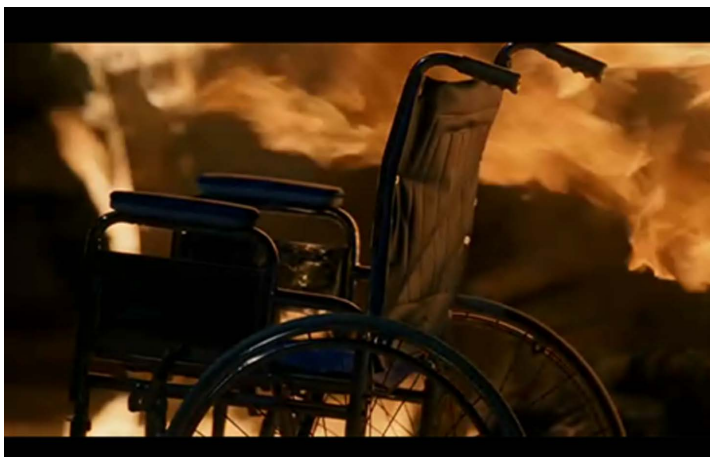


Figura 8 - A cadeira de rodas de Locke, agora abandonada em frente ao memorial

CONCLUSÃO

Embora *Lost* não tenha uma roupagem propícia para discutir abertamente terrorismo e contra-terrorismo, desmoronamento de edifícios, e ameaças à autoridade nacional, os elementos pinçados dos quatro episódios iniciais permitem que se debata a pertinência dessa hipótese de alegoria do desastre de 11 de setembro de 2001, nos EUA.

As reações dos sobreviventes ao desastre, a maneira como cada personagem alegórico estereotipado se comporta (o médico/salvador, o militar/entusiasta bélico, o caipira/preconceituoso, o iraquiano/muçulmano não terrorista, a criança/inexperiente) e o número alto de protagonistas, 14 no início, permite que o espectador crie identificação com as reações mais próximas das suas próprias. Uma espécie de *Cauda Longa* (ANDERSON, 2006) dos personagens de nicho. Ao invés de apostar em um ou alguns poucos protagonistas, dos quais a grande maioria do público poderia aprovar, *Lost* aposta em diversos estilos de personagens, dos mais aos menos prováveis, e permite que o público se identifique e decida elegê-lo protagonista por conta própria, de maneira similar à teoria de mercado enunciada por Anderson (2006).

É comum que os espectadores de *Lost* tenham um ou dois personagens preferidos, com perfis muito variados. Parte das discussões que a série gera partem desse ponto, de como cada protagonista se comportou perante uma ameaça, uma angústia, enfim, de qual seria a conduta correta para o público. Inclusive, porque não há nenhum personagem “perfeito”, embora haja alguns mais e outros menos “desajustados” socialmente.

O que há são diversos comportamentos representados em tela, com os quais se pode concordar ou discordar. Comercialmente, um personagem do qual se discorda tende a durar pouco. Shannon e Boone foram eliminados relativamente rápido do seriado. Comportamentos mais apoiados, como os de Jack ou Sawyer, permanecem até a sexta temporada.

Do ponto de vista da crítica social, durante a primeira temporada não houve um antagonista declarado, um personagem malvado ou perverso. Todos brigaram e discutiram entre si muito mais do que se preocuparam efetivamente com o “monstro do terrorismo”, a distante ameaça que ninguém conhece realmente a não ser o personagem que alegoriza o militar, e que matou o piloto do avião que caiu na ilha. Se houve outras intervenções por parte de personagens distantes dos protagonistas, como aconteceu fora dos quatro episódios do escopo desse trabalho, foi para o bem dos próprios protagonistas, como quando a grávida Claire foi raptada. Se ela não fosse capturada,

talvez ela e seu filho Aaron tivessem morrido antes do parto.

Finalmente, como alegoria, *Lost* propõe um recomeço, como quando em *Tabula Rasa*, Jack diz que todos eles morreram naquele acidente, e que não importa o passado, pois todos ali ganharam uma segunda chance. E, como Locke passa a poder andar novamente, Claire não precisa dar seu filho para adoção e Michael precisa ficar junto de Walt, e protegê-lo, após anos sem poder sequer ver o filho.

Patterson diz que *Lost* nos mostra que, “quando os personagens encaram suas faltas cometidas no passado, fazendo as perguntas existenciais cruciais, se envolvendo no esforço para a fé, e encontrando alguma experiência reveladora na ilha, eles podem encontrar a ‘redenção’” (PATTERSON, 2008, p.205).

O discurso na ilha (e, em algum grau, da ilha) é de permitir-se uma vida nova, não marcada pela conduta e pelos preconceitos anteriores, mas de se deixar viver sem mágoa e resolver seus problemas sentimentais o quanto antes, uma espécie de mensagem alegórica para os americanos sobreviventes de 11 de setembro, para que não se deixem ficar sozinhos, ilhados, perdidos.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Chris. **A Teoria da Cauda Longa**. São Paulo: Campus (Grupo Elsevier), 2006.

CAPUZZO, Heitor. **O Cinema Além da Imaginação**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1990.

COSTA, Wagner Veneziani. **Lost e a Filosofia**. São Paulo: Madras, 2008.

LAVERY, David; HAGUE, Angela; CARTWRIGHT, Marla. **Generation X: The X-Files And The Cultural Moment**. Murfreesboro: Middle Tennessee State University, 1996.

MARON, Alexandre. Já viu a cara deles? **Observatório da Imprensa**, 21 fev. 2006. Disponível em: <<http://www.observatoriodaimprensa.com.br/artigos.asp?cod=369ASP011>>. Acesso em 24 jan. 2010.

MITTELL, Jason. Narrative Complexity in Contemporary American Television. **The Velvet light trap**, n. 58, Fall. Austin: University of Texas Press, 2006.

PATTERSON, Brett Chandler. **Mariposas e Homens**. Caminhos e Redenção na Ilha da Segunda Chance. In: KAYE, Sharon M. **LOST e a Filosofia**. São Paulo: Madras, 2008.

SEPT. 11, 2001. **The New York Times**. Disponível em: <http://topics.nytimes.com/top/reference/timestopics/subjects/s/sept_11_2001/index.html>. Acesso em 24 jan. 2010.

SEPTEMBER 11: Chronology of terror. CNN, 12 set. 2001. Disponível em: <<http://archives.cnn.com/2001/US/09/11/chronology.attack/>>. Acesso em 24 jan. 2010.

XAVIER, Ismail. A Alegoria Histórica. In: RAMOS, Fernão (org). **Teoria Contemporânea do Cinema (Vol. I)**. São Paulo: Senac, 2004.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

Além da Imaginação (Twilight Zone, EUA, 1959 - 1964), de Rod Serling.

Arquivo X (The X Files, EUA/CAN, 1993-2002), de Chris Carter.

Jornada nas Estrelas (Startrek EUA, 1966-1969) – Gene Roddenberry.

Jornada nas Estrelas: a nova geração (Startrek: the Next Generation EUA, 1987-1994) – Gene Roddenberry.

LOST (EUA, 2004-2010) – J.J. Abrams, Jeffrey Lieber e Damon Lindelof.

MASH (MASH, EUA, 1972-1983), 20th Century Fox Television.