

# NOTAS SOBRE OS FINS DO MUNDO: APOCALIPSE E NEOLIBERALISMO

NOTES ON THE ENDS OF THE WORLD: APOCALYPSE AND NEOLIBERALISM

Alysson Tadeu Alves de Oliveira<sup>4</sup>

**RESUMO:** Utopia e distopia são alguns dos principais impulsos que convivem e disputam a primazia das narrativas de um estado de crise. Ao seu modo, cada uma é capaz de dar conta de certas expectativas e frustrações em relação à ascensão do neoliberalismo como modelo econômico hegemônico, que se estabeleceu a partir do começo dos anos de 1970, especialmente diante do fracasso das aspirações utópicas da década anterior. No nosso momento, no entanto, o gênero do apocalipse se tornou ainda mais eficiente em sua capacidade de compreensão do mundo em que vivemos. Esse artigo investiga como alguns romances recentes de autores de língua inglesa, como *A estrada*, de Cormac McCarthy, figuram a relação entre esses gêneros literários, e como a especificidade de cada um é capaz de uma percepção única do nosso presente histórico.

**PALAVRAS-CHAVE:** Utopia; Distopia; Apocalipse; Neoliberalismo.

**ABSTRACT:** Utopia and dystopia are some of the main impulses that coexist and dispute the primacy of the narratives of a crisis state. In its own way, each is capable of covering certain expectations and frustrations related to the rise of neoliberalism as the hegemonic economic model, that has established from the early 1970s on, especially in face of the failure of the utopic aspirations of the previous decade. In our time, however, the apocalypse genre has become even more efficient in its ability of understanding of the world in which we live. This paper investigates how some recent novels by English language writers, such as Cormac McCarthy's *The Road*, figure the relationship between these literary genres, and how each one's specificity is capable of a unique perception of our historical present.

**KEYWORDS:** Utopia; Dystopia; Apocalypse; Neoliberalism.

*Nobody heard him, the dead man,  
But still he lay moaning:  
I was much further out than you thought*

---

<sup>4</sup> Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo – Brasil. Doutorando em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês na Universidade de São Paulo – Brasil. Bolsita CAPES – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3447-002X>. E-mail: [aly.oliveira@usp.br](mailto:aly.oliveira@usp.br).

*And not waving but drowning.*

*Poor chap, he always loved larking  
And now he's dead  
It must have been too cold for him his heart gave way,  
They said.*

*Oh, no no no, it was too cold always  
(Still the dead one lay moaning)  
I was much too far out all my life  
And not waving but drowning.*

“Not waving, but drowning”, Stevie Smith

### **1. ADEUS, UTOPIA**

Utopia, define Tom Moylan, é “uma sociedade que não existe descrita detalhadamente e normalmente localizada no espaço e tempo.” (MOYLAN, 2000, p. 74)<sup>5</sup> Em outras palavras é um universo fictício criado a partir de expectativas e sugestões para um outro melhor. Curiosamente, o neoliberalismo também suporta uma definição bem parecida com essa: “o modelo neoliberal não expressa o mundo como este é, mas como o mundo deveria ser.” (CLARKE, 2005, p.58) Obviamente, são dois lados distintos de uma mesma moeda de projeto de mundo e expectativa de futuro.

A partir dessas duas proposições, esse trabalho investiga um possível movimento em dois subgêneros literários: a utopia e o apocalipse. O primeiro, cujas origens remontam ao clássico de Thomas More, escrito na renascença, encontrou um momento de fortalecimento no século XX – especialmente, na década de 1960, advindo das aspirações e expectativas da transformação do

mundo em algo melhor. O segundo ganhou força no século XXI, embora há bastante tempo presente como um subgênero literário e cinematográfico, quando parece se tornar uma figuração capaz de dar conta do modo de vida neoliberal do pós-11 de setembro e da crise econômica de 2008.

Sendo a cultura um fenômeno social, portando subsumida ao capital, a produção cultural não passa impune. Não é que livros e filmes irão apenas trazer essa questão em seus temas, mas, conforme diz Mathias Nilges, “a noção de ser ‘sobre’ o neoliberalismo não é apenas uma consideração empobrecida da relação entre a literatura e a realidade externa, mas também fundamentalmente limita o que acreditamos que é literatura e o que ela é capaz de fazer.” (NILGES, 2015, p. 360)

Enfim, não buscamos o óbvio de encontrar representações ou dramatizações do neoliberalismo dentro de uma obra literária ou cinematográfica, mas como este, tal qual uma força, é capaz de dominar todas as áreas da existência humana com sua lógica, e a obra de arte trará isso sedimentado em seu nível formal.

Para investigar como a utopia deu espaço ao apocalipse, é preciso voltar um pouco no tempo, e apontar um momento em que isso se deu. O ponto de partida são os anos de 1960, com sua pulsão transformadora que acabou sufocada pouco depois. É neles que, de acordo com Fredric Jameson, a utopia foi reinventada:

Por causa da mudança nas relações sociais, o nível de fantasia tolerável é subitamente transformado: portanto, no encarceramento claustrofóbico do capitalismo tardio passou a parecer cada vez mais fútil e infantil para as pessoas com um princípio de realidade-e-performance forte e particularmente repressor imaginar-se encaixar no que existe, muito menos na sua reestruturação completa. (JAMESON, 1977, p. 2)

Essa década foi o momento de mudanças socioculturais e políticas – ou, ao menos, tentativas de transformações – do mundo ocidental. Mas elas não foram as mais profundas, muito menos vitoriosas, e movimentos sociais que emergiram desse momento, como o negro, o feminista e o LGBT até hoje lutam por modificações na sociedade. A verdade é que, meio século depois de maio de 1968, pode-se ver o quão fracassados foram os levantes daquele momento, quando Jameson coloca:

[se] realmente maio de 1968, sendo nosso 1848, foi pouco mais do que a Revolução de Julho, então devemos pelo menos conceder a possibilidade de algum potencial revolucionário em obras sobre utopia nas quais, como seus antecessores dos século XIX, preparam um 1848 distante e inimaginável numa situação em que nem se parece pré-revolucionária. (JAMESON, 1977, p. 3)

Ao mesmo tempo que não mudaram as estruturas, os movimentos também deixaram uma fissura social, histórica e imaginativa que possibilitou a ascensão do modelo neoliberal. Há uma parcela de culpa nas contenções daquele momento na dominância do neoliberalismo até hoje. Daniel Stedmand Jones aponta os anos de 1950 até os de 1980, com Margareth Thatcher e Ronald Reagan, como a segunda fase do neoliberalismo, um momento em que este, embora não tivesse força, começou a se consolidar, pois

gerou um coerência intelectual e politicamente amadurecida. Cresceu num grupo reconhecível de ideias, e também em um movimento. Um grupo de pensadores, acadêmicos, empresários e empreendedores políticos cada vez mais confiantes desenvolveu e refinou um conjunto radical de prescrições sobre o livre mercado e promoveram sua agenda. (JONES, 2012, p. 7)

Foi o momento em que o neoliberalismo se consolidou como uma ideia, fundou suas bases para não muito tempo mais tarde ser colocado em prática. A

década de 1970, na produção literária da utopia, por exemplo, foi marcada por aquilo que Moylan chama de *Critical utopia*, na qual

Uma sociedade não-existente descrita em grandes detalhes e normalmente localizada no tempo e espaço que o autor pretende que um leitor contemporâneo perceba como uma sociedade melhor do que a sociedade contemporânea mas com problemas de modo que a sociedade descrita pode ou não ser capaz de resolver e que toma uma visão crítica do gênero utópico. (MOYLAN, 2000, p. 74)

Se pensarmos no esquema de hegemonias, resíduos e emergências, houve um momento nos anos de 1970 quando a utopia (não hegemônica, pois nunca o foi, mas tivera certa força antes disso) e um neoliberalismo em ascensão conviveram estranhamente. Conviveram nesse momento, duas forças distintas, dois modos de pensar o mundo diversos. Está longe de ser dito, porém, que a utopia fosse dominante, mas disputava espaço num embate. Os principais romances norte-americanos de utopia crítica foram publicados na década de 1970: *The dispossessed* (1974), de Ursula K. LeGuin, *The female man* (escrito em 1970 e publicado em 1975), de Joanna Russ, *Woman on the edge of time* (1976), de Marge Pierce, e *Triton* (1976), de Samuel Delany. Nessa mesma época também ocorre a crise do petróleo, cujas consequências, nos EUA, como alta no índice de desemprego e na inflação, pediram medidas drásticas. Estava armado um cenário para o neoliberalismo entrar em cena.

Das consequências desastrosas da vitória da narrativa neoliberal, o mundo nunca se recuperou, como o enfraquecimento de uma política intervencionista em vista do aumento da oferta de empregos – o desemprego passou a ser tomado como o preço a ser pago para o restabelecimento das economias capitalistas.

Na década de 1980, com a subida de Thatcher e Reagan ao poder, o neoliberalismo ganhou força até se tornar hegemônico. Seu modo de organizar

a economia e o mundo se tornou os pregos do caixão da utopia agonizante. Talvez seja necessário, aqui, fazer um esclarecimento sobre a ideia de utopia interconectada com o subgênero literário, pois, conforme aponta Jameson, utópico “se transformou numa palavra de código para a esquerda para socialismo ou comunismo [...] e implica que a política que aspira mudar o sistema radicalmente será designada como utópica.” (JAMESON,2004, p. 35) Enfim, num mundo cuja principal aspiração é o livre mercado, existe espaço para políticas que desejam mudar o sistema radicalmente? A experiência da União Soviética – também agonizante naquele momento – dá gás para a direita equivaler utopia e totalitarismo, estagnação e um regime fracassado.

Mas, antes de seguir para o neoliberalismo e a produção cultural dos anos de 1980, é preciso pensar como as utopias críticas tiveram espaço na década anterior – e os quatro exemplares citados acima são ponto alto do gênero, e, aqui, retomo a citação de Jameson. A mudança nas relações sociais dos movimentos dos anos de 1960 pediram um novo tipo de pensamento e a arte foi capaz de figurar isso. Não era possível reestruturar o mundo, ou seja, se tornou, conforme diz Jameson, “fútil e infantil para as pessoas [...] imaginar se encaixar no que existe,”.

O que aconteceu foi que

[a] transição dos anos de 1960 para os de 1970 foi uma passagem da prática espontânea para uma reflexão teórica renovada, e isso também aconteceu no domínio do discurso utópico como em qualquer outro lugar. Não é, portanto, nenhuma surpresa que depois do novo despertar do impulso utópico da década anterior, devemos começar a testemunhar a maturação de toda uma nova geração de utopias literárias. (JAMESON, 1977, p. 3)

O próprio Jameson destaca *The dispossessed* como o texto utópico mais importante a ser publicado desde *Walden two*, de B. F. Skinner, de 1948. O romance de LeGuin tem como cenário central dois planetas com regimes

políticos distintos. Anarres é governado pelo anarcossindicalismo; enquanto o outro, Urras, é dividido em diversos estados dominantes, sendo dois hegemônicos e rivais – um capitalista e um autoritário, mas, supostamente, sob condução do proletariado. Há algo de semelhante à Terra do período de publicação do romance em Urras. É tentador achar os espelhos (trazendo EUA e URSS, como refletidos nos dois estados dominantes do planeta), mas o livro vai além disso.

LeGuin materializa na forma a dualidade. Os capítulos da narrativa se alternam entre Anarres e Urras, passado e presente do protagonista, um cientista chamado Shevek. Há o tempo sincrônico e o diacrônico compondo o romance, entre outros elementos. O que interessa aqui, no entanto, é a maneira como a autora lida com a utopia crítica. A princípio, Anarres é uma utopia anarquista, mas o conceito de utopia dentro do romance se torna fluido. O que é utopia para um pode ser uma distopia para outro – e vice-versa.

Essa fluidez traz à tona o sentido crítico do romance. Como como pensar a utopia pura, de maneira ingênua e infantil, depois dos anos de 1960? O olhar de Le Guin é incisivo nesse sentido. É também um momento em que o capitalismo sedimenta sua crise do início dos anos de 1970, abrindo espaço para o fortalecimento do neoliberalismo como a resposta e solução.

A lógica neoliberal, com sua preponderância do livre mercado, precarização do trabalho, enfraquecimento do Estado, cujas funções se tornam subordinadas primordialmente aos interesses da elite, chega ao topo com Thatcher e Regan, e com eles a utopia, o sentimento da possibilidade de mudança enfraquece – algo, tristemente e muito bem materializado no slogan da Primeira Ministra Britânica: *There is no alternative. Não há alternativa.*

Se não há alternativa, a utopia esmaece, e um novo gênero da ficção científica ganha força: o *cyberpunk*, pois ele

era a imagem de sonho do mundo neoliberal por excelência, embora um codificado com curtos-circuitos suficientes para se despertar repetidamente. Em particular, criou fantasias de uma ordem global corporativa pós-estado. No entanto, fez isso com uma consciência sagaz da lacuna entre a ilusão da ideologia do livre-mercado e da necessidade real dos estados agirem como sistema de apoio para extensões corporativas em espaços colonizados de maneira real ou virtual. (WILLIAMS, 2011, p. 17)

A estética do *cyberpunk* foi capaz de encerrar em si o movimento sócio-histórico dos anos de 1980, especialmente. A ascensão e fortalecimento tecnológico da computação com seus circuitos e chips geraram uma imagem que, visualmente, é pautada pelo cinza do metal, tons escuros e uma luz de neon. Pensar no gênero e na época, é pensar em William Gibson e *Exterminador do Futuro*.

Foi avanço tecnológico, com a integração de circuitos e uma conectividade que caminhava para nível mundial, que permite o avanço daquilo que foi chamado de globalização, um novo nome para um novo momento do capitalismo. A regulamentação financeira e o imperialismo americano – que se torna o único a reinar no pós-1989, com o “fim da história” – são as forças que impulsionam a globalização.

Francis Fukuyana define o Estado que emerge com o fim da história como “liberal na medida em que reconhece e protege por meio de um sistema de leis de direitos universais do homem à liberdade, e democrático na medida em que existe apenas com consentimento do governado.”(FUKUYAMA, 1989, p.5) Como toda ideologia, a promessa aqui não é ruim, pelo contrário, é preciso que haja algo de atraente para ser sedutora e vendável, mas, como toda ideologia, o que se descreve é apenas a aparência. A ideia do “direto universal do homem à liberdade” é positiva e bonita. Mas quem é esse “homem” a que o economista se refere? Possivelmente, é um homem (raramente uma mulher) branco do centro do capitalismo – outras etnias e localizações não são contempladas nessa promessa.



A ideia de liberdade individual se torna o carro-chefe no mercado das ideologias possíveis no final dos anos de 1980, com o desmantelamento da URSS, e, como se sabe, seu regime totalitarista e opressivo. Quem não queria a liberdade de fazer o que quisesse, como quisesse, e comprar o que é mais proveitoso? Por isso, o neoliberalismo entra na disputa com elementos tão sedutores. O livre mercado e a meritocracia andam de mãos dadas, todos têm direito de escolha, e ganha quem se esforçar mais, ou seja, quem fez por merecer, ou como dizem Pierre Dardot e Christian Laval, “[a] economia é uma teoria da escolha. E, em primeiro lugar, a dos consumidores, novos soberanos ativos que procuram o melhor negócio, o melhor produto que corresponderá a sua própria construção de fins e meios, isto é, seu plano.” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 141)

Com o movimento do capitalismo, no entanto, especialmente no início do século XXI, o *cyberpunk* não oferece tantos atrativos como nas décadas anteriores. O subgênero “tinha a ver com a intersecção de uma ligação próxima ao seu presente histórico com o fato de que não mais acreditava no futuro – o presente já foi esvaziado da promessa daquele futuro.” (WILLIAMS, 2011, p. 32)

É estranho pensar que um paradoxo, na figuração da qual a literatura é capaz, que o fim de tudo pregado pelo *cyberpunk* – Evan Calder Williams o define como “o retrato de olhar vago daquilo que a ordem neoliberal queria ser se tivesse a total hegemonia para fazer isso” (WILLIAMS, 2011, p. 32) – seja o ponto de partida para um momento que eleva o apocalipse como a substituição para a utopia. Pensar no fim do mundo seria pensar num novo mundo ou no fim eterno?

## **2. OLÁ, APOCALIPSE**

É preciso começar com um esclarecimento. Há um certo equívoco na insistência e chamar as narrativas sobre o fim do mundo de “pós-apocalipse”,

pois este significa o fim de tudo – absolutamente tudo, inclusive as produções culturais. Não é possível pensar num romance pós-apocalíptico, dessa forma. O que existem, no entanto, são produções sobre o apocalipse, pois este está sempre acontecendo nesse tipo de narrativa. Um romance como *A estrada*, de Cormac McCarthy, coloca como cenário um planeta em degradação contínua, mas ainda existente, não de todo aniquilado.

Foi Jameson quem disse que “parece mais fácil para nós hoje imaginar a deterioração completa da Terra e da natureza do que a ruína do capitalismo tardio; talvez isso é consequência de alguma fraqueza em nossas imaginações.” (JAMESON, 1994, p. xii) Nesse sentido, as narrativas do apocalipse são capazes de figurar nossa limitação em pensar num mundo diferente – o que, por princípio, é uma definição de utopia. De certa forma, elas pregam um conformismo sob o prisma do neoliberalismo contemporâneo. Os mundos moribundos dessas narrativas – seja na literatura ou cinema – podem ser lidos como uma espécie de figuração do limite do neoliberalismo.

Retomando *A estrada* – um romance no qual um pai e um filho pequeno atravessam um país sem nome e devastado por algo que nunca é identificado em direção ao sul, onde imaginam ter uma vida um pouco melhor –, é possível encontrar nele uma leitura da meritocracia, uma das características mais fortes e sedutoras do presente neoliberal. Quem se esforça o suficiente conseguirá ser bem sucedido, no caso do livro, conseguirá sobreviver à destruição – uma ideia que ignora qualquer distinção de classe, raça, gênero. Ela sugere que qualquer pessoa pode conseguir enriquecer, basta trabalhar bastante. Até, segundo esse raciocínio, os pequenos empreendedores (outro termo tipicamente neoliberal) são capazes de viver lado-a-lado com os grandes conglomerados. Surgem daí aberrações como a expressão “empreendedor de si mesmo”.

Outro elemento revelador dentro do romance: a ausência de Estado, ou qualquer outro pode institucionalizado. Sabemos que a lógica neoliberal não

despreza o Estado por completo, mas, ele tem o papel de ser “o protetor da concorrência e estabilidade monetária, considerada um ‘direito fundamental do cidadão’.” (DARDOT; LAVAL, 2016, p. 117) Num mundo (supostamente) destituído de fronteiras, o da globalização, qual o papel de Estados em cada um dos países, se o comércio atinge uma escala global? O mercado não cria igualdade, pois, exatamente, se apoia em diferenças. A globalização se vende como uma oportunidade mundial, na qual todos terão chances iguais – essa é a parte sedutora da ideia, mas, convenientemente, deixa de lado diferenças econômicas e sociais dos países, como se todos pudessem competir em pé de igualdade. “O sistema de dominação neoliberal tem uma estrutura completamente diferente. Agora, a preservação do poder do sistema não funciona mais por meio da repressão, mas pela sedução – ou seja, no enganando.” (HAN, 2015)

O processo social e a forma literária estabelecem uma dialética dentro da obra de arte, na qual processo e forma se tocam e transformam mutuamente. Caroline Levine, por exemplo, aponta que “uma atenção tanto para a estética quanto para a as formas sociais nos faz retornar à própria heterogeneidade no coração da história conceitual da forma”. Mais do que isso, para ela, “‘formas’ sempre indicam um arranjo de elementos – uma organização, padrão ou formatação.” (LEVINE, 2017, p. 3)

Se a forma literária e o processo social devem estar no mesmo patamar, o que a investigação sobre a produção recente tem a revelar sobre o apocalipse como forma de figurar o momento em que vivemos? Esse gênero se tornou popular no pós-Segunda Guerra, diante da ameaça da bomba atômica, quando esse tipo de obra

pretendia representar a consequência de algum acontecimento cataclísmico que acabava com a maioria da população humana, tornava inútil a tecnologia avançada, e deixava a civilização em

ruínas (literais e figuradas). Nos últimos anos, o pós-apocalipse é triunfante com uma ressurgência colossal entre os gêneros e escritores literários. (HOBEREK, 2015)

Um gênero que, de maneira mais incisiva ou discreta, sempre esteve presente na produção literária e cinematográfica for emergir com mais força nos últimos anos. De certa forma, o que todos esses romances de catástrofe fazem é transformar em narrativa as crises do capitalismo. Crise, conforme define Calder Williams, “passará, e será atravessada, se livrando do que há de inútil pelo caminho. E não é em si um fim. Uma crise pode ser lida como tempos ameaçadores sem chance de recuperação, mas esses são tempos nos quais isso não pode ser mais chamado de ‘crise’” (WILLIAMS, 2011, p. 4).

Levando esse comentário em consideração, podemos inferir que as narrativas apocalípticas têm um tom conformista por natureza, pois são apenas a transição de um mundo que está acabando para outro que, eventualmente, será o mesmo com algumas alterações na superfície mas mantendo a mesma estrutura, pois raramente (se é que alguma vez) pregam por um novo mundo melhor ao anterior, uma utopia. Atravessar um apocalipse é atravessar uma tormenta num caminho de volta.

Pensando em vários romances apocalípticos recentes, pensamos numa transição. Por mais que os personagens possam aspirar por mudanças radicais, o modo de produção capitalista se perpetua e busca manutenção, fugindo de impulsos revolucionários. *Not on fire, but burning*, de Greg Hrbek, cujo título é claramente inspirado no poema “Not drowning, but waving”, de Stevie Smith, de 1957, busca numa fissura do tempo imaginar dois mundos diferentes no pós-cataclisma que se resume à primeira frase: “Ela viu o impacto.” (HRBEK, 2015, p. 3)

A questão central do romance são as permanências e esquecimentos a partir do evento. Apenas o membro de uma família, um garoto de 11 anos,

lembra da existência de uma irmã dele. Os pais e todas demais pessoas esqueceram-se da moça a partir do evento, conhecido com 8-11, que destruiu São Francisco, apresentado no começo do livro. Se foi a natureza, alienígenas ou terroristas, jamais se saberá. Isso, aliás, é uma constante no gênero. Nunca é dado “o que aconteceu”, embora os personagens vivam nas consequências disso. Em *The road*, não se sabe o destruiu o mundo, e, inclusive transformou algumas pessoas em canibais. Mas também não é necessário para que algum gatilho dê início a algum apocalipse, esse já convive entre nós.

Não nos tornamos pós-apocalípticos por que a praga espalha, a bomba cai, ou a Terra esfria. Nós nos tornamos pós-apocalípticos quando aceitamos o presente como lixo, como morto-vivo e sob ataque. Ser pós-apocalíptico é fazer de uma dada condição uma decisão e comprometimento. (WILLIAMS, 2011, p. 9)

A destruição do mundo na narrativa também implica no aniquilamento das estruturas totalizantes, que descrevem as coisas como são e como deveriam ser. Mas, dialeticamente, um apocalipse capitalista não é de todo negativo, a destruição pode ter uma valência positiva, pois descortina relações sociais, políticas e também econômicas – ou citando novamente Williams:

É a possibilidade de compreender como a ordem econômica global e suas relações sociais dependem da produção e exploração do indiferenciado, ou daquelas coisas que não podem ser incluídas no campo do abertamente visível sem romper com as próprias oposições que fazer toda a iniciativa avançar. (WILLIAMS, 2011, p. 8)

Em *Not on fire but burning*, o menino de 11 anos considera a possibilidade de matar muçulmanos e depredar mesquitas, enquanto tem pesadelos constantes com a suposta irmã que morreu no ataque. Os Estados Unidos foram reorganizados de maneira que os muçulmanos foram relocados

em campos nas Dakotas. A situação piora quando o vizinho adota um adolescente muçulmano, e força os outros garotos a se tornarem amigos do filho. Os dois lados acabam se resvalando em extremismos.

A narrativa de Hrbeck, como na de McCarthy, parte do mundo existente, de elementos bastante salientes extremados para imaginar um futuro soturno. O mais recente exemplar da série cinematográfica *Mad Max*, o *Estada da Fúria*, de 2015, não é diferente, e retoma uma trilogia dos anos de 1980 sob o prisma do neoliberalismo contemporâneo, do pós-11 de setembro e crise de 2008. Os longas originais, todos dirigidos pelo australiano George Miller, foram lançados em 1979 e 1985, exatamente quando Thatcher e Reagan se consolidavam no poder. O filme mais recente encontra uma outra configuração de mundo, com o neoliberalismo hegemônico e fortalecido ditando as regras tanto no centro quanto na periferia do capitalismo.

Embora a trilogia original e o *Estrada da fúria* compartilhem elementos, há uma dissonância entre eles no plano formal. O filme de 2015 é muito mais espetáculo com seu colorido vibrante e seus sons de estourar os tímpanos. Vê-lo num cinema IMAX, por exemplo, é algo ensurdecidor, uma experiência que parece cancelar todo o mundo existente ao redor.

Miller é sagaz e pensa na potencialização da sociedade do espetáculo no século XXI. Tudo se transformou num grande show, não há como fugir disso. Não haveria autonomia, nem possibilidade, de fazer um filme, na escala que ele queria, fugindo da imagem que temos de um blockbuster. Ainda assim, o diretor – que assina o roteiro com Brendan McCarthy e Nick Lathouris, além da consultoria da dramaturga Eve Ensler – faz um estranho mamute com som e fúria que figura o presente fragmentado do nosso tempo, dividido, entre outras coisas, em identidades.

Ensler, conhecida pela sua peça *The vagina monologues*, serviu como consultora para empoderar as personagens femininas – quase sempre apagadas

ou meras donzelas em apuros para serem salvas por homens. Aqui, a personagem Imperatriz Furiosa roubou a cena, quase pegou o filme inteiro para si, em sintonia da ânsia do presente por personagens femininas fortes.

Personagens femininas fortes também começam a emergir na literatura apocalíptica do presente. Um dos exemplares mais contundentes é *The end we start from*, da inglesa Megan Hunter, publicado em 2017. Numa Londres destruída, a protagonista dá à luz seu primeiro filho, Z. Pouco depois, as pessoas são obrigadas a abandonar a cidade, e procurar refúgio no interior. É impossível não pensar na viagem de pai e filho em *The road*, lendo a jornada da dupla de personagens aqui.

Hunter, no entanto, radicaliza com a linguagem, mais do que McCarthy, em cujo romance nos deparamos com passagens como essa:

O mundo encolhendo em torno de um núcleo cru de entidades analisáveis. O nome das coisas lentamente seguindo essas coisas rumo ao esquecimento. Cores. O nome dos pássaros. Coisas para comer. Finalmente, o nome das coisas que se acreditava serem verdadeiras. Mais frágeis do que ele teria pensado. Quanto já havia desaparecido? (MCCARTHY, 2007, p. 76)

Hunter despe sua prosa ainda mais, em parágrafos e frases curtas e diretas. McCarthy, de certo modo, ainda procura a poesia do fim do mundo, escrevendo em 2006. Mais de uma década depois, já não existe espaço para isso. Numa escrita em staccato, a autora diz a certa altura:

Lembranças estão começando a escoar: o bafo vazio e perfumado da máquina de xerox no meu escritório. O cômodo frio repleto de máquinas, a janela pequena, como um claustro. [...] Agora, sem internet, sem sinal de telefone, há isso: o preenchimento, o esvaziamento. A protuberância de um peito absorvido. O formigamento de sua libertação. Há isso. (HUNTER, 2017, p. 30-31)

A recorrente imagem do apocalipse, na produção cultural, transforma-se na nova utopia do presente neoliberal. O mundo destituído de um Estado forte e suas benesses, é deixado aos cuidados do livre mercado, e na literatura, “o realismo é insuficiente para transmitir as ramificações psicológicas e sociais exprimidas pela desaceleração econômica de 2008” (HOBEREK, 2015).

A ideia de coletividade das utopias do século XX dá espaço ao individualismo exacerbado pela competição das narrativas apocalípticas contemporâneas que mimetizam a dinâmica do mercado de trabalho com a escassez e precarização dos empregos.

O capitalismo tardio está transferindo a lógica militar de mobilização para a esfera da economia: trabalho, produção, trocas tudo é transformado num campo de batalha cuja única regra é a competição.

Nossa vida inteiramente precária é submetida a esse imperativo: competição. Todas nossas energias coletivas são engajadas em um objetivo: lutar contra os outros para se sobreviver. (BERARD, 2015, p. 26)

Jameson, escrevendo no começo dos anos de 1990, aponta que nosso presente é “marcado por um milenarismo invertido no qual premonições do futuro catastrófico ou redentor foram substituídas por sensações do fim disso ou daquilo.” (JAMESON, 1991, p. 1)

O fim disso ou daquilo é, então, o que marca o presente, e sua produção cultural figura isso de certa. A questão é que, no nosso presente, as narrativas sobre o fim não têm mais o mesmo poder revelador do que 60 anos atrás. A sociedade neoliberal exauriu a fantasia apocalíptica com seu presente real. O mundo consegue ser mais apocalíptico do que a ficção. Um exemplo disso é o bunker que luxo no estado do Kansas, nos EUA.



Uma antiga construção militar se transforma num abrigo nuclear para os *uber rich*, fornecendo além de segurança máxima, no caso de um eventual apocalipse, um estilo de vida luxuoso, com mantimentos garantidos por 5 anos, entre outras coisas. O apartamento mais barato, de meio andar, custa US\$ 1,5 milhão. O *survivalism* se tornou uma indústria, com direto até ao “seguro apocalipse” (OSNOS, 2017).

Ecoando a abertura de *O Capital*, o nosso presente se tornou uma enorme coleção de mercadorias. Embrenhada na vida social e privada como está, a lógica neoliberal mercantilizou todos os tipos de relações e potencializou o caráter mercadológico especialmente dos laços humanos – possivelmente o último nível de dominação. Do filme *Cinquenta tons de cinza*, no qual o casal de personagens negocia contratualmente seu fetiche sadomasoquista, ao drama francês *Custódia*, em que pai e mãe no processo de separação literalmente negociam a guarda do filho, os laços de afeto se apresentam potencializados como uma *comodity*. “Numa sociedade de feedback contínuo e mútuo, a amizade, também, é comercializada.” (HAN, 2015) Nada escapa, e, com isso, mina-se a possibilidade de uma transformação radical mantendo-nos presos a um presente contínuo – tal qual Jameson teorizou em seu texto clássico sobre o pós-modernismo. “O capitalismo alcança sua completude quando vende o comunismo como uma mercadoria. Comunismo como mercadoria significa o fim da revolução.” (HAN, 2015)<sup>6</sup>

## **REFERÊNCIAS**

BERARDI, Franco ‘Bifo’. “The Joker”. In.: BERARDI, Franco ‘Bifo’. *Heroes*. London & New York: Verso, 2015.

CLARKE, Simon. “The neoliberal theory of society”. In. SAAD-FILHO, Alfredo; JOHNSON, Deborah (Eds.). *Neoliberalism: A critical reader*. London & Ann Arbor: Pluto Press, 2005, p. 50-59.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo*. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

FUKUYAMA, Francis. “The end of history?”. *The National Interest*, No. 16 (Summer 1989), p. 3-18.

HAN, Byung-chul. “Why revolution is no longer possible”. Trad. Erik Butler. Open Democracy, 23 October 2015.

Disponível em <https://www.opendemocracy.net/transformation/byung-chul-han/why-revolution-is-no-longer-possible>. Acessado em 03 jul. 2018.

HOBEREK, Andrew. “The post-apocalyptic presente”. *Public Books*, 15/06/2015. Disponível em <http://www.publicbooks.org/the-post-apocalyptic-present/>. Acessado em 04 jul. 2018.

HRBEK, Andrew. *Not on fire, but burning*. New York & London: Melville House, 2015.

HUNTER, Megan. *The end we start from*. London: Picador, 2017.

JAMESON, Fredric. “Of Island and trenches: Naturalization and the production of utopia discourse”. In. *Diacritics*, Vol. 7, No. 2 (Summer, 1977), p. 2-21

JAMESON, Fredric. “The politics of utopia”. *New Left Review* 25, Jan-Feb 2004, p. 35-54.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.

JAMESON, Fredric. *Seeds of time*. New York: Columbia University Press, 1994.

JONES, Daniel Stedman. *The Masters of the Universe*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2012.

LEVINE, Caroline. *Forms – Whole, rhythm, hierarchy, network*. Princeton & Oxford: Princeton University Press, 2017.

MCCARTHY, Cormac. *A estrada*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

MOYLAN, Tom. *Scraps of the untainted sky*. Boulder & Oxford: Westview Press, 2000.

NILGES, Mathias. “Neoliberalism and the time of the novel”. In. *Textual Practice*, 2015, Vol. 29, p. 357-377.

OSNOS, Evan. “Doomsday prep for the super-rich”. *New Yorker*, January 30, 2017. Disponível em <https://www.newyorker.com/magazine/2017/01/30/doomsday-prep-for-the-super-rich> . Acessado em 09 jul. de 2018.

SAAD-FILHO, Alfredo; JOHNSON, Deborah. “Introduction”. In. SAAD-FILHO, Alfredo; JOHNSON, Deborah. *Neoliberalism: A critical reader*. London & Ann Arbor: Pluto Press, 2005, p. 1-6.

SAAD-FILHO, Alfredo; JOHNSON, Deborah.. *Neoliberalism: A critical reader*. London & Ann Arbor: Pluto Press, 2005.

WILLIAMS, Evan Calder. *Combined and uneven apocalypse*. Winchester & Washington: Zero Books, 2011.

Recebido em 02/10/2019.

Aceito em 09/01/2020.