

O FIM DO MUNDO É AGORA? A crise do futuro e o imaginário do fim nas ficções latino-americanas contemporâneas¹

IS THE END OF THE WORLD NOW? The crisis of the future and the imaginary of the end in contemporary Latin American fiction

Vera Lúcia Follain de Figueiredo²
Marina Burdman da Fontoura³

Resumo: Diante das ameaças das tecnologias inteligentes e os efeitos das mudanças climáticas, tem sido recorrente na ficção contemporânea a temática do apocalipse. O fim do mundo vem sendo retratado como cada vez mais próximo do presente, deixando-se de lado a perspectiva esperançosa que a modernidade triunfante nutria em relação ao futuro. Uma espécie de cultura da urgência toma o lugar dos grandes projetos. Se a noção de fim é também um reflexo de como cada sociedade ou período histórico concebe o tempo, a ameaça do apocalipse ganha outros contornos quando narrada em contextos periféricos, à margem dos grandes centros hegemônicos. Levando em consideração a coexistência de temporalidades diversas no subcontinente, o artigo discutirá diferentes construções do fim do mundo na ficção latino-americana contemporânea.

Palavras-Chave: *Futuro. Apocalipse. Ficção latino-americana.*

Abstract: In the face of the threats posed by smart technologies and the effects of climate change, the theme of apocalypse has been recurring in contemporary fiction. The end of the world is being portrayed as ever closer to the present, putting aside the hopeful perspective that triumphant modernity nurtured for the future. A kind of culture of urgency is taking the place of major projects. If the notion of an end is also a reflection of how each society or historical period conceives of time, the threat of the apocalypse takes on a different contour when narrated in peripheral contexts, on the fringes of the major hegemonic centers. Taking into account the coexistence of different temporalities in the subcontinent, this article will discuss different constructions of the end of the world in contemporary Latin American fiction.

Keywords: *Future. Apocalypse. Latin American fiction.*

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Cultura das Mídias. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2024.

² Professora do Departamento de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. E-mail: verafollain@gmail.com.

³ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Rio. E-mail: marina.burdman@gmail.com.

Subtrair-se à ditadura da catástrofe é, a meus olhos, dizer simplesmente “podemos continuar”.

Alain Badiou

Somente a partir dos séculos XVIII e XIX, quando a modernidade promoveu a temporalização completa da história, a dimensão do futuro tornou-se o meio fundamental da utopia. Os modelos utópicos dos séculos XVI e XVII, inspirados pela conquista do Novo Mundo, pelo contato com as culturas ameríndias, seguiam a lógica do deslocamento espacial. Os países ideais de Morus (1517) e Campanela (1602) não se encontravam no futuro, mas distantes no espaço, como observou Koselleck:

Algum viajante desembarca em alguma costa estrangeira, transeuropeia, e ali descobre estados ideais ou sociedades pré-estatais das mais diferentes ordens de grandeza. O descobridor volta para casa e narra como o contra mundo é bem-organizado e agradável. Dele, então, pode ser deduzido um futuro irreal ou até mesmo potencial para o próprio mundo. (KOSELLECK, 2014, p.123).

Entretanto, o imaginário da esperança e a fascinação pelos novos começos, que marcaram a era das revoluções, para usar a expressão de Hobsbawm, foram declinando progressivamente a partir dos anos de 1920, acentuando-se o declínio com a Guerra Fria e as demais desilusões do século passado: os grandes projetos de mudança, pouco a pouco, foram colocados sob suspeita, como prováveis desencadeadores de voluntarismos tirânicos. Alguns pensadores, não muitos, problematizaram tal rejeição da imaginação utópica, continuando a apostar no seu potencial como instrumento para transformação do mundo.

Para Andreas Huyssen, por exemplo, pensadores pós-estruturalistas e seus discípulos estadunidenses teriam contribuído de modo decisivo para uma guerra triunfalista travada contra a modernidade e as narrativas mestras da Ilustração. Segundo ele, a maioria dos pós-estruturalistas, em seu modo intelectual intensamente pós-marxista, teria se oposto com firmeza a qualquer sugestão de utopismo, ao qual culpam pelos males da modernidade (2014, p.141). Os intentos obsessivos de criar má fama para a utopia seriam, para o autor, ideológicos, e o ataque neoconservador a todas as utopias teria “como meta óbvia reescrever,

se não apagar, os efeitos da década de 1960: a década do passado recente que com mais ênfase reavivou o espírito utópico”, afirma Huyssen (2014, p.136).

Também Jameson faz parte desse pequeno número de teóricos defensores da utopia, considerando que, como forma literária, é especificamente voltada à imaginação de formas sociais e econômicas alternativas. Diz ele:

Os utópicos não se oferecem apenas para conceber tais sistemas alternativos; a forma utópica é em si uma meditação representativa sobre a diferença radical, a alteridade radical e sobre a natureza sistêmica da totalidade social, a tal ponto que não se pode imaginar qualquer mudança fundamental na nossa existência social que não tenha produzido anteriormente visões utópicas como faíscas de um cometa.⁴ (2019, p. 84)

Nas primeiras décadas do século XXI, para além das inseguranças geradas pela aceleração do avanço tecnológico, a fé no futuro sofre golpes ainda mais duros em decorrência do agravamento da crise climática e da pandemia da Covid 19. Se Eric Hobsbawm nomeou o período de 1914 a 1945 como a “Era da Catástrofe”, os decênios iniciais do presente século têm sido referidos com a mesma expressão ou similares, como se lê em obras como *No tempo das catástrofes*, de Isabelle Stengers (2015), *Há mundo por vir? Ensaios sobre os medos e os fins*, de Débora Danowisk e Eduardo Viveiro de Castro (2022), *O mundo desdobrável: ensaios para depois do fim: como escrever no tempo do fim?*, de Carola Saavedra (2021), *A nova idade das trevas: a tecnologia e o fim do futuro*, de James Bridle (2018), *Para onde foi o futuro?*, de Marc Augé (2011) e *Depois do futuro*, de Franco Berardi (2009).

Vários autores têm, então, trabalhado com a ideia de que uma situação de urgência inédita caracteriza o mundo contemporâneo, assinalando a necessidade de ações imediatas para reverter os graves danos, principalmente os ambientais, causados pelo culto desenfreado do desenvolvimento e acentuados pelo tecnocapitalismo globalizado. Também no campo da ficção, num número significativo de obras literárias e cinematográficas recentes, o futuro não só não é mais a dimensão do tempo na qual projetamos a realização do sonho de um mundo novo, como se tornou o tempo da catástrofe iminente que precisamos a todo custo evitar.

⁴ No original: Los utópicos no sólo ofrecen concebir dichos sistemas alternativos; la forma utópica es en sí una meditación representativa sobre la diferencia radical, la otredad radical y sobre la naturaleza sistémica de la totalidad social, hasta el punto de que uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas como chispas de un cometa.

Assiste-se a um aumento significativo de narrativas que lançam mão de procedimentos genéricos do campo da ficção científica e da ficção de terror – campos que no passado foram, de um modo geral, relegados como pertencentes ao mercado de entretenimento. Autores e diretores identificados como artistas que rejeitam a repetição de modelos, os clichês da cultura de massa, têm recorrido a essas matrizes genéricas para transmitir uma visão distópica do país e do mundo – visão distópica que cria uma espécie de versão sinistra da utopia, como se vê, por exemplo, em livros como, *O deus das avencas* (2021), de Daniel Galera, *A morte e o meteoro* (2019), de Joca Terron, *Corpos secos* (2020), de Marcelo Ferroni et al., *Cadáver esquisito* (2017), de Agustina Bazterrica, *Nación Vacuna* (2017), de Fernanda García Lao, *A Nova Ordem* (2019), de Bernardo Kucinski, e em filmes como *Divino Amor*, de Gabriel Mascaro (Brasil, 2019), *Medusa*, de Anita Rocha da Silveira (Brasil, 2021), *2033*, de Francisco Laresgoiti (México, 2009), para citar apenas exemplos de obras latino-americanas.

Além disso, têm sido frequentes, e não só no Brasil, as reedições de obras já consideradas clássicas pertencentes a esses subgêneros da ficção científica distópica, como é o caso de *A Revolução dos bichos* e *1984*, de George Orwell, publicadas pela primeira vez, respectivamente, em 1945 e 1949, e sucesso de vendas no Brasil em 2019. *A Revolução dos bichos*, relançada em quadrinhos em 2018, e *1984*, em edição de luxo, em 2019, pela Companhia das Letras, ficaram entre os 10 livros mais vendidos de 2019, segundo o site da Publishnews⁵.

Ao contrário da utopia futurística, que se constitui como uma espécie de anti-apocalipse, pois seus elementos escatológicos são apresentados numa chave esperançosa, nas antecipações distópicas da ficção do século XXI, as advertências implícitas no prognóstico da calamidade, de um modo geral, não indicam uma possível correção dos rumos da humanidade para um recomeço em novas bases. A projeção de um futuro catastrófico na ficção científica contemporânea – que poderia ser vista como um resquício da energia utópica, funcionando pelo avesso – dilui, em função da ênfase excessiva na atmosfera de terra

⁵ A editora Aleph, fundada em 1984 para traduzir romances de ficção científica da década de 1950 e cujo mote, em seu site, é “O futuro já chegou”, ganhou exponencial visibilidade nos últimos cinco anos com a publicação de distopias que têm a tecnologia como causa, tais como, a trilogia *Fundação: declínio e ascensão*, de Isaac Asimov, romances de Philip K. Dick, como é o caso de *Androides sonham com ovelhas elétricas?*, que inspirou o filme *Blade Runner*, além de *Metrópolis*, nunca antes publicado no país: escrito em 1927 pela alemã Thea von Harbou simultaneamente para a literatura e para o cinema e lançado por Fritz Lang naquele mesmo ano.

arrasada, nos cenários de completa devastação, a dialética tradicional utopia/distopia. O par destruição/construção não mantém a relação que se estabelecia, por exemplo, com as chamadas vanguardas históricas; não se trata mais de considerar a destruição do passado como abertura para a construção de todo um mundo novo. A negação não engendra a afirmação – princípio que alimentou o entusiasmo revolucionário do século XX, como destacou Alain Badiou (2020, p.19).

Foi-se também o tempo em que se acreditava, com Hegel, que o lugar por excelência da verdade estava no fim. A destruição, agora consumada, só dá lugar a ruínas. Assim, se a arte utópica apontava para o que se pode alcançar depois das demolições e das eliminações, na ficção da catástrofe a sobrevivência é o objetivo maior pelo qual se luta. É grande a relevância, acentuada pela crise climática, da tecnologia como fator de destruição da natureza, também surgindo como propulsora de Estados autoritários baseados numa tecnocracia e como aliada dos mecanismos de exclusão que perpetuam, mesmo depois do “apocalipse”, o abismo entre ricos e miseráveis.

Os projetos totalitários, a crise da ideia de progresso e as perspectivas ecológicas sombrias, dentre outros fatores, contribuíram para desvanecer as certezas que a modernidade triunfante nutria em relação ao futuro. Nesse sentido, alguns teóricos, como, por exemplo, Daniel Innerarity (2009), consideram que nosso presente criou uma cultura geral da urgência, que se manifesta na simultaneidade de um presente hegemônico, na perda da distância temporal e do sentido da espera inerente à dimensão do projeto. A dinâmica social da urgência, nesse caso, não está necessariamente associada à premência de uma ação contra a voracidade predatória do capitalismo neoliberal. Ao contrário, pode absorver nossa energia no esforço de satisfação imediata de desejos circunscritos ao individualismo narcísico que a sociedade de consumo estimula. Nesse quadro, é a própria ideia de projeto que é renegada, porque o tempo privilegiado passa a ser o agora, que é também o tempo das respostas passionais, da falta de espaço para a reflexão.

Como observado em artigo anterior, não fosse o atual momento em que pessoas são condenadas em julgamentos apressados, no calor da hora, na ligeireza das notícias expostas nas redes, em que crimes e catástrofes são vendidos como entretenimento, ao mesmo tempo em que servem para a criação de uma atmosfera de medo que envolve a todos, talvez esse imediatismo que se põe em marcha no registro da urgência não gerasse tanto incômodo. Mas não se pode deixar de notar que, ao contrário do projeto, que pressupõe uma visão confiante

na nossa capacidade de combater o destino, a urgência pode caminhar com a desesperança e esta não é a melhor conselheira quando se trata de agir em prol de mudanças indispensáveis (FIGUEIREDO, 2024).

Nesse sentido, para Daniel Innerarity, nossa relação com o futuro coletivo tem se tornado de precaução e improvisação, o que teria a ver com a própria crise da política. Segundo ele, a concepção do nosso tempo como tempo de urgência, a visão a curto prazo que ela supõe, alimenta uma espécie de passividade reativa. Diz, então:

A lógica do *just in time* e do curto prazo manifesta-se em fenômenos muito diversos: na hegemonia da lógica dos mercados financeiros que se impõe sobre outras dimensões da economia; na pressão exercida pela época dos meios de comunicação social e à qual o sistema político mostra uma vulnerabilidade preocupante; no sensacionalismo que coloca o espetacular e o catastrófico antes, por exemplo, da ajuda ao desenvolvimento; na concepção instantânea de democracia que se manifesta no fato de as decisões políticas estarem presas aos prazos eleitorais... A lógica da urgência desestrutura a nossa relação com o tempo, sempre subordinada ao momento presente.⁶ (2009, p.14)

A lógica da urgência, tal como descrita por Innerarity, nada tem a ver, então, com o que se convencionou chamar, com a modernidade e a instituição da figura do intelectual, de literatura de intervenção. Como observou Márcio Serelle, discutindo a tomada de posição política de Rodolfo Walsh ao decidir escrever Operação Massacre, a literatura de intervenção parte da abordagem de situações limite, optando prioritariamente pela narrativa de não-ficção com o objetivo de agir diretamente sobre as realidades expostas (2024, p.20). Movida pelo espírito de militância, mantém uma relação transitiva com o contexto que lhe deu origem: alimenta-se, portanto, da crença no poder da palavra como instrumento de transformação da realidade.

Numa outra linha, a ficção da catástrofe em voga no século XXI atualiza o imaginário do apocalipse tal como concebido pela cultura ocidental, que, de tempos em tempos, como se sabe, apresenta novas vestes para esse fenômeno - Hollywood, por exemplo, transformou o fim dos tempos em um gênero cinematográfico bastante rentável. Com uma extensa lista de

⁶ No original: La lógica del *just in time* y do corto plazo se pone de manifiesto en fenómenos muy diversos: en la hegemonía de la lógica de los mercados financieros que se impone sobre otras dimensiones de la economía; en la presión que ejerce el tiempo de los medios de comunicación y frente a la que el sistema político muestra una preocupante vulnerabilidad; en el sensacionalismo que antepone lo espectacular y catastrófico frente a, por ejemplo, la ayuda al desarrollo; en la concepción instantánea de la democracia que se manifiesta en el hecho de que las decisiones políticas estén atrapadas por los plazos electorales... La lógica de lo urgente desestructura nuestra relación con el tiempo, subordinado siempre ao momento presente. P.14

produções que abordam o tema, os Estados Unidos são frequentemente o epicentro do apocalipse, reflexo da visão de mundo autocentrada do país.

Aqui, é possível identificar um ponto que, em um primeiro momento, parece comum a toda narrativa que aborda a aproximação do fim dos tempos: a crença na existência da categoria de fim. A historiografia ocidental moderna, que imprimiu uma visão linear e teleológica ao tempo, abriu espaço para visões também lineares do apocalipse, que assumiu, assim, um lugar destacado na sucessão temporal. Isso nos leva à necessidade de discutir o conceito de crise, abordado por Frank Kermode em *O sentido de um fim*. Para o pesquisador, nascemos em um espaço entre, intermediário, e buscamos, ao longo da vida, significar nossa inserção em uma temporalidade que nos antecede e nos procede de modo que ela obtenha algum significado. Trata-se de tolerar o momento entre o início e o fim, ficcionalizando essas categorias para que nossa experiência se torne mais confortável.

Kermode cita como exemplo a bíblia, que começa com a gênese e termina com o apocalipse: este último nos ajudaria a significar o mundo, uma vez que é uma ação que termina, transforma e é concordante (2023, p. 15), produzindo sentidos para a existência. Ele afirma que, quando nascemos, precipitamos-nos no meio das coisas, e, por isso, recorremos ao que chama de concórdias fictícias com origens e fins, sendo o fim a figura da própria morte. O que chama de ficções do fim, então, cumpriria uma função de apaziguamento, sendo o apocalipse próprio de visões de mundo retilíneas, embora, segundo o próprio Kermode, esta não seja uma distinção nítida (2023, p.15).

Tal como concebido pelo imaginário ocidental, a partir da narrativa bíblica, o apocalipse tem sido muito narrado na ficção, tanto por meio dos alienígenas e tsunamis de Hollywood quanto por outras produções contemporâneas que, com uma perspectiva crítica, enxergam as tecnologias inteligentes e as crises políticas e climáticas como potenciais desencadeadoras de uma crise ou do fim dos tempos. Entretanto, nas culturas não-hegemônicas, como as que compõem, por exemplo, os países latino-americanos, que sempre enxergaram a possibilidade de lógicas temporais não-lineares e múltiplas, a questão temporal implicada na ideia de apocalipse pode impactar a construção das narrativas, o que nos leva a fazer algumas indagações, dentre elas: como se constitui a literatura de catástrofes na América Latina, o que ela nos diz sobre o nosso próprio apocalipse? Encontramos nessa ficção a mesma descrença no futuro que parece dominar a visão de mundo no século XXI?

Uma série de questões, então, se tornam incontornáveis. Se a noção de fim é também um reflexo de como cada sociedade concebe a passagem do tempo, essa ideia, quando pensada no contexto dos traumas latino-americanos não suficientemente trabalhados, poderia assumir, por exemplo, o tempo do morto-vivo, espectral, excedendo e expandindo a ideia de fim? Levando em consideração outras formas de percepção do tempo em nosso continente, faz sentido acreditar em um fim tal como concebido pela historiografia moderna? Como o modo como vivenciamos a temporalidade influencia nosso imaginário do fim, considerando que a própria temporalidade linear foi, desde o início, uma imposição, representando mais uma das diversas facetas da colonização?

A ficção latino-americana tem se voltado às nossas próprias mazelas para trabalhar o apocalipse, que, apesar de ser um tema dominante globalmente, apresenta sutilezas quando pensado em nossa realidade. Observemos, por exemplo, o livro *Corpos secos*, escrito em parceria por Luisa Geisler, Marcelo Ferroni, Natalia Borges Polessi e Samir Machado de Machado, vencedor do prêmio Jabuti de 2021 na categoria "Romance de entretenimento". Em uma primeira leitura, o livro remete aos apocalipses zumbis tão trabalhados nas últimas décadas pela indústria cinematográfica, mas apresenta questões que só poderiam ser vividas em nosso continente e, mais especificamente, no Brasil. E os autores são conscientes desse fato, afirmando-se em algumas ocasiões que a epidemia tema do romance acontece apenas no Brasil, que teria todas as suas fronteiras fechadas, deixando-nos presos com nossas próprias questões.

O livro é narrado sob diferentes pontos de vista, apresentando-nos cinco personagens que tentam sobreviver após uma devastação causada pelo vírus dos "corpos secos", que fazem as pessoas perderem a consciência e se tornarem uma simbiose de zumbi com elementos da natureza, como plantas e cogumelos. O romance não se detém muito em explicações sobre possíveis causas da epidemia, mas deixa claro que ela acontece em decorrência do uso indevido e indiscriminado de agrotóxicos por empresas da indústria alimentícia. No universo ficcional de *Corpos Secos*, não há mais governo central, uma vez que todos sucumbiram ao vírus, e as próprias cidades são tratadas em diversos momentos como espaços mortos, sem vida. A temática da ausência de vida permeia toda a narrativa, e, nesse sentido, é interessante observar que a epígrafe é retirada de *Incidente em Antares*, publicado em 1970. O livro de Érico Veríssimo também aborda a diluição das fronteiras entre vida e morte, mas, no caso, como uma recusa consciente dos defuntos à incompletude do fim:

os mortos vão em busca do direito ao sepultamento que uma greve dos coveiros lhes negou, isto é, buscam um fim digno.

Também é interessante notar a frase de abertura de *Corpos secos*, uma espécie de citação indireta ao livro *Gênesis*, do antigo testamento: "No princípio era o caos e a urgência". Essa frase nos coloca diante de uma realidade bíblica em que o apocalipse é possível e esperado, e o caos e a urgência nos mostram que ele já está acontecendo. O apocalipse está dado e, nas próximas páginas, acompanharemos pessoas lutando contra ele. É relevante, aqui, notar que o início da história, ou o princípio citado, está diretamente associado ao fim, abalando a concepção linear da temporalidade. Vemos, a partir daí, alguns problemas já presentes no cotidiano brasileiro e latino-americano se ampliarem: uma espécie de pastor faz discursos fervorosos aos mortos, servindo como um líder do rebanho sem vida; mulheres e pessoas vulneráveis são abusadas; trabalhadores rurais são explorados pelos seus patrões, donos de fazendas.

Nesse sentido, as relações conflitantes entre classes sociais que afloram no fim do mundo dialogam com aquelas desenvolvidas com ironia por Kleber Mendonça Filho no curta-metragem *Recife frio*, de 2009. No filme, um meteoro cai sobre a cidade de Recife, que passa a vivenciar baixíssimas temperaturas. O falso documentário mostra, entre outras coisas, que os patrões começam a trocar de quarto com as empregadas domésticas – em uma cidade sem planejamento para o frio, quartos abafados e sem janelas, como os chamados "quartos de empregada", passam a ser bem-vindos. Nessa dinâmica, é claro, as trabalhadoras domésticas passam a dormir nos quartos com janelas, sofrendo com a situação climática extrema.

A acentuação das desigualdades sociais é, portanto, um dos temas recorrentemente trabalhados quando se fala em apocalipse no Brasil: no caso do curta de Mendonça, o disparador das mudanças é uma crise climática; em *Corpos secos*, é um vírus proveniente do uso de agrotóxicos. Em todos, porém, o maior problema parece ser a própria dinâmica social brasileira, e não as catástrofes em si – apesar de, é claro, elas terem extrema relevância. Há, nessas produções, um reconhecimento de nossas problemáticas, o que contrasta, por exemplo, com algumas produções estadunidenses, em que o maior problema costuma ser um agente externo ou não identificado. *Corpos secos*, no entanto, apesar de reconhecer as problemáticas sociais envolvidas em nosso suposto fim do mundo, tem uma premissa fortemente anti-humanística, e afirma em determinadas passagens que o maior problema é o próprio ser humano, ideia da qual se pode discordar, ou ao menos tensionar.

Assim como o livro, que apresenta muitas citações de ideias da extrema direita, fazendo alusões ao governo Bolsonaro como parte do contexto apocalíptico, o longa-metragem *Medusa*, de Anita Rocha da Silveira, exibido na Quinzena dos Realizadores do Festival de Cannes em 2021, também cria um universo em que o extremismo político e religioso rege a dinâmica social brasileira. Logo na sequência de abertura do filme, vemos uma jovem sozinha à noite, andando com medo, olhando para os lados, fazendo-nos pensar nos perigos que a ameaçavam naquela situação por ser mulher. No entanto, o que a assombra e a ameaça não é apenas o risco de ser surpreendida por um homem. No universo distópico de *Medusa*, a ameaça é outra: ela se depara com uma gangue de mulheres, justiceiras mascaradas que cobram moralidade de outras mulheres. A gangue a persegue e, enquanto a agride, repete mantras, quase jargões conservadores e religiosos: "pecadora", "destruidora de lares", "você merece ser punida", "aceite Jesus em seu coração", "torne-se uma mulher recatada" – fazendo referência à famosa frase de Michelle Bolsonaro, presente também em outros momentos do filme.

Vamos, então, conhecendo melhor o universo de *Medusa*: o rádio repete passagens bíblicas, homens colam frases religiosas em muros, medidas de racionamento são implementadas devido à falta de chuva e a cidade recebe o terceiro apagão em menos de um mês. Entendemos que, nesse universo ainda parecido com o nosso, a Igreja e a política estão oficialmente juntas. Um pastor, inclusive, fala que, durante muito tempo, o Brasil separou política e religião, gerando um contexto em que "tudo podia", mas que, hoje, isso não é mais assim.

O filme, tal como *Corpos secos*, recorre a alguns chavões, mas levanta questões pertinentes às reflexões aqui feitas: Mari, a protagonista, começa a trabalhar em uma clínica que cuida de pessoas em coma. Um dos trabalhadores do hospital diz para ela que o número de pacientes tem crescido expansivamente, e que, ali, "quase ninguém acorda, quase ninguém realmente morre" - o que nos leva, mais uma vez, à ideia do morto-vivo, amplamente presente, em diferentes roupagens, na ficção latino-americana contemporânea. Essa proximidade com a morte, o binômio morte/vida e tudo de supostamente sobrenatural que pode estar entre eles está também presente nas músicas e mantras cantados pelas personagens de *Medusa*. Eles afirmam que, "quando o apocalipse acontecer, nós vamos viver". Se encararmos essa frase de forma literal, pensamos na preocupação dos personagens religiosos

com o apocalipse bíblico. No entanto, é pertinente indagar, com tantas referências a questões contemporâneas que permeiam o longa-metragem, de qual apocalipse o filme realmente fala.

Se pensado no ponto de vista das personagens religiosas, o longa-metragem projeta um apocalipse vindo da heresia, da ausência de moral. Mas se olharmos com outros olhos, o universo do filme já constitui, em si, um apocalipse. É preciso lembrar, aqui, que a produção é de 2021, ano em que ainda se vivia sob o governo de Jair Bolsonaro. Um mundo regido pelo extremismo político e religioso, nesse caso, é o que imaginamos como o fim: não o fim do mundo como planeta, mas do nosso mundo enquanto lugar de utopias, de liberdade, de produção de conhecimento. A estética futurista do filme, cuja trama se desenrola a apenas alguns anos à frente do nosso tempo, é uma pista para entendermos de que apocalipse estamos falando: ela nos faz pensar no futuro adentrando o presente, imbrincando essas duas categorias. A promessa do apocalipse deixa de ser algo para depois, já se realizou, ocorre hoje. Nossas distopias nos mostram, portanto, que já vivemos no futuro – não em uma chave esperançosa, mas na projeção de acontecimentos catastróficos.

Destacando a relação entre o nazismo e a doutrinação da finitude, para sublinhar a necessidade de se resistir à aceitação da ideia de fim, diz Badiou:

Essa posição tem um ar de modéstia e tranquilidade, mas na realidade é ela que é verdadeiramente radical, porque é ela quem recusa se deixar impor um pathos do desfecho, do fim, da impossibilidade da absoluta novidade, quando o que ocorreu foi um desastre e um crime. Ora, opor-se ao crime é nunca entrar no sistema de normas que ele propõe, nunca conceder que ele tenha começado alguma coisa, ou posto fim a alguma coisa. (Badiou, p.22)

Não entrar no sistema de normas instituído pelos crimes do poder, impedir que ele decrete fins e começos, é talvez o que, em algumas obras da ficção latino-americana, sustenta a figura do morto-vivo, com sua temporalidade ambígua, carregando consigo um passado que cisma em não passar.

Os corpos insepultos de personagens como os de *Incidente em Antares* e os que aparecem, por exemplo, no mais recente *O congresso dos desaparecidos*, de Bernardo Kucinski, surgem na ficção como uma espécie de resistência ao fim, à morte enquanto apagamento de direitos e da memória. Assim, a figura dos quase-mortos numa certa ficção contemporânea, sejam eles militantes contra a ditadura militar, como em *O Congresso dos desaparecidos*, mulheres, como em *O Corpo interminável*, indígenas, como no filme *A chorona*, vêm para reivindicar justiça, vingança ou apenas seu lugar na memória coletiva de seu país. A presença dos mortos nessas narrativas não pode ser lida da mesma maneira que a

convocação dos zumbis no contexto apocalíptico de *Corpos secos*; trata-se justamente de uma resistência ao fim, de uma forma de sobrevida, de anulação do tempo da morte, de negação do apocalipse.

Se não somos capazes de responder às perguntas feitas ao longo do artigo, podemos assinalar a relevância da produção cultural latino-americana quando se trata de refletir sobre o modo como temos encarado questões relativas ao tempo e, principalmente, à projeção de futuros. Considerando que, como afirmou Octavio Paz, “a América é menos uma tradição a seguir do que um futuro a realizar”, algumas narrativas ficcionais das primeiras décadas do século XXI nos levam a indagar se, para nós, a perda da dimensão de projeto não seria a própria catástrofe.

Em uma realidade soterrada por passados incompletos e por um presente tecido pelo esquecimento, a crença no porvir longe das armadilhas de uma temporalidade única passa a ser um desafio. A produção contemporânea tem servido para nos alertar contra os perigos do futuro a partir de sua interseção com um presente catastrófico. No entanto, talvez seja possível ainda reunir energias utópicas para apontar caminhos em uma chave esperançosa, vislumbrando futuros alternativos se não a partir da realidade empírica, ao menos pela imaginação que caracteriza e dá liberdade à ficção. Afinal, nunca é demais lembrar das palavras de Fernando Birri, popularizadas por Eduardo Galeano: “A utopia está lá no horizonte. Me aproximo dois passos, ela se afasta dois passos. Caminho dez passos e o horizonte corre dez passos. Por mais que eu caminhe, jamais alcançarei. Para que serve a utopia? Serve para isso: para que eu não deixe de caminhar” (1993, p.230).

Referências

- BADIOU, Alain; TUSA, Giovanbattista. **Do fim.** Edição do Kindle, 2020.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Declínio do sonho da revolução estética: escritas de urgência e ficção pós autônoma. In: SENNA, Ercio; SERELLE, Márcio; SOARES, Rosana Lima. **Narrativas de urgência.** Belo Horizonte: PUC Minas, 2024.
- GALEANO, Eduardo. **Las palabras andantes.** Buenos Aires: Siglo XXI, 1993.
- HOBSBAWM, Erick. **A era das revoluções.** São Paulo: Paz e Terra, 2012.
- HUYSEN, Andreas. **Memórias Crepusculares.** Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- INERARITY, El futuro y sus enemigos: una defensa de la esperanza política. Barcelona: Paidós, 2009.
- JAMESON, Fredric. **Arqueologias do futuro.** Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

KERMODE, Frank. **O sentido de um fim: estudos sobre a teoria da ficção.** São Paulo: Editora Todavia, 2023.

KOSELLECK, Reinhart. **Estratos do tempo estudos sobre a história.** Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2014.

SERELLE, Márcio. A vanguarda de Walsh: a narrativa como ação. In: SENNA, Ercio; SERELLE, Márcio; SOARES, Rosana Lima. **Narrativas de urgência.** Belo Horizonte: PUC Minas, 2024.