

O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood

Social apocalypse in contemporary Hollywood film

DOUGLAS KELLNER*

University of California, Graduate School of Education and Information Studies, Califórnia-CA, EUA

RESUMO

Os filmes proporcionam importantes *insights* sobre o caráter psicológico, sociopolítico e ideológico de uma sociedade e de uma cultura. Analisar o cinema diagnosticamente permite-nos obter esclarecimentos sobre problemas e conflitos sociais e avaliar crises e problemas sociopolíticos dominantes da atualidade. Este artigo aborda filmes de Hollywood que contêm alegorias de catástrofe no contexto da era Bush-Cheney. Como pretendo mostrar, filmes de horror, fantasia e outros gêneros populares expressam temores do momento atual relacionados ao Estado e aos militares, crises ecológica e social, e outros fenômenos, e podem, portanto, oferecer imagens críticas e experiências que levantem questões sobre a sociedade vigente.

Palavras-chave: Apocalipse social, cinema de Hollywood, alegorias de catástrofe, diagnóstico crítico

ABSTRACT

Films provide important insights into the psychological, socio-political, and ideological make-up of a society and culture. Reading film diagnostically allows one to gain insights into social problems and conflicts and to appraise the dominant socio-political problems and crises of the contemporary moment. This article engages Hollywood films that contain allegories of catastrophe within the context of the Bush-Cheney era. As I attempt to show, horror, fantasy and other popular film genres articulate fears of the present moment concerning the state and the military, ecological and social crisis, and other phenomena, and can thus provide critical images and provide experiences that raise questions about the existing society.

Keywords: Social apocalypse, Hollywood film, allegories of catastrophe, diagnostic critique

* Ele atualmente é o Presidente George Kneller de Filosofia da Educação do Programa de Pós-Graduação da Escola de Estudos da Educação e da Informação da University of California. Autor de vários livros e artigos, entre outros, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern* (London: Routledge, 1995, Edição brasileira: *Cultura da mídia*, Bauru: EDUSC, 2001) e *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush/Cheney Era* (Malden, MA: Blackwell, 2010).

1. Veja minha discussão sobre filmes de apocalipse social em *Cinema Wars* (Kellner, 2010, Chapter 1, p. 80ff), sobre a qual este artigo trata e expande.

INTRODUÇÃO

FILMES DE HOLLYWOOD têm frequentemente fornecido cenários de catástrofe, com desastres naturais, guerras, invasões alienígenas, e outras forças naturais e ficcionais causando destruições catastróficas¹. Nos anos 2000, uma série de filmes hollywoodianos retratou catástrofes apocalípticas variando de desastres ambientais a cataclismos sociopolíticos nas formas de entretenimento de gêneros e filmes populares. Aquecimento global, mudanças climáticas, uma globalização corporativa desenfreada e neoliberalismo que coloca o lucro e o mercado acima de todos os outros problemas, conflitos e guerras políticas ascendentes, e desigualdade crescente entre 1% e 99% da população global, têm indiscutivelmente colocado em perigo o destino da Terra e a ordem sociopolítica. O cinema contemporâneo de apocalipse social de Hollywood tem, assim, abordado uma grande variedade de problemas ambientais e sociopolíticos a respeito de ameaças à sobrevivência da humanidade, da natureza e da civilização.

Em geral, filmes contemporâneos de Hollywood colocam em exibição medos, esperanças, conflitos, e ideologias políticas historicamente específicos dentro do terreno controverso da sociedade americana dos anos 2000. Na década de 2000, um ciclo de filmes de apocalipse social apareceu entre gêneros tradicionais de Hollywood, em que se pode distinguir, entre filmes de apocalipse social que retratam caos social como um produto da sociedade e tecnologia vigentes, aqueles que apresentam forças da natureza como perpetradoras de catástrofe, e aqueles que apresentam forças sobrenaturais ou alienígenas como agentes do apocalipse. Pode-se também fazer a distinção entre os filmes de apocalipse social que retratam um apocalipse social potencial ou em desdobramento, e filmes que retratam condições pós-apocalípticas, ambos evidentes no cinema hollywoodiano dos anos 2000.

Neste artigo, irei sugerir como filmes de apocalipse social representam medos e discursos políticos existentes e são fundamentados em contextos sociopolíticos historicamente específicos. Em particular, irei sugerir como um ciclo de filmes hollywoodianos a partir do início dos anos 2000 até 2008 fundamentam seus medos em ansiedades sobre a administração Bush-Cheney e oferecem crítica específica de como suas políticas poderiam levar à catástrofe². Argumento que filmes hollywoodianos contemporâneos transcodificam medos de crises e colapsos apocalípticos em áreas variando do meio ambiente à ordem política, econômica e social. Desenvolvo um método de crítica diagnóstica que utiliza o cinema para obter conhecimento crítico histórico do passado e do presente, construindo leituras que nos contem o que filmes indicam sobre o período histórico que representam e o período em que são produzidos

2. O ciclo de filmes de catástrofe e apocalipse social continua durante a administração de Obama, e meu próximo livro, provisoriamente intitulado *Cinema Wars 2: Hollywood Film in the Age of Obama* [As Guerras do Cinema 2: Filmes hollywoodianos na Era de Obama], irá analisar criticamente filmes de apocalipse social que apareceram durante a era Obama.

e distribuídos³. A partir de minha perspectiva diagnóstica, os filmes fornecem importantes *insights* dentro da composição psicológica, sociopolítica, e ideológica de uma sociedade e cultura em um determinado ponto da história. Ler filmes diagnosticamente permite-nos extrair *insights* sobre problemas e conflitos sociais, avaliar os problemas e as crises sociopolíticas dominantes, medos e esperanças, conflitos ideológicos e políticos do momento contemporâneo⁴. Esta abordagem envolve uma dialética de texto e contexto, utilizando textos para ler realidades sociais e contexto para ajudar a situar e interpretar filmes essenciais da época. Portanto, tratarei de filmes hollywoodianos que contêm alegorias de catástrofe dentro do contexto da era Bush-Cheney.

O CINEMA DE CRISE E DE APOCALIPSE NA ERA BUSH/CHENEY

Os anos Bush/Cheney foram indiscutivelmente uma época de inigualável crise social e econômica. Foi um tempo de crise na indústria imobiliária, financeira e no mercado de trabalho, em que milhões de pessoas perderam suas casas, poupanças, empregos e famílias, culminando na crise econômica de 2008, que teve dimensões globais. A administração desencadeou guerras no Afeganistão e no Iraque, declarando uma guerra ao terror que ainda não cessou. Suas políticas de desregulamentação privilegiaram indústrias de petróleo, gás, energia, armas e relacionadas que promoviam uma séria ameaça ao ambiente, enquanto revertiam proteções e políticas ambientais postas em prática por administrações anteriores. A mídia e a cultura popular promoveram imagens de violência, caos social, terrorismo e guerra que indiscutivelmente aumentaram a ansiedade social, uma afirmação que, como irei argumentar, é evidente nos filmes de Hollywood da época⁵.

Uma vez que catástrofes proliferantes da vida cotidiana são difíceis de enfrentar no modo de representações realistas cinematográficas, muitas dessas experiências extremas de crise, de colapso ambiental e social foram representadas alegoricamente no cinema contemporâneo de Hollywood nos gêneros de terror, fantasia, e ficção científica. *O Dia Depois de Amanhã* (2004), de Roland Emmerich, utiliza convenções do cinema catástrofe para dramatizar os perigos da mudança climática e do aquecimento global, ignorados pela administração de Bush-Cheney, promovendo uma visão de catástrofe ecológica se transformando em apocalipse social⁶. Em uma extravagância eco-catastrófica com participação de tornados devastando Los Angeles, uma onda massiva varrendo Manhattan, e o congelamento do hemisfério Norte, Emmerich leva o cinema catástrofe a novos extremos. O filme se inicia na Antártica, onde o professor Jack Hall (Dennis Quaid) e outros cientistas confrontam

3. Sobre filmes que transcodificam discursos sociais e críticas diagnósticas, ver Kellner e Ryan (1988); Kellner (1995 e 2010).

4. Ver Kellner (1995: 116-117).

5. Sobre a era Bush/Cheney, ver minha trilogia de livros Kellner (2001, 2003, e 2005).

6. Sobre o cinema catástrofe, ver Kellner e Ryan (1988). *O Dia Depois de Amanhã* arrecadou um valor surpreendente de \$544.272.402,00 ao redor do mundo (ver <<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=dayaftertomorrow.htm>>; acessado em 02/01/2009).

uma plataforma de gelo polar rachando. Em uma conferência ambiental em Nova Déli, Hall adverte que uma mudança na Corrente do Golfo causada pelo aquecimento global poderia acarretar uma dramática baixa na temperatura. O Vice-Presidente, parecido com Dick Cheney (Kenneth Welsh), é cético e nota efeitos adversos do Protocolo de Kyoto – um tratado internacional que estabelece compromissos contratuais em países industrializados para reduzir a emissão de gases de efeito estufa – na economia. Ainda, um cientista escocês (Ian Holm) diz a Hall que seus estudos de queda da temperatura dos oceanos no Atlântico Norte apoiam a hipótese de que uma brusca mudança climática poderia produzir outra Era do Gelo.

Realçando a natureza global da crise ecológica, *O Dia Depois de Amanhã* retrata eventos de clima extremo na Índia, granizos gigantes no Japão, e um tsunami inundando Nova Iorque, seguidos de um forte congelamento de todo o Hemisfério Norte, com astronautas internacionais vendo os sistemas de tempestades assassinas provocando destruição por onde passavam. Em uma reviravolta irônica, o filme mostra pessoas do hemisfério norte tentando desesperadamente atravessar a fronteira para o México, com a polícia mexicana tentando mandá-los de volta.

O climatologista Jack Hall adverte o governo americano de que: “entre sete e dez dias, estaremos em uma nova Era do Gelo”. Quando o desorientado Presidente (Perry King), em um boné de baseball, é confrontado com a magnitude do cataclismo, ele pergunta ao seu agora-castigado Vice-Presidente, “O que você acha que devemos fazer?”. Mais adiante, quando o desastre acontece, o Presidente foge covardemente, revertendo imagens de Presidentes fortes em filmes de desastre e catástrofe anteriores⁷. Tais imagens transcodificam percepções populares de Bush como incompetente e desengajado, de Cheney executando a presidência, e destaca os perigos de ter uma administração que ignora sérios problemas, como aquecimento global e mudanças climáticas.

O Dia Depois de Amanhã mostra os efeitos potencialmente devastadores de não levar a crise ecológica a sério e não ter planos para lidar com problemas ambientais. Imagens ressoantes de uma parede de água desabando na Quinta Avenida em Nova Iorque, do Empire State Building e arranha-céus nova-iorquinos explodindo em pedaços, da Estátua da Liberdade meio enterrada em um bloco de gelo congelado, e tornados arrancando as letras do sinal de Hollywood produzem um imaginário de desastre que fornece avisos preventivos de que problemas atuais como mudança climática, se não abordados, poderiam trazer destruição ambiental. Enquanto os filmes de desastre dos anos 1970 apresentavam desastres específicos em aviões, torres arranha-céus, na-

7. Em um artigo sobre “A Representação do Presidente Americano no Cinema Apocalíptico”, Araceli Rodríguez Mateos e Antonio Sánchez-Escalonilla (2014) documentam mudanças nas representações dos Presidentes americanos nos filmes de apocalipse social dos anos 1990 aos 2000, partindo de representações positivas durante os anos Clinton para fortemente negativas ou Presidentes ausentes durante a administração Bush, refletindo desafeto crescente e raiva com suas políticas.

vios de turismo, ou outros locais de transporte e vidas modernos, os filmes de apocalipse social frequentemente apresentam o espectro de catástrofe global, incluindo cenários apocalípticos que acabariam com a vida humana na Terra.

O Dia Depois de Amanhã pode ser visto como um filme de crítica social que coloca a mudança climática e a devastação ambiental em um contexto político relacionado a efeitos perigosos de seres humanos no meio ambiente e regimes políticos incompetentes⁸. Por outro lado, um filme de catástrofe como *Sunshine* (2007), de Danny Boyle, é politicamente ambíguo, já que em seu cenário de ficção científica, uma *Q-ball* que entrou na esfera de gravitação do sol causou seu esfriamento, requerendo uma missão perigosa para reacendê-lo, com uma tripulação voando perto do sol e lançando uma superbomba. Este cenário chama a atenção para a fragilidade da galáxia e necessidade de cuidar da Terra, mas não foca em práticas humanas que causam a catástrofe ambiental, e propõe a tecnologia nuclear destrutiva como solução para o problema.

Colapso no Ártico (2006), do diretor indie Larry Fessenden, é um filme cauteloso de eco-terror/desastre sobre as consequências do aquecimento global. Ambientado no alto círculo Polar, o filme se inicia com um documentário PR (*public relations*) discutindo como uma corporação (North Industries) acabou de receber um contrato governamental para começar a exploração no Arctic National Wildlife Refuge (ANWR), em uma área previamente denominada como de preservação de vida selvagem equipada para descobrir novas reservas de petróleo para tornar os Estados Unidos mais independentes no campo energético. O microcosmo de exploradores de petróleo e cientistas já estabelecidos na natureza começa a ficar estressado, com o jovem trabalhador Maxwell (Zach Gilford) levado para vaguear na tundra vazia sozinho à noite e balbuciando sobre o que viu lá. O gestor de projeto Ed Pollack (Ron Perlman) volta para descobrir que Hoffman (James LeGros), um ativista ambiental que foi contratado para monitorar o projeto, se convenceu de que o ecossistema ANWR está derretendo e que com temperaturas de inverno bem acima do normal, o *permafrost* está derretendo, tornando impossível a construção das vias de gelo necessárias para trazer equipamento pesado ao projeto. Depois, Hoffman tem um caso com Abby (Connie Britton), segunda no comando depois de Pollack e sua ex-amante, causando conflitos entre os oficiais corporativos de petróleo que querem “drill, baby, drill” [perfure, querida, perfure] (para citar a famosa solução de Sarah Palin para o problema de energia), e os ecologistas no filme que estão preocupados com os efeitos no meio ambiente.

Como rapidamente se verifica, Maxwell está se tornando mais esquisito, balbuciando sobre a vingança da natureza contra a intromissão e a exploração humana, e que o petróleo, fósseis e animais mortos, está emanando estranhos

8. Para leituras alternativas de *O Dia Depois de Amanhã*, ver Murray e Heumann (2009).

fenômenos depois de séculos de descanso não perturbado. De fato, o gelo quebradiço e o vento estão emitindo sons misteriosos e um gás azedo pode estar, um cientista teoriza, deixando Maxwell louco (enquanto um empregado nativo menciona Wendigo, ou espíritos nativos na área). Depois da morte de Maxwell por congelamento e visões cada vez mais bizarras, o macho Pollack e o ecologista Hoffman saem para pedir ajuda depois que um avião que havia chegado para resgatá-los inexplicavelmente cai na estação. O final não é feliz e o filme se encerra com noticiários alegres e iluminados relatando estranhas ocorrências climáticas ao redor do planeta, sugerindo assim que mudanças climáticas e o aquecimento global estariam produzindo eventos de clima extremo que poderiam condenar a Terra por décadas vindouras, levando a ciclos de eco-catástrofe e talvez colapso.

Além de filmes de eco-desastre, Hollywood tem muitos outros gêneros retratando apocalipse social nos anos 2000.

APOCALIPSE SOCIAL EM FILMES DE TERROR E FANTASIA

As crises dos anos 1960 e 1970 eram frequentemente representadas alegoricamente no terror, fantasia, desastre, e outros gêneros populares de filmes (Kellner e Ryan, 1988). A crise social e horrores do regime Bush/Cheney foram também representados em um ciclo de filmes de gênero terror e fantasia que ajudam a gerar um gênero de apocalipse social da época, já que o terror frequentemente sugere crise social e colapso potencial. Um dos primeiros filmes de terror/apocalipse social dos anos 2000, *Resident Evil: O Hóspede Maldito* (2002) foi baseado em um videogame popular japonês e inspirou um ciclo posterior de filmes. Dirigido por Paul W. S. Anderson, *Resident Evil: O Hóspede Maldito* tem um subtexto de uma forte conspiração corporativa e abre com uma descrição detalhada de como uma megacorporação tem dominado os Estados Unidos.

No início do século XXI, a Umbrella Corporation se tornou a maior entidade comercial nos Estados Unidos. Nove entre dez casas possui seus produtos. Sua influência política e financeira é sentida em todos os lugares. Em público, é a maior fornecedora do mundo de tecnologia da computação, produtos médicos, e de cuidados com a saúde. Desconhecidos, até mesmo para seus próprios empregados, seus lucros massivos são gerados por tecnologia militar, experimentos genéticos e armamentos virais.

Resident Evil: O Hóspede Maldito se inicia com a liberação de um gás mortal em um local de pesquisa corporativa subterrâneo e secreto chamado *The Hive*, que transforma os empregados em zumbis assassinos que liberam animais de

laboratório mutantes que eles estavam estudando, desencadeando um alerta de risco biológico. Uma equipe de elite é enviada para conter a infestação, mas, à medida que ela sai do controle, o computador Red Queen, que administra o local subterrâneo, ordena um desligamento, obrigando a equipe a lutar contra os zumbis, animais infectados, capangas corporativos e um computador malévolo para escapar. Um time liderado por duas mulheres superpoderosas, Alice (Milla Jovovich) e Rain (Michelle Rodriguez), aparece para desligar o Queen, mas incontáveis zumbis escapam, dando origem a sequências na franquia.

Resident Evil articula medos de corporações más e da biotecnologia saindo do controle, assim como a tecnologia começando a dominar seres humanos e surtos de pragas bioquímicas mortais, um medo inflamado logo após os ataques com antraz, nunca explicados, depois dos ataques terroristas de 11 de Setembro, cuja representação e impacto no cinema de Hollywood e na cultura americana foram uma grande força da época (ver Kellner, 2010; Faludi, 2007).

No final de *Resident Evil*, o personagem principal, que saberemos nas sequências que é Alice, sobrevive, mas observa que a cidade acima do local de pesquisa subterrâneo foi tomada por zumbis, e que ela enfrenta um futuro desesperador. Enquanto o primeiro *Resident Evil* ocorreu na maior parte do tempo debaixo da terra, em um ambiente claustrofóbico, onde novos males e desafios apareciam em todos os cantos, *Resident Evil 2: Apocalypse* (Witt, 2004) acontece em uma situação de apocalipse urbano em que Alice, dotada de superpoderes genéticos, luta com zumbis, monstros, e bandidos corporativos, juntando-se a alguns outros sobreviventes, incluindo duas mulheres fortes, para escapar antes que a cidade em quarentena seja destruída pela corporação má. Alice e alguns de seus companheiros sobrevivem para a sequência, mas *Apocalypse* termina com um ataque nuclear acobertado pela Umbrella Corporation como sendo mau funcionamento de uma usina de energia nuclear, lidando com medos de tecnologias nucleares fora do controle e encobrimentos do governo. Além disso, reportagens afirmaram que as histórias anteriores de conduta ilegal corporativa eram falsas e que as pessoas deveriam ser gratas à Umbrella Corporation por preservar seu estilo de vida, uma alegoria mal disfarçada das mentiras das corporações e do Estado durante a época Bush/Cheney.

Em *Resident Evil 3: A Extinção* (2007), a vida urbana foi destruída globalmente, e Alice e um pequeno grupo de sobreviventes tentam continuar sobrevivendo no meio das hordas de zumbis em um ambiente quase totalmente deserto. Dirigido pelo australiano Russell Mulcahy, esse filme sangrento de zumbis copia descaradamente *Mad Max* (Miller, 1979) e *Mad Max 2: A Caçada Continua* (Miller, 1981) com cenas de batalha sem fim, destacadas por um ataque por um bando de pássaros infectados pelo vírus, que fazem o bando de

D

O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood

Hitchcock parecer em comparação domado e inofensivo. A dota de superpoderes Alice mata dezenas de pássaros, e se junta a Claire Redford e seu grupo de sobreviventes não infectados, que estão sendo rapidamente mortos pelos zumbis que estão assumindo o controle do mundo. Las Vegas está em ruínas, e a única esperança para o grupo é ir para o Alasca, onde eles ouviram relatos de que há sobreviventes.

O ultraviolento e nihilista *Resident Evil 3: A Extinção* pode ser lido como uma fantasia sobrevivencialista de direita na qual, depois do colapso da civilização, apenas os mais violentos podem sobreviver em um universo cão-comer-cão e zumbis-comem-os-poucos-humanos. Cumulativamente, os filmes de *Resident Evil* caem em ciclos de subgêneros de um renascimento de filmes de zumbis, todos derivados do ciclo *A Noite dos Mortos-Vivos* (1968, 1978 e 1985) de George Romero, a que ele mesmo retorna, como veremos em breve, voltando ao pastiche e retomando seu ciclo *Mortos-Vivos* nos anos 2000.

Vários outros filmes de vampiros e zumbis mutantes focam nos perigos da ciência e tecnologia saindo do controle e produzindo consequências catastróficas. *Extermínio* (2002), de Danny Boyle, se inicia em um laboratório de pesquisa em que macacos foram injetados com um vírus de pura agressão para estudar a violência e seu controle. Ativistas dos direitos dos animais inadvertidamente *libertam* os macacos, que começam um tumulto assassino, infectando toda a população com um vírus de raiva que transforma as pessoas em matadores parecidos com zumbis. Produzido durante 2000-2001, em um tempo em que a febre aftosa na Inglaterra estava causando epidemias na área rural, forçando a matança de hordas de gado, e os ataques de antraz depois de 11 de Setembro estavam criando ansiedade, o filme apareceu nos Estados Unidos durante o ano do surto da epidemia de SARS em 2003, portanto, a pandemia mostrada no filme teve muita semelhança com o mundo real.

Os comentários do DVD e o documentário *Making of de Extermínio* dramatizam os perigos de pandemias globais que emergiram como uma ansiedade do momento presente. Ainda, medo de uma força militar fora de controle é outro subtexto do filme, à medida que um pequeno grupo de sobreviventes ao surto do vírus de agressão foge para um campo militar no norte da Inglaterra, respondendo a uma mensagem de difusão de que sobreviventes associados à força militar estão procurando uma cura para o vírus. O pequeno grupo encontra o acampamento militar, mas os sobreviventes incluem uma jovem mulher negra (Naomie Harris) e uma adolescente (Megan Burns), e é logo evidente que os militares governando o acampamento querem transformar

as duas mulheres em escravas sexuais em um plano para repovoar a Terra (e satisfazer seus próprios desejos), assim posicionando os espectadores contra o militarismo predatório masculino.

Uma sequência, *Extermínio 2* (2007), dirigida pelo cineasta espanhol Juan Carlos Fresnadillo, articula medos específicos da força militar americana como fora de controle. Uma continuação da história anterior, com novos personagens, o filme visa uma ocupação pela OTAN (liderada pelos Estados Unidos) da Inglaterra para lidar com os perigos de outro surto do vírus da agressão depois que os primeiros hospedeiros parecem ter morrido. Previsivelmente, o vírus e o tumulto de monstros reaparecem, e as tropas lideradas pelos americanos, algumas das quais estavam reclamando da falta de ação, começam a atirar nos zumbis, com algumas tropas triunfando com as mortes. No contexto da ocupação americana do Iraque, o *Code Red* ordena o extermínio dos sobreviventes da primeira onda do vírus junto com os novos infectados, e a chacina prolongada e bombardeamento final de um campo de reabilitação produz semelhanças com horrores da vida real.

Ambos os filmes possuem um subtexto sobrevivencialista e darwiniano, mas também expressam medos de ruína social e agressões desenfreadas resultantes. A câmera portátil tremendo e a rápida edição nas sequências de ação de, especialmente, *Extermínio*, cria um senso de existência saindo do controle, de ser jogado em um caos insuportável, vividamente evocando medos de catástrofe e colapso social. Um refrão através de ambos os filmes expressa a última ansiedade, *it's all fucked*, sugerindo que tudo está tão fodido que não há nada a fazer para melhorar as coisas ou prover alguma esperança para o futuro.

Talvez *Filhos da Esperança* (2006), de Alfonso Cuarón, seja a meditação mais complexa e provocadora de pensamentos sobre a ruína do sistema político contemporâneo, em sua alegoria de um mundo entrando em colapso apocalíptico e em fascismo orwelliano. Em sua premissa de ficção científica, baseada em um romance de P. D. James, a história apresenta um mundo que caiu em terror e desesperança quando a infertilidade global (misteriosamente) emerge depois de uma pandemia de gripe em 2009. Ambientado em Londres em 2027, o cenário verdadeiramente assustador mostra tendências políticas do presente levando ao caos e ao colapso. Cortando de planos abertos a *close-ups* e planos médios, a câmera de Cuarón força a audiência a explorar um ambiente que se parece muito com a realidade dos dias de hoje, só que mais pesada, perigosa e assustadora. Imagens de abertura da televisão apresentam uma montagem de um mundo em colapso onde “apenas o Reino Unido segue em frente”:

D

O apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood

APRESENTADOR DE NOTÍCIAS: DIA 1000 DO CERCO DE SEATTLE

Apresentador de notícias: A comunidade muçulmana pede um fim à ocupação de mesquitas pelo exército.

Apresentador de notícias: O projeto de lei de Segurança Interna está ratificado. Depois de oito anos, as fronteiras britânicas permanecerão fechadas. A deportação de imigrantes ilegais continuará. Bom dia. Nossa principal reportagem.

Já que a economia e a ordem social se desintegraram em todos os lugares exceto na Inglaterra, grupos de refugiados navegam para o país, onde são recebidos com campos de internamento e de concentração. Um grupo revolucionário, *The Fishes*, luta por direitos dos imigrantes e o fim do Estado policial, e planeja uma rebelião violenta. Toda esperança foi drenada de um mundo sem crianças e um futuro depois da morte do bebê mais novo do mundo, *Bebê Diego*, deixa o mundo em desespero. Um burocrata do governo, Theo (Clive Owen), sai de um café que é bombardeado por terroristas e é sequestrado por eles. Sua ex-esposa, Julian (Julianne Moore), é um membro do grupo e ajuda a persuadi-lo a conseguir vistos para o exterior para uma refugiada grávida, Kee (Clare-Hope Ashitey), para levá-la ao Projeto Humano, onde tentativas para regenerar a vida humana estão sendo feitas. Observando os horrores da repressão do Estado, Theo se torna um participante ativo na missão de tirar Kee e seu bebê do país, e esse enredo fornece a ocasião para uma montagem impressionante de um Estado policial, terrorismo, campos de internamento de refugiados, e desintegração social em aceleração, intensificando tendências do momento presente e fornecendo um conto de aviso preventivo de que se as coisas não forem dramaticamente mudadas, nós escorregaremos para o apocalipse social e o colapso da civilização.

Embora *Filhos da Esperança* chame a atenção para tendências relacionadas ao crescente fascismo e ao colapso da democracia e da civilização no presente, ele possui um subtexto conservador. A desintegração da civilização faz ansiar pelos bons velhos tempos, e celebra o nascimento de crianças como a chave para a humanidade. Os revolucionários são retratados como terroristas brutais, que gratuitamente atiram no amável amigo de Theo, Jasper (Michael Caine), e que planejam uma Rebelião quixotesca que parece estar levando a mais destruição e à provável extinção dos rebeldes. Embora o filme valorize o ativismo político e projete a transformação de Theo de um cínico depressivo a um ativista comprometido, a esperança é projetada em um nebuloso Projeto Humano e em um nascimento de uma única criança que se torna um objeto

de adoração religiosa. Ao longo de *Filhos da Esperança* há imagens midiáticas de terrorismo islâmico, e em uma longa cena perto do fim, em que Theo e Kee tentam escapar e levar a criança a um barco que a levará para o Projeto Humano, há uma demonstração ameaçadora do que parece ser um grupo radical islâmico, assim reproduzindo tendências para temer islâmicos jihadistas no momento contemporâneo, reproduzindo uma alegoria dominante de discursos midiáticos e de direita. Em muitos níveis, o filme promove visões críticas prescientes do tempo presente, evocando os horrores do militarismo e um Estado policial fascista. As imagens de decadência social e cores desbotadas e saturadas em *Filhos da Esperança* fornecem uma visão soturna de onde tendências contemporâneas podem levar se alguma ação não for tomada e mudanças adotadas.

Outra alegoria de apocalipse, *Eu Sou a Lenda* (2007), de Francis Lawrence, também é altamente ambíguo politicamente, já que em seu cenário de ficção científica uma vacina que busca curar o câncer se modifica em um vírus que mata muitos humanos e cria matadores monstruosos, abrangendo humanos e animais. Baseado no romance homônimo de 1954 de Richard Matheson, a história retrata um cientista sobrevivente, Robert Neville (Will Smith), imune ao vírus, em uma Nova Iorque desertada por humanos, procurando uma cura, e lutando com os mutantes vampirescos/zumbiescos em suas saídas do apartamento para buscar comida. Ele finalmente encontra uma cura para o vírus, mas deve sacrificar sua vida lutando contra os mutantes para que uma jovem que encontrou no caminho para sua casa possa levar a cura para uma colônia de sobreviventes em Vermont e presumivelmente eliminar a praga. Uma vez que o filme mostra a ciência como causadora do problema e produtora da cura, ele é ambíguo em direcionar a causa do mal.

Outra categoria de filmes de terror mais socialmente críticos, entretanto, vê a monstruosidade como produto da sociedade vigente. Filmes como os *remakes* de *Quadrilha de Sádicos* e *Quadrilha de Sádicos 2*, intitulados *Viagem Maldita* (2006) e *O Retorno dos Malditos* (2007), apresentaram mutações genéticas resultantes de testes nucleares produzindo uma família-monstro, assim como filmes de terror anteriores apresentaram cinzas nucleares que criaram monstros, como *O Monstro da Lagoa Negra* (Arnold, 1954), *Godzilla* (Honda, 1954, refeito em 1998 e 2014), e um grande número de filmes de baixo orçamento, incluindo *A Noite dos Coelho*s (Claxton, 1972), *A Invasão das Rãs* (McCowan, 1972), ou *Animais em Fúria* (Girdler, 1977). Enquanto a versão de 1977 de Wes Craven de *Quadrilha dos Sádicos* foi valorizada por fornecer uma crítica radical da família burguesa⁹, o *remake* de 2006, produzido por Craven e dirigido por Alexandre Aja, destacou o tema dos monstros emergin-

9. O crítico Robin Wood (2003) e outros associados do periódico *Movie* e depois *Cine-Action* valorizaram o potencial radical do gênero terror nos anos 1970 e 80 (ver também Murray e Heumann). Geralmente, para muito do pós-1980, o gênero terror não tomou direções progressivas e se engajou em crítica social, mas, como tento mostrar nesse artigo, terror, fantasia, e outros gêneros populares do cinema articulam medos do momento presente a respeito do Estado e da força militar, tecnologia, corporações e a economia, crise ecológica e social, e outros fenômenos, e podem assim fornecer imagens críticas e experiências que levantam questões sobre a sociedade vigente.

do de mutações genéticas causadas pelos testes nucleares dos Estados Unidos no deserto. Uma montagem de abertura mistura imagens de testes de bombas nucleares com um espetáculo de jatos de areia radioativos, explosões, espalhamento do Agente Laranja no Vietnã, e rápidos *flashes* dos mutantes em *Quadrilha dos Sádicos*, expostos à radiação nuclear.

Viagem Maldita, de 2006, destaca o tema dos perigos da radiação nuclear, à medida que uma família se descobre abandonada no deserto, e descobre que a área era o local de testes nucleares, e que as famílias que viviam no deserto ao redor, agora mutantes canibais que atacam os turistas, foram expostas à radiação e sofreram mutações genéticas. Em um encontro com os monstros, um mutante diz à família: “Vocês nos tornaram no que somos, Bum! Buum! Buuum!”. Embora a família de classe média seja inicialmente retratada como pequena e insignificante, sob os ataques dos mutantes eles também se tornam matadores selvagens, desconstruindo a linha entre civilização e barbarismo, e mostrando que uma sociedade que produz extrema violência gera violência reativa como resposta. O espetáculo sangrento e ultraviolento de estupro, canibalismo e assassinato brutal coloca, assim, em exibição comportamentos que uma sociedade gera quando aqueles sob ataque lutam por sua sobrevivência.

Uma rápida sequência, *O Retorno dos Malditos* (2007), escrito e produzido por Jonathan e Wes Craven e dirigido por Martin Weisz, retrata tropas da Guarda Nacional sendo treinadas para ir ao deserto do Afeganistão, quando descobrem que cientistas e um time militar tinham mandado sinais de socorro e sumiram no deserto ao redor. Os mutantes então entram em guerra com a jovem unidade da Guarda Nacional, com a narrativa codificando os mutantes como terroristas, já que vivem em cavernas subterrâneas e emergem para matar as jovens tropas de forma macabra. As extremas cenas sangrentas, de tortura, e violência mortal do filme evocam os horrores da Guerra ao Terror no Afeganistão e no Iraque, criando uma visão problemática do terror apocalíptico retornando dessas guerras para os próprios Estados Unidos.

Consequentemente, enquanto filmes de apocalipse social conservadores mostram o mal vindo de fontes externas ao sistema vigente, ou fontes mais sobrenaturais, uma tradição de crítica social, exibida em alguns dos filmes de apocalipse social dos anos 2000 em discussão aqui, mostram o mal e a monstruosidade emergindo de aspectos fora do controle da sociedade vigente. Os filmes *Terra dos Mortos* (2005), *Diário dos Mortos* (2007), e *A Ilha dos Mortos* (2009), do empresário mestre em filmes de terror George Romero, proporcionam construções atualizadas de suas séries de zumbis-retornando-à-vida que fornecem alegorias críticas do momento presente. Se os zumbis de *A Noite dos*

Mortos-Vivos (1968) poderiam ser lidos como as maiorias silenciosas ameaçando uma contracultura nos anos 1960, *Zombie - O Despertar dos Mortos* (1978) poderia ser lido como uma alegoria de como o consumismo transforma as pessoas em zumbis, *Dia dos Mortos* (1985) poderia ser visto como uma sátira da ganância e violência da era Reagan, e *Terra dos Mortos* pode se manter como uma alegoria da deterioração da vida na era Bush/Cheney.

Em *Terra dos Mortos*, depois de anos de ataques zumbis em um dos poucos locais urbanos seguros, a sociedade é dividida, na visão crítica de Romero, entre aqueles vivendo em luxuosos arranha-céus, uma figura adequada para condomínios fechados, enquanto as classes baixas vivem em miséria em condições urbanas deterioradas, e um pequeno núcleo policial tenta protegê-los dos zumbis e coletar suprimentos da área rural. A divisão de classes representa a crescente discrepância entre ricos e pobres durante os anos Bush/Cheney, que em 2011 foi definido pelo movimento *Occupy* como um abismo nos Estados Unidos entre o 1% e o 99% (ver Kellner, 2012).

Os zumbis em *Terra dos Mortos* inicialmente aparecem como tipos da classe trabalhadora que tiveram a vida arrancada deles e são distraídos por fogos de artifício que os mantêm entretidos. Na visão de Romero, entretanto, os zumbis estão ficando mais inteligentes, aprendendo a se comunicar, usar armas, e organizar suas forças para atacar a cidade dos vivos. A cidade de arranha-céus é governada por Kaufman (Dennis Hopper), um ditador insensível que se parece com Donald Trump e Donald Rumsfeld (em um DVD que acompanha o filme, Hopper disse que ele teve a intenção de atuar como Rumsfeld). Em uma cena em que um policial trapaceiro (interpretado pelo extravagante John Leguizamo) ameaça usar armas roubadas contra o complexo, Kaufman vocifera “Não negociamos com terroristas”, um golpe óbvio na administração Bush/Cheney, que popularizou tal discurso.

Conduzidos por um zumbi afro-americano chamado Big Daddy (Eugene Clark), que aprendeu a usar armas, os zumbis atacam o fechado arranha-céu, uma imagem de insurreição revolucionária contra as elites dominantes. Os fogos de artifício falham para distrair os zumbis tumultuosos, um símbolo de crescente consciência revolucionária de classe, e os zumbis continuam a atacar sistematicamente o refúgio da classe dominante na fantasia de Romero de vingança de classe.

Diário dos Mortos, de Romero, retorna ao início de sua mitologia *Mortos-Vivos*. Na presunção narrativa do filme, um time de estudantes de cinema da Universidade de Pittsburgh está filmando um filme de terror na floresta quando surgem relatos da mídia de uma estranha erupção de pessoas retornando dos mortos para se di-

vertirem com os viventes. Quando os estudantes observam os fenômenos por conta própria, o jovem cineasta Jason resolve capturar os terrores em vídeo, para produzir um documento do evento em que *tudo mudou*. Os cineastas conseguem acessar filmagens da mídia em vídeos da internet e descobrem que o governo está mentindo, encobrindo a grandeza do terror, e o jovem grupo resolve filmar o que está realmente acontecendo e colocar em vídeo na Internet. Essa sequência aponta para uma era de nova mídia e fonte de novas informações, em que o *vídeo viral* pode ser mostrado ao redor do mundo e usado para criticar a mídia e a sociedade vigentes.

Claro, o tema de uma mídia mentirosa evoca a mídia corporativa dos Estados Unidos na véspera da guerra do Iraque em 2003 e durante grandes extensões da administração Bush/Cheney. *Diário dos Mortos* é cheio de tais comentários atuais, como quando um *talk show* de rádio anuncia que “o problema real da imigração” é agora sobre pessoas cruzando a linha entre a vida e a morte, uma ironia com os comentaristas conservadores que são histéricos com problemas de imigração. Em um sentido mais amplo, no ambiente atual, a própria noção de Mortos retornando à vida aponta para o ciclo de morte e vingança, endêmica por séculos no Oriente Médio e em outras partes do mundo que os Estados Unidos têm incitado com a Caixa de Pandora de suas intervenções no Afeganistão e Iraque e guerras com drones na era Obama. Comparados aos horrores da vida real, os filmes de zumbis de Romero parecem relativamente mansos e moderados.

CONCLUSÃO

Como esse estudo indica, o número de filmes pós-apocalípticos nos anos Bush/Cheney proliferou dramaticamente, já que as condições de vida pioraram para muitos e as crises se intensificaram. Ainda assim, o ciclo de filmes pós-apocalípticos continuou durante os anos de Obama, incluindo *9 - A Salvação* (Acker, 2009), *A Estrada* (Hillcoat, 2009), *2012* (Emmerich, 2009), *Presságio* (Proyas, 2009), *Zumbilândia* (Fleischer, 2009), *O Livro de Eli* (Albert e Allen Hughes, 2010), *Oblivion* (Kosinski, 2013), *Círculo de Fogo* (del Toro, 2013), *Elysium* (Blomkamp, 2013), *Godzilla* (Edwards, 2014), e *Guerra Mundial Z* (Forster, 2013), entre muitos outros.

Questões surgem sobre por que, nesse ponto da história, Hollywood está produzindo tantos filmes de apocalipse social e ecológico, em vários gêneros e na forma tanto de filmes de terror e ficção científica marginais e *blockbusters* de grande orçamento. Obviamente, depois do 11 de Setembro, havia um imaginário de desastre à medida que imagens de ataques terroristas e destruição

violenta eram aparições noturnas nas notícias da televisão e de outras mídias. Além disso, como a Guerra ao Terror, enraizada em duas guerras no Iraque e Afeganistão, e continuando em conflitos violentos no Oriente Médio e em outros lugares, forneceu imagens noturnas de horror, pontuadas por incidentes frequentes de terrorismo ao redor do mundo, o público podia sentir que o mundo familiar ao redor deles estava desmoronando. Talvez os medos de apocalipse social e colapso tenham sido intensificados pela crise financeira e de hipoteca mundial de 2008, em que milhões de pessoas perderam, e continuam a perder, casas e empregos. Com a explosão da plataforma Deepwater Horizon, da British Petroleum, no verão de 2010, o pavor a respeito de eco-catástrofes se tornou muito real, e diferentes seitas religiosas estavam vendo todos esses desastres como significando o Fim dos Dias.

De fato, pesquisas e análises acadêmicas indicaram um aumento na crença em versões religiosas do apocalipse (Stroup e Shuck, 2007), o que talvez tenha contribuído para Hollywood criar um ciclo aparentemente proliferante de filmes apocalípticos nos anos 2000. Argumentei que um ciclo de filmes de apocalipse social no cinema contemporâneo de Hollywood discutido nesse artigo oferece alegorias de crise e catástrofe social, distopias que fornecem avisos preventivos de que tendências do momento presente podem sair de controle e produzir desastre catastrófico em grande escala. Embora, por um lado, alegorias de apocalipse social possam reproduzir a política de medos explorados por políticos de direita, elas também fornecem avisos de que uma época de políticos conservadores pode produzir catástrofe, fornecendo representações de crises e catástrofes sociais sugerindo subliminarmente que a época de Bush/Cheney de guerra e militarismo, darwinismo social, desigualdade crescente, e a política do medo podem produzir o tipo de colapso social evidente em *Terra dos Mortos*, *Extermínio*, *Filhos da Esperança*, e outros filmes discutidos nesse artigo. Esses filmes também podem ser lidos como alegorias da desintegração da infraestrutura social e da emergência de um pesadelo darwiniano sob um regime conservador, em que os esforços por mera sobrevivência ocorrem em um mundo hobbesiano onde a vida é sórdida, brutal e curta. Nessa relação, os zumbis e monstros no ciclo de filmes de terror da época representam não apenas pesadelos conservadores, mas visões de onde o regime de ultradireita de Bush/Cheney levou os Estados Unidos, e destacou os pesadelos que ele produziu e dos quais nós ainda não acordamos, como evidenciado pela continuação dos filmes de apocalipse na era Obama. ■

REFERÊNCIAS

- FALUDI, S. *The Terror Dream: Fear and Fantasy in Post-9/11 America*. New York: Metropolitan Books, 2007.
- KELLNER, D. *Media Culture*. Cultural Studies, Identity and Politics between the Modern and the Postmodern. London and New York: Routledge, 1995.
- KELLNER, D. *Grand Theft 2000: Media Spectacle and A Stolen Election*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2001.
- KELLNER, D. *From September 11 to Terror War: The Dangers of the Bush Legacy*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2003.
- KELLNER, D. *Media Spectacle and the Crisis of Democracy*. Boulder, CO: Paradigm Press, 2005.
- KELLNER, D. *Cinema Wars: Hollywood Film and Politics in the Bush/Cheney Era*. Malden, MA: Blackwell, 2010.
- KELLNER, D. *Media Spectacle and Insurrection, 2011: From the Arab Uprisings to Occupy Everywhere*. London and New York: Continuum/Bloomsbury, 2012.
- KELLNER, D. and RYAN, M. *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Indiana University Press, Bloomington, 1988.
- MATEOS, A. R. and SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. The Depiction of the US President in Apocalyptic Cinema. *Literature Interpretation Theory*, v. 25, n. 3, p. 334-358, 2014. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/10436928.2014.964155>
- MURRAY, R. L. and HEUMANN, J. K. *Ecology and Popular Film: Cinema on the Edge*. Albany, NY: SUNY Press, 2009.
- STROUP, J. and SHUCK, G. *Escape into the Future: Cultural Pessimism and Its Religious Dimension in Contemporary American Popular Culture*, Waco: Baylor University Press, 2007.
- WOOD, R. *Hollywood from Vietnam to Reagan...and Beyond*, New York: Columbia University Press, 2003.

Artigo recebido em 13 de setembro de 2015 e aceito em 14 de outubro de 2015.