

The Happening, Terror Pós-Moderno e Alegoria da Alteridade como Fonte de Tensão e Conflito

Izaura Regina Azevedo Rocha
Universidade Federal de Juiz de Fora

Índice

1. Introdução	1
2. O Demónio do Medo	3
2.1. Pesadelo urbano	3
2.2. Terror inapreensível e inominável: o terrorismo como um <i>happening</i>	4
2.3. O imigrante conquista Hollywood	7
3. Similaridade X Alteridade: estratégia isolacionista e conflito no mundo globalizado	10
3.1. Quando o medo ameaça a afetividade	10
3.2. Onde cessa a humanidade	13
4. Alegoria da (pós) modernidade	14
5. Conclusão	17
6. Bibliografia	18

1. Introdução

“A humanidade cessa às fronteiras da tribo, do grupo lingüístico, às vezes até do vilarejo.”

Lévi-Strauss ¹

¹ LEVI-STRAUSS, Claude, *apud* CICERO, Antonio in **A noção de humanidade**, Folha de São Paulo, São Paulo, Ano 88, n. 28.941, 28 de junho de 2008, Ilustrada, p. E13.

Toda expectativa de reviravolta, do final revelador e surpreendente que se espera de um filme com a marca de M. Night Shyamalan, é frustrada pela última seqüência de **Fim dos tempos**². Sob o aparente modelo do epílogo padrão de filme de terror – fórmula anunciadora do Mal supostamente derrotado que espreita os inocentes - anuncia-se a perspectiva que nega qualquer salvação e afasta a menor possibilidade de otimismo para o futuro da humanidade. Este final decepcionante para o público em geral, e especialmente para os fãs habituados pelo cineasta ao inesperado de seus filmes, encaixa-se na versão brasileira do título, escatológico e apocalíptico. O original em inglês, **The Happening**, é muito mais sutil e neutro.

Em função da proposta de abordar o filme buscando uma leitura dos subtextos que jazem sob esta história de terror pós-moderna, optamos então por nos referirmos ao mesmo apenas pelo título original, que, em nosso entender, é muito mais aberto e sugestivo de outras possibilidades de interpretação. O próprio título será, inclusive, avaliado neste trabalho, cujo objetivo é investigar a obra de Shyamalan como alegoria de um tempo em que, talvez mais do que nunca, a alteridade é fonte de tensão e conflito. Podemos considerar que, sob a camada superficial de uma trama simples, porém, de premissa interessante e original, corre um discurso crítico sobre identidades culturais num mundo apenas economicamente globalizado, mas de fronteiras geográficas cada vez mais fechadas à circulação de pessoas.

Lançado mundialmente em 13 de junho de 2008, não por acaso uma Sexta-feira 13, **The Happening** foi recebido pela crítica cinematográfica como o filme que prometia resgatar M. Night Shyamalan de suas últimas investidas fracassadas no gênero que o consagrou como discípulo de Alfred Hitchcock a partir de **O Sexto Sentido**, seu maior sucesso desde então, jamais igualado. O tom de decepção foi quase unânime em todas as resenhas, assim como coincidiram todas as críticas no diagnóstico do tema: o filme seria mera metáfora da revanche da natureza contra a humanidade que a tem explorado de forma insustentável.

O discurso ambientalista de fato é o que mais se evidencia no filme, o que mais facilmente pode ser identificado pelo espectador, e não é aqui desconsiderado. Mas a esta leitura óbvia alguns poucos acrescentaram outra possibilidade – a de que o diretor faz também uma alegoria da paranóia que tomou conta dos Estados Unidos após o 11 de Setembro. Entre estas duas leituras, que não descartamos, pode-se superpor uma terceira e muito mais sutil inter-

² THE HAPPENING. Direção: M.Night Shyamalan. Produção: M.Night Shyamalan, Barry Mendel, Sam Mercer, José L. Rodriguez. Roteiro: M.Night Shyamalan. Intérpretes: Mark Wahlberg, Zoëy Deschanel e outros. 20th Century Fox, 2008, 91 min, son. col. (filme)

pretação, que aprofunda, de fato, a perspectiva do medo derivado do contato com o Outro desconhecido e, por isso, incompreendido e indesejado, o Outro visto como ameaça.

The Happening se afilia, em termos de história cinematográfica, às produções dos anos 50 que traduziram em filmes de ficção científica barata, repletos de ameaças alienígenas, todo o temor norte-americano, principalmente, de fim do mundo num apocalipse nuclear em decorrência da Guerra Fria, que manteve o planeta por décadas num equilíbrio frágil sob a disputa de poder (nuclear inclusive) entre duas superpotências, Estados Unidos e União Soviética. O diretor Shyamalan, que definiu sua obra como um filme assumidamente B, atualiza a paranóia com a abordagem de questões muito contemporâneas, como as preocupações com o meio ambiente e o terrorismo. Veremos então como, sob esses temas bem pertinentes, podemos identificar um problema ainda mais perturbador.

2. O Demónio do Medo

2.1. Pesadelo urbano

Um dia aparentemente normal em Nova York. Subitamente, o caos instala-se e o horror toma conta das pessoas. Esta situação de pesadelo, que não por acaso evoca todo o drama real do ataque terrorista às torres gêmeas, em 2001, é o ponto de partida de **The Happening**. O cenário é o Central Park, o grande oásis urbano da metrópole, onde, sem explicação, tem início uma onda de suicídio coletivo que deixará o país sem ação. Pouco se pode fazer a respeito, a não ser arriscar uma fuga que se revelará inútil desespero. É o que tenta Elliott Moore, um professor de ciências que abdica de tentar entender racionalmente o que está acontecendo, talvez por já ter a convicção – sugerida no diálogo com um aluno a respeito do intrigante desaparecimento das abelhas – de que a ciência não tem explicação para tudo.

Uma das hipóteses levantadas pelas autoridades é a de atentado terrorista. Os suicídios seriam desencadeados por um vírus, bactéria ou agente parecido, que atuaria sobre o mecanismo de auto-preservação do ser humano, levando as pessoas inicialmente a uma desorientação psicológica, seguida de perda do instinto de defesa natural, agindo então contra sua própria vida. Essa premissa assustadora, além de resultar numa seqüência poderosa em termos estritamente cinematográficos - as mortes acontecem em série, como uma epidemia contagiosa aterrorizante – remete aos atentados suicidas cometidos em locais públicos como praças, ruas, mercados.

O terrorista é, hoje, o inimigo invisível e evasivo que nos surpreende e nos arranca da normalidade quando menos se espera. Este fator é um dos principais motivos da paranóia que faz cidadãos e, principalmente, governos, suspeitarem de atividades terroristas onde não existem, a abordar violentamente estrangeiros como o brasileiro Jean Charles, morto pela polícia britânica numa estação de metrô. O terrorismo versão século XXI é onipresente: se infiltra na e paira sobre a civilização ocidental como ameaça de destruição total.

The Happening aponta para o máximo de sofisticação a que o terrorismo poderia, em tese, chegar: o autoflagelo das vítimas, que assumiriam o lugar do terrorista suicida, como se ele se apossasse de suas mentes e as comandassem rumo ao extermínio. O terrorista já não precisaria abrir mão de sua própria vida em nome de uma causa política e religiosa para espalhar a morte entre o inimigo. Sob essa hipótese fantasiosa tem-se uma premissa inteligente e provocadora.

2.2. Terror inapreensível e inominável: o terrorismo como um *happening*

O terrorismo é um *happening* – em tradução literal, um acontecimento. Assim, o título em inglês do filme de Shyamalan pode ser tomado em um sentido mais estrito e em outro ampliado: no primeiro, refere-se a um acontecimento inapreensível - série de eventos para os quais não se encontra uma explicação lógica, sensata, no filme, carregados daquela dimensão inominável devido a seu horror. Tem-se então um acontecimento cuja definição e, portanto, compreensão escapa aos que o testemunham ou que dele participam. Não é possível nomeá-lo, qualificá-lo.

No segundo, pode-se aproximá-lo às manifestações artísticas espontâneas que pretendiam tirar a arte das galerias e levá-la para as ruas. Cunhada em 1959 pelo artista americano Allan Kaprow, a expressão *happening* refere-se a improvisações de artes visuais e cênicas realizadas em locais públicos, sem separação entre os espaços do espetáculo e da audiência. O objetivo é romper com as convenções artísticas e envolver a participação do público: “Os happenings são gerados na ação e, como tal, não podem ser reproduzidos. O seu modelo primeiro são as rotinas comuns e, com isso, eles borram deliberadamente as fronteiras entre arte e vida.”³

Como um *happening*, o atentado terrorista rompe com a convenção dos conflitos políticos entre nações – os confrontos limitados aos exércitos nos

³ ARTE contemporânea. Disponível: ITAÚ CULTURAL site (...) URL: ita-cultural.org.br/aplicexternas/enciclopédia/artesvisuais2003/home/index/cfm. Acesso em 20 de junho de 2008.

campos de batalha – para se inserir com toda força na rotina do cidadão comum, dos civis, incluindo mulheres, velhos e crianças, irrompendo como ação bruta em suas vidas. Não há fronteira entre arte (da guerra) e vida.

O terrorismo é uma ação espetacular e, no seu nível de prática individual, é performático: quanto a isso, basta lembrar o espetáculo dos aviões atingindo as torres do World Trade Center, estas se desfazendo em chamas, fumaça e estilhaços, até desabarem completamente num show midiático acompanhado ao vivo por quase todo o planeta. O terrorista suicida – e o suicida em geral – se prepara ritualmente para levar a cabo sua intenção, e seu gesto radical é pura performance. É sua forma de intervir, deixar sua marca, tornar-se o herói, um mártir que morre em nome de uma causa.

The Happening faz referências expressas ao terrorismo como este inimigo difícil de ser combatido por sua natureza móvel, difusa e sub-reptícia, que age em células mínimas ou isolado. O Estado não é capaz de oferecer proteção ou garantir a segurança do cidadão diante desse oponente que se infiltra e age sem deixar rastros e que nem a inteligência, a tecnologia ou as armas mais sofisticadas conseguem detectar, interceptar e impedir.

O medo e a impotência se instalam – no filme, a imobilidade súbita é um dos sintomas das vítimas, antes do suicídio. E aqueles que ainda não foram atingidos tentam de todas as formas escapar de forças que não controlam, abandonados à própria sorte. Numa cena, um grupo de fugitivos encontra um soldado, último sobrevivente de sua unidade. Representante de uma instância política de poder e segurança, ele assume o comando da retirada, mas, pouco depois, já “contaminado”, desencadeia mais uma sucessão de mortes.

O terrorismo moderno é definido pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2007:73) como um dos fenômenos típicos de uma era em que exclusão e desintegração da solidariedade expõem o homem a seus maiores temores. Exposta ao terrorismo globalizado, que desdenha soberanias territoriais e fronteiras, a sociedade se sente vulnerável e confrontada por forças que não controla nem entende. Esta seria a outra face de uma globalização predatória, em que estados-nações cada vez mais abertos – e colocados diante da contradição de incentivar o livre-comércio e ao mesmo tempo fechar as portas às pessoas – perdem a sua força e se tornam incapazes de gerar soluções para problemas locais de origens globais:

O medo é reconhecidamente o mais sinistro dos demônios que se aninham nas sociedades abertas de nossa época. Mas é a insegurança do presente e a incerteza do futuro que produzem e alimentam o medo mais apavorante e menos tolerável. Essa insegurança e essa incerteza, por sua vez, nascem de um sentimento de

impotência: parecemos não estar mais no controle, seja individual, separada ou coletivamente, e, para piorar ainda mais as coisas, faltam-nos as ferramentas que possibilitariam alçar a política a um nível em que o poder já se estabeleceu, capacitando-nos assim a recuperar e reaver o controle sobre as forças que dão forma à condição que compartilhamos, enquanto estabelecem o âmbito de nossas possibilidades e os limites de nossa liberdade de escolha: um controle que agora escapou ou foi arrancado de nossas mãos. O demônio do medo não será exorcizado até encontrarmos (ou, mas precisamente, *construirmos*) tais ferramentas. (BAUMAN, 2007: 32)

Dentre estes problemas locais de origens globais encontra-se o deslocamento de pessoas entre territórios, a migração em busca de melhores condições de vida que primeiro forneceu para as nações ricas uma mão-de-obra barata e muito disponível para os serviços a que sua própria população não se submetia. O influxo crescente dessa migração e as mudanças no cenário da economia global, com o aumento dos índices de desemprego e recessão nos países desenvolvidos – o que, no caso da Europa em particular, abalou as estruturas de seu estado de bem-estar social –, representou uma inversão na política em relação à presença de estrangeiros, com o endurecimento das leis de imigração e a intensificação e ampliação dos mecanismos de controle do trânsito nas fronteiras.

Bauman chama a atenção para a diversificação das fronteiras citando Ulf Hedetoft, que notou que “as fronteiras entre Nós e Eles estão sendo retraçadas de um modo mais rígido” e hoje se assemelham mais a “membranas assimétricas”, por permitirem a saída, mas protegerem contra o ingresso indesejado “de unidades do outro lado” (BAUMAN, 2007:56). Assim, o controle não é mais exercido apenas nas instâncias convencionais estabelecidas nos limites geográficos entre os países:

Estabelecendo medidas de controle nas fronteiras externas, mas – o que é igualmente importante – um regime mais estrito de concessão de vistos em países de emigração do “Sul”...[As fronteiras] se diversificaram, da mesma forma que os controles de fronteira, estabelecendo-se não apenas nos lugares convencionais...mas nos aeroportos, embaixadas, consulados, nos centros de asilo e no espaço virtual na forma da colaboração entre a polícia e as autoridades de imigração de diferentes países. (BAUMAN, 2007:57)

Este fechamento de fronteiras à livre circulação das pessoas e a radicalização das medidas de combate à imigração são responsáveis pelos inúmeros conflitos e choques culturais que ocorrem no interior dos principais países europeus e nos Estados Unidos. Em **The Happening**, podemos identificar um subtexto referente ao problema nas tensões que surgem a partir do momento em que a convivência com o Outro ameaça a sobrevivência dos demais, e os grupos se subdividem e se isolam para evitar o contato que poderá ser fatal. Para sustentar esta hipótese precisamos considerar, como ponto de partida, a trajetória biográfica e artística do autor da obra.

2.3. O imigrante conquista Hollywood

O jovem cineasta Manoj Nelliattu Shyamalan nasceu na Índia em 1970 e imigrou com a família para os Estados Unidos, ainda em sua infância. Filho de médicos, cresceu no subúrbio da Filadélfia, cidade onde ainda vive e que é o cenário recorrente de seus filmes – o que remete a uma das questões presentes em sua obra, a vida em comunidade, como veremos a seguir. Estudou artes na Universidade de Nova Iorque, onde ganhou a alcunha de Night, que acabou incorporando ao nome. Contrariando os pais, que queriam que seguisse a carreira médica, cedo mostrou interesse em trabalhar com cinema e, antes de se consagrar com o mega-sucesso **O Sexto Sentido**, em 1999, escreveu e produziu uma dezena de filmes caseiros.

Apesar da consagração de crítica e público obtida com a enorme repercussão de seu primeiro grande filme comercial – e de trabalhar para as *majors* de Hollywood – Shyamalan tem perfil de cineasta independente, sendo considerado um dos poucos diretores realmente autorais em atuação no cinema atualmente. O indiano reivindica controle total sobre seus filmes, liberdade que é uma excessão na rotina dos grandes estúdios americanos, o que realmente surpreende tendo em vista que esta autonomia pode resultar em fracassos de bilheteria – principal termômetro de “qualidade” de um filme nos EUA – como **A Dama da Água**, seu filme anterior a **The Happening**.

O fato é que o imigrante conquistou Hollywood, já foi chamado de o novo Steven Spielberg (o rei Midas do cinema de fantasia), e faz só o que quer. E um balanço geral de sua pequena mas polêmica produção até agora revela um diretor com uma obra de grande coerência e preocupado com algumas questões recorrentes. Duas delas que interessam especificamente a este trabalho, e estão intimamente relacionadas, são a vida em comunidade e a cultura do medo dos tempos atuais, que leva um país a fechar suas portas e a considerar os vizinhos como ameaça – alteridade que em seus filmes assume a forma de criaturas aterrorizantes, fantasmas, extraterrestres, seres de uma natureza diversa e al-

heia. Quando seus mundos se cruzam com o da humanidade, o resultado é incompreensão e violência.

Este estranhamento que se estabelece entre culturas diversas já era anunciado por Shyamalan no seu primeiro filme comercial, **Praying With Anger**, pequena produção de 1992 inédita no Brasil. O filme tem muito de autobiográfico, por focalizar um jovem estudante indiano de intercâmbio nos Estados Unidos que, ao retornar para seu país natal após viver vários anos no exterior, se sente um estranho e embarca numa viagem de auto-conhecimento – ou, melhor dizendo, de *re*-conhecimento de si mesmo, de redescoberta das próprias raízes. O personagem reproduz o sentimento do próprio cineasta, que radicou-se ainda criança nos EUA.

A condição de imigrante sem dúvida perpassa a obra do cineasta. Embora não produza filmes realistas no sentido absoluto – muito pelo contrário, sua produção é de linhagem fantástica –, Shyamalan aborda questões de estranhamentos e enfrentamentos culturais sob o (falso, às vezes) viés do sobrenatural, da ficção científica, do conto de fadas, do suspense. O maior exemplo disso é seu filme **A Vila**⁴, incompreendido e subestimado pelo público, críticos inclusive, embora seja talvez sua melhor obra.

O filme é uma fábula moderna sobre o medo – da violência, da insegurança, do terror, do estrangeiro, do Outro transformado em monstro. É a história de uma comunidade do final do século XIX que vive isolada na floresta sem nenhum contato com o mundo exterior. Sua pequena população é mantida nos limites da vila, aterrorizada com a possibilidade de confrontar as criaturas assustadoras e terríveis que habitam o bosque ao redor.

Tudo irá se revelar uma farsa manipuladora – e um drama bem mais real e atual. No fim das contas, tem-se uma parábola da paranóia do mundo contemporâneo movida por medos antigos e outros muito novos. É uma profunda e inteligente crítica ao marketing do medo e à tentativa de transferir a culpa ao exterior, ao estrangeiro, preservando-se internamente sob a utopia de uma comunidade ideal, perfeita, pura, inocente, não corrompida e harmônica.

A comunidade isolada de **A Vila** encarna à perfeição a sociedade atual apontada por Bauman em *Tempos Líquidos*: “[...]uma população horrorizada por sua própria vulnerabilidade, obcecada com a firmeza de suas fronteiras e com a segurança dos indivíduos que vivem dentro delas” (BAUMAN, 2007:13). O Mal desse conto de fadas, representado pelas criaturas a que os habitantes da

⁴ THE VILLAGE. Direção. M.Night Shyamalan. Roteiro: M.Night Shyamalan. Produção: M.Night Shyamalan, Scott Rudin, Sam Mercer, Richard Cook e Nina Jacobsson. Intérpretes: Joaquim Phoenix, Adrien Brody e William Hurt, entre outros. Touchstone Pictures. 120 min, son. Col. (filme)

vila referem-se temerosamente como “aqueles-de-quem-não-podemos-falar”, equivale a todos os bichos-papões da sociedade atual, conforme Bauman:

[...] de um pedófilo à solta, de um serial killer, de um mendigo atrevido, de um assaltante, de um molestador, envenenador, terrorista ou, melhor ainda, por todas essas ameaças combinadas em uma só figura: o imigrante ilegal contra quem o Estado moderno, em sua mais recente representação, promete defender os seus cidadãos. (BAUMAN, 2007:21)

Segundo Bauman, trata-se de uma obsessão injustificada com a segurança – visto que americanos e europeus (ao menos nos países desenvolvidos) vivem nas sociedades mais seguras do planeta e de todos os tempos. No entanto, na ilusão de que a segurança total é algo alcançável, conclui-se que se este nível de segurança ideal não se realiza menos por falta de vontade política e mais devido a alguma conspiração criminosa. “Deve haver um vilão nessa história”, diz Bauman:

Podemos afirmar que a variedade moderna de insegurança é caracterizada distintivamente pelo medo da maleficência e dos malfeitores *humanos*. Ela é desencadeada pela suspeita em relação a outros seres humanos e suas intenções, e pela recusa em confiar na constância e na confiabilidade do companheirismo humano, e deriva, em última instância, de nossa inabilidade e/ou indisposição para tornar esse companheirismo duradouro e seguro, e portanto confiável. (BAUMAN, 2007:63)

Em seu filme seguinte, **A Dama na Água**, o cineasta indiano retoma o tema da comunidade isolada com a história sobre uma ninfa de um universo de fábula, o Mundo Azul, que vive exilada na piscina de um conjunto residencial. Para retornar a seu mundo fantástico, ela precisa escapar do monstro que a persegue e para isso contará com a ajuda dos moradores – personagens de culturas diversas que têm em comum a condição de estrangeiros, desempregados, improdutivos e perdedores em geral.

Depois de **A Vila**, o filme de Shyamalan que mais se aproxima de uma abordagem crítica da cultura da paranóia é mesmo **The Happening**. Como já dito, o diretor deliberadamente realizou um filme de inspiração nas produções B dos anos 50, focados em terríveis ameaças alienígenas ou fenômenos naturais inexplicáveis – paranóia em que também o mestre do suspense, Alfred Hitchcock, investiu, no seu clássico **Os Pássaros**. Em boa parte deste tipo de

produção, “... de repente, o mundo, tal como o conhecemos, deixa de fazer sentido. É um tema, ou um conceito, cada vez mais expresso no mundo pós-11 de Setembro, como o próprio M. Night Shyamalan não cessa de nos lembrar em seus filmes.”⁵ Veremos como isso se dá especificamente em **The Happening**.

3. Similaridade X Alteridade: estratégia isolacionista e conflito no mundo globalizado

3.1. Quando o medo ameaça a afetividade

A questão da alteridade é um tema muito presente em **The Happening**, e ela se instala, na versão mais assimilável para a platéia, no embate que se estabelece entre Natureza e Homem. Os inexplicáveis acontecimentos, especulam os atônitos personagens, podem ser o resultado de uma vingança do mundo natural após milhares de anos de exploração pela humanidade – consequência da separação que fundou a cultura tal como entendida no conceito antropológico. De fato, como bem lembra Marilena Chauí⁶, a natureza é o primeiro Outro do homem:

Quem é o Outro? Antes de tudo, é a Natureza. A naturalidade é o Outro da humanidade. A seguir, os deuses, maiores do que os humanos, superiores e poderosos. Depois, os outros humanos, os diferentes de nós mesmos: os estrangeiros, os antepassados e os descendentes, os inimigos e os amigos, os homens para as mulheres, as mulheres para os homens, os mais velhos para os jovens, os mais jovens para os velhos, etc. Em sociedades como a nossa, divididas em classes sociais, o Outro é também a outra classe social, diferente da nossa, de modo que a divisão social coloca o Outro no interior da mesma sociedade e define relações de conflito, exploração, opressão, luta.

Quando as pessoas começam a se matar em cadeia em **The Happening**, o primeiro impulso dos ainda não contaminados é fugir para longe da zona atingida. Começa então uma desarticulada e desesperada retirada em massa da metrópole, rumo ao interior supostamente protegido, que não demorará a

⁵ MERTEN, Luiz Carlos. *História do vento por Shyamalan*. Disponível em www.estadao.com.br/estadaodehoje/20080613/not_imp188763,0.php.

⁶ CHAUI, Marilena (2000). **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática.

se revelar inútil. O que quer que seja que afeta o mecanismo de defesa dos humanos, vírus ou toxina liberada pelas plantas, é uma ameaça que se propaga pelo ar - e este, como o terrorismo, não se detém em fronteiras.

Embora o ser humano não seja o transmissor da, digamos, doença, o convívio com outras pessoas é um problema importante no filme – primeiro, porque se descobre que de algum modo é possível escapar da contaminação em grupos menores; segundo, porque desencadeia-se um medo paranóico que leva fugitivos (refugiados?) a serem repudiados a bala, descartada qualquer noção de solidariedade humana.

O humanismo acaba exatamente onde entra em jogo a própria sobrevivência. Na tentativa de se preservar, com medo da “contaminação”, as pessoas se afastam e se isolam, preservando, na maioria das vezes, apenas os laços familiares – aqueles que asseguram identidade e conforto. Numa das seqüências-chave do filme, o grupo já reduzido e formado pelo professor de ciências, sua mulher, a sobrinha e dois jovens buscam abrigo em uma casa no campo que, entretanto, descobrem estar ocupada. Os moradores se recusam a recebê-los e alimentá-los, apesar da presença de uma criança no grupo. Quando os dois rapazes insistem e apelam para a força, a reação dos habitantes da casa é atirar contra ambos, matando-os.

“Separar e manter distância se tornam a estratégia mais comum na luta urbana atual pela sobrevivência”, diagnostica Bauman (2007:78) , ao se referir às verdadeiras trincheiras e bunkers em que se transformaram os lares nas metrópoles atuais, com seus acessos intransponíveis e complexos fortificados e vigiados, como os condomínios fechados – versões contemporâneas dos antigos fossos e muralhas que protegiam as cidades do passado, com a diferença de que, nestas, o objetivo era assegurar proteção para toda uma comunidade e não para defender uma elite privilegiada dos outros habitantes urbanos, “lançados à condição de adversários pelo próprio ato do isolamento espacial” (BAUMAN, 2007:84).

Houve uma inversão no papel das cidades, que de abrigo contra o perigo se transformaram em fonte de medo, e que de espaço de integração se dividem cada vez mais em guetos voluntários – os empreendimentos imobiliários que vendem a idéia de um modo de vida completo, com instalações e serviços próprios – e involuntários – os espaços a que são segregados os pobres, excluídos e indesejados. É no interior das próprias cidades que se trava hoje a luta contra a insegurança, preocupação que se transforma “em impulsos segregacionistas/exclusivistas, conduzindo inexoravelmente a guerras no espaço urbano”. (BAUMAN, 2007: 83)

Nesse processo sobressai uma categoria de excluído: o estranho, componente imemorial da vida urbana, independente das transformações sofridas pelas cidades, e “fonte inesgotável de ansiedade e de uma agressão geralmente adormecida, mas que explode continuamente” (BAUMAN, 2007: 90). Segundo o sociólogo:

O medo ambiente, ainda que subliminar, do desconhecido busca desesperadamente escoadouros de confiança. Na maioria das ocasiões, as ansiedades acumuladas tendem a ser descarregadas sobre uma categoria selecionada de ‘estranhos’, escolhidos para resumir a ‘estranheza’: a pouca familiaridade e a obscuridade do ambiente de vida, a incerteza dos riscos e a natureza desconhecida das ameaças. Ao se expulsar uma categoria selecionada de ‘estranhos’ de seus lares e lojas, o fantasma ameaçador da insegurança é, por algum tempo, exorcizado; o aterrorizante monstro da insegurança é aparentemente expulso. A função latente das barreiras de fronteira aparentemente erguidas ‘contra pessoas que estão falsamente em busca de asilo’ e migrantes ‘meramente econômicos’, é fortalecer a existência duvidosa, errática e imprevisível dos que estão dentro. (BAUMAN, 2007: 90)

O sociólogo define isto como manifestação de uma “mixofobia” (BAUMAN, 2007:92) provocada pela enorme variedade cultural, de tipos humanos e estilos de vida, do ambiente urbano no mundo globalizado. As tensões surgidas dessa mixofobia conduzem aos já citados impulsos segregacionistas e à formação de “ilhas de similaridade e semelhança em meio a um oceano de variedade e diferença” (BAUMAN, 2007:93), em busca de conforto e construção de uma imagem coerente de comunidade que, entretanto, é uma solução apenas paliativa:

A tendência em direção a uma ‘comunidade da semelhança’ é um sinal de retração não apenas em relação à alteridade *externa*, mas também ao compromisso com a interação *interna*. A atração de uma ‘comunidade da mesmice’ é a de uma apólice de seguro contra os riscos que povoam a vida diária num mundo polivocal. (BAUMAN, 2007: 93)

Uma vez deflagrado, o processo de “mixofobia” tende a se reforçar e realimentar e em conseqüência as pessoas acabam a desaprendendo a conviver com a diferença:

Uma vez que esqueceram ou não se preocuparam em adquirir as habilidades necessárias para uma vida satisfatória em meio à diferença, não é de se estranhar que os indivíduos que buscam e praticam a terapia da fuga encarem com horror cada vez maior a perspectiva de se confrontarem cara a cara com estranhos. Estes tendem a parecer mais e mais assustadores à medida que se tornam cada vez mais exóticos, desconhecidos e incompreensíveis, e conforme o diálogo e a interação que poderiam acabar assimilando sua ‘alteridade’ ao mundo de alguém se desvanecem ou sequer conseguem ter início (BAUMAN, 2007: 94).

Em **The Happening**, familiaridade é a palavra-chave. O jogo de ausência e presença dela é o que afasta e aproxima as pessoas. Ela é o problema e é a solução. A fuga desesperada e inútil só precariamente aproxima as pessoas. O medo ameaça a afetividade e a solidariedade, e promove a hostilidade. No centro do drama, um conflito familiar: o jovem casal em crise, com vagas e platônicas pequenas traições, ao qual se agrega a menina que se vê sem os pais no meio do terror. No instante em que ela deixa de ser a pequena órfã sob custódia dos parentes para realmente ser aceita como um membro da família nuclear tem-se um dos principais elementos da história e do cinema de Shyamalan: a união familiar como núcleo de força e resistência às tragédias.

E é assim, unido e solitário, que o trio irá encarar de peito aberto o inimigo e a ele sobreviverá. Dessa forma, o diretor parece dizer que a familiaridade solidária – aquela que não é meramente construída por razões de similaridade ou semelhança – aquela que é generosa e acolhe o Outro, é a resposta para a sociedade no atual estado do mundo. Do contrário, se continuar levantando muros, fortificando suas fronteiras, isolando-se e interditando as relações entre as pessoas, o planeta caminhará para o próprio extermínio, com autômatos desprovidos de qualquer humanidade.

3.2. Onde cessa a humanidade

No contexto em que se propõe este trabalho a avaliar o filme, é evidente a associação entre uma seqüência como a dos moradores que recusam asilo ao grupo em busca de alimento e o noticiário sobre o endurecimento da legislação sobre imigração na Europa, as mortes de imigrantes clandestinos em travessias arriscadas e o muro que os Estados Unidos está construindo em sua fronteira com o México. Os personagens de **The Happening** encarnam esse outro estrangeiro, cuja presença é indesejada e tida como um perigo ou ameaça.

O crítico cultural Antonio Cicero inicia oportuno artigo recente citando Joseph de Maistre: “Não há homem no mundo. Vi em minha vida franceses, italianos, russos. Sei até, graças a Montesquieu, que se pode ser persa; mas quanto ao homem, declaro nunca tê-lo encontrado: se ele existe, ignoro”⁷. O crítico prossegue, lembrando que a afirmação poderia se estender a outras reduções geográficas, como as divisões geo-culturais de cada país, de modo que não haveria também italianos, mas piemonteses, lombardos, toscanos, etc., ou, ainda mais, “florentinos, sienenses, pisanos etc.; e assim por diante, até chegar a um indivíduo.”

O que Antonio Cicero defende no artigo, com base em Lévi-Strauss, é que a noção de humanidade é tardia, um modo moderno de pensar que esbarra frontalmente com as práticas políticas do mundo economicamente globalizado e interdependente e tecnologicamente interconectado, no qual se deveria supor que as fronteiras políticas se tornassem cada vez mais permeáveis, porosas. No entanto, embora seja mais do que nunca disseminada “a consciência do caráter acidental, para o ser humano, não só da sua nacionalidade, mas da sua língua, cultura, religião, etnia”, o que vemos são distinções de raça e país, traduzidas principalmente em legislações regressivas sobre imigração, como a aprovada recentemente pelo Parlamento Europeu, lembra Antonio Cicero no encerramento de seu artigo.

The Happening mostra isso claramente e parece compactuar com a afirmação de Maistre do artigo de Cicero. A humanidade cessa às fronteiras da tribo, quiçá do indivíduo. É, como conceito essencialista, pura abstração, ao qual se contrapõe a dura realidade dos conflitos étnicos e raciais, dos choques e enfrentamentos culturais, das políticas restritivas de imigração e de toda a longa história de dominação e exploração de uma cultura sobre outra, uma história do sofrimento. No filme, isso é traduzido não só em seqüências de referência mais direta como a já citada, mas também no jogo de familiaridade e não familiaridade que se estabelece entre os personagens, no restritivo grau de solidariedade e lealdade que devotam entre si, no medo da aproximação com o outro, que esgarça as relações.

4. Alegoria da (pós) modernidade

Com uma filmografia que se insere no campo do fantástico como gênero narrativo – ainda que num contexto realista – Shyamalan constrói fábulas e ale-

⁷ MAISTRE, Joseph de, *apud* CICERO, Antonio in **A noção de humanidade**, Folha de São Paulo, São Paulo, Ano 88, n. 28.941, 28 de junho de 2008, Ilustrada, p. E13.

gorias que reivindicam um olhar mais atento e aberto a novas possibilidades de significação. Seu cinema sugere aberturas para uma interpretação da sociedade atual, a partir de um olhar que vai muito além da superfície da história contada na tela. Dessa forma, é um cinema alegórico no sentido usual e etimológico da palavra – a representação de uma coisa para dizer outra, um artifício de figuração do pensamento.

O cineasta indiano é um realizador em que os efeitos especiais estão a serviço exclusivamente da história, e eles são espartanos em **The Happening**, utilização parcimoniosa que passa quase imperceptível e contrasta vivamente com seu emprego espalhafatoso e onipresente na maioria das produções atuais, nas quais sobrepõem-se a roteiros fracos e encobrem fiapos de história. No extremo oposto, o cinema de Shyamalan se ampara em roteiros engenhosos. O cineasta tem o que dizer, enquanto a massa da indústria hollywoodiana está mais preocupada em exhibir os últimos recursos disponibilizados pelo fantástico avanço tecnológico.

Paradoxalmente, Shyamalan recorre aos gêneros menos “realistas” do cinema – no sentido da forma –, como a fábula, o terror e a ficção científica. No entanto, são fórmulas facilmente identificadas que embalam conteúdos que precisam ser desvelados. Com o risco de cometermos uma apropriação indevida, ousamos relacionar **The Happening**, especificamente, à alegoria no sentido benjaminiano de história-destino e identificar suas características no mundo moderno – tanto o mundo do tempo de Walter Benjamin quanto o atual, dito pós-moderno, na interpretação do alegorista M. Night Shyamalan.

Segundo a apresentação didática de Sérgio Paulo Rouanet à edição brasileira de **Origem do Drama Barroco Alemão**⁸, “a concepção da história-destino ordena-se em torno da figura da morte. Ela é a verdade última da vida, o ponto extremo em que o homem sucumbe à sua condição de criatura” (BENJAMIN, 1984:38). A morte, prossegue Rouanet, é o conteúdo geral da alegoria barroca, que se condensa na alegoria da história e expõe esta como história mundial do sofrimento, uma história como natureza, onde reina o destino: “Na perspectiva da história-natureza, o mundo é um campo de ruínas, como alegorias da história coletiva, e um depósito de ossadas, como alegorias da história individual” (BENJAMIN, 1984:39)

Além de conteúdo da alegoria, a morte é seu princípio estruturador, em que “o alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar” (BENJAMIN, 1984:40). E assim transforma-o em chave para uma verdade oculta. Rouanet lembra que o teatro barroco inclui cenas de martírio

⁸ROUANET, Sérgio Paulo, in BENJAMIN, Walter (1984). *Origem do drama barroco alemão*. Brasília: Brasiliense

que servem a este objetivo: “O homem tem de ser despedaçado, para tornar-se objeto de alegoria. O martírio, que desmembra o corpo, prepara os fragmentos para a significação alegória. Os personagens morrem, não para poderem entrar na eternidade, mas para poderem entrar na alegoria” (BENJAMIN, 1984: 40).

Walter Benjamin, na interpretação de sua teoria por Rouanet, identificou o barroco alemão com a realidade de sua época, os anos de pós-guerra na Europa do século XX. “Nossas ruínas são análogas às do Barroco” (BENJAMIN, 1984:46), ressalta o intelectual brasileiro, abrindo caminho para nossa assimilação da alegoria barroca também à contemporaneidade. O contexto do barroco alemão estudado por Benjamin é o da traumática experiência histórica da Guerra dos 30 Anos.

A redescoberta e reabilitação do barroco como categoria estética ocorre na Alemanha da época de Benjamin por uma “profunda afinidade que os críticos e leitores alemães sentiam entre o período de desolação posterior à guerra dos trinta anos, e seu próprio presente, marcado pela derrota e pela miséria, assim como entre as literaturas das respectivas épocas: a mesma dicção torturada, a mesma violência verbal, a mesma temática do pessimismo” (BENJAMIN, 1984:26)

A alegoria no drama barroco fala ao presente, na medida em que se opõe à cristalização do sentido e se abre à construção de significados e conhecimento em sua relação com o sujeito – a subjetividade faz parte da arquitetura barroca, ressalta Sérgio Paulo Rouanet (BENJAMIN, 1984:43). Além disso, a alegoria barroca presentifica o passado como ruína, a história como destroços, um passado que pede socorro ao futuro, que marca encontro com as próximas gerações. Sua estrutura coincide com a concepção barroca da história, situada entre os extremos da catástrofe e do apogeu. Os sinais da história se inscrevem na alegoria e é possível reconhecer nosso tempo naqueles: “O tirano e o mártir vivem entre nós. Diariamente assistimos a execuções e massacres. O luto é nosso elemento. O Barroco está em nós, e nós nele” (BENJAMIN, 1984:47)

Tendo em vista essa esquematização da teoria em Walter Benjamin, podemos identificar em **The Happening** a citada alegoria do estado de coisas no mundo atual. Temos a morte como uma peste que se espalha sem controle, como “prova mais extrema da impotência e do desamparo da criatura. Não é um destino individual, mas da criatura humana” (BENJAMIN, 1984:28). No filme, como no drama barroco, “o destino é onipotente, e a culpa é a sujeição da vida da criatura à ordem da natureza” (BENJAMIN, 1984:28). Não há heróis – os personagens não desafiam o destino, e embora tentem fugir dele, acabam submetendo-se. Cenas de martírio de sucedem do início ao fim.

Espaço que ambiciona à ordem e à segurança, a corte no drama barroco alemão (a cidade moderna, Nova Iorque ou a Filadélfia de Shyamalan) “está mais sujeita que qualquer outro lugar às investidas da natureza. Nisso, ela é o lugar do vício e do crime: o espaço de atuação do conspirador e do rebelde, que provocam a guerra civil” (BENJAMIN, 1984:31). Não poderíamos estar falando do terrorista/imigrante/excluído/Outro desconhecido e repudiado? Das trincheiras e fortalezas erguidas para separar vizinhos e evitar o contato com o estrangeiro suspeito de más intenções ou com os marginalizados, que instalam uma guerra civil tácita ou explícita nas grandes cidades do mundo?

Assim como os personagens do barroco não podem ter suas atitudes explicadas pelos afetos, a precariedade das relações afetivas ou mesmo a ausência delas em **The Happening** aponta uma desumanização da convivência entre as pessoas. “Em consequência, os personagens têm o aspecto de fantoches [...] porque são efetivamente fantoches, manipulados pela história-natureza” (BENJAMIN, 1984:34). Uma vez contaminados, os personagens do filme agem, sim, como fantoches manipulados e se matam.

O barroco, ressalta Rouanet, é “habitado pela antecipação da catástrofe, que destruirá o homem e o mundo” (BENJAMIN, 1984:35) e define a história como uma sucessão de catástrofes rumo à catástrofe derradeira – a aniquilação total sugerida pelo título brasileiro do filme, o fim dos tempos e destes como história. Para Rouanet, “talvez a redenção seja possível. Talvez a catástrofe seja inevitável” (BENJAMIN, 1984:47). Da mesma forma, sob o aparente pessimismo do final, Shyamalan em **The Happening** acena com a possibilidade de redenção a partir do núcleo amoroso do filme – a família, abarcada num conceito mais amplo, a da família humana como uma utopia possível.

5. Conclusão

Assim pensamos poder concluir este trabalho considerando demonstrado o caráter alegórico do último filme de M. Night Shyamalan em relação à contemporaneidade – estes tempos assombrados e alarmados pelo espectro do Outro alçado à categoria de suspeito, conspirador e malfeitor, que rompe com a perspectiva de reconstrução de um paraíso perdido (a corte, ou diríamos a nação, num espectro maior; a cidade ou seus guetos privilegiados de segurança – “oásis de estabilidade, fora do tempo”, num campo mais restrito de comparação). Como a casa modelo, impecável e inútil, rodeada pelo caos em **The Happening**, a lembrar aos personagens e expectadores “[...] com que facilidade o seguro de sua rotina segura e familiar (segura *porque* é familiar) pode ser penetrado ou rompido [...] (BAUMAN, 2007:54).

Vivemos um tempo em que a comunidade, no sentido de um estar-junto não problemático, só é possível nos limites arbitrários e artificiais dos condomínios fechados, ou das fronteiras reforçadas. “A imagem da comunidade é a de uma ilha de tranqüilidade caseira e agradável num mar de turbulência e hostilidade” (BAUMAN, 2001:208). Um mundo paranóico e sem sentido, em estado de alerta e guerra permanente, de catástrofe iminente, inaugurado pela imagem emblemática das ruínas e destroços de duas torres. Um quadro tal de histeria que leva nossos príncipes modernos (Bush à frente) a empreender uma ‘guerra preventiva’ e a convocar estados de exceção para garantir a ordem e a estabilidade. Liberdades e direitos individuais são ameaçados, e torturas são admitidas. Tudo em nome da segurança.

Como bom alegorista que é, Shyamalan transforma seu cinema na Ágora em que se instala para falar ao público – os espectadores. Pela própria natureza desse meio de comunicação de massa, o indiano utiliza uma linguagem acessível a todos – os gêneros cinematográficos – para falar de outra coisa. Assim, o fantástico, o terror, o suspense, a ficção científica e a fábula, facilmente reconhecidos e assimilados pelo espectador de cinema, tornam-se os formatos ideais para suas idéias a respeito do mundo atual. É preciso, no entanto, superar os gêneros, ir além da fórmula e da forma, sublimá-los, para encontrar a reflexão, a opinião, as indagações ou simplesmente as idéias lançadas pelo diretor sobre os rumos do planeta. Ao fazer alegoria muito bem e transformá-las, muitas vezes, em grandes sucessos de público, Shyamalan comprova ser um dos mais habilidosos e interessantes diretores do cinema atual.

6. Bibliografia

ARAÚJO, Renato. **Drama barroco e modernidade em Walter Benjamin**. Disponível em http://br.geocities.com/ferreavox/drama_barroco_modernidade_em_walter_benjamim.html. Acesso em 20 de julho de 2008.

BAUMAN, Zygmunt (2007). **Tempos líquidos**. Rio de Janeiro: Zahar

_____. **Modernidade líquida** (2001). Rio de Janeiro: Zahar

_____. **Medo líquido** (2008). Rio de Janeiro: Zahar

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão** (1984). Brasília: Brasiliense CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000

CICERO, Antonio. **A noção de humanidade**. Folha de São Paulo, São Paulo, Ano 88, n. 28.941, 28 de junho de 2008, Ilustrada, p. E13.

MERTEN, Luiz Carlos. **História do vento por Shyamalan**. Disponível em http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20080613/not_imp188763,0.php. Acesso em 31 de julho de 2008.

MONASSA, Tatiana. **Fim dos Tempos**. Contracampo Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/critfimdostempos.htm>. Acesso em 31 de julho de 2008.

WERNECK, Alexandre. **Fim dos Tempos**. Contracampo Revista de Cinema. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/91/critfimdostempos2.htm>. Acesso em 31 de julho de 2008.