

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E
LITERÁRIOS EM INGLÊS**

ALYSSON TADEU ALVES DE OLIVEIRA

**Apocalypse Now & Forever:
Figurações do Presente em *The Road*, de Cormac McCarthy
(Versão Corrigida)**

São Paulo
2015

ALYSSON TADEU ALVES DE OLIVEIRA

**Apocalypse Now & Forever:
Figurações do Presente em *The Road*, de Cormac McCarthy**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profª. Dra. Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevalco

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Oliveira, Alysson Tadeu Alves de
048a Apocalypse Now & Forever: Figurações do Presente
em The Road, de Cormac McCarthy / Alysson Tadeu
Alves de Oliveira ; orientadora Maria Elisa Burgos
Pereira da Silva Cevalco. - São Paulo, 2015.
189 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos e Literários em
Inglês.

1. Cormac McCarthy. 2. Apocalipse. 3. Utopia. 4.
Literatura Norte-Americana. 5. 11 de Setembro. I.
Cevalco, Maria Elisa Burgos Pereira da Silva,
orient. II. Título.

NOME: OLIVEIRA, Alysson Tadeu Alves de

Título: **Apocalypse Now & Forever: Figurações do Presente em *The Road*, de Cormac McCarthy**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

À professora Maria Elisa Cevalco,
que sempre me ajuda a encontrar a direção de volta
para a estrada quando me perco em algum desvio

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Maria Elisa Cevasco, cujas indicações e discussões tornaram esse trabalho possível, e pela generosidade com que me orientou, permitindo-me procurar o meu próprio caminho – mesmo tendo de vir em meu socorro em alguns momentos.

Ao CNPq, pela bolsa concedida durante essa pesquisa.

Aos Profs. Drs. Marcos Soares e Edu Teruki Otsuka, pela leitura de meu trabalho, além de sugestões e comentários na banca de qualificação.

Aos Profs. Drs. Daniel Puglia, Jorge de Almeida, Laura Izarra, Marcos Fabris, Marcos Soares, e Sandra Vasconcelos, cujas aulas e discussões contribuíram na minha formação e pesquisa.

Aos colegas dos grupos de estudos *Sequências Brasileiras* e *Tell Me Something I Don't Know*, e também aos professores-pesquisadores do *CENEDIC - Centro de Estudos dos Direitos da Cidadania*, cujas discussões contribuíram para o fomento do meu senso crítico.

Aos funcionários do Departamento de Letras Modernas, especialmente Edite Mendez Pi, e aos funcionários das bibliotecas Florestan Fernandes (FFLCH-USP) e Mário de Andrade. E também à secretária do CENEDIC, Lindnéia Almeida.

Aos colegas de USP: Camila Batista, Caroline EufRASino, Cristiane Toledo, Elton Furlanetto, Fabiana Vilaço, Marcelo Cizaurre, Maria do Rosário Casas, Mariana Bolfarine, Mariana Souza e Silva, Patrícia de Aquino, Roberta Fabbri Viscardi e Rodrigo Moreira Pinto. E a Brent Ryan Bellamy, por compartilhar sua tese de PhD, e também por nossas discussões; e a Fernando Brito, cuja tese me socorreu, em momentos de dúvidas técnicas.

Aos amigos: Aina Pinto, Alfredo Monte, Ana Paula Sousa, Carol Almeida, Carolina Moraes, Cezar Zamberlan, Ivonete Pinto, Joaquim Martins Rodrigues, Luciana Aguiar, Luiz Vita, Marcia Schmidt (também pelo tratamento das imagens), Neusa Barbosa, Paula C. Ferraz, Regina de Andrade e Tuna “Ashley” Dwek.

E, por fim, aos meus pais.

*It is easier to imagine the end of the world than
to imagine the end of capitalism.*

Fredric Jameson

The naked reality of capitalism is today on display.

And it's horrible.

Franco 'Bifo' Berardi

RESUMO

OLIVEIRA, Alysson Tadeu Alves de. *Apocalypse Now & Forever: Figurações do Presente em The Road*, de Cormac McCarthy. 2015. 189 fls. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O romance *The Road* (2006) representa um desvio na carreira do escritor norte-americano Cormac McCarthy. Sua prosa concisa e seu cenário apocalíptico marcam um distanciamento tanto de seus primeiros romances (mais próximos do gótico sulista) quanto dos mais recentes (westerns). Acompanhando a jornada de um Pai e um Filho por um país devastado, o autor faz um comentário sobre os Estados Unidos contemporâneo do pós-11 de setembro e da ascensão neoconservadora e fortalecimento do neoliberalismo. Com o intuito de investigar como o livro figura o presente, essa dissertação evidencia elementos de nosso tempo que se materializam na narrativa. Para isso, num primeiro momento, situa a obra do escritor no panorama da literatura americana contemporânea, e o papel de *The Road* dentro da bibliografia de McCarthy, culminando com a análise do foco narrativo, e o que ele representa. A partir disso, o eixo do trabalho se torna a produção literária do 11 de setembro, e novamente como o romance se destaca dentro desta – contrapondo-o a outra obra contemporânea a ele: *Falling Man*, de Don DeLillo. Por fim, a análise formal da narrativa irá discutir o apocalipse e dialética estabelecida entre ele e a distopia, que são duas forças em duelo no livro. Assim, articulando esse movimento investigamos o papel dos personagens, cenário e tempo. Conforme teoriza Fredric Jameson, vivemos na era do Capitalismo Tardio, também chamada de Pós-Modernidade, e esta se concretiza ao longo do romance, conforme demonstramos nessa análise. A principal base teórica, novamente, é dada por Jameson em seu *The Political Unconscious*, além de conceitos formulados por Tom Moylan sobre utopia/distopia, e Frank Kermode sobre apocalipse, entre outros.

Palavras-chave:

Cormac McCarthy. Apocalipse. Utopia. Literatura Norte-Americana. 11 de Setembro.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Alysson Tadeu Alves de. *Apocalypse Now & Forever: Figurações do Presente em The Road*, de Cormac McCarthy. 2015. 189 fls. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The novel *The Road* (2006) represents a detour in the writings of American novelist Cormac McCarthy. Its concise prose and apocalyptic setting signalize a departure both from his early novels (which are closer to the Southern Gothic) than his latest ones (Westerns). By following a Father and Son's journey through a devastated country, the author makes a commentary on contemporary United States of the post-9/11, and the rise of the neocons and the strengthening of neoliberalism. In order to investigate how the book figures the present, this master thesis highlights elements of our time that materialize in the narrative. Thereunto, it starts locating McCarthy's work in the contemporary American literature, and *The Road's* role in his bibliography, culminating in the analysis of the focalization in this novel, and what it represents. Afterwards, the axis of the this work turns to the 9/11 literary production, and once again how the novel stands out in this group – opposing *The Road* to another contemporary book: Don DeLillo's *Falling Man*. Lastly, the formal analysis of the narrative will investigate the apocalypse and the dialectic established between it and dystopia, which are the two forces dueling in the book. Thus, by articulating this movement we investigate the role of the characters, setting and time. As Fredric Jameson theorizes, we live in the age of Late Capitalism, also known as Post-Modernity, and this appears throughout the novel, as we will demonstrate in the present work. The main theoretical foundation of this thesis is, again, given by Jameson in his *The Political Unconscious*, in addition to concepts formulated by Tom Moylan on utopia/dystopia, and Frank Kermonde on apocalypse, among others.

Keywords

Cormac McCarthy. Apocalypse. Utopia. North American Literature. 9/11.

SUMÁRIO

Prólogo – Mapas e Labirintos	11
Capítulo 1 – Para onde foram os caubóis americanos?	16
A possibilidade de seguir adiante e se reinventar	17
Onde os caubóis não têm mais vez	20
Meu foco narrativo será tua herança	28
Capítulo 2 – Já aconteceu antes, mas nunca como agora	44
As invasões bárbaras	46
Explodindo a realidade como tal	52
O que você vai ver só poderia ter acontecido de uma forma	67
Capítulo 3 – A última Coca-Cola do deserto pós-moderno	100
Depois da curva da estrada	102
O fim nunca é o fim	116
Quando o momento chegar, não vai haver tempo	129
Mas falta alguma coisa	143
Epílogo – Um mundo inaudito	160
Bibliografia	166
Anexos	188

Prólogo

Mapas e Labirintos

*He lay in the dark thinking of all the things
he did not know about his father and he realized
that the father he knew was all the father he would ever know.*

(Cormac McCarthy. All the Pretty Horses)

*The man sat watching the road,
the weed stem twirling in his mouth and
the threadthin shadow of it going long and short
upon his face like a sundial's hand beneath a sun berserk.*

(Cormac McCarthy. Outer Dark)

*It had already occurred to him that
he would probably never be safe again in his life
and he wondered if that was something
that you got used to. And if you did?*

(Cormac McCarthy. No Country for Old Men)

“Escreve as coisas que tens visto, e as que são, e as que depois destas hão de acontecer”¹, diz um dos versículos do Apocalipse da Bíblia. O Apocalipse, então, deverá se materializar na escrita, na produção textual que poderá descrever uma estrutura e um esfacelamento. Apocalipse é também, ao seu modo, uma construção histórica: irá responder com especificidade a um momento. Em outras palavras, o que era apocalíptico em meados do século XX – especificamente, a Bomba Atômica – já não o é no século XXI, do pós 11 de setembro. “The apocalyptic types – empire, decadence and renovation, progress and

¹ Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/1>. Acessado em 17 de maio de 2015.

catastrophe – are fed by history and underline our ways of making sense of the world from where we stand, in the midst”².

“Apocalyptic writing itself is a remainder, a symptom, an aftermath of some disorientating catastrophe”³, explica James Berger. E complementa: “Apocalyptic and post-apocalyptic representations [...] put forward a total critique of any existing social order”⁴. Das várias possíveis leituras de tais estruturas, essa parece ser a mais interessante e proveitosa: buscar a representação e relação sociais materializadas num texto desse tipo.

The Road, do norte-americano Cormac McCarthy, foi publicado em 2006, e traz um mundo destruído por algo que jamais é nominado – talvez exatamente porque não importe o que, ou como aconteceu; talvez nem tenha acontecido. Premiado com o Pulitzer na categoria ficção em 2007, o romance fez sucesso, foi adaptado para o cinema, e escolhido pela apresentadora Oprah Winfrey para o clube de leitura que promove em seu programa – o que alavancou as vendas elevando o livro à categoria de best-seller.

Ao centro do romance está aquilo que Richard Gray chama de “one of the iconic images of the American literature, the journey”⁵. Aqui não encontramos uma estrada aberta – tal qual um John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*), ou um William Faulkner (*As I Lay Dying*) – mas a viagem como a última esperança num mundo que está esmaecendo. Esse é o cenário coberto de cinzas da narrativa, na qual um Pai e um Filho pequeno buscam uma chance de sobrevivência rumando ao sul de um país nunca identificado.

A omissão, aliás, pode ser uma das chaves de interpretação deste texto: poucas coisas são explicitadas. Praticamente todas as personagens não têm nomes próprio, o país também, não; e tampouco é contado o que aconteceu para que o mundo ficasse num estado apocalíptico. Na verdade, também, pouco importa o que aconteceu – se é que existe algo para ter acontecido. O mundo de *The Road* é o nosso mundo.

² KERMODE, Frank. “The End”. In. _____. **The Sense of an Ending**. Oxford & New York: Oxford University Press, 2000 [1967], p. 29. “Os tipos de apocalipse – império, decadência e renovação, progresso e catástrofe – são alimentados pela história, e salientam nossas formas de compreender o mundo de onde estamos, ou seja, no meio.”

³ BERGER, James. “Post Apocalyptic Rethorics”. In. _____. **After The End**. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1999, p. 7. “A própria escrita apocalíptica é um resíduo, um sintoma, uma consequência de uma catástrofe desorientadora.”

⁴ Ibidem., p. 7. “Representações do apocalipse e pós-apocalipse [...] promover uma crítica total de qualquer ordem social existente”.

⁵ GRAY, Richard. **After the Fall – American Literature since 9/11**. Malden & Oxford: Wiley-Blackwell, 2011, p. 36. “uma das imagens icônicas da literatura americana, a jornada”.

Nessa travessia de 300 páginas, o ritmo é dado pela cadência das frases e parágrafos curtos, sempre muito diretos, e distante da prosa rebuscada que marcou a obra do autor até então. É como se em 2006, depois do 11 de setembro, já não tivéssemos mais tempo para isso. A urgência do presente é o resultado da percepção da fragilidade do mundo, e do estado das coisas – algo que talvez os americanos só fossem perceber em 2001, quando, finalmente, a “guerra” aconteceu dentro de casa, e não no seu quintal, leia-se, o restante do planeta.

A questão, então, se torna localizar *The Road* no universo de romances produzidos a partir dos ataques terroristas. O livro de McCarthy se encaixa numa categoria peculiar – talvez uma da qual seja um dos poucos exemplares: o romance que fala dos ataques e suas consequências sem o explicitar. O que destruiu o mundo na narrativa aqui pode ter sido um ataque terrorista, como também pode ser apenas a natureza que chegou ao seu limite de degradação, e sucumbiu, ou, mais perversamente, revidou os milênios de degradação. O que não se pode é ignorar que o livro foi produzido num contexto pós-11 de setembro, e que trará em si esse fato.

Nesse sentido, esta é uma narrativa sobre o trauma, e a incapacidade de dar forma a ele. Para tentar o figurar, o autor irá o desfamiliarizar, transformando-o em algo diferente do corriqueiro, dando uma aparência nova àquilo que já foi contado à exaustão. Gray afirma:

It is surely right to see *The Road* as a post-9/11 novel, not just in the obvious, literal sense, but to the extent it takes the measure of that sense of crisis that has seemed to haunt the West, and the United States in particular, ever since the destruction of the World Trade Center. [...] McCarthy's alternative strategy in *The Road* is not to domesticate but to defamiliarize. His way of telling a story that cannot but has to be told is to approach it by circuitous means, by indirection.⁶

Dos romances que trazem o 11 de setembro em sua narrativa, um dos mais importantes é *Falling Man*, que Don DeLillo lançou em 2007. Praticamente contemporâneo de *The Road*, o romance mostra a vida de uma família nuclear se transformando a partir dos ataques ao World Trade Center, onde, aliás, ficava o escritório de uma das personagens. Esse é só um exemplo de como o acontecimento suscitou respostas literárias na esfera doméstica – mais do que na pública, como veremos.

⁶ GRAY, *After the Fall – American Literature since 9/11*, p. 39-40. “É certamente correto ver *The Road* como um romance do pós-11 de setembro, não apenas da forma literal e óbvia, mas na medida em que toma a proporção daquele sentido de crise que parece assombrar o Ocidente, e os Estados Unidos, em particular, desde a destruição do World Trade Center [...] A estratégia alternativa de McCarthy em *The Road* é não domesticar, mas desfamiliarizar. A forma como ele conta uma história que não pode mas tem de ser contada é acessá-la de formas sinuosas, por vias indiretas.”

A análise literária de *The Road* deverá, então, investigar como esse romance se encaixa nesse sub-gênero, mas, mais do que isso, como é capaz de figurar os Estados Unidos imediatamente posterior aos ataques. Essa investigação, é claro, permitirá diversas leituras.

Uma das figurações do romance de McCarthy sobre o nosso presente o lerá sobre o prisma do universo do trabalho. Seus personagens seriam todos pessoas nesse mundo cada vez mais precário, onde empregos são disputados como o sinônimo da sobrevivência. Essa porém, não é a leitura que me pauta aqui. Uma outra possibilidade: *The Road* é uma resposta aos movimentos da década de 1960, que chacoalharam as estruturas da sociedade patriarcal. O romance tentaria uma restauração dessas leis. Essa situação, no entanto, estará, como veremos, em outro livro do autor, *Outer Dark*.

A opção da leitura de *The Road* nessa dissertação é por aquela em que outras forças socioeconômicas e históricas estão em ação. O Neoliberalismo é, a meu ver, o que ditará as regras do tempo para a narrativa. Suas personagens são pautadas por ideologias presentes nos EUA contemporâneo, como o liberal e o neocon. Ambos numa sociedade globalizada, que tem como medida privatizações e a ausência de solidariedade. Aliás, o individualismo é a força motriz nesse mundo, e também dentro do romance. Quando muito, sobrevivem os laços de família.

O Pai emerge como o foco da narrativa. Vemos o mundo pelo seus olhos de neoconservador protetor do filho, e pouco se importando com o destino dos demais. Numa situação extrema como aquela em que vivem, o Contrato Social é rebaixado – chega a deixar de existir em alguns momentos, na verdade. Nesse Darwinismo Social sobrevive o mais apto, e este é aquele que terá mais força para subjugar o inimigo.

A dialética que irá emergir dos confrontos de forças dentro da narrativa envolve apocalipse e distopia, sufocando impulsos utópicos que poderiam vir à tona. Basicamente, é o duelo entre o caos e a ordem – vale ressaltar, ambos numa chave negativa. A utopia, quando a ela se remente, é nessa mesma valência. Ao final do romance, depois da morte do pai, o garoto encontra uma família nuclear perfeita, que, sem hesitar, o toma como um novo membro. Ora, que tipo de pessoas, nesse momento tão inóspito, são tão generosas a ponto de acolher mais uma pessoa? Pragmaticamente, ela significa mais trabalho, mais uma boca para alimentar, e mais uma pessoa para os atrasar em sua jornada.

Pode parece o triunfo da solidariedade, mas isso é um engano. Simbolicamente, essa família remente ao passado pré-cataclísmico, a um mundo capitalista de ordem burguesa, do qual essa estrutura social é a base. Outros elementos dão esse indício – especialmente uma

lata de Coca-Cola num mercado destruído. A grande “novidade” irá seduzir o garoto, e se certificar de ter plantando um germe de consumismo no menino que, um dia quem sabe, poderá voltar a comprar.

Na literatura de McCarthy, jornadas, fugas são importantes no sentido de libertar seus personagens. Na maioria de seus romances, em seu meio século de carreira, em algum momento alguém irá cair na estrada – então, não é de se surpreender que em um de seus livros mais famosos esta esteja no título.

Ao seu modo, *The Road* concentra a maior parte dos temas e ansiedades que permeiam a produção do escritor: relação entre pai e filho, deslocamento, violência. No primeiro capítulo, trato de localizar o romance dentro da bibliografia do autor. Para isso, o ponto de partida é um apanhado biográfico, e como o livro aparece em sua obra.

Mais à frente, ao lidar com a questão do ponto de vista dentro do referido romance, inicio a análise literária que se estenderá pelo capítulo 2 e, mais intensivamente, pelo 3. Ao abordar a focalização, investigo sob qual ótica essa narrativa está sendo contada, e o que isso deve dizer.

No capítulo seguinte, trago *The Road* para o contexto do 11 de setembro. Em primeiro lugar, coloco-o ao lado de outros romances sobre o acontecimento, e busco o que o livro evidencia ao se afastar dos ataques, ao contar um fato de forma figurada. Emergirá, então, uma comparação com *Falling Men*, de DeLillo, outro romance contemporâneo que tem, ao seu centro, o dia fatídico de 2001. Por fim, no último capítulo, concentrando-me inteiramente no objeto de estudo, examino as manifestações de apocalipse, distopia e utopia no romance.

Capítulo 1

Para onde foram os caubóis americanos?

*I'd not go behind scripture but it may be that there has been sinners
so notorious evil that the fires coughed em up again and I could well see
in the long ago how it was little devils with their pitchforks had traversed
that fiery vomit for so salvage back those souls had
by misadventure been spewed up from
their damnation onto the outer shelves of the world.*

(Cormac McCarthy. *Blood Meridian, or The Evening Redness in the West*)

*Forms are [...] the common property, to be sure with difference of degrees, of writers,
and audiences or readers, before any communicative composition can occur.*

(Raymond Williams. *Marxism and Literature*)

“Where all is known no narrative is possible”⁷, diz uma personagem criado por Cormac McCarthy em *Cities of the Plain*. Essa figura, dentro deste romance, é aquele que Walter Benjamin chamaria de *storyteller* – mais do que um simples narrador, mas um contador de narrativas orais, que “takes what he tells from experience. [...] And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale”⁸. Essa personagem sem nome dentro do romance irá encantar o protagonista, Billy Parham, com seu poder de sedução pela palavra.

Ao longo de meio século de literatura, McCarthy, porém, parece acreditar que nem tudo é conhecido, e, exatamente, por isso, é mais do que possível narrar: é necessário. Em sua obra, na qual aparecem caubóis, índios, matadores, um casal de irmãos incestuosos, um sujeito necrófilo, e um pai e um filho andando por um mundo destruído, o autor conta livro

⁷ MCCARTHY, Cormac. **Cities of the Plain**. New York: Vintage, 1999 [1998], p. 277. “Onde tudo é conhecido não é possível narrar.” Exceto quando indicado do contrário, as traduções e adaptações são minhas.

⁸ BENJAMIN, Walter. “The Storyteller”. In. _____. **Illuminations – Essays and Reflections**. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968 [1936], p. 87. “tira aquilo que conta da experiência (...) e em contrapartida transforma isso na experiência daqueles que estão ouvindo à sua história”.

após livro a narrativa de seu país, uma crítica à ideologia que vem à tona especialmente nos momentos de crise. Não por acaso, um dos estudos mais importantes sobre o escritor se chama *Cormac McCarthy and the myth of American Exceptionalism*, do professor da Universidade de Essex, John Cant.

Embora, como sabemos, a biografia de um autor não explica sua obra, mas, por outro lado, acaba iluminando algumas questões temáticas e formais de seus romances, e, no caso de McCarthy, sua relação com o pai pode ajudar a compreender alguns dos temas caros à sua produção literária – pois, em todos livros, os laços entre pai (ou uma figura paterna) e filho estão presentes e influenciam no encaminhamento da narrativa. E esse é o ponto de partida.

A possibilidade de seguir adiante e se reinventar

Até pouco tempo atrás, Cormac McCarthy era conhecido como um escritor recluso. Longe dos círculos literários, esse autor que abandonou a faculdade, e que chegou a trabalhar como mecânico, é um *self made writer*, nas palavras de Kenneth Lincoln⁹. Nascido em Rhode Island, em 20 de julho de 1933, é o terceiro filho de Charles Joseph e Gladys Christina McGrail McCarthy. Seu nome de batismo é o mesmo do pai, porém, anos mais tarde, mudou-o para Cormac. Cant questiona o quão significativa é essa mudança, e que tipo de conjectura pode levantar uma vez que o conflito pai/filho é tema constante da obra do escritor¹⁰. Segundo algumas fontes, ‘Cormac’, em gaélico, é equivalente a ‘filho de Charles’, e essa mudança seria inspirada por uma visita ao Castelo Blarney, no Condado de Cork, na Irlanda, construído no século XV por um rei chamado Cormac Láidir McCarthy. Outras dizem que ‘Cormac’ era um apelido de infância. A questão aqui, no entanto, não são exatamente as razões da mudança, mas notar que a busca por uma identidade é um tema constante na obra do escritor, e como isso está presente na vida dele, ou como a relação entre pai e filho norteia muitas de suas narrativas¹¹.

⁹ LINCOLN, Kenneth. **Cormac McCarthy, American Canticles**. New York: Palgrave, 2009, p. 2.

¹⁰ CANT, John. **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**. New York & London: Routledge, 2008, p. 18.

¹¹ Uma biografia oficial e mais detalhada do escritor pode ser encontrada em <http://www.cormacmccarthy.com/biography/>. Esse site também serviu uma como uma das fontes para esse segmento dessa dissertação. Acessado em 24 de março de 2014.

Criado na Igreja Católica Romana, McCarthy foi para a Universidade do Tennessee no começo da década de 1950, e seu *major* seria em *liberal arts*, mas depois de a abandonar, entrou para o exército, no qual ficou por quatro anos – dois deles no Alasca, onde tinha um programa de rádio. Quando retomou os estudos, publicou dois contos, “A Drowning Incident” (1959) e “Wake for Susan” (1960), assinados por um tal C. J. McCarthy, Jr., e que lhe renderam um prêmio de escrita criativa. E após abandonar a universidade de vez, se mudou para Chicago, onde escreveu seu primeiro romance, *The Orchard Keeper* (1965), publicado pela Randon House, onde foi editado por Albert Erskine, o mesmo editor de William Faulkner – escritor que é uma das referências assumidas na obra de McCarthy.

Com uma bolsa para viagem que recebeu da American Academy of Arts, McCarthy viajou pela Europa, casou-se e terminou seu segundo romance, *Outer Dark* (1968). Já nessa fase, é possível notar os elementos temáticos que fazem dele um escritor americano por excelência: “[he] is an individualist on a heroic scale and he believes in the possibility of moving on to reinvent the self”¹².

Seu romance seguinte, *Child of God*, é um exemplar típico do gótico sulista, incluindo uma tentativa de linchamento, necrofilia e uma necropsica descrita em detalhes. Publicado em 1973, o livro levou 4 anos para ser escrito, e, durante esse tempo, o escritor se manteve com uma bolsa da Guggenheim e pequenos trabalhos. A obra seguinte, porém, foi escrita ao longo de duas décadas, e é considerada a mais autobiográfica¹³. Chamado *Sutree* (1979), o nome do personagem central, é seu último romance do ciclo sulista¹⁴ – conhecido como *Tennessee novels* -, e depois desta, já na década de 1980, McCarthy irá publicar um de seus romances mais importantes: *Blood Meridian, or the Evenind Redness in the West* (1985).

Como o próprio título aponta, agora o escritor irá se voltar para o oeste dos Estados Unidos, foco da expansão territorial, onde os caubóis são homens solitários e atormentados. É nesse romance, aliás, em que o autor, pela primeira vez, abordará a influência do México na cultura americana. Para alguns críticos, McCarthy começou a melhor fase de sua carreira com os westerns (mais três seguirão a esse nos anos de 1990).

Quando Erskine se aposentou, McCarthy mudou de editora, e, coincidência ou não, conheceu o sucesso de vendas também com sua *Border Trilogy, Trilogia da Fronteira* - série

¹² CANT, **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**, p. 21. “[ele] é um individualista numa escala heroica e acredita na possibilidade do indivíduo seguir em frente e se reinventar”.

¹³ Ibidem., p. 23.

¹⁴ Cant aponta que a ruptura com a “Southern Fiction”, a ficção sulista, é motivo de debate, na medida em que se questiona até que ponto o *Southwest* (sudoeste) é distinto do sul. (p. 22-23)

de westerns composta por *All the Pretty Horses* (1992), *The Crossing* (cuja publicação, em 1994, contou com a maior tiragem da obra do autor até então: 200 mil cópias) e, finalmente, *Cities of the Plain* (1998). O primeiro romance, rendeu-lhe o National Book Award for Fiction, enquanto os dois últimos, o International IMPAC Dublin Literary Award, promovido pela capital irlandesa.

Na primeira década do século XXI, o escritor publicou em 2005 *No Country for Old Men*, que logo foi adaptado para o cinema pelos irmãos Joel e Ethan Coen. O longa lhes rendeu diversos Oscars, entre eles melhor filme e diretor. Sua obra seguinte, e último romance até então, é *The Road*, também adaptado, por John Hillcoat. Publicado em 2006, o livro valeu ao escritor um Pulitzer na categoria ficção em 2007. Mais de um ano depois do lançamento do romance, McCarthy surpreendeu ao sair da sua reclusão voluntária, e participou de uma entrevista no programa de televisão norte-americano apresentado por Oprah Winfrey.

Disponível em diversos vídeos no site da apresentadora, na conversa, que foi ao ar em 5 de junho de 2007, ele explica porque nunca havia dado uma entrevista para televisão: “You spend a lot of time thinking about how to write a book. You shouldn’t be talking about that”¹⁵. Ele também comenta *The Road*, dizendo que o romance “is about a man and a boy on the road [...] it is a pretty simple straight forward story”¹⁶. O programa teve uma recepção controversa. Para o site *Vulture*, especializado em cultura popular, “[given] the potentially historical nature of this interview, we had been surprised that it had been so underplayed”, diz o texto se referindo à pouca divulgação que a entrevista recebeu; e conclui a crítica: “But upon watching the interview last night, we figured out why Winfrey made so little hay over her unbelievable get: The interview was awful, and she knew it”¹⁷. Já Lincoln, em seu livro, aponta que essa é uma rara oportunidade de ver o escritor em carne e osso, e lembra que, ao fim da entrevista até tivemos muito dele, especialmente vindo de um autor que “tells us to focus on the work itself”¹⁸.

¹⁵ “Você passa muito tempo pensando sobre como escrever um livro. Você não deve falar sobre isso”. Disponível em <http://www.oprah.com/oprahsbookclub/Oprahs-Exclusive-Interview-with-Cormac-McCarthy-Video>. Acessado em 26 de março de 2014.

¹⁶ “é sobre um homem e um garoto numa estrada [...] é uma história bem direta”. Disponível em <http://www.oprah.com/oprahbookclub/Cormac-McCarthy-on-Writing>. Acessado em 26 de março de 2014.

¹⁷ “[dada] a potencialidade histórica da entrevista, ficamos surpresos que tenha sido tão subestimada”. “Mas ao assisti-la na noite passada, percebemos o motivo de Winfrey ter feito tão pouco estardalhaço sobre sua inacreditável conquista: A entrevista foi péssima, e ela sabia”. Disponível em http://www.vulture.com/2007/06/cormac_mccarthy_slouches_toward.html. Acessado em 26 de março de 2014.

¹⁸ LINCOLN, Cormac McCarthy, *American Canticles*, p. 15. “que nos diz para concentrarmos na obra dele”.

O trabalho mais recente do escritor, que chegou a público, é um roteiro original do longa *The Counselor* (no Brasil lançado como *O Conselheiro do crime*), em 2012, dirigido por Ridley Scott. O filme acompanha um advogado, cujo trabalho é aconselhar um chefe do tráfico internacional, porém, quando as coisas saem de controle, emerge a violência sanguinolenta tão característica da obra de McCarthy.

Onde os caubóis não têm mais vez

Na obra de McCarthy, como personagem central, existem apenas dois caubóis propriamente ditos. No entanto, mesmo sem chapéu, espora, laço ou, ao menos, um cavalo, todos seus protagonistas são caubóis, num sentido mais amplo da figura. Eles vão surgir como tal apenas nos anos de 1990, com John Grady Cole, em *All the Pretty Horses*, e Billy Parham, em *The Crossing*. Depois, no último livro da trilogia, *Cities of the Plain*, os dois se encontram. Mas, desde *The Orchard Keeper*, há um homem solitário vagando pelas estradas em busca de seus iguais. E, claro, isso também se materializa no universo pós-apocalíptico de *The Road*. Cant aponta que a figura do caubói, em sua origem, está ligada aos Estados Unidos do século XIX, como o domador do mundo selvagem, um herói romântico. Porém:

modern America has become a waste land that has no place for either cowboys or heroes and whose Faustian pursuit of ultimate knowledges has presented man with his own destruction. [...] His peripatetic life on the “open range” made him an image of freedom from the confines and restrictions of urban existence. His self-sufficiency in isolation made him an individualist.¹⁹

O caubói é, claro, um mito, e sobre ele, diz Richard Slotkin:

Myth is not only something *given* but something *made*, a product of human labor, one of the tools which human beings do the work of making culture and society. [...] We can use that instrument to reify our nostalgia for a falsely idealized past – to imagine the nation as a monstrously overgrown Disneyworld or Sturbridge Village – or we can make mythic discourse one of the many ways we have of imagining and

¹⁹ CANT, **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**, p. 179-180. “a América moderna se transformou numa terra devastada onde não há lugar para caubóis ou heróis e cuja busca Faustiana do saber definitivo apresentou ao homem sua própria destruição. [...] Sua busca errante pela vida sem cercas fez dele uma imagem da liberdade contra as fronteiras e restrições da existência urbana. Sua autossuficiência no isolamento faz dele um individualista.”

speaking truth. By our way of remembering, retelling, and reimagining “America”, we too engage myths with history and thus initiate the process by which our culture is steadily revised and transformed.²⁰ (Ênfase do autor)

McCarthy, em sua obra, sabe a importância do mito, e o papel deste na formação e representação de uma cultura, e também na construção e mediação de uma experiência. Excetuando seu primeiro romance, em seus demais livros, o autor criou personagens propositalmente exagerados e com características que os aproximariam da tradição folclórica americana. São, até certo ponto, míticos, mas subvertendo o paradigma. São aquilo que Slotkin aponta no final de seu livro: mitos capazes de iniciar um processo de revisionismo e transformação da cultura.

Blood Meridian, or The Evening Redness in the West é um dos romances mais famosos e importantes do escritor, e no qual essa proposta de revisionismo é mais interessante. Nele, McCarthy investiga a história turbulenta da expansão americana rumo ao oeste, no século XIX. Com influências de Shakespeare, Melville, Faulkner e Dostoiévski, e ecoando em tom a Bíblia e a Divina Comédia de Dante²¹, o livro se baseia num grupo de mercenários que existiu, conhecido como a Glanton Gang, e o autor se inspirou nos escritos de um de seus participantes, Samuel Chamberlain, chamado *My confessions: The recollections of a rogue*.

McCarthy parte dos protótipos descritos por Chamberlain para criar figuras literárias repletas de grandiosidade mítica, com tintas filosóficas. É nesse romance que o autor muda a localização de suas histórias, saindo do sul, rumando para o oeste, mas, nem por isso deixa de ser um romance sulista, pois tal classificação, uma tendência na ficção sulista contemporânea, nas palavras de Matthew Guinn: “is not striking out for territories, but striking in, toward a more incisive and critical interpretation of the South, informed by postmodern currents of thought”²².

²⁰ SLOTKIN, Richad. **Gunfighter Nation – The myth of the Frontier in the Twentieth-Century America**. Norman: University of Oklahoma Press, 1998 [1992], p. 659-660. “Mito não é algo apenas dado, mas também construído, um produto do trabalho humano, uma das ferramentas com que os seres humanos usam na tarefa de construir a cultura e a sociedade. [...] Podemos usar tal instrumento para reificar nossa nostalgia por um passado falsamente idealizado – para imaginar uma nação tão crescida como a Disneylândia ou o Sturbridge Village – ou podemos fazer do discurso mítico uma das várias maneiras que temos de imaginar ou dizer a verdade. Pelo modo como lembramos, recontamos e imaginamos a “América”, também combinamos mitos com história e, portanto, iniciamos o processo pelo qual nossa cultura é firmemente revisada e transformada.”

²¹ FRYE, Steven. **Understanding Cormac McCarthy**. Columbia: South Carolina Press, 2011 (2009), p. 66.

²² GUINN, Mathew. “Writing in the South Now”. In: GRAY, Richard; ROBINSON, Owen (Eds.). **A Companion to The Literature and Culture of the American South**. Hoboken: Blackwell Publishing, 2007

E, sobre *Blood Meridian*, ele conclui:

[It] is indeed important to Southern literature – not for its geographical orientation, but rather for the new direction it charted for historical interpretation of fiction. McCarthy’s blood-drenched saga of the Old West set a new tone for historical fiction for Southerners. No longer was history the source of a more ordered vision of existence [...], nor a field to be explored to determine just where the culture went adrift, in the manner of Quentin Compson’s consideration of Thomas Sutpen in *Absalom, Absalom!* Rather, the new focus uses the Southern past as a prism through which to read the culture’s formative period – and its literary tradition – in postmodern fashion, debunking any notion of a golden era, or a set of historical archetypes that might be used, in modernist fashion, to order the chaotic present.²³

O romance de McCarthy coloca no palco o processo de formação e ampliação territorial dos Estados Unidos. E este é um ritual sanguinolento, cuja reencenação lembra que não ser algo fechado e dado como pronto. É um processo que precisa de reinvenção a todo momento, e mais e mais sangue será derramado para a sua renovação. Nesse sentido, é sintomático que o *Manifest Destiny*²⁴ seja uma ideia corrente na cultura americana até o presente. Essa doutrina – aliada ao *American Exceptionalism*²⁵ – foi criada no século XIX, e serve como uma forma de legitimação que racionaliza a expansão territorial do país, primeiro pelo continente, e, mais tarde, a intervenção política em outros países²⁶.

Dessa forma, *Blood Meridian*:

(2004), p. 573. “não é sair em busca de novos territórios, mas continuar na sua região, em direção a uma interpretação do sul mais incisiva e crítica, instruída pelas correntes de pensamento pós-modernas.”

²³GUINN, “Writing in the South Now”, p. 573. “[É] realmente importante para a literatura sulista – não por sua orientação geográfica, mas pela nova direção que mapeada pela interpretação histórica da ficção. A saga do Velho Oeste encharcada de sangue de McCarthy estabeleceu um novo tom para a ficção histórica de escritores sulistas. A história não é mais fonte de uma visão mais organizada da existência [...], nem um campo a ser explorado para determinar para onde a cultura foi à deriva, na maneira como a consideração de Quentin Compson sobre Thomas Sutpen em *Absalom, Absalom!* Mais do que isso, o novo foco usa o passado do sul como um prisma pelo qual se lê a cultura formativa do período – e a sua tradição literária – à maneira pós-moderna, desmerecendo qualquer noção de uma era dourada, ou o estabelecimento de arquétipos históricos que pudessem ser usados, ao modo modernista, para organizar o caos do presente.”

²⁴ Esse assunto ainda será abordado mais vezes adiante, e com mais profundidade, já que é fundamental para a compreensão da obra de McCarthy.

²⁵ John Cant dá uma explicação bastante elucidativa para esse termo: “Exceptionalist ideology rationalized the process of expansion, conquest and expropriation as ‘Manifest Destiny’, thus linking imperialist ambition with that ‘divine purpose’ that had inspired the Puritans to found the ‘redeemer nation’ and the revolutionaries to establish the democratic ‘last hope of mankind’”. (Op. Cit., p. 157)

²⁶ Cf. STEPHANSON, Anders. **Manifest Destiny**. New York: Hill and Wang, 1996 [1995].

would unmask the romantic assumptions that informed the mythology of the western genre and its politics of Manifest Destiny, bringing an obscure and violent moment to life and lifting the events out of the nineteenth century casting them into the realm of universal.²⁷

Se a cada obra McCarthy desmascara o *American Exceptionalism*, ele também está batendo de frente com o *Manifest Destiny*, e, em *Blood Meridian*, revela a realidade mais obscura da Conquista do Oeste, feita por meio de uma ideologia que

racionalizes the process of expansion, conquest and expropriation as ‘Manifest Destiny’, thus linking imperialist ambition with that divine purpose that has inspired the Puritans to found the ‘redeemer nation’ and that the Revolutionaries to establish the democratic ‘last best hope of mankind’.²⁸

O romance começa de forma direta e evocativa: “See the child. He is pale and thin, he wears a thin and ragged linen shirt”²⁹. É pelos olhos desse garoto, que, como os protagonistas de *The Road*, não tem nome, que entramos num mundo tingido por sangue – especialmente de nativos americanos e mexicanos –, que lava a terra do oeste, enquanto os Estados Unidos expandem suas fronteiras.

O livro é composto de 28 capítulos mais um epílogo – sendo cada um é aberto com frases que resumem os principais acontecimentos que serão lidos a seguir. A estrutura episódica da narrativa, acentua o caráter picaresco de *Blood Meridian*. O garoto, que passa a ser chamado de Kid (mesmo quando se torna um adulto), tanto observa quanto participa da tortura e dos horrores descritos. Em 1849, ele abandona o pai alcoólatra, aos 14 anos, e, incapaz de ler ou escrever, viaja para o oeste, pois nele já brota “a taste for mindless violence”.³⁰

²⁷ FRYE, S., **Understanding Cormac McCarthy**, p. 66. “desmascara as suposições românticas que formaram a mitologia do gênero western e as políticas do *Manifest Destiny*, trazendo à vida um momento obscuro e violento, e alçando acontecimentos do século XIX, projetando-os na esfera do universal”.

²⁸ CANT, **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**, 157. “racionaliza o processo de expansão, conquistando e expropriando como o ‘Manifest Destiny’, portanto ligando a ambição imperialista com aquele propósito divino que inspirou aos Puritanos a fundar a ‘nação redentora’, e aos Revolucionários a estabelecer a democracia como a ‘última grande esperança para a humanidade’”.

²⁹ MCCARTHY, Cormac. **Blood Meridian, or The Evening Redness in the West**. New York: Vintage International, 1992 (1985), p. 3. “Veja a criança. Ele é pálido e magro, ele usa uma camisa de linho rala e esfarrapada”.

³⁰ *Ibidem*, p. 3. “um gosto por violência estúpida”

Logo ele se encontra com um sujeito que recebe o nome de Judge Holden³¹, embora não seja um juiz de direito; no entanto, irá funcionar como um personagem mesquinho que julga, condena e executa sem qualquer chance de defesa. Gigantesco, desprovido de qualquer tipo de pelo, e albino, ele participa da Glanton Gang, mas, é uma figura independente. O primeiro contato com o grupo se dá quando ele os salva de um ataque de Apaches no meio do deserto, usando sua capacidade intelectual e sua força descomunal. Uma figura real, como apontam as memórias de Chamberlain:

The second in command, ... was a man of gigantic size called “Judge Holden” of Texas. Who or what he was no-one knew but a cooler blooded villain never went unhung.

[...]

His desires were blood and women, and terrible stories were circulated in camp of horrid crimes committed by him [...] Holden was by far the best educated man in northern Mexico; he conversed with all in their own language.³²

Porém, antes disso, Kid viaja solitário pelas planícies do Texas, até se juntar a um grupo de militares que estão numa missão de anexar o México aos Estados Unidos; no entanto, muitos acabam mortos num ataque de Comanches. Quando o garoto vai preso, conhece Louis Toadvine, cujas peculiaridades incluem a ausência de orelhas e uma marca H. T. (“horse thief”, ladrão de cavalo) na testa. Será ele quem levará o rapaz para a gangue, cuja missão é matar nativos e mexicanos, e, como prova para receber o pagamento, geralmente, do próprio governo, levar o escalpo de suas vítimas.

Se no começo, a gangue recebia pelas suas vítimas, com o tempo, matar se transformou em prazer, o simples ato de matar justifica as mortes, e os membros exterminavam desde índios pacíficos, e mexicanos, tantos os inofensivos quanto soldados,

³¹ Steven Frye, em *Understanding Cormac McCarthy*, compara esse personagem à baleia branca e o Capitão Ahab, de *Moby Dick*, ao Grande Inquisidor, de Dostoiévski, ao Satã, de *Paradise Lost*, de John Milton, ao Iago, de *Othello*, de Shakespeare, e ao próprio Marquês de Sade. p.69.

³² CHAMBERLAIN, Samuel. **My Confession**. New York: Harpers, 1956, p. 271-272. Apud CANT. **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**, p. 64-65. “O segundo em comando,... era um homem de tamanho gigantesco chamado de “Juiz Holden” do Texas. Aquele ou aquilo que ele era ninguém soube, apenas sabia-se que era um vilão de sangue frio que nunca estava desmontado.

[...]

Seus anseios eram sangue e mulher, e as histórias terríveis que circulavam no campo dos crimes terríveis cometidos por ele [...] Holden era de longe o homem mais educado na região norte do México; ele conversava com todos em suas próprias línguas .”

pois, como diz um personagem, chamado Capitão White, não há Deus no México, e nunca haverá, e ele prossegue em sua justificativa, “[We] are dealing with a people manifestly incapable of governing themselves. And do you know what happens with people who cannot govern themselves? That’s right. Others come in and govern for them”³³. E a mesma figura vai além em seu discurso, na parte mais reveladora: “Unless we Americans act, people like you and me who take this country seriously while those mollycooddles in Washington sit on their hindsides, unless we act, Mexico – and I mean the whole of the country – will one day fly a European flag. Monroe Doctrine or no”³⁴. O personagem fala exatamente na linguagem do *Manifest Destiny*, e justifica não apenas a intervenção, como também o genocídio, em nome de uma democracia cristã. Aqui, McCarthy escancara uma prática comum nos anos de 1840 (no quando da narrativa), 1980 (quando o romance foi publicado) ou no século XXI (nosso presente): a do intervencionismo.

É nesse momento que Holden se reaproxima do bando, e McCarthy o descreve da seguinte maneira:

Foremost among them, outsized and childlike his naked face, rode the judge. His cheeks were ruddy and he smiling and bowing to the ladies and doffing his filthy hat. The enormous dome of his head when he bared it was blinding white and perfectly circumscribed about so that it looked to have been painted.³⁵

Quando Kid se lembra de já ter visto o Juiz, Tobin, um ex-padre e membro do grupo, conta que, em algum momento, todos os membros da gangue já viram o sujeito antes de se unirem ao bando. Mais tarde, o grupo planeja um roubo na ferrovia próximo a Yuma, os nativos locais se oferecem para os ajudar, mas acabam traídos. Ainda na mesma região, a gangue, depois de acumular uma fortuna em roubos, acaba dizimada pelo exército. Os únicos sobreviventes são o garoto, Toadvine e Tobin, que, mais tarde serão confrontados pelo juiz, ao encontra-los no deserto.

³³ MCCARTHY, **Blood Meridian**, p. 36. “estamos lidando com o povo manifestamente incapaz de se governar. E você sabe o que acontece com pessoas que não conseguem governar a si mesmos? É isso. Outros vêm e governam por eles.”

³⁴ *Ibidem*, p. 37. “A menos que nós Americanos ajamos, pessoas como eu e você que leva esse país a sério, enquanto aqueles maricas em Washington se sentam em seus traseiros, a menos que ajamos, México – e me refiro ao país inteiro – um dia hasteará uma bandeira europeia. Com ou sem Doutrina Monroe.”

³⁵ *Ibidem* p. 83. “À frente deles, com seu rosto nu, grande e infantil, cavalgava juiz. Suas bochechas eram coradas, e ele sorria e curvava-se para as damas tirando seu chapéu imundo. A cúpula enorme da sua cabeça, quando ele a desnudava, era de um branco ofuscante, e perfeitamente circunscrita de forma a parecer ter sido pintada.”

Enquanto está preso, o garoto é confrontado pelo Juiz, mas, depois em liberdade, acaba assistindo à execução dos últimos membros da gangue, Toadvine e David Brown. Sobram, então, apenas ele mesmo, Holden e Tobi, se este ainda estiver vivo, pois desconhecem seu paradeiro. Nesse momento, enquanto o rapaz anda pelo oeste americano, décadas são narradas em poucas páginas. E, quando em 1878, ele finalmente chega ao Texas, o narrador se refere a ele pela primeira vez, como ‘the man’, o homem.

Mais uma vez, o agora homem reencontra o Juiz num *saloon*, e eles têm uma conversa franca, especialmente quando este confessa ao protagonista que se decepcionou com ele. Mais tarde, quando vai ao banheiro – uma casinha, do lado de fora – é surpreendido por Holden, que está no local nu, e o agarra. Esta é a última referência ao personagem que, até poucas páginas atrás, era chamado de garoto: “The judge was seated upon the closet. He was naked and he rose up smiling and gathered him in his arms against his immense and terrible flesh and shot the wooden barlatch home behind him.”³⁶

E a cena se conclui com a chegada de outros dois homens que ao abrirem a porta do banheiro, um deles exclama:

Good God almighty, he said.

What is it?

He didnt answer he stepped past the other and went back up to walk. The other man stood look at him then he opened the door and looked it.³⁷

Nesse momento há um corte na narrativa, e o foco volta a ser o *saloon*, onde o juiz, ainda nu, faz uma dança frenética, sua coreografia da vida e da morte. A isso, segue um enigmático epílogo, no qual um desconhecido faz buracos na pradaria, e em cada um deles, atea fogo, enquanto um grupo pessoas vagueia pela região em busca de ossos.

O discurso persuasivo do Capitão White, supracitado, não é muito diferente dos slogans das Forças Armadas Norte-Americanas. “Join the army and see the world” [Aliste-se e veja o mundo] é um dos mais famosos. A frase, porém, não explicita as lentes da distorção

³⁶ MCCARTHY, *Blood Meridian*, p. 347. “O juiz estava sentado no vaso. Ele estava nu e se levantou sorrindo e o agarrou em seus braços prendendo-o contra sua carne imensa e terrível e fechou a trava de madeira atrás dele.”

³⁷ MCCARTHY, *Blood Meridian*, p. 448. “Deus todo poderoso, ele disse. O que é isso?

Ele não respondeu, ele passou pelo outro e foi embora andando. O outro homem ficou parado olhando-o e, então, abriu a porta e viu.”

pelas quais o mundo será visto. Mas a um garoto, como o do romance, ao fim da adolescência, cheio de dúvidas, e sem destino certo, isso é convidativo. Publicado em meados dos anos de 1980, no auge da Era Reagan (1981-1989), *Blood Meridian* é, para alguns críticos³⁸, um romance sobre a geração da Guerra do Vietnã (1955-1975).

Lendo a violência em *Blood Meridian*, no contexto contemporâneo à sua publicação, ela se torna um dos sintomas da ascensão dos *neocons*, em sua insistente releitura da Guerra do Vietnã, e do reacionarismo da época Reagan, e imediatamente posterior, que iria culminar na I Guerra do Golfo (1990-1991). Frye aponta em um ensaio que o romance é considerado revisionista do mito do Oeste Americano, e

although mythic versions of the American West engage more than the politic sphere, the violence itself becomes the evidence so to speak of another story, perhaps the true story, underlying the most pernicious popular myths of the Western and the archetypal American hero narrative.³⁹

A crítica do romance ao mito do excepcionalismo estaria exatamente na figura de Holden. Ele é a refutação do homem branco levando as vantagens da democracia norte-americana indiscriminadamente. Nesse sentido, ele se torna um antimito, na medida em que sequestra o romance para si e toma o posto de protagonista. Assim, materializa não apenas o fracasso de seus métodos – fracassos, esses, deixemos claros, para os conquistados – mas também a grande frustração da derrota americana no Vietnã.

Blood Meridian, enquanto romance, é herdeiro de westerns cinematográficos dos anos de 1970 que em seu revisionismo também falavam não apenas da Conquista do Oeste como da mesma Guerra do Vietnã. Frye cita dois deles: *Meu ódio será tua herança* (*The wild bunch*, 1969), de Sam Peckinpah, e *Quando é preciso ser homem* (*Soldier Blue*, 1970), de Ralph Nelson. “They are”, diz o crítico, “formally innovative and ideologically subversive, representing a crisis in American self-perception that characterized the era”⁴⁰. O romance de McCarthy é publicado mais de uma década depois desses longas, e, o contexto histórico, é

³⁸ Como Vince Brewton, John Cant e Steven Frye.

³⁹ FREY, Steven. “Blood Meridian and the poetics of violence”. In FRYE, Steven (Ed.). **The Cambridge Companion to Cormac McCarthy**. New York: Cambridge University Press, 2013, p. 109. “Embora a versão mítica do oeste americano compreende mais que a esfera política, a própria violência se torna uma evidência por assim dizer de outra história, talvez a história verdadeira, ocultando o mito do oeste mais popular e pernicioso, e a narrativa arquetípica do herói americano.”

⁴⁰ FREY, “Blood Meridian and the poetics of violence”, p. 111. “formalmente inovador e ideologicamente subversivo, representando uma crise na autopercepção americana que caracterizou uma era.”

outro, mas o sentido das três obras é bem próximo. Todas falam das atrocidades americanas do passado, mas que perpetuam ao longo de dois séculos.

Da mesma forma que o autor se vale de um passado distante para falar de algo recente em *Blood Meridian*, é a partir da historicização que veremos que o futuro apresentado em *The Road* é, na verdade, uma representação do presente dos EUA pós-11 de setembro.

Meu foco narrativo será tua herança

Começamos propondo um jogo: de qual romance de Cormac McCarthy pode ser a seguinte frase de abertura: “For some time now the road had been deserted, white and scorching yet, though the sun was already reddening the sky”? Caberia ser traduzida como: “Por algum tempo agora, a estrada estava vazia, branca e ainda ardente, embora o sol já por algum tempo estivesse corando o céu”. Menciona elementos de títulos dos dois livros mais famosos do escritor: uma estrada, como em *The Road*, e o a vermelhidão do céu, de *Blood Meridian*. Mas o trecho não pertence a nenhum deles, é de *The Orchard Keeper*⁴¹, primeiro romance do escritor, publicado em 1965. Com *The Road*, seu mais recente livro, de 2006, McCarthy parece unir as duas pontas de sua obra.

Há muito de realista na fantasia criada por McCarthy em *The Road*. Pois, embora situado num mundo pós-apocalíptico devastado por um cataclismo sem nome, as situações e acontecimentos são bastante plausíveis e poderiam acontecer em nosso mundo - se já não aconteceram de certa forma.

O romancista Michael Chabon escreveu numa resenha sobre *The Road*, publicada na *The New York Review of Books* e, mais tarde, numa coletânea de ensaios, que o pós-apocalipse é “one of the few subgenres of science fiction, along with stories of near future [...] that may be safely attempted by a mainstream writer without incurring too much damage to his or her credentials for seriousness”⁴². Certamente, no caso de McCarthy nenhum arranhão foi causado à sua reputação – pelo contrário, o romance rendeu-lhe um Pulitzer em ficção em 2007, e a posição como um dos melhores em sua bibliografia.

⁴¹ MCCARTHY. *The Orchard Keeper*. New York: Vintage, 1993 [1965], p. 7.

⁴² CHABON, Michael. “Dark Adventure on Cormac McCarthy’s *The Road*”. In: _____. **Maps and Legends – Reading and writing along the borderlands**. New York: Harper Perennial, 2009, p. 96. “um dos poucos subgêneros de ficção científica [...] que pode ser experimentado com segurança por escritores do *mainstream* sem incorrer em muito risco às credenciais de seriedade dele ou dela”.

Uma análise mais atenta à obra do escritor, no entanto, permite notar que o tema do pós-apocalipse, assim como da jornada de um herói e a relação entre pai e filho, estão presente, em graus variados, em praticamente todos seus romances. No segundo deles, *Outer Dark* (1968), três figuras fantasmagóricas atravessam o livro disseminando mortes, até chegar à chacina final, na qual, entre outras coisas, um bebê é degolado. *Blood Meridian* também é marcado pelo derramamento de sangue que se confunde com a conquista do oeste, em meados do século XIX. Já em *The Crossing* (1994) há menção a sombras marcadas numa parede – algo que críticos tomam como referência às vítimas da bomba atômica de Hiroshima, além de menções explícitas ao primeiro teste com um artefato do gênero na história, em 1945, em Alamogordo, no Novo México:

He woke in the white light of the desert noon and sat up in the ranksmelling blankets. The shadow of the bare wood windowwash stenciled onto the opposite wall began to pale and fade as he watched. As if a cloud were passing over the sun.

[When] he looked again at the road which lay as before yet more dark and darkening still where it run on to the east and where there was no sun and there was no dawn and when he looked again toward the north the light was drawing away faster and that noon in which he'd woke was now becoming an alien dusk and now an alien dark and the birds that flew had lighted and all had hushed once again in the bracken by the road.

[...] He sat there for a long time and after a while the east did gray and after a while the right and godmade sun rise, once again, for all and without distinction.⁴³

Se nos outros romances do autor o fim do mundo é cifrado e, de certa forma, metafórico, em *The Road*, se materializa num planeta devastado por um cataclismo que não recebe nome, cujas consequências estão presentes e determinam a vida dos personagens. A narrativa começa *in media res*, com Pai e Filho – duas figuras que não também têm nome, e,

⁴³ MCCARTY, Cormac. **The Crossing**. New York: Vintage, 1995 [1994], p. 425-426. “Ele acordou na luz branca do meio-dia do deserto, e se sentou nos cobertores fétidos. A sombra da janela de madeira impressa na parede oposta começou a esmaecer e sumir enquanto ele observava. Como se uma nuvem passava em frente ao sol.

[Quando] ele olhou novamente para a estrada que continuava como antes embora mais escura e escurecendo ainda onde corria para o oeste e onde não tinha sol e não havia madrugada e quando olhou novamente em direção ao norte a luz estava sumindo cada vez mais rápido e o meio-dia em que acordara estava agora se tornando um crepúsculo estranho e agora uma escuridão estranha e os pássaros que voaram tinham brilhado e tudo se silenciou mais uma vez no matagal da estrada.

[...] Ele se sentou ali por um longo tempo e depois de um tempo o oeste se acinzentou e depois de um tempo o sol correto e feito por Deus nasceu, mais uma vez, para todos e sem distinção.”

às vezes, são chamados de Homem e Garoto – já na estrada que dá o título ao livro. McCarthy não localiza a trama no espaço ou no tempo, ou seja não há um cronótopo definido. Podemos inferir, pela geografia, que se trata dos Estados Unidos, e por elementos da narrativa que é o momento contemporâneo ou algo bem próximo ao nosso tempo.

O pai e seu filho, de cerca de 10 anos, rumam para a costa sul, onde esperam que, próximos à água, poderão encontrar alguma condição de sobrevivência. Tudo está coberto por “the ashes of the late world carried on the bleak and temporal winds to and fro in the void”⁴⁴. Seus poucos pertences cabem num carrinho de supermercado que levam consigo. Além disso, o homem também carrega um revólver com duas balas – uma para cada um deles, *just in case*. Nesse cenário, não existem animais, e os outros poucos sobreviventes são vistos como inimigos na disputa por abrigo e comida. Também há gangues de canibais com que se preocupar, e de quem se proteger e defender.

A dupla se auto-intitula ‘os caras do bem’ (*the good guys*, no original), que estão ‘carregando a chama’ (*carrying the fire*). Essa é a narrativa que o pai inventou para que a esperança deles próprios não se apague. O garoto, que nasceu depois do acontecimento apocalíptico, desconhece um mundo anterior a esse – por isso, ao tomar uma lata de Coca-Cola encontrada num supermercado abandonado, experimenta sensações novas.

Tal qual na maioria dos romances do autor, as figuras femininas estão ausentes, e aqui são quase inexistentes. A mulher do protagonista, mãe do menino, sucumbiu. Num dos poucos flashbacks do livro, descobrimos que ela os abandonou antes de começarem a jornada, pois não via outra alternativa:

We are walking dead in a horror film. [...] Sooner or later they will catch us and they will kill us. They will rape me. They will rape him. They are going to rape us and kill us and eat us and you wont face it.⁴⁵

Assim, ela sai de cena, e existe apenas no pensamento do Pai, se tornando um ente praticamente imaginário. A ausência de uma personagem feminina de expressão aqui vai ao

⁴⁴ MCCARTHY, Cormac. **The Road**. New York: Vintage International, 2007 [2006], p. 11. “As cinzas de um mundo falecido carregadas pelos ventos frios e profanos para um lado e para outro”. (p.13)*

*Todas as citações traduzidas do romance são de: MCCARTHY, Cormac. **A Estrada**. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007, seguida da página entre parênteses.

⁴⁵ MCCARTHY, **The Road**, p. 55-56. “Somos-mortos vivos num filme de terror. [...] Mais cedo ou mais tarde vão nos pegar e vão nos matar. Eles vão me estuprar. Eles vão estuprá-lo. Eles vão nos estuprar, e nos matar e nos comer, e você não quer encarar isso”. (p. 50)

encontro das narrativas do 11 de setembro, das quais, *The Road* faz parte. A elas, cabem apenas o papel de viúvas ou mulheres de militares abandonadas, ou, por fim, vítimas:

September 11th was a story about men, told by men using traditional masculinist narrative frames. All of the agents in the real-life action scenario were men: the perpetrators, the “heroes”, the firefighters and police personnel who died valiantly trying to save World Trade Center victims, and the political leaders who took charge of America’s response. All of the major television networks immediately put their long-time anchors on air for marathon coverage of the crisis: father figures offering the nation reassurance by being reliably present.⁴⁶

Ao longo da jornada, Pai e Filho cruzam com alguns homens sem qualquer possibilidade de formar vínculo de afeto, ou mesmo para alguma troca ou ajuda. Todos são inimigos – nenhum se cogita ser um *good guy* como a dupla. Os encontros são sempre tensos. O pai consegue matar, com um tiro na cabeça, um homem que faz o garoto de refém. Mais tarde, encontram com uma figura que parece bíblica – este, supostamente, é o único personagem com nome em todo o romance, Ely, mas, depois, ele confessa ter mentido.

Já próximo do final, cruzam com um ladrão, e, quando o pai consegue reverter a situação, acaba deixando o outro homem sem roupas num frio que certamente acabará o matando. O garoto não se conforma, e quer ajudar o sujeito, e surge um dos poucos momentos de tensão entre pai e filho. Páginas mais tarde, com os ânimos já acalmados, quando, finalmente chegam perto da água, o pai, que dá sinais de estar doente ao longo do romance, morre, deixando o garoto solitário. Depois de o enterrar, e aguardar por alguns dias, o menino é resgatado por uma família nuclear, composta pelos pais e um casal de filhos. O homem promete cuidar do garoto, e garante que nunca o irá devorar, pois ele também é um sujeito bom que carrega o fogo.

Um ponto de partida para análise literária que pode ser tão proveitoso quanto iluminador é a análise do narrador e do foco narrativo. E, se partirmos do fato há uma completa adesão ao ponto de vista do pai, devemos perguntar o que acontece com essa

⁴⁶ JANSEN, Sue Curry. “Media in Crises: Gender and Terror, September 2001”. **Feminist Media Studies** 2.1 (Mar 2002), p. 139-141. In. KAVADLO, Jesse. “With Us or Against Us”. In. KUHN, Cynthia; RUBIN, Lance. **Reading Chuck Palahniuk**. London & New York: Routledge, 2012 (2009), p. 105. “O 11 de setembro era uma história sobre homens, contada por homens usando molduras narrativas tradicionais masculinistas. Todos os agentes no cenário de ação da vida real eram homens: os vilões, os “heróis”, a equipe de bombeiros e polícia que morreram de forma corajosa tentando salvar as vítimas do World Trade Center, e os líderes políticos que assumiram a resposta dos EUA. Todos os principais canais de televisão imediatamente colocaram no ar seus âncoras veteranos para a maratona de cobertura da crise: figuras paternas oferecendo à nação segurança por poderem contar com sua presença.”

perspectiva depois que o homem morre. E também, como o romance lida em sua forma com essa ruptura? O que leva a questionar: porque a narrativa precisa terminar assim que o garoto encontra uma nova família?

Theodor Adorno diz, que a posição do narrador “se caracteriza por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”⁴⁷. Não existe mais o que narrar, o mundo destruído, devastado, supostamente, não forneceria mais matéria histórica para uma narrativa, muito menos a possibilidade de experiência. No entanto, é preciso ir além e narrar ainda assim. O já citado Chabon lembra do paradoxo que existe no coração de cada história de apocalipse:

The only true account of the world after a disaster as nearly complete and as searing as the one McCarthy proposes, drawing heavily on the “nuclear winter” scenario first proposed by Carl Sagan and others, would be a book of blank pages, white as ashes. But to annihilate the world in prose one must simultaneously write it into being.⁴⁸

McCarthy e Chabon parecem reverenciar a frase de Adorno, sobre a impossibilidade e a necessidade de narrar. Existe um contraste entre a falência da linguagem para figurar o presente em oposição à sua função de reter o passado, a referência a coisas e animais – cujos nomes passariam a ser a única evidência de que um dia existiram. Em *The Road*, entretanto, o autor do romance tenta driblar essa contenção, e isso se materializa especialmente em seu estilo. Se até então, suas ficções são marcadas por uma prosa rebuscada e poética, aqui ele é seco, direto – apesar de, ainda assim, manter um quê de sua poesia, na escolha das palavras, como demonstra já na abertura do romance:

When he woke in the woods in the dark and the cold of the night he'd reached out to touch the child sleeping beside him. Nights dark beyond darkness and the days more

⁴⁷ ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In. _____. **Notas Sobre Literatura I**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades & Editora 34, 2008 [2003], p. 55.

⁴⁸ CHABON, “Dark Adventure”, p. 102. “O único relato verdadeiro do mundo após um desastre tão completo e tão aflitivo quanto aquele proposto por McCarthy, extraindo profundamente do cenário de “inverno nuclear” primeiramente proposto por Carl Sagan e outros, seria um livro com páginas vazias, brancas como cinzas. Mas para aniquilar o mundo em prosa, precisa-se simultaneamente criá-la por meio da escrita.”

gray each one than what had gone before. Like the onset of some cold glaucoma dimming away the world.⁴⁹

Que pode ser comparado, em termos de linguagem, a esse trecho de *Blood Meridian*:

They moved on and the stars jostled and arced across the firmament and died beyond the inkblack mountains. They came to know the nightskies well. Western eyes that read more geometric construction than names given by the ancients. [...] They watched storms out there so distant they could not be heard, the silent lighting flaring sheetwise and the thin black spine of the mountain chain fluttering and sucked away in the dark⁵⁰.

Em *The Road*, a dificuldade no ato de narrar está ligada ao desaparecimento gradativo de tudo que existe. O mundo está esmaecendo, e a cada animal que se extingue, com ele, desaparece seu nome:

The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion. Colors. The names of birds. Things to eat. Finally the name of things one believe to be true. More fragile then he would have thought. How much was gone already?⁵¹

Além de narrar, existe, então, também a tentativa do autor de registrar o mundo que existia antes e este que desaparece. É aí que se materializa o paradoxo descrito por Adorno. E, indo além, o romance, com uma forma literária burguesa, se mostra incapaz de pensar o mundo diferente deste que conhecemos, construído pela burguesia – ainda mais depois de um cataclismo devastador.

⁴⁹ MCCARTHY, *The Road*, p. 3. “Quando acordava na floresta no escuro e no frio da noite, estendia o braço para tocar a criança adormecida ao seu lado. Noites escuras para além da escuridão e cada um dos dias mais cinzentos do que o anterior. Como o início de um glaucoma frio que apagava progressivamente o mundo.” (p. 7)

⁵⁰ MCCARTHY, *Blood Meridian*, p. 48-49. “Eles seguiram em frente e as estrelas cobriam o firmamento e sumiam além das montanhas que pareciam pintadas. Eles passaram a conhecer bem o céu da noite. Olhos do oeste que leem mais a construção geométrica do que os nomes dados pelos antigos.[...] Eles viam as tempestades tão distantes que não podiam ser ouvidas, o raio silencioso cintilando, e a linha formada pela cadeia de montanhas esvoaçando e sumindo na escuridão.”

⁵¹ MCCARTHY, *The Road*, p. 88-89. “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?” (p. 76)

Falta ao livro aquilo que o crítico cultural Eric Cazdyn define como revolução: “that moment when a new set of relations take hold within a diferente system”⁵². Embora tentador, não se pode inferir que, ao final de *The Road*, haja qualquer espécie de grande transformação. Quando o Garoto, agora órfão, pois seu pai morreu algumas páginas atrás, é recebido por uma família de comercial de margarina, a impressão é a da manutenção ou, quando muito, da reforma da sociedade e do sistema anterior ao cataclismo. Uma frase, também citada por Cazdyn, cuja autoria é atribuída a Fredric Jameson, se aplica perfeitamente ao romance em questão: “the end of the world is a more likely scenario than the end of capitalism”⁵³.

Mas, como é preciso narrar, pois assim o romance exige, a análise do narrador, e de elementos de seu entorno, como foco narrativo, ponto de vista e afins, pode ser reveladora. Afinal, como explica Ian Watt, ponto de vista se tornou “the crucial instrument whereby the writer expressed his moral sensibility, and pattern came to be the result of the hidden skill whereby the angles at which the mirror was held were made to reflect reality as the novelist saw it”⁵⁴.

The Road é narrado na 3ª pessoa do singular, e seus verbos estão, durante boa parte do tempo, no pretérito. A isso, Gérard Genette chama de narração subsequente. Além disso, a ausência de um intervalo de tempo que demarque o acontecimento do fato e o ato de narrar ajuda a transformar a história em algo atemporal⁵⁵.

The Road é construído numa sequência contínua de parágrafos curtos, não existe qualquer tipo de demarcação, como capítulos ou numeração. Essa estrutura reflete a natureza de uma jornada, que é composta por uma série de estágios – assim, o movimento da narrativa coincide com o movimento da jornada. A ausência de apóstrofes nas formas contraídas de vários verbos tenta mimetizar o fluxo de um diálogo.

⁵² CAZDYN, Eric. **The Already Dead - The New Time of Politics, Culture and Illness**. Durham & London: Duke University Press, 2013, p. 54. “Um momento quando um novo conjunto de relações tomam posse com um sistema diferente”.

⁵³ Ibidem., p. 61. “O fim do mundo é um cenário mais fácil de se imaginar do que o fim do capitalismo”.

⁵⁴ WATT, Ian. **The Rise of the novel**. London: Pimlico, 2000 [1957]. “O instrumento crucial pelo qual o escritor expressa sua sensibilidade moral, e padrão é o resultado da habilidade escondida na qual os ângulos pelos quais o espelho é apontado faz refletir a realidade conforme o novelista a viu.”

⁵⁵ GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse – An Essay in Method**. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1983], p. 220-223.

Ao longo da narrativa, o foco nunca se separa do Pai, mesmo quando esse se afasta do garoto por algum motivo. De certa forma, em alguns momentos, chega-se a se confundir a narrativa em 3ª pessoa com os pensamentos do protagonista:

The dog that he remembers followed us for two days. I tried to coax it to come but it would not. I made a noose of wire to catch it. There were three cartridges in the pistol. None to spare. She walked away down the road. The boy looked after her and then he looked at me and then he looked at the dog and he began to cry and to beg for the dog's life and I promised I would not hurt the dog. A trellis dog with the hide stretched over it. The next day it was gone. That is the dog *he* remembers. *He* doesn't remember any little boys.⁵⁶ (Ênfase minha)

Esse é um único bloco do livro, e, embora não seja explícito, parece ser a descrição do momento em que a mãe (*she*) finalmente abandona o marido e o filho. O primeiro '*he*' se refere certamente ao garoto – assim como os outros subsequentes, exceto os dois últimos – que podem se referir tanto ao pai (de quem o trecho é uma memória), nesse momento atuando como narrador, quanto ao garoto.

Os trechos de discurso indireto livre em *The Road*, que não são poucos, nos ajudam a esquecer que existem um narrador e um autor implícito contando a história, fornecendo ao leitor o máximo de informação – não apenas da ação, mas também dos pensamentos do protagonista – com o mínimo de interferência externa.

Mikhail Bakhtin afirma que “conduzir a narrativa exclusivamente dentro dos limites da ótica do herói [...] não somente de um ponto de vista espaço-temporal, mas também do ponto de vista de valores e entonações, cria um tipo extremamente original de pano de fundo perceptivo para as enunciações citadas”⁵⁷. E o que essas enunciações citadas podem nos revelar em *The Road*? O mais claro é uma completa adesão – a ponto de se confundir – entre narrador e protagonista. O pensamento ideológico de ambos é o mesmo, tanto que o narrador é quase imperceptível, como no seguinte trecho:

⁵⁶ MCCARTHY, **The Road**, p. 87. “O cachorro de que ele se lembra nos seguiu por dois dias. Tentei chamá-lo de forma amigável para que se aproximasse, mas ele não vinha. Fiz um laço de arame para prendê-lo. Havia três cartuchos no revólver. Nenhum sobrando. Ela foi caminhando pela estrada. O menino olhou para ela e depois olhou para mim e depois olhou para o cachorro e começou a chorar e pediu pela vida do cachorro e eu prometi que não ia machucar o cachorro. Um cachorro que mais parecia um pedaço de treliça com a pele esticada por cima. No dia seguinte ele tinha ido embora. Esse é o cachorro de que ele não se lembra. Não se lembra de nenhum menininho.” (p. 75)

⁵⁷ BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009, p. 173

He'd carved the boy a flute from a piece of roadside cane and he took it from his coat and gave it to him. After a while he fell back and after a while the man could hear him playing. A formless music for the age to come. Or perhaps the last music on earth called up from out of the ashes of its ruin. The man turned and looked back at him. He was lost in concentration. The man thought he seemed some sad solitary changeling child announcing the arrival of a traveling spectacle in shire and village who does not know that behind him the players have all been carried off by wolves.⁵⁸

Os dois primeiros períodos do trecho (de “*He*” a “*playing*”) são factuais, e cabem claramente ao narrador, mas a partir do momento que é enunciado um juízo de valor sobre a música (“A formless music for the age to come”) confunde-se se são os pensamentos do narrador ou do Pai vendo o filho tocar a flauta improvisada. É irônico, ou mesmo cínico, que no meio do trecho apareça a frase ‘the man thought’, como se o que viesse até então fossem meros comentários do narrador. O crítico e professor em Harvard James Wood diz que “[the] narrative seems to float away from the novelist and take on the properties of the character, who now seems to ‘own’ the words”⁵⁹, além disso, “[free] indirect style is at its most powerful when hardly visible or audible”⁶⁰. Para ele, o discurso citado nesse trecho perderia um pouco da força quando se enuncia que a partir de então é o pensamento do pai.

Wood também explica que os romancistas trabalham com três linguagens, pelo menos: a primeira é a dele mesmo, como autor, a segunda é a do personagem, e, finalmente, aquela que ele chama de “language of the world – language that fiction inherits before it gets turn into novelistic style, the language of daily speech, of newspapers, of offices, of advertising of the blogosphere, and text messaging”⁶¹.

⁵⁸ MCCARTHY, **The Road**, p. 77-78. “Ele tinha entalhado para o menino uma flauta com um pedaço de bambu de beira de estrada e tirou-a do casaco e deu-a a ele. O menino apanhou sem dizer nenhuma palavra. Depois de algum tempo ficou para trás e o homem pôde ouvi-lo tocando. Uma música informe para a era que estava por vir. Ou talvez a última música na Terra fosse evocada das cinzas de sua ruína. O homem se virou e olhou para ele, lá atrás. Estava perdido em sua concentração. O homem pensou que ele parecia uma criança trocada, um changeling, perdido e solitário, anunciando a chegada de um espetáculo itinerante em vilarejos e aldeias, sem saber que atrás dela os atores foram todos levados pelos lobos”. (p. 67-68)

⁵⁹ WOOD, James. **How Fiction works**. London: Vintage Books, 2009 [2008], p. 9. “a narrativa parece flutuar para longe do romancista e se assumir como propriedade do personagem, que agora ‘possui’ as palavras”

⁶⁰ *Ibidem*, p. 10. “o estilo indireto livre está em seu máximo poder quando é dificilmente audível ou visível”.

⁶¹ WOOD, **How Fiction Works**, p. 29. “linguagem do mundo – a linguagem que a ficção herda antes de se tornar estilo romanesco, a linguagem do discurso do cotidiano, de jornais, de escritórios, das propagandas, da blogosfera e da mensagem de texto”.

Lidar com esse tipo de intrusão não parece, no entanto, um grande problema para McCarthy. A contenção aqui se dá em outro nível, aquele narrativo: a incapacidade de dizer aquilo que não se consegue figurar. A subjetividade e intimidade do autor e dos personagens é invadida, porém, pelo trauma.

Uma leitura simbólica do acidente omitido da narrativa pode tomá-lo como uma figuração para os ataques terroristas aos Estados Unidos em 11 de setembro de 2001. A impossibilidade de nomear reflete a dificuldade de compreender o que aconteceu. Em um ensaio sobre o trauma causado por esse momento, James Berger mostra que isso é um sinal da incapacidade, ao menos naquele momento, de figurar o acontecido:

What happened? What is it called? September 11, 9/11, 911, the events of September 11, the trauma of 9/11, the catastrophe, the tragedy, the attack, the terrorist attack, attack on America, the horrors of September 11, the terrible events, the disaster, the terrorism of September 11, the cataclysmic events, the World Trade Center attack, recent events, the national tragedies, the horrible events, appalling events, massive crime.

[...] There was nothing to call it because it had taken over reality entirely.⁶²

Judith Greenberg vai além, e explica que:

The trauma of September 11 broke a collective protective shield, and “all the king’s horses and all the king’s men” cannot put us back together again, as we were. Our sense of home must be built anew, and in doing so we must confront what the fragments mean to us. While some memories appear as clear as the sky on that bright September day, many pieces of our experience remain missing. [...] trauma is tied to an idea of missing, something that cannot be grasped.⁶³

⁶² BERGER, James. “There’s No Backhand to This”. In GREENBERG, Judith (Ed.). **Trauma At Home – After 9/11**. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003, p. 54. “O que aconteceu? Como é chamado? 11 de setembro, 9/11, 911, os acontecimentos de 11 de setembro, o trauma de 11/9, a catástrofe, a tragédia, o ataque, os ataques terroristas, o ataque à América, os horrores do 11 de setembro, os acontecimentos terríveis, o desastre, o terrorismo de 11 de setembro, os acontecimentos cataclísmicos, o ataque ao World Trade Center, acontecimentos recentes, as tragédias nacionais, os acontecimentos horríveis, acontecimentos apavorantes, crime em maciço.

[...] Não havia nada como chama-lo porque tomou o controle da realidade inteiramente.”

⁶³ GREENBERG, Judith, “Wounded New York. In GREENBERG (Ed.), **Trauma At Home – After 9/11**, p.22. “O trauma do 11 de setembro quebrou um escudo de proteção coletivo, e nem “todos os cavalos do rei e todos os homens” podem nos unir novamente, como éramos. Nosso sentido de lar precisa ser reconstruído de outra maneira, e ao fazer isso precisamos confrontar o que esses fragmentos significam para nós. Enquanto algumas

Trauma e memória estão diretamente ligados, e nesse romance pertencem apenas ao Pai. O sentimento de confusão dos personagens, o mundo destituído da organização social de antes da destruição, a dificuldade de dar um nome ao cataclismo e, assim, lidar com ele, não são características muito diferentes dos EUA do pós 11 de setembro. E o romance reflete o estado de espírito do país (ou talvez do próprio mundo ocidental) que dominou a primeira década do século XXI.

Ao desfamiliarizar o ataque terrorista e suas consequências em *The Road*, McCarthy não apenas produziu o livro mais instigante e original sobre o assunto, como causou aquilo que Wayne Booth chama de confusão deliberada do leitor sobre verdades fundamentais, ou seja, “not simply to mystify about minor facts of the story but to break down the reader’s convictions about truth itself, so that he may be ready to receive *the* truth when it is offered to him”⁶⁴.

A verdade aqui tem a ver com algo que McCarthy trabalhou em toda sua obra: a crise do excepcionalismo americano. Cant sugere que este retrata:

an America in which material progress has not been accompanied by a spiritual or moral counterpart, that Americans are still being influenced by a national myth that is chimerical, and that man remains what he has always been, a fearful and therefore violent wanderer on the earth, his only guide and comfort lying in his tales; his ultimate tragedy is that too often his tales prove false.⁶⁵

Ao lermos o mito do *American Exceptionalism* com uma grande narrativa, ao retratar a crise e o fim desta, McCarthy pode ser visto como um escritor sobre o sujeito pós-moderno – embora estilisticamente ele não seja propriamente um escritor pós-moderno, tal qual alguns seus conterrâneos, como Thomas Pynchon ou John Barth.

No momento histórico-social em que vivemos, ao qual Jameson chama de Pós-Modernismo, somos, entre outras coisas, incapazes de ver a totalidade, e lidamos com

meórias aparecem claras como o céu num dia claro de setembro, muitas partes de nossa experiência continuam faltando. [...] trauma está ligado a uma ideia de falta, algo que não pode ser compreendido.”

⁶⁴ BOOTH, Wayne. **The Rethoric of Fiction**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983 [1961], p. 285. “não apenas iludir sobre fatos menores da trama mas quebrar as convicções do leitor sobre a própria verdade, para que ele possa estar pronto para receber a verdade quando esta é oferecida para ele”

⁶⁵ CANT, **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**, p. 17. “Uma América na qual o progresso material não foi acompanhado pela contrapartida espiritual ou moral, que os americanos ainda estão sendo influenciados por um mito nacional que é quimérico, e aquele homem continua sendo o que sempre foi, um vagabundo sobre a terra, vagabundo e violento, cujo único guia e conforto estão em suas histórias; sua tragédia derradeira é que suas histórias muitas vezes são comprovadamente falsas.”

fragmentos. Para o teórico, essa crise na história, daí a fragmentação, nos deixa incapazes de figurar o passado e o futuro; vivemos, então, num presente eterno. Esse sujeito pós-moderno se materializa em *The Road* na figura do garoto, nascido depois do cataclismo, desconhecendo, portanto, o planeta antes de estar “everything covered with ash”⁶⁶, e sem a capacidade de imaginar o mundo futuro sem isso. A fragmentação a que Jameson se refere coincide com o caráter episódico da narrativa, que, por sua vez, é o mesmo da jornada dos dois personagens pela estrada.

Isso, é claro, mais uma vez, está dado no ponto de vista do pai, e, sendo o ponto de vista é o conjunto das relações entre o autor implícito e a matéria do romance, o narrador, colado ao protagonista, dando o relato a partir da focalização desse personagem, é aquele que Norman Friedman, citando Henry James, chamaria de um narrador ideal:

[To] have the story told as if by a character in the story, but told in the third person. In this way the reader perceives the action as it filters through the consciousness of one of the characters involved, yet perceives it *directly* as it impinges upon that consciousness, thus avoiding removal to a distance necessitated by retrospective first-person narration.⁶⁷ (Ênfase no original)

O centro de consciência, assim como o foco narrativo, é o pai, e isso fica claro uma vez que o Garoto não teria condições compreender o que está acontecendo e no que tudo isso implica – ao menos, não na forma como é dada no romance –, ou, então, sentir saudade do mundo perdido, já que ele desconhece este. O garoto é uma “‘offspring’ of the cataclysmic [...] he is one of the few who can look upon the post-apocalyptic setting without a sense of nostalgia”⁶⁸

Porém, nas últimas páginas do romance, há uma mudança drástica no foco narrativo e no centro de consciência que precisa também ser absorvida pelo narrador. A morte do pai implica na reconfiguração desses elementos dentro da narrativa. Isso se percebe já no momento que esta acontece, depois que o homem agoniza por algum tempo:

⁶⁶ MCCARTHY, *The Road*, p. 22. “Tudo coberto de cinzas.” (p. 22)

⁶⁷ FRIEDMAN, Norman. “Point of view in fiction”. In. STEVICK, Philip (Ed.). *The theory of the Novel*. New York: The Free Press, p. 113. “Contar uma história como se contada por uma personagem na história, mas contada em terceira pessoa. De forma que o leitor perceba a ação enquanto é filtrada pela consciência de um dos personagens envolvidos, ainda assim percebe diretamente como isso colide sobre aquela consciência, portanto evitando afastamento para uma distância necessitada retrospectivamente por uma narração em primeira pessoa.”

⁶⁸ IBARROLA-ARMENDARIZ, Aitor. “Crises across the board in Cormac McCarthy’s *The Road*”. *Revista de Estudos Norteamericanos*, Seville, n. 14, p. 92, 2009-2010. “‘cria’ do cataclismo [...] e é um dos poucos que pode olhar para o cenário pós-apocalíptico sem o sentimento de nostalgia”.

He slept close to his father that night and held him but when he woke in the morning his father was cold and stiff. He sat there a long time weeping and then he got up and walked out through the woods to the road. When he came back he knelt beside his father and held his cold hand and said his name over and over again.⁶⁹

Se até então, no romance, o pronome *he* usado como agente se referia ao pai, a partir de agora se liga ao menino. O narrador rapidamente adere ao seu ponto de vista, dá a ele o foco da narração e o torna o novo centro de consciência – o faz até pela ausência de outra opção. Essa é a herança que o pai é capaz de deixar para o menino, e, ao mesmo tempo, é o ritual de passagem e amadurecimento do garoto. Em pouco menos de 10 páginas, ele precisa resolver o que será feito com o corpo do pai, e como ele mesmo sobreviverá a partir daí.

Um exemplo disso, se dá no *dénouement* da narrativa, quando o menino, agora órfão, encontra a família de estranhos. Se até esse o momento, para o pai (e o narrador) todo estranho era um inimigo em potencial – afinal apenas ele e seu filho são os *good guys* -, agora, em momento algum, cogita-se, que esses novos personagens possam ser vilões. O narrador segue a ingenuidade do menino que se contenta em perguntar para o sujeito se ele não come gente, ao que o homem prontamente responde que não.

Com a morte do pai, dissipa-se a tensão ética e moral que existia entre os dois, pois o garoto é ‘mais bom’ do que o pai, que não estava disposto a ceder a nenhuma pessoa. Após serem atacados pelo ladrão, o pai consegue recuperar os seus pertences, mas, para desespero do garoto, como vimos, deixa o assaltante completamente nu, sem qualquer possibilidade de sobrevivência no frio que os cerca:

He [o pai] pulled the cart back and swung it around and put the pistol on top and looked at the boy. Let’s go, he said. And they set out along the road south with the boy crying and looking back at the nude and slatlike creature standing there in the road shivering and hugging himself. Oh Papa, he sobbed.

Stop it.

I cant stop it.

I cant stop it.

⁶⁹ MCCARTHY, **The Road**, p. 281. “Dormiu perto do pai naquela noite e abraçou-o mas quando acordou pela manhã seu pai estava frio e rígido. Ele ficou sentado ali por muito tempo chorando e depois se levantou e caminhou através da floresta até a estrada. Quando voltou se ajoelhou junto ao pai e segurou sua mão fria e disse seu nome de novo e de novo.” (p. 229)

What do you think would have happened to us if we hadn't caught him? Just stop it.

I'm trying.⁷⁰

No entanto, essa não é a única tensão a se dissipar com a morte do pai. Esta está relacionada àquele que Benjamin chama de *storyteller*:

For storytelling is always the art of repeating stories, and this art is lost when the stories are no longer retained. It is lost because there is no more weaving and spinning to go on while they are being listened to.⁷¹

Segundo Benjamin, o 'storyteller'⁷² faz parte do grupo de professores e sábios, que aconselham a muitos. Nesse sentido, o pai, tentando manter viva no filho a chama da esperança, não apenas conta/relembra histórias do passado, mas também cria as narrativas em que são os *good guys carrying the fire* – o que faz com que o garoto tenha um objetivo para continuar vivo, e seguindo em frente. Há também a esperança no pai de que, no futuro, suas histórias sobre o passado sirvam de base para o menino ajudar na reconstrução do mundo.

Porém, segundo o que também descreve Benjamin, existe uma tensão entre a narrativa oral (o *storytelling*) e a arte do romance. Em seu ensaio, originalmente de 1936, ele comenta que “[the] art of storytelling is reaching its ending because the epic side of truth, wisdom, is dying out.”⁷³

Como sabemos, o romance é a forma literária da burguesia, e é nele que expressam seus valores, sua moral e visão de mundo. Ao seu final, *The Road* é incapaz de figurar um mundo além da sociedade que conhecemos – na diegese do romance, antes do cataclismo. A

⁷⁰ MCCARTHY, *The Road*, p. 258. “Ele empurrou o carrinho para trás e colocou o revólver por cima e olhou para o menino. Vamos, ele disse. E partiram pela Estrada rumo ao sul com o menino chorando e olhando para a criatura nua e magra como uma tábua lá atrás parada a estrada tremendo e abraçando o próprio corpo. Oh Papai, ele soluçou.

Pare.

Não consigo parar.

O que você acha que teria acontecido conosco se não tivéssemos alcançado ele? Pare.

Estou tentando.”(p.211)

⁷¹ BENJAMIN, “The Storyteller”. p. 91. “Pois *storytelling* é sempre a arte de repetir histórias, e essa arte é perdida quando as histórias não são mais conservadas. É perdido porque não há mais tecelagem e fiação para serem feitas enquanto as histórias são contadas.”

⁷² Aqui prefiro usar o termo em inglês, que dá ideia de um contador de histórias, algo um pouco diferente de 'narrador', conforme ficou popularizado na tradução nacional, o que também pode confundir com o narrador do romance.

⁷³ BENJAMIN, “The Storyteller”, p. 87. “a arte de contar histórias está se aproximando do seu fim por que o lado épico da verdade, a sabedoria, está se extinguindo.”

chegada da família nuclear remete à estrutura da sociedade capitalista que necessita dessa instituição como mola de propulsão, força de trabalho, mercado consumidor e para a transmissão de valores, entre outras coisas.

A morte do pai, no entanto, talvez não tenha sido em vão. Citando novamente Benjamin, “the nature of the character in a novel cannot be presented any better [than telling] the ‘meaning’ of his life is revealed only in his death”⁷⁴. Ou indo além, “[death] is the sanction of everything that the storyteller can tell”⁷⁵. Nesse sentido, é sintomática que a morte do pai seja ao final da jornada e que, pouco depois, o garoto encontre um novo rumo.

Ao fim dos romances, conforme explica Jameson, há uma espécie de contradição: para que a narrativa projete um sentido de totalidade da experiência no tempo e espaço é preciso chegar a um encerramento. Esse, no entanto, é a marca do limite além do qual o pensamento não pode ir⁷⁶. Em *The Road*, essa contradição se materializa em duas formas. A primeira se dá com a morte do pai – ou melhor reformulando, quando ele deixa de existir fisicamente para o filho, ou seja, quando o garoto precisa abandonar o corpo do homem, e seguir em frente com sua nova família. Não há interesse para o romance de o acompanhar nessa nova trajetória. A outra, por sua vez, como já explicado, está ligado à morte do focalizador, e a necessidade do romance encontrar um novo ponto de vista.

Com a morte do pai, morre também a narrativa oral, e é como se o romance (a narrativa escrita) ganhasse essa batalha. Ao ser a representante da burguesia, essa forma literária metaforicamente se ascende, então, no mundo pós-apocalíptico de *The Road*, e deve se tornar novamente hegemônica num eventual mundo reconstruído.

Uma vez que o destino do pai já é dado de princípio, então a questão que o romance precisa responder não é o que vai acontecer com o homem, mas com o garoto, e como eles se confrontam com esse mundo devastado. Como dissemos, após a morte do homem, o foco narrativo passa a ser do menino. Uma prova disso é a forma como o narrador adere à visão do filho em relação aos estranhos que ele encontra perto do final. Desprovido de experiência e acolhido pela nova família, o menino parece deixar de ser uma perspectiva interessante para o

⁷⁴BENJAMIN, “The Storyteller”, p. 100-101. “a natureza de um personagem num romance não pode ser mais bem apresentada do que [dizendo-se que] o ‘significado’ de sua vida é revelado apenas em sua morte”

⁷⁵ Ibidem, p. 94. “a morte é a sanção de tudo aquilo que o contador de história pode dizer. Ele emprestou a sua autoridade da morte”

⁷⁶ JAMESON, Fredric. **The Archaeologies of the Future**. London & New York: Verso, 2007 [2005], p. 283.

romance – seu destino já resolvido não oferece atrativos -, que, então, se volta para ordem burguesa do mundo pré-apocalíptico tal qual conhecemos.

Se, em sua essência, *The Road* narra a busca do pai por um lugar onde seu filho possa sobreviver, pode-se estabelecer um paralelismo com a própria obra de McCarthy: uma jornada que investiga o senso de identidade dos próprios Estados Unidos, traçando um caminho dessa representação mítica, do leste para o oeste⁷⁷. E se o movimento dos dois personagens centrais e o da narrativa são o mesmo, e esta investigando a identidade de seu próprio país, então, *The Road* parece espelhar o movimento de toda uma nação – nem que seja apenas de forma simbólica.

⁷⁷ CANT, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, p. 272.

Capítulo 2

Já aconteceu antes, mas nunca como agora

The Roman Empire. I'm familiar with the analogy.

The Romans would always go out of their way to make an announcement: 'You are now dealing with the Roman Empire'.

Yeah. So if you pricked a senator in Rome, if you just pricked him through his toga with a pin, the Roman soldiers would seek out the village you came from – whatever it was – anywhere in the empire – however far-flung – and they would kill all your family and burn down your house, they'd slaughter everyone in sight and rape all your daughters, just to make the point, just to put a message across: don't prick senators.

But, sir, we're not Romans. And last time I looked at the constitution, we were still a republic, not an empire.

(David Hare. *Stuff Happens*)

All the trees in the world are going to fall sooner or later.

But not on us.

(Cormac McCarthy. *The Road*)

Literature has provided one of the most effective sites for reflection on the meanings of American life after 9/11.

(Michael Rothenberg. *Seeing Terror, Feeling Art*)

“A screaming comes across the sky. It has happened before, but there is nothing to compare to it now.” Assim começa *Gravity's Rainbow*⁷⁸, livro ficção de Thomas Pynchon, publicado em meados dos anos de 1970. É curioso como tais frases iriam ressoar quase três

⁷⁸ PYNCHON, Thomas. *Gravity's Rainbow*. London: Penguin Books, 2006 [1973], p. 3. “Um grito atravessa o céu. Já aconteceu antes, mas não há nada com o que o comparar agora.”

décadas depois, quando numa manhã de 11 de setembro de 2001, outros gritos atravessaram o céu – agora de Nova York, ao contrário da Londres da Segunda Guerra Mundial do livro. Em 2013, o próprio Pynchon iria fazer seu ‘Romance do 11 de Setembro’, com *Bleeding’s Edge*, no qual acompanha um grupo de personagens desde o colapso das *dotcom*, que teve seu clímax em 2000, até o ataque terrorista do ano seguinte.

Para um dos personagens desta obra, tais ataques, ao invés de inspirar algum tipo de maturidade aos Estados Unidos e seu povo, causaram uma espécie de regressão:

The day was a terrible tragedy. But it isn’t the whole story. Can’t you feel it, how everybody’s regressing? September 11 infantilized this country. It had a chance to grow up, instead it chose to default back to childhood. I’m in the street yesterday, behind me are a couple of high-school girls having one of these teenagers conversations, ‘So I was like, “Oh, my God?”’, and he’s like “I didn’t say I was *see-eeen* her?”’ and when I finally turn to look at them, here are these two women my own age. Older! Your age, who should know better, really. Like trapped in a fuckin time warp or something.”⁷⁹

De certa forma, essa infantilização dos Estados Unidos, à qual a personagem se refere, remete à criança em *The Road* – embora em níveis distintos, afinal, o menino do romance de Cormac McCarthy não é um adulto que regrediu a um estágio de seu passado – um mundo devastado, pós-apocalíptico, diga-se – é permeada pelo signo da descoberta, que, aliás, é sempre truncada, pois está mais ligada à destruição do que à continuidade.

The Road é um dos romances mais instigantes sobre o 11 de setembro exatamente por cifrar o ataque – o tal cataclismo inominado – e explorar as consequências: um país devastado, onde os fracos não têm vez.

⁷⁹ PYNCHON, Thomas. **Bleeding Edge**. New York: The Penguin Press, 2013, p. 336. “O dia foi uma tragédia horrível. Mas isso não é a história completa. Você não sente como todo mundo está regredindo? 11 de setembro infantilizou o país. Tinha a chance de amadurecer, ao invés disso, escolheram voltar por *default* à infância. Eu estava na rua outro dia, e atrás de mim estavam duas colegiais conversando o papo de adolescente, ‘Tipo eu disse: “Oh, meu Deus?”’, e ele falou tipo ‘Eu não disse que estava *vee-eendo* ela?’”, e quando finalmente olhei para trás para as ver, lá estavam duas mulheres da minha idade. Mais velhas! Da sua idade, que deviam se comportar melhor, é sério. Tipo presas à porra de um túnel do tempo ou algo.”

As invasões bárbaras

A última vez que os Estados Unidos viram alguma espécie de invasão ao país foi em 1812, na guerra com o Reino Unido, que durou 3 anos. Depois disso, em termos de conflitos, ainda houve a Guerra de Secessão (1861-1865), e um ataque à sua periferia: Pearl Harbor, em 1941. Por isso,

[to] have war brought home was an unusual experience for America, to have the mainland not only invaded, but attacked from the skies and devastated was not only unusual but unique. [...] And the whole world was watching. [...] The collapse of the towers was a global media event.⁸⁰

Os ataques de 11 de setembro foram os primeiros eventos midiáticos do século XXI a serem transmitidos em tempo real pela televisão para o planeta todo⁸¹. Mais do que testemunhas das Torres em colapso, com o que viria depois, “world in no doubt of the extent of American power. The enemy was terrorism, and war on it would be waged till it was rooted out, everywhere”⁸². O filósofo francês Jean Baudrillard lembra que, no terrorismo, “[the] role of images is highly ambiguous. For, at the same time they exalt the event, they also take it hostage. They serve to multiply it to the infinity and, at the same time, they are a diversion and a neutralization”⁸³. Ao apontar que o terrorismo não seria nada sem a mídia, implica em “[the] spectacle of terrorism forces the terrorism of spectacle upon us”⁸⁴. Basta lembrar que as imagens do segundo avião indo de encontro às Torres Gêmeas, assim como o desmoronamento delas, foram transmitidos ao vivo, repetidos à exaustão na televisão e estão

⁸⁰ GRAY, *After the Fall*, p. 4-6. “[ter] a guerra em solo nacional é uma experiência incomum para os Estados Unidos, ter o continente não apenas invadido, mas atacados pelos céus e destruído não era apenas incomum, era único. [...] E o mundo inteiro estava assistindo. [...] O colapso das torres foi um evento global de mídia.”

⁸¹ Vale lembrar que em 2001, a configuração da internet era bastante diferente dos dias atuais. Imaginar os ataques às Torres Gêmeas em tempos de redes sociais é um exercício interessante. Sua ‘cobertura’, é óbvio, seria completamente diferente (nem melhor ou pior, mas diferente), e também devemos levar em conta uma espécie de histeria digital que poderia acontecer.

⁸² ANDERSON, Perry. *Imperium*. *New Left Review*, London, v. 83, p. 89, 2013. “o mundo todo não teria dúvidas da extensão do poder americano. O inimigo era o terrorismo, e a guerra contra este iria o sacudir até que estivesse extirpado em todos os lugares”.

⁸³ BAUDRILLARD, Jean. *The spirit of terrorism*. Trad. Chris Turner. London & New York: Verso, 2003 [2002], p. 27. “o papel da imagem é altamente ambíguo. Pois ao mesmo tempo, exalta o acontecimento, mas também o tomam como refém. Elas servem para o multiplicar ao infinito e, ao menos tempo, elas são o desvio e a neutralização.”

⁸⁴ *Ibidem*, p. 30. “o espetáculo do terrorismo força o terrorismo do espetáculo sobre nós.”

disponíveis na internet para serem vistas a qualquer momento – mais de uma década depois dos fatos.

Para Slavjo Žižek, “[the] ultimate and defining moment of the twentieth century was the direct experience of the Real as opposed to everyday social reality – the Real in its extreme violence as the price to be paid for peeling off the deceptive layers of reality”⁸⁵. É claro que, aqui, o filósofo esloveno se refere ao Real Lacaniano – e se, nesse Real estão coisas que resistem à simbolização, como figurar os ataques e suas consequências? Ainda para o filósofo, “the collapse of the WTC was: an image, a semblance, an ‘effect’, which, at the same time, delivered ‘the thing itself’”⁸⁶.

O mesmo Žižek detecta, imediatamente após aos ataques, a proeminência de duas narrativas: aquela que ele chama de *American Patriotic* (a inocência estava sob ataque fortalecendo uma onda de orgulho patriótico)⁸⁷, e a outra de *Leftist* (os Estados Unidos tiveram o que mereceram: aquilo que fizeram com os outros por décadas)⁸⁸. Os próprios produtos da indústria cultural e obras de arte produzidos pouco depois do 11 de setembro tiveram dificuldade, como é normal, em compreender e/ou figurar o que aconteceu e estava acontecendo:

[While] the initial experience of 9/11 seemed unprecedented and cataclysmic, the experience of incommensurability generated a culture-wide need for explanatory narratives, not simply as a means for countering the trauma, but as a means for refusing incommensurability prompting attempts to place 9/11 into a historical framework.⁸⁹

⁸⁵ ŽIŽEK, Slavoj. “Introduction: The Missing Link”. In. _____. **Welcome to the Desert of the Real**. London & New York: Verso, 2002, p. 5-6. “o momento definitivo e definidor do século XX foi a experiência do Real em oposição à realidade social do cotidiano – o Real na sua extrema violência como o preço a ser pago por descascar as camadas enganadoras da realidade.”

⁸⁶ ŽIŽEK, Slavoj. “Passion of Real, Passion of Semblance”. In. _____. **Welcome to the Desert of the Real**. London & New York: Verso, 2002, p. 19. “o colapso do WTC era: uma imagem, uma aparência, um ‘efeito’, que, ao mesmo tempo, transmitiu ‘a coisa em si’”.

⁸⁷ Em *After the Fall*, Gray explica que há uma tendência recorrente na escrita e história americanas de identificar crises como a uma descida da inocência à experiência. (p. 2)

⁸⁸ ŽIŽEK, “Passion of Real, Passion of Semblance”, p. 51.

⁸⁹ KENNISTON, Ann; QUINN, Jeanne Follansbee. “Introduction – Representing 9/11: Literature and Resistance”. In. KENNISTON, Ann; QUINN, Jeanne Follansbee (Eds.). **Literature after 9/11**. New York & London: Routledge, 2010 [2008], p. 3. “[Enquanto] a experiência inicial do 11 de setembro se parecia sem precedentes e cataclísmica, a experiência da incomensurabilidade gerou uma necessidade de amplitude cultural por narrativas explanatórias, não simplesmente como um meio para neutralização do trauma, mas como um meio de recusar a incomensurabilidade sugerindo tentativas de assentar o 11 de setembro numa moldura histórica.”

Na literatura, as reações ao 9/11 se deram pela sequência gradativa de gêneros. As primeiras obras a aparecerem foram poemas (especialmente de pessoas desconhecidas) que surgiram na internet, seguidos de peças de teatro, ensaios e reminiscências curtas. Essas primeiras manifestações “often attempted directly to capture and convey the events of 9/11 and emotional response to the events; as time has passed, the approach to the attacks has become more nuanced”⁹⁰. Mais do que um avanço na complexidade dos gêneros, as obras começam a trazer críticas aos discursos vigentes. Nos EUA, como é de se esperar, tinham mais força aqueles que Žižek identifica como um primeiro tipo, o patriótico.

Conforme aponta Georg Lukács, o problema da imanência, especialmente em obras literárias, é que falta mediação⁹¹. A produção literária dessa época sobre o assunto se torna apenas sintoma, e então, só mais tarde, irá adquirir uma capacidade de figuração e compreensão crítica, trazendo novas camadas de entendimento e percepção. Assim, essas obras iniciais têm, na maior parte de suas vezes, ao centro, o trauma. A problemática para os romancistas, assim sendo, é como transformar esse trauma em narrativa?

Há aqueles que não hesitam em mostrar o fatídico dia 11 de setembro de forma explícita, muitas vezes descrevendo-o em detalhes em algum momento da obra. Curiosamente, na maioria dos romances e peças de teatro que assim o fazem, a inserção dos ataques, da tragédia, se dá no ambiente doméstico, mostrando como o microcosmo é afetado. O cataclismo e suas consequências, como diz Gray, se tornaram o solo da literatura norte-americana, não apenas porque esta configurou a consciência do país e seus habitantes, mas são os elementos que definem aquilo que Raymond Williams chama de *structure of feeling*, a estrutura de sentimento⁹², e assim, entram na literatura americana, pois estas estão presentes

⁹⁰ KENNISTON; QUINN. “Introduction”, p. 3. “frequentemente tentava capturar diretamente e comunicar os acontecimentos de 11 de setembro, e a resposta emocional a eles; conforme o tempo passou, a abordagem aos ataques ganhou mais nuances”.

⁹¹ LUKÁCS, Georg. **The Meaning of Contemporary Realism**. Trad. John and Necke Mander. London: Merlin Press, 1979 [1963], p. 19-22.

⁹² *Structure of Feeling*, ou, Estrutura de Sentimento, em português, é um termo criado por Raymond Williams, nos anos de 1950, mas só em seu *The Long Revolution* (1961), que o formulou com mais profundidade. Num capítulo chamado “The Analysis of Culture” (p. 69), ele define como: “it is a firm and definitive as ‘structure’ suggests, yet it operates in the most delicate and least tangible parts of our activity. In one sense, this structure of feeling is the culture of a period: it is the particular living result of all elements in the general organization. And it is in this respect that the arts of a period, taking to include characteristic approaches and tones in argument, are of major importance.” (“é firme e definitivo como a ‘estrutura’ sugere, ainda assim funciona da forma mais delicada e nas partes menos palpáveis de nossa atividade. De certa forma, essa estrutura de sentimento é a cultura de um período: é o resultado particular e vivo de todos os elementos da organização geral. E é nesse respeito que as artes de um período são de grande importância, ao incluir abordagens características e tons no argumento.”). Cora Kaplan, por sua vez, ajuda na compreensão desse termo complexo explicando: “o sentimento

nas manifestações literárias, uma vez que fazem parte, em última instância, da cultura de um período. David Simpson faz uma descrição desse momento e suas consequências que pode ser lida como uma tentativa de detecção de uma estrutura de sentimento:

It has been widely presented as an interruption of the deep rhythms of cultural time, a cataclysm simply erasing what was there rather than evolving from anything already in place, and threatening a yet more monstrous future. It appeared as an unforeseen eruption across the path of a history commonly deemed rooted in a complacent steady-state progressivism.⁹³

Em *The Road* encontramos, praticamente, todas essas características mencionadas: o cataclismo inominado é a “interrupção dos ritmos profundos da cultura” anterior a ele, surgindo inesperadamente, ao contrário de “evoluir de algo já existente”. Tudo isso faz com que McCarthy fale do 11 de setembro de forma oblíqua – mais do que mostrar explicitamente os atentados, corpos caindo, gente morrendo, ele figura a ferida aberta da sociedade americana por meio do romance pós-apocalíptico. Essa é uma narrativa que precisa ser contada – e assim, se superar o trauma, transformando-a em memória, mas, vale lembrar, é apenas o pai que tem memória no romance.

Michael Rothberg afirma que “any attempt at explanation must go beyond discussion, among other aspects of the historical background, of how the United States has been complicit in preparing the grounds for terrorism, both at home and in the rest of the world”⁹⁴. O que o autor se refere aqui certamente é o *American Exceptionalism*, essa ideologia intersticial que emerge com mais força nos momentos de crise:

vivido de um tempo, suas histórias dinâmicas e efêmeras que contêm e revisam as contradições entre as ideologias rivais e entre essas e as suas oposições ou alternativas radicais” (KAPLAN, Cora. “What we have again to say: Williams, Feminism, and the 1840s”. In C. Prendergast (Ed.). **Cultural Materialism: On Raymond Williams**, p. 231. Apud. CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz & Terra, 2001, p. 151). Como exemplo, podemos pensar em Fredric Jameson definindo o Pós-Modernismo como a estrutura de sentimento de nossa época (Cf. CEVASCO, **Para ler Raymond Williams**). Uma formulação mais extensa sobre a questão está em **Marxism and Literatura**, do próprio Williams (p. 128-135). Finalmente, nesse sentido, o que nos cabe investigar aqui é a estrutura de sentimento que se formou a partir do 11 de setembro, e como ela está presente na literatura – em especial, no objeto de estudo, *The Road*.

⁹³SIMPSON, David. **9/11 – The Culture of Commemoration**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006, p. 4. “É amplamente apresentado com uma interrupção dos ritmos profundos do tempo cultural, um cataclismo simplesmente apagando o que estava lá mais do que evoluindo de algo já existente, e ameaçando um futuro ainda mais monstruoso. Aparece como uma erupção inesperada através do caminho de uma história comumente considerada enraizada em progressismo complacentemente estático”.

⁹⁴ ROTHBERG, Michael. “‘There is no poetry in this’: Writing, Trauma and Home”. In. GREENBERG, Judith (Ed.), **Trauma At Home – After 9/11**, p. 151. “qualquer tentativa de explicação precisa ir além da discussão, entre outros aspectos, do fundo histórico, de como os Estados Unidos se tornaram cúmplices na preparação do terreno para o terrorismo, tanto em casa quanto no restante do mundo.”

When a version of American exceptionalism no longer suited extant geopolitical demands, policymakers reconfigured its elements to address the change in geopolitical circumstances. Indeed American exceptionalism may have managed to survive as the dominant fantasy of cold war American political culture precisely because the incompatible elements out of which it was composed lacked any fixed relationship to a binding state of affair.⁹⁵

Por mais que essa ideologia tome formas e manifestações diversas, há um elemento basal sempre preservado: os Estados Unidos são uma espécie de farol para as demais nações, e uma de suas funções é exportar sua democracia representativa baseada no mercado⁹⁶. Para intelectuais neocorservadores, conhecidos como *neocons*⁹⁷, “United States can be United only when confronted by an external threat and that if such a threat does not exist, it must be manufactured”⁹⁸. O 11 de setembro, por sua vez, fez desnecessária a fabricação ou simulação de qualquer crise no proscênio do palco da *realpolitik*.

A partir desse momento, o governo de George W. Bush utilizou aquilo que Dawson e Schuller chamam de *cowboy rhetoric*, ou retórica caubói, que legitima a vigilância internacional, e

demonstrates that contemporary US imperialism can be understood only through the conjuncture of the specific imperial politics of the present and the various political,

⁹⁵ PEASE, Donald E. **The New American Exceptionalism**. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2009, p. 9. “Quando uma versão do excepcionalismo americano não era mais adequada às demandas geopolíticas existentes, os homens que formulam a política reconfiguravam os seus elementos visando a mudança nas circunstâncias geopolíticas. De fato, o excepcionalismo americano pode ter conseguido sobreviver como a fantasia dominante da política cultural da Guerra Fria precisamente por causa que os elementos incompatíveis pelos quais era composta não tinham qualquer relação fixa com um encadeamento estado das coisas.”

⁹⁶ DAWSON, Ashley, SCHULLER, Malini Johar. “Introduction: Rethinking Imperialism Today”. In. DAWSON, Ashley, SCHULLER, Malini Johar (Eds.). **Exceptional State – Contemporary U. S. Culture and the New Imperialism**. Durham and London: Duke University Press, 2007, p. 2.

⁹⁷ Os *neocons* fazem parte de uma corrente filosófica cujas origens estão na descrença no liberalismo social, e, portanto, romperam com os liberais e os conservadores, defendendo uma intervenção militar. A ênfase na política externa está diretamente ligada ao imperialismo norte-americano, pois seu país seria o responsável pela preservação da ordem mundial. Uma vez que para eles, essa dominação norte-americana é bom tanto para o seu país quanto para o restante do mundo, a força militar chega a ser mais necessária do que a diplomacia – nesse sentido, a supremacia bélica e tecnológica é fundamental.

⁹⁸ DAWSON; SCHULLE, “Introduction”, p. 17. “Estados Unidos podem ser Unidos apenas quando confrontados por uma ameaça externa, e se tal ameaça não existe, ela precisa ser fabricada.”

religious, racial, and economic practices and rhetoric that have contributed to imperial culture in the past.⁹⁹

É nesse cenário do pós 11 de setembro, quando os *neocons* ganham ainda mais força, que irá emergir a Guerra ao Terror. Essa expressão, aliás, pode ser bastante reveladora, uma vez que se concentra no sentimento de *terror*, ao invés do agente ou da ação, terrorista e terrorismo. Rothberg, num ensaio chamado “Seeing Terror, Feeling Art” é certo ao apontar o papel da literatura nesse contexto:

the phrase [war on terror] draws our attention to the affective level of politics and points toward literature’s potential counter-force – a reconstruction of relations between thinking and feeling that both acts of terrorism and the imperial war on terror attempt to serve.¹⁰⁰

Baudrillard também faz uma constatação parecida:

As for terror, we know it is already present everywhere, in institutional violence, both mental and physical, in homeopathic doses. Terrorism merely crystallizes all ingredients in suspension. It puts the finishing touches to the orgy of power, liberation, flows and calculation which the Twin Towers embodied, while being at the violent deconstruction of that extreme form of efficiency and hegemony.¹⁰¹

Tendo essa formulação em mente, parto agora para a análise de obras literárias anteriores e posteriores ao 11 de setembro, e que, de alguma forma, tentam figurar ataques terroristas – a fim de especificar o tratamento dado do tema em *The Road*, examino agora algumas obras mais significativas que tem como eixo ataques terroristas e suas implicações. A partir disso, então, passo à investigação da catástrofe e suas implicações no romance de McCarthy.

⁹⁹ DAWSON; SCHULLE, “Introduction”, p. 15. “Demonstra que o imperialismo dos EUA contemporâneos pode ser entendido apenas por meio da conjectura da política imperial específica do presente, e de várias práticas e retóricas políticas, religiosas, raciais e econômica que contribuíram para a cultura imperial do passado.”

¹⁰⁰ ROTHBERG, Michael. “Seeing Terror, Feeling Art”. In. KENISTON, QUINN (Eds.), **Literature after 9/11**, p. 124. “a frase [guerra ao terror] chama nossa atenção para o nível que a política afeta e indica o potencial da literatura como uma contra-força – uma reconstrução das relações entre pensamento e sentimento que ambos, atos de terrorismo e a guerra imperial ao terror, tentam server”.

¹⁰¹ BAUDRILLARD, Jean. “Hypothesis on Terrorism”. In. _____. **The Spirit of Terrorism**, p. 59. “Em se tratando de terror, sabemos que está presente em todo lugar, na violência institucional, tanto mental quanto física, em doses homeopáticas. Terrorismo apenas cristaliza todos os ingredientes em suspensão. Dá os últimos retoques à orgia de poder, libertação, fluxos e cálculo que as Torres gêmeas corporificavam, enquanto está na desconstrução violenta daquela forma extrema de eficiência e hegemonia.”

Explodindo a realidade como tal

Trauma, como se sabe, é uma ferida, não no corpo, mas na mente. Sendo assim, sua cura depende da tomada de consciência da existência dessa fratura. Cathy Caruth, em seu *Unclaimed Experience – Trauma, Narrative, and History*, explica que:

Trauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature – the way it was precisely not known in the first instance – returns to haunt the survivor later on.

[...]

[It] is always the story of a wound that cries out, that addresses us in the attempt to tell us of a reality or truth that is not otherwise available.¹⁰²

O 11 de setembro é a ferida, e a literatura tenta lidar com esse trauma, figurando-o de formas distintas. A título de classificação, podemos dividir os romances que abordam esse momento de três formas. A primeira é uma a que chamaríamos de “premonitórios”. Não são narrativas propriamente que fazem uma previsão do futuro, é claro, mas são livros nos quais o terrorismo está presente, e mira, como os ataques de 2001, no centro do capitalismo de seu momento histórico. *The Secret Agent*, de Joseph Conrad, publicado em 1907, é um deles. Mais recentemente, porém, outros três romances chamam a atenção: *Mao II* (1991), de Don DeLillo, e *Fight Club* (1996) e *Survivor* (1999), ambos de Chuck Palahniuk.

A segunda categoria, e mais extensa, é aquela em que o 11 de setembro está explicitamente presente na narrativa, e influencia, em maior ou menor grau, a vida dos personagens e a forma dentro do romance. A lista é grande, e nem todos dignos de nota, mas, destaco aqui alguns que ganharam uma certa importância, como *The Reluctant Fundamentalist*, do inglês de origem paquistanesa Mohsin Hamid, *The Emperor's Children*, da americana Claire Messud, o francês *Windows on the World*, de Frédéric Beigbeder, e *Terrorist*, de John Updike. *Falling Man*, de DeLillo, é, a meu ver, um caso particular. Nele, os

¹⁰² CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience – Trauma, Narrative, and History**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1996, p. 4. “Trauma não é localizável no evento acontecimento simplesmente violento ou original no passado de um indivíduo, mas, na verdade na forma como sua própria natureza não assimilada – a forma que não foi precisamente conhecido no primeiro momento – retorna mais tarde para assombra o sobrevivente.

[...]

[É] sempre a história de uma ferida que clama, que se dirige a nós na tentativa de nos mostrar a realidade ou a verdade que não está disponível de outra forma.”

ataques não apenas estão inseridos na narrativa, como também, a razão de ser do romance. Por fim, a classe no qual *The Road* está inserido – ao lado de *Saturday*, do inglês Ian McEwan, aquela em que o 11 de setembro aparece de forma cifrada, ou seja, indireta.

Dentro do dois últimos grupos de romances há, então, uma tarefa para seus autores: lidar com o trauma. Os acontecimentos traumáticos têm uma tendência de serem assimilados não no momento de sua ocorrência, mas mais tarde, geralmente por meio da repetição e reencenação. Nesse sentido, o desafio para os escritores que abordem uma ruptura como essa está na transformação do trauma em narrativa para serem assimilados, posteriormente, como memória:

Narrativizing the event amounts to an uncoiling of trauma, an undoing of its never-ending circularity: springing the time trap. The discursive response to 9/11 proves, over and beyond their inevitability, that the individual is not only made but also healed – made whole – by the necessary mechanisms of narrative and semiosis.¹⁰³

A literatura, como explicam Keniston e Quinn, “can help us integrate subjective experience with global history”¹⁰⁴. Para isso, é na narrativa que estará o poder de:

to restore temporal disruptions, to counter the suspension of history that visual representation sometimes invites, and to restore the links between private memory and public history.¹⁰⁵

Todos os escritores supracitados tentam dar conta exatamente desses mecanismos: de transformar trauma em narrativa e memória, e restabelecer rupturas, opor à suspensão da história, restituir ligações etc. Eles todos, porém, devem lidar com as limitações formais do gênero. Cada um, ao seu modo, irá esbarrar em algum empecilho. Em primeiro lugar, surge o 11 de setembro com uma barreira. Para os livros do segundo grupo a data é um muro, intransponível, apenas observado, contornado, quando muito. Já os do último, no qual se

¹⁰³ VERSLUYS, Kristiaan. **Out of the Blue – September 11 and the Novel**. New York: Columbia University Press, 2009, p 3-4. “Transformar um acontecimento em narrativa corresponde a uma ruptura do trauma, uma anulação de sua circularidade sem fim: girando a armadilha do tempo. A resposta discursiva ao 11 de setembro prova, acima e além de sua inevitabilidade, que o indivíduo não é apenas construído mas também curado – recomposto – pelos mecanismos necessários da narrativa e semiose.”

¹⁰⁴ KENISTON; QUINN, “Introduction”, p. 9. “pode nos ajudar a integrar experiência subjetiva com história global”.

¹⁰⁵ *Ibidem.*, p. 9. “restaurar as fraturas temporais, conter a suspensão da história a que as representações visuais às vezes convidam, e restaurar as ligações entre a memória privada e a história pública.”

inclui *The Road*, esse obstáculo é poroso, ele pode ser atravessado, mas nunca esquecido, ignorado.

O que cada um dos romances irá enfrentar solitariamente ao seu modo são estratégias de contenção, que, segundo Jameson, “are not only modes of exclusion; they can also take form of repression in some stricter Hegelian sense of persistence of older repressed content beneath the later formalized surface”¹⁰⁶. Essas mesmas estratégias podem ser intelectuais ou formais, e “can be unmasked only by confrontation with the ideal totality which they at once imply and repress”¹⁰⁷

Mas, no mundo fragmentado do pós-modernismo¹⁰⁸ – no qual todos esses romances nos arredores do 11 de setembro foram produzidos – , como ser capaz de ver a totalidade? De revelar essas estratégias de contenção? É a partir do próprio Jameson que esboçamos algumas respostas. Primeiramente, em relação à fragmentação, ele aponta que na pós-modernidade, se destacam percepções aleatórias, nas quais flashes coloridos são percebidos aqui e acolá até de forma passageira¹⁰⁹. Enfim, ele faz um diagnóstico da arte que está despedaçada.

Longe desta, todavia, ser uma questão apenas da pós-modernidade. Conrad, em romances como *Lord Jim*, *Nostromo* e *The Secret Agent*, enfrenta a mesma questão, mas em outro momento histórico, e, claro, essa se dá de outra forma. Uma de suas materializações é na flutuação da perspectiva. Por isso, a tentativa de superar essa limitação cria “a necessidade de reunir quantas perspectivas forem necessárias para reproduzir de maneira fiel uma visão da totalidade”¹¹⁰.

¹⁰⁶ JAMESON, Fredric. “Romance and Reification: Plot Construction and Ideological Closure in Joseph Conrad”. In. _____. **The Political Unconscious**. London and New York: Routledge, 2002 [1981, 1983], p. 201. “não são apenas modos de exclusão; elas também assumem a forma de repressão, em um sentido, hegeliano mais estrito, da persistência do antigo conteúdo reprimido sob a posterior superfície formalizada.” (JAMESON, Fredric. “Romanesco e Reificação: Construção da trama e fechamento ideológico em Joseph Conrad”. In. _____. **O Inconsciente Político**. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Editora Ática, 1992, p. 219. Todas as citações traduzidas dessa obra são desta edição)

¹⁰⁷ JAMESON, Fredric. “On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act”. In. _____. **The Political Unconscious**, p. 37-38. “só podem ser desmascaradas pelo confronto com o ideal de totalidade que elas a um só tempo implicam e reprimem”, p. 48.

¹⁰⁸ Refiro-me aqui aos conceitos de Pós-Modernismo e Pós-Modernidade formulados por Jameson, no ensaio de 1984, “Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism”, e que serão explorados com mais densidade à frente. Por ora, basta que por ‘pós-modernismo’, mais do que um conjunto de regras estéticas, por assim dizer, compreendo como uma periodização que abrange história, economia e cultura, típica do nosso capitalismo tardio, ou seja, nosso tempo.

¹⁰⁹ JAMESON, Fredric. “Transformations of the Image in the Postmodernity”. In. _____. **The Cultural Turn**. London and New York: Verso, 2009 [1998], p. 112.

¹¹⁰ SOARES, Marcos. “O olhar estrangeiro e a crise do conceito de comunidade em Joseph Conrad”. In. _____. **As Figurações do Falso em Joseph Conrad**. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 75.

Em *The Secret Agent*, por exemplo, e a escolha desse romance aqui não é casual, a narrativa é fragmentada com um ritmo de ruptura em digressões, cortes na progressão da trama, explicações e afins. Assim, “a ‘progressão’ do relato, efetuada pelo acúmulo de fragmentos, não gera avanço na narração, que gira em torno de si mesma, numa espécie de eterno retorno infundável”¹¹¹. Essa pulverização é, em última instância, “a premissa contra a qual o texto deve lutar é a de que a compreensão tornou-se, de fato, impossível”¹¹².

Aqui, a escolha deste romance de Conrad estabelece uma conexão entre passado e presente – modernismo e pós-modernismo. Depois do 11 de setembro de 2001, o livro, de 1907, sobre um ataque de anarquistas que explodiria o Observatório Real de Greenwich, em Londres, adquiriu um status de cult¹¹³, e no quando da queda das Torres Gêmeas, o *The Secret Agent* se tornou uma das três obras literárias mais citadas pela mídia norte-americana (as outras duas são os poemas de W. H. Auden *Sept. 1, 1939*, e *Musée des Beaux Arts*)¹¹⁴.

No romance de Conrad, um Professor (que não recebe nome próprio) quer fazer uma bomba que “wants to blow not this or that piece of reality, but reality as such”¹¹⁵. Esse comentário remete ao que Baudrillard disse sobre o 11 de setembro: “With the attacks on the World Trade Center in New York, we might even be said to have before us the absolute event, the ‘mother’ of all events, the pure event uniting itself all events that have never taken place”¹¹⁶.

A explosão do Observatório – assim do os ataques ao WTC – não é por acaso, conforme diz Vladimir, a mente por trás do plano em *The Secret Agent*:

¹¹¹ SOARES, Marcos. “A ação coletiva e a concretude da superação burguesa”. In. _____. **As Figurações do Falso em Joseph Conrad**, p. 219.

¹¹² Ibidem., p. 219.

¹¹³ Cf. REISS, Tom. “The true classic of terrorism”. **The New York Times**, New York, 11 Sept 2005. Disponível em <http://www.nytimes.com/2005/09/11/books/review/11reiss.html?pagewanted=all& r=1&>. Acessado em 21 de maio de 2014.

¹¹⁴ Cf. SHULEVITZ, Judith. “Chasing after Conrad’s Secret Agent”. **Slate**, New York, 27 Sept 2001. Disponível em http://www.slate.com/articles/arts/culturebox/2001/09/chasing_after_conrads_secret_agent.html. Acessado em 21 de maio de 2014.

¹¹⁵ EAGLETON, Terry. **Holly Terror**. Oxford & New York: Oxford University Press, 2005, p. 124. “quer explodir não essa ou aquela porção de realidade, mas a realidade como tal.”

¹¹⁶ BAUDRILLARD, Jean. “The Spirit of Terrorism”. In. _____. **The Spirit of Terrorism**. 2, p. 3-4. “Com os ataques ao World Trade Center em Nova York, poderiam até nos dizer que tínhamos diante de nós o acontecimento absoluto, a ‘mãe’ de todo os acontecimentos, o acontecimento puro unindo-se a todos os acontecimentos que nunca se realizaram”.

An attempt upon a crowned head or on a president is sensational enough in a way, but not so much as it used to be. It has entered into the general conception of the existence of all chiefs of state. It's almost conventional – since so many presidents have been assassinated.¹¹⁷

É preciso explodir então “something outside the ordinary passions of humanity”¹¹⁸, e a já que não se pode “throw a bomb into pure mathematics”¹¹⁹, e sendo a ciência fetiche sacrossanto, nas palavras do personagem, a opção pelo Observatório é a forma de abalar a elite, que “believe that in some mysterious way Science is at the source of their material prosperity”¹²⁰. O autor e seus personagens vivem no momento anterior à pós-modernidade, no qual, Jameson, citando Ernest Mandel, aponta que essa é a fase da expansão de mercado e imperialismo¹²¹. Além disso, o desenvolvimento tecnológico, como sempre, afeta drasticamente o modo de produção do período culminando na combustão elétrica. Dessa forma, o ato dos anarquistas, dentro do romance de Conrad, seria a afronta ao capitalismo da época.

Conrad foi um autor que soube se adaptar bem à tradição conservadora, o que fez com que neutralizasse em suas narrativas as forças que pudessem impulsionar a mudança. Soares explica que lendo

suas descrições de aristocratas passeando pelo parque, não podemos deixar de pensar que nem tudo ali é simulação: a delicadeza melíflua das frases revela um entusiasmo nem sempre contido pela aparência da riqueza e nos deixa entrever a fascinação que a aristocracia deve ter exercido sobre sua imaginação. Porém, não deixa de ser estranho o fato de que um escritor da sua honestidade [...] pudesse produzir um panfleto tão raivoso e unilateral contra a ação revolucionária e seus agentes.¹²²

¹¹⁷ CONRAD, Joseph. “The Secret Agent”. In. _____. **The Portable Conrad**. London: Penguin Books, 2007 [1907], p. 400. “Um atentado a uma cabeça de um rei ou a um presidente é sensacional o bastante de certa forma, mas não tanto quanto costumava ser. Já faz parte da ideia geral a existência de chefes de estado. É quase convencional – uma vez que tantos presidentes já foram assassinados.”

¹¹⁸ Ibidem., p. 400 “algo fora das paixões comuns da humanidade.”

¹¹⁹ Ibidem., p. 401. “jogar uma bomba na própria matemática.”

¹²⁰ Ibidem., p. 401. “acredita que de forma misteriosa a ciência é a fonte de sua prosperidade material.”

¹²¹ JAMESON, Fredric. “The Cultural Logic of Late Capitalism”, p. 35-36.

¹²² SOARES, Marcos. “A Ação Coletiva e a Superação da Concretude Burguesa”. In. _____. **As Figurações do Falso em Joseph Conrad**, p. 227.

Ao contrário do autor de *The Secret Agent*, no entanto, os escritores que lidam com o terrorismo na contemporaneidade não tomam posições político-sociais tão claras. Em *The Road*, por exemplo, isso fica claro.

Agora, ainda contrastando com a obra de Conrad, em 2001, no entanto, o cenário, claro, é outro. O capitalismo, seguindo a proposição de Jameson via Mandel, vive sua fase de capital financeiro, o poder não está mais na indústria, muito menos na ciência, tanto que Jameson se pergunta: “Why are investment and stock market getting more attention than an industrial production that seems on the verge of disappearing anyway? How can you have profit without production in the first place?”¹²³. Dessa forma, é sintomático que os ataques terroristas sejam contra o World Trade Center.

Duas torres que dissolviam no céu – é assim que as construções chegaram a ser evocadas, e, se, no quando se sua inauguração (em 1973), despertavam mais repugnância do que paixão, a explosão de uma bomba em frente aos prédios ajudou a criar uma empatia. Em 1996, o poeta David Lehman escreveu:

I never liked the World Trade Center.
When it went up I talked it down
As did many other New Yorkers.
The twin towers were ugly monoliths
That lacked the details the ornament the character
Of the Empire State Building and especially
The Chrysler Building, everyone's favorite,
With its scalloped top, so noble.
The World Trade Center was an example of what was wrong
With American architecture,
And it stayed that way for twenty-five years
Until that Friday afternoon in February

¹²³ JAMESON, Fredric. “Culture and Finance Capital”. In. _____. **The Cultural Turn**, p.137. “Porque os investimentos e o mercado de ações estão recebendo mais atenção do que a produção industrial que parece à beira desaparecer em todo caso? Como se pode lucrar sem produzir em primeiro lugar?”.

When the bomb went off and the buildings became
A great symbol of America, like the Statue
Of Liberty at the end of Hitchcock's Saboteur.
My whole attitude toward the World Trade Center
Changed overnight. I began to like the way
It comes into view as you reach Sixth Avenue
From any side street, the way the tops
Of the towers dissolve into white skies
In the east when you cross the Hudson
Into the city across the George Washington Bridge.¹²⁴

As menções visuais no poema de Lehman são reveladoras: o status, a grandiosidade e imponência da construção intimidavam. Sua presença, no entanto, também existe em sua completa ausência, 8 anos depois do atentado a bombas e 5 depois do poema de Lehman. Deixando algo que Don DeLillo chama de “something empty in the sky”¹²⁵. Menos de duas semanas depois dos ataques de 2001, o cartunista Art Spiegelman levou à capa da revista *New Yorker* uma ilustração com tom fúnebre na qual, pode se ler, a materialização da ausência das torres (Anexo A). A mesma imagem serviria depois para a capa de sua HQ *In the shadow of no towers*, da qual falaremos mais tarde.

¹²⁴ LEHMAN, David. **The World Trade Center**, 1996. Disponível em http://www.ericdarton.net/a_living_archive/html/litallusions.html. Acessado em 25 de maio de 2014. “Eu nunca gostei do World Trade Center.

Quando foi construído eu falei mal/ Como muitos outros nova-iorquinos.

As torres gêmeas eram monólitos feios/ que não tinham os detalhes os ornamentos o caráter/ do Empire State Building e especialmente/ do prédio da Chrysler, o favorito de todo mundo/ com seu topo ornamentado, tão nobre.

O World Trade Center era um exemplo do que estava errado/ com a arquitetura americana,/ e ficou no meio do caminho por 25 anos/ até aquela tarde de sexta-feira de fevereiro/ quando a bomba explodiu e os prédios se transformaram/ num grande símbolo dos Estados Unidos, como a Estátua/ da Liberdade, no final de Sabotador, de Hitchcock.

Minha atitude em relação ao World Trade Center/ Mudou da noite para o dia. Eu comecei a gostar da forma/ que entrava no campo de vista quando se chega à Sexta Avenida/ De qualquer lado da rua, a forma como os topos/ das torres dissolvem em céus brancos/ no oeste quando você cruza o Hudson/ A caminho da cidade atravessando a ponte George Washington.”

¹²⁵ DELILLO, Don. “In the ruins of the future”. **Harper’s**, New York, Dezembro, 2003, p. 40. “algo de vazio no céu”.

Para o arquiteto Minoru Yamasaki, responsável pelo projeto e construção de todo o complexo onde estavam as Torres, o WTC,

with its location facing the entry to New York harbor, could symbolize the importance of world trade to this country and its major metropolis and become a physical expression of the universal effort of men to seek and achieve world peace.¹²⁶

Conforme explica Patricia A. Morton¹²⁷, essa citação do arquiteto tem sido tanto elogiada quanto ridicularizada, mas também suscita um questionamento, como bem lembrou Mark Wigley¹²⁸, teórico da arquitetura: Alguém acreditou que as forças da globalização eram tão inocentes que a arquitetura era capaz de materializar essa inocência? Para Yamasaki, comércio mundial significa paz mundial, sendo assim, o sucesso do WTC seria algo como o fim de todos os conflitos. No fundo, entretanto, as duas torres, mais do que símbolo e lembrança, materializam a *Pax Americana*.

O ataque às Torres Gêmeas, entre outros lugares, para Baudrillard, é sintomático, pois, se elas valiam a pena de serem destruídas, “[one] cannot say the same of many architectural works. Most things are not even worthy sacrificing. Only works of prestige deserve that fate for it is an honour”¹²⁹. Para o filósofo francês a associação do WTC ao comércio tinha conotação histórica. A construção é aquilo que ele chama de “simulacrum”, ou seja, um sistema de representação no qual não há original, apenas simulações, que subvertem a relação entre matriz e representação. Tudo isso, é claro, é resultado das condições econômicas e culturais de produção de um determinado momento. A sua destruição, é, ao seu modo, a tentativa de destruir a hegemonia americana no centro do capitalismo – basta fazer a conexão

¹²⁶ YAMASAKI, Minoru. **A Life in Architecture**. New York and Tokyo: Weatherhill, 1979, p. 112. Apud. MORTON, Patricia A. “‘Document of Civilization and Document of Barbarism’: The World Trade Center Near and Far”. In. SHERMAN, Daniel J.; NARDIN, Terry. **Terror, Culture, Politics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006, p. 20. “com sua localização de frente para a entrada do porto de Nova York, podia simbolizar a importância do comércio mundial para este país e sua metrópole principal e se transformar numa expressão física do esforço universal do homem em busca e êxito na paz mundial.”

¹²⁷ MORTON, Patricia A. “‘Document of Civilization and Document of Barbarism’: The World Trade Center Near and Far”. In. SHERMAN, Daniel J.; NARDIN, Terry. **Terror, Culture, Politics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006, p. 20.

¹²⁸ *Ibidem.*, p. 20.

¹²⁹ BAUDRILLARD, Jean. “Requiem for Twin Towers”. In. _____. **The Spirit of Terrorism**, p. 46. “não se pode dizer o mesmo de muitas obras de arquitetura. Muitas coisas nem vale a pena ser sacrificadas. Apenas obras de prestígio merecem esse destino pois é um honra.”

entre o comércio mundial, a paz mundial (ambos via Yamasaki) e o que a destruição simbolizava (Baudrillard).

Baudrillard, comentando a queda do torres, explica que elas:

have left us the symbol of their disappearance, their disappearance as a symbol. They, which were the symbol of omnipotence, have become, by their absence, the symbol of the possible of the disappearance of that omnipotence – which is perhaps an even more potential symbol. Whatever becomes of that omnipotence, it will have been destroyed here for a moment.¹³⁰

Ou seja, destruíram-se a simulação e o símbolo, mas a dominação americana continua a mesma – talvez mais forte do que antes, com a Guerra ao Terror. Para Žižek, no entanto, os ataques de 2001 têm forte conotação de antagonistas ao capital global¹³¹. Ainda para o esloveno, “America got what it fantasized about, and that was the biggest surprise”¹³². E, aqui, o filósofo se refere a grande quantidade de filmes de Hollywood nos quais o país sofria ataque não apenas de estrangeiros, como também de seres de outros planetas.

Segundo ele, pessoas pobres do mundo sonham em ser americanos, enquanto estes devaneiam com catástrofes globais que destruiriam suas vidas. Para explicar isso, a que chama de lógica de sonho retorcida, evoca a Jacques Lacan, lembrando que em nosso cotidiano estamos imersos na ‘realidade’ (estruturada e apoiada pela fantasia), enquanto outro nível de nossa psique resiste a essa imersão. ‘Atravessar a fantasia’, paradoxalmente, é se confrontar com essa camada escondida, reprimira, em outras palavras, é se identificar completamente com a fantasia – aquela que estrutura o excesso a que resiste nossa imersão na realidade do cotidiano.¹³³

Poucos romances norte-americanos anteriores ao 11 de setembro são tão contundente em sua figuração e investigação sobre o terrorismo como *Mao II*, de Don DeLillo, publicado

¹³⁰BAUDRILLARD, “Requiem for Twin Towers”, p. 47-48. “nos deixou o símbolo de seu desaparecimento, seu desaparecimento enquanto símbolo. Elas, que foram o símbolo da onipotência, se transformaram, em sua ausência, no símbolo do possível desaparecimento daquela onipotência – que é talvez um símbolo ainda mais potencial. O que quer que acontece daquela onipotência, terá sido destruído aqui por um momento.”

¹³¹ ŽIŽEK, Slavoj. “Reappropriations: The lesson of Mullah Omar”. In. _____. **Welcome to the Desert of the Real**. London & New York: Verso, 2002, p. 49.

¹³² ŽIŽEK, “Passion of Real, Passion of Semblance”, p. 16. “Os EUA tiveram o que fantasiaram, e essa foi a maior surpresa”.

¹³³ ŽIŽEK, “Passion of Real, Passion of Semblance”. Cf. LACAN, Jacques. “Seminário sobre A Carta Roubada”. In. _____. **Escritos**. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1966.

em 1991. Este talvez seja um dos melhores exemplos da literatura sobre a lógica de sonho distorcida a que refere Žižek. Nele, a equação iguala romancistas e terroristas, na figura da personagem central, Bill Gray, um sujeito *à la* Salinger, recluso, que há anos trabalha no seu grande romance, cujos originais estão empacotados em caixas cinzas. No começo da narrativa, aceita ser fotografado por Brita Nilsson, que está fazendo um registro documental de escritores ao redor do mundo. Enquanto conversam, ela o convida a discutir sobre suas teorias da conspiração preferidas. Daí emerge a seguinte fala dele:

There is a curious knot that binds novelists and terrorists. In the West we become famous effigies as our books lose the power to shape and influence. Do you ask your writers how they feel about this? Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated.¹³⁴

Segundo Rothberg, DeLillo sugere que não se deve separar o discurso sobre terrorismo de depois do 11 de setembro daquele anterior a esses ataques – o que na verdade, as semelhanças revelam é que se deve ser cuidadoso em periodizar o ‘antes’ e o ‘depois’¹³⁵. Afinal, hoje, depois do dia fatídico de 2001, terrorismo conta com o elemento do espetáculo destinado ao mundo global das audiências gigantescas.

Ao criar uma relação entre literatura e terrorismo, DeLillo investiga uma possível inversão entre os valores públicos e privados. O sucesso de ambos, que são atos públicos, é medido em sua capacidade de penetrar na esfera privada. Mais tarde, o protagonista, em *Mao II*, tratará das mesmas ideias, agora com um amigo chamado George Haddad:

What terrorists gain, novelists lose. The degree to which they influence mass consciousness is the extent of our decline as shapers of sensibility and thought.

The danger they represent equals our own failure to be dangerous. *And the more clearly we see terror, the less impact we feel from art* [...] Beckett is the last writer to shape the way we think and see. After him, the major work evolves midair

¹³⁴ DELILLO, Don. *Mao II*. New York: Penguin Books, 1992 (1991), p. 41. “Há um nó curioso unindo romancistas e terroristas. No ocidente nos tornamos efigies famosas enquanto nossos livros perdem o poder de formar e influenciar. Você pergunta aos escritores como se sentem sobre isso? Anos atrás eu pensava que era possível para um romancista alterar a vida interior da cultura. Agora, construtores de bombas ou atiradores tomaram esse território. Eles tomam de surpresa a consciência humana. O que os escritores faziam antes de sermos todos incorporados.”

¹³⁵ ROTHBERG, “Seeing Terror, Feeling Art”, p. 123.

explosions and crumbled buildings. This is the new tragic narrative.¹³⁶ (Ênfase minha)

A segunda fala, do amigo de Gray, aponta para o duro desafio dos romancistas em tempos de terror: como a arte pode ser ainda mais impactante do que o horror real que vemos diante de nós. Essa pergunta irá, é claro, respingar nos escritores que tentam abordar o 11 de setembro em sua ficção. DeLillo, obviamente, não é vidente, mas além de *Mao II*, outro romance seu, *Cosmópolis*, esse de 2003, teve um quê de premonitório – profético seria uma palavra forte demais. Nele, os EUA passam por uma crise financeira bastante séria, suas ruas são tomadas por manifestantes – um cenário com um algo de pós-apocalíptico que encontra muitos pontos de contato com a crise financeira de 2008, e movimentos como o *Occupy Wall Street*.

Uma hipótese a se arriscar para tentar entender essa ‘capacidade’ do autor de ‘prever o futuro’ em seu romance tem a ver com a sua percepção do movimento da história. Um comentário de Pynchon¹³⁷ sobre George Orwell também pode se aplicar aqui. O autor americano comenta que os romances do inglês – especialmente *1984* – encontram um estrato mais profundo, que ganha um tipo de acesso a forças subjacentes que produzem a história. Obviamente, isso não está ligado em ‘acertar’ nas ‘profecias’, mas na sensibilidade de percepção da estrutura de sentimento que está se formando, e no que ou como está poderá desaguar, por assim dizer. Com DeLillo, aqui, em *Mao II*, acontece algo parecido. O escritor não imaginou ataques às Torres Gêmeas, Washington e afins, mas, no romance, captou o sintoma de seu momento, o capitalismo global e sua opressão, e imaginou possíveis consequências desse movimento:

It may be that the prophetic in *Mao II* arises from its capacity to gain a kind of deep access to the underlying motives relations between globalization and terrorism, the relations which give rise to 9/11, to the wars in Afghanistan and Iraq, and feed into the ongoing conflict between Palestine and Israel, but which are not reducible to such material, historical manifestations. [...] *Mao II* perhaps offers an insight into the

¹³⁶ DELILLO, D. *Mao II*, p. 157. “No que os terroristas ganham, romancistas perdem. O grau em que eles influenciam consciência de massa é n extensão de nosso declínio enquanto formadores de sensibilidade e pensamento.

O perigo que eles representam iguala nosso próprio fracasso em sermos perigosos. Quanto mais claro vemos o terror, menor o impacto que sentimos da arte [...] Beckett é o último escritor a formar a maneira como pensamos e vemos. Depois dele, a principal obra envolve explosões em pleno ar e edificios desmoronados. Essa é a nova narrativa trágica.”

¹³⁷ PYNCHON, Thomas. “Foreword”. In. ORWELL, George. **1984**. London: Penguin, 2003.

conditions that determine the production of George W. Bush's new 'Axis of Evil' ('Axis II'), an insight that might allow us to understand the process that script the future as still in train, still negotiable, and still unseen.¹³⁸

Em 1989, não coincidentemente, o mesmo ano em que se passa a ação do romance, Frances Fukuyama decretou o 'fim da história', com a queda do Muro de Berlim e acentuação do processo de globalização, que "summon us all to live permanently in the future"¹³⁹. Nessas condições, não há mais narrativas, a não ser aquelas ditadas pelo capital, que percorrem o mundo sem barreiras. *Mao II* traz em suas páginas uma série de acontecimentos reais daquele ano¹⁴⁰, mas a derrubada do muro na capital da Alemanha é deixada de fora da narrativa.

No terrorismo e no capital global hegemonicamente dominado reside um dos polos do romance: o da contemporaneidade, o do porvir de um futuro do qual a história não faz parte, enfim, nomeemos: a pós-modernidade. O título do livro, que, não à toa, se refere à famosa série de estampas de Andy Warhol representando Mao Tse-Tung, é a cultura do esvaziamento do significado em sua repetição, a arte como mercadoria. Do outro lado do embate está o protagonista, o escritor Bill Gray, o autentico representante da modernidade. Para manter sua singularidade, se refugia num apartamento em Nova York, e passa 23 anos trabalhando no seu novo romance. Porém, é exatamente na linguagem que o escritor-personagem parece ser derrotado:

Words, it seems, have followed the lead of images in the past-century – shedding a physicality that, for the characters in *Mao II*, also suggests the loss of subjectivity.

No longer the savior that it was for modernists, language cannot serve as a panacea for the postmodern ills that plague us. As subjective, unnatural, and culturally determined as visual representations, language is a code to be disentangled, evinced

¹³⁸ BOXAL, Peter. **Don DeLillo – The Possibility of Fiction**. London and New York: Routledge, 2012 (2006), p. 158. "Pode ser profético que *Mao II* surge de sua capacidade de ganhar um tipo de acesso aos relações causais subjacentes entre globalização e terrorismo, as relações que deram origem ao 11 de setembro, às guerras no Afeganistã e Iraque, e alimentam o conflito contínuo entre Palestina e Israel, mas que não são redutíveis a tal manifestações históricas materiais. [...] *Mao II* talvez oferece uma compreensão nas condições que determinaram a produção do novo 'Eixo do Mal' ('Eixo II') de George W. Bush, uma compreensão que nos permite entender o processo que roteiriza o futuro ainda em movimento, ainda negociável e ainda oculto."

¹³⁹ DELILLO, "In the ruins of the future", p.33 "que convoca a todos nós a viver permanentemente no futuro".

¹⁴⁰ Boxal elenca: a tragédia no estádio Hillsborough, na qual 96 torcedores do Liverpool morreram pisoteados (abril), morte e funeral do Aiatolá Khomeini (junho), o massacre de estudantes na Praça da Paz Celestial (junho), o aumento da hostilidade entre os lados ocidental e oriental de Beirute (segundo semestre), até o romance ser concluído em 1990, nas proximidades da paz no Líbano. Cf. BOXAL, **Don DeLillo**, p. 160-161.

by DeLillo's characters who are attuned to the secret language of buildings and the innuendo of road signs.¹⁴¹

Fracassado, Gray será engolido pela multidão – metaforicamente, é claro. Esse aliás, é um *leitmotiv* comum no romance. Desde as fotografias que abrem o prólogo, as 2 partes e o epílogo do livro¹⁴², multidões achatam a individualidade e transformam as pessoas em apenas um pontinho em meio a tantos outros. O prólogo, depois da celebração de um casamento coletivo, termina com: “The future belongs to crowds”¹⁴³.

O achatamento da subjetividade pelas massas será também o que dará a tônica às cenas da destruição das Torres Gêmeas no 11 de setembro na abertura de *Falling Man*, também de DeLillo, que discutiremos mais à frente. Por enquanto, ainda na problemática da perda da subjetividade entre o ‘fim da história’ e os ataques de 2001, com a emersão do capital global e fortalecimento da sociedade de consumo, Chuck Palahniuk é outro escritor norte-americano que foi capaz de ‘prever’ ataques terroristas ao centro do capitalismo. Em dois de seus romances, porém, o ovo da serpente é chocado dentro dos próprios EUA. Enquanto a maioria das abordagens enfatiza o aspecto estrangeiro dos terroristas, o escritor “understood aspects of contemporary American life that would lead to the kind of fanaticism, martyrdom, and destructiveness that the hijackers would go on to exhibit”¹⁴⁴.

Em *Fight Club*, publicado em 1996, Palahniuk traz à tona a destruição, o terrorismo como resultado das ações e ideologias dos próprios Estados Unidos. Seu protagonista, um narrador que não tem nome próprio, faz amizade com um desconhecido, um tal de Tyler Durden, e com este irá fundar o tal Clube da Luta do título onde homens se encontram para aliviar o estresse, por assim dizer, batendo um nos outros. É claro que o romance é mais complexo do que isso, mas o que interessa aqui é o que vem depois dessa fase, quando o grupo, agora se autointitulado *Project Mayhem* (‘Projeto Caos’), pretende implodir o sistema – literalmente. E Durden parece saber que não há outra forma de bater de frente com uma

¹⁴¹ BARRET, Laura. “Mao II and Mixed Media”. In: _____ OLSTER, Stacey. **Don DeLillo**. London & New York: Continuum, 2011, p. 58. “Palavras, parece, seguiram o exemplo das imagens no século passado – perdendo uma fisicalidade que, para os personagens em *Mao II*, também sugere a perda da subjetividade. Não mais o salvador que era para os modernistas, a linguagem não pode servir como uma panaceia para os males pós-modernos que nos afligem. Enquanto subjetivamente, antinaturalmente e culturalmente determinada como representação visual, linguagem é um código a ser desembaraçado, demonstrado pelos personagens de DeLillo que estão sintonizadas com a linguagem secreta dos prédios e a sugestão das placas de estrada.”

¹⁴² Na ordem: um casamento coletivo realizado num estádio de futebol, a tragédia de Hillsborough, o funeral de *Khomeini e soldados em Beirute*.

¹⁴³ DELILLO, **Mao II**, p.16. “O futuro pertence à multidão”.

¹⁴⁴ KAVADLO, “With Us or Against Us”, p. 111. “compreendeu aspectos da vida americana contemporânea que levaria ao tipo de fanatismo, martírio e destrutividade que os sequestradores iriam exibir.”

cultura tão poderosa quanto a dos EUA, se não for a usando contra si mesma – os terroristas de 2001 também sabiam disso. Exemplo: Durden, o narrador e sua gangue invadem clínicas de cirurgia plástica durante a noite para roubar gordura que foi aspiradas de mulheres ricas. Mais tarde, vão a transformar em sabonete, e fornecer para lojas, onde cada barra será vendida a preço de ouro, para as próprias madames que fizeram lipoaspiração tempos atrás. Essa espécie de canibalismo, conforme explica Kavadlo, faz com quem “soap is no longer a product of consumer capitalism but a way to subvert it while ironically profiting”¹⁴⁵. O que quero mostrar aqui é que a lógica dessa prática dos personagens de *Fight Club* é mais ou menos a mesma dos terroristas do 11 de setembro – usar a estrutura cultural norte-americana contra si mesma. A questão é: como a literatura figura isso?

Como DeLillo, Palahniuk não é vidente, não antecipou nada – apenas foi capaz de deduzir, com um pouco de perspicácia, bom senso e, talvez até, sorte, as possíveis consequências opressão cultural e econômica norte-americana da primeira metade dos anos de 1990, no caso dele. Ou, seja, alguma coisa precisava acontecer – não se sabia precisamente o que, ou como, mas a forma como estava organizada a nova ordem mundial não seria sustentada por tanto tempo. Em 1999, Palahniuk publica seu segundo romance, *Survivor*, no qual boa parte da ação se passa dentro de um avião sequestrado pelo protagonista que conta sua história para uma caixa preta. Na verdade, o personagem, que se chama Tender Branson, é o único sobrevivente de um grupo religioso que prega o suicídio, e seu sequestro do avião é exatamente uma tentativa de evitar que o avião seja sequestrado. Essa incerteza na narrativa do romance é o conteúdo decantado, pois coincide com a incerteza moral da personagem e de seu tempo.

Como dizem David Simmons e Nicola Allen, *Fight Club* pode ser visto não apenas como uma tirada anticapitalista, “but a more complex analysis of the logical eventualities of a system predicated on a fascist desire to move towards the complete homogenization of the individual”¹⁴⁶. O romance, assim como a obra de Palahniuk, é uma crítica à sociedade de consumo na qual ele, seus personagens e nós estamos inseridos. É um tanto paradoxal, afinal, é um escritor publicado por conglomerados editoriais, e cujas obras despertam interesses em

¹⁴⁵ KAVADLO, “With Us or Against Us”, p.11. “sabonete não é mais um produto do capitalismo de consumo mas uma forma de o subverter enquanto ironicamente se lucra.”

¹⁴⁶ SIMMONS, David; ALLEN, Nicola. “Reading Chuck Palahniuk’s *Survivor* and *Haunted* as a Critique of the ‘Cultural Industry’”. In._____. KUHNS; RUBIN. Op. Cit., p. 9. “mas uma análise mais complexa das eventualidades lógicas de um sistema implicado num anseio fascista de mover em direção à homogeneização do indivíduo”

Hollywood, ou seja, é também um produto dessa mesma estrutura da indústria cultural que está criticando.

Nesse romance, o autor lida com personagens mergulhadas naquilo que Theodor Adorno e Max Horkheimer chamam de falsas necessidades, consumo passivo e limitação de opções – todos interligados e típicos da indústria cultural, que resultam numa espécie de prazer alienante que satisfaz as pessoas e adormece qualquer impulso mais rebelde por meio da satisfação do consumo. Tanto em *Fight Club* quanto *Survivor*, as personagens estão entorpecidos pela mercadoria fetichizada. O narrador do primeiro romance descreve seu apartamento assim:

Home was a condominium on the fifteenth floor of a high-rise, a sort of filing cabinet for widows and young professionals. The marketing brochure promised a foot of concrete floor, ceiling, and wall between me and any adjacent stereo or turned-up television. A foot of concrete and air conditioning, you couldn't open the window so even with maple flooring and dimmer switches, all seventh hundred airtight feet would smell like the last meal you cooked on you last trip to bathroom.¹⁴⁷

O que Durden prega são “attitudes anything but harmless”¹⁴⁸, e assim desperta o protagonista de um torpor. O fato do antiherói ser apenas mais uma face da mente do narrador evidencia que a raiz da transformação não precisa ser exatamente um agente externo. No caso do 11 de setembro, no entanto, é mais complexo e nuançado, e, a necessidade de figurar as camadas da transformação se torna primordial para compreender o momento históricos e suas personagens, além da produção artística relacionada ao tema – conforme veremos a seguir.

¹⁴⁷ PALAHNIUK, Chuck. **Fight Club**. London: Vintage, 1997 (1996), p. 41. “Lar era um condomínio no décimo quinto andar de um prédio alto, como um fichário para viúvas e jovens profissionais. A propaganda prometia uma barra de concreto no chão, teto e parede entre eu e qualquer estéreo ou televisão adjacente em volume alto. Uma barra de concreto e ar condicionado, você não poderia abrir a janela, então até com piso de bordo e controle de iluminação, todos os setecentos pés herméticos cheirariam como a última refeição que você cozinhou na sua última ida ao banheiro.”

¹⁴⁸ ADORNO, Theodor. “Culture Industry reconsidered”. In. _____. **The Culture Industry**. Trad. J. M. Bernstein. London & New York: Routledge, 2001 (1991), p. 106. “atitudes quaisquer coisa, menos inofensivas”.

O que você vai ver só poderia ter acontecido de uma forma

No começo dos anos de 1990, quando os Estados Unidos intervieram no Oriente Médio, Jean Baudrillard lançou um ensaio chamado *La Guerre Du Golfe n'a pas eu lieu* – que se traduz como “A Guerra do Golfo não aconteceu”. A leitura hoje, mais de duas décadas e várias voltas da roda da história depois, pode parecer um pouco datada e até ingênua, mas a colocação do francês, da inexistência de algo que sabemos que existiu, serve para alguns propósitos.

Poderíamos dizer que o 11 de setembro aconteceu? O filósofo chama a Guerra do Golfo e um apocalipse virtual¹⁴⁹, no qual o virtual tomou conta do real. E “[since] it never began, this war is therefore interminable”¹⁵⁰. Os ataques terroristas aconteceram? De acordo com vários romances publicados ao longo de alguns anos depois dos eventos – sim, os ataques ocorreram, mas a forma como diversas dessas obras figuram essa investida, nos faz pensar até que o ponto houve uma grande transformação na sociedade americana. Ainda Baudrillard, e ainda falando da Guerra do Golfo: “we are no longer dealing with ‘historical events’, but with places of collapse”¹⁵¹. O colapso das Torres Gêmeas que ruiu, entre outras coisas, a inocência, o sonho e o excepcionalismo americano apreze um ponto de virada – mas com um giro lento de 360°, ou seja, chega-se ao mesmo lugar de onde se partiu.

Susan Willis, na introdução de seu livro sobre o 11 de setembro alega que:

America lives its history as a cultural production. The post 9/11 era, as one defined by individual uncertainty in the face of an over-certain but often mistaken and repressive state, has seen a tremendous burgeoning of cultural forms meant to explain and manage the crisis. Our historical moment is like a cineplex where every genre is playing simultaneously.

¹⁴⁹ BAUDRILLARD, Jean. **The Gulf War did not take place**. Trad. Paul Patton. Sidney: Power Publications, 2009 (1995, 1990), p. 27.

¹⁵⁰ Ibidem., p. 26. “[Uma vez que] nunca começou, essa guerra é interminável”.

¹⁵¹ Ibidem., p. 70. “não estamos mais lidando como ‘acontecimentos históricos’, mas com lugares de colapso.”

But popular culture is not a simple culture. We may gobble it up; but more often than not, we swallow difficult counter-meanings along with the predictable plots and characters. [... Culture] is more than it seems.¹⁵²

A autora é muito feliz ao apontar que os Estados Unidos materializam sua história em sua produção cultural – o que transforma, aliás, a análise criação mais estimulante, e o que ecoa a famosa frase de Fredric Jameson na abertura de seu *The Political Unconscious*: “Always historicize!”¹⁵³. Nesse sentido, é sintomático que a busca pela historicização passe, reflita e, em última instância, comece e termine na cultura do país.

Ainda a partir do que Willis diz, nos romances do 11 de Setembro nem há um trânsito entre as incertezas individuais e o tal estado excessivamente seguro e repressor. O que boa parte deles faz é deixar de lado esse estado e se concentrar no indivíduo burguês – sim, porque é sempre este o tema, o que não é de se espantar, dadas as características do gênero. Essa incapacidade de trazer o poder institucionalizado às suas páginas é uma das limitações desses romances. E isso não acontece apenas em *The Road*, no qual a contenção se dá em outro nível, mas naqueles que abordam os ataques em suas tramas.

Excetuando uma peça e um romance inglês, que tratam do *aftermath* do 11 de setembro, nenhuma das outras obras das quais falaremos investe na questão política, ou ao menos, ficcionalizam figuras públicas dessa esfera. O que lhes importa é o plano doméstico, seus pequenos dramas encenados entre quatro paredes – e o que nos interessa é como esses cômodos são destruídos, ou, ao menos, invadidos pela onda da história. A ausência disso na cultura, como diria novamente Willis, é mais do que parece.

Richard Gray, em seu estudo do romance americano do pós-11 de setembro, aponta a formação de uma nova estrutura de sentimento¹⁵⁴, que, obviamente, irá aparecer de alguma forma na escrita ficcional do país. Não podemos esquecer, usando um outro termo de Raymond Williams, que, nesse momento, ainda existe uma cultura residual convivendo com

¹⁵²WILLIS, Susan. “Introduction”. In. _____. **Portents of the Real – A Primer for Post-9/11 America**. London and New York: Verso, 2005, p. 7-9. “Os EUA vivem sua história como uma produção cultural. A era pós-11 de setembro, como uma definida pela incerteza individual em face de um estado determinado mas frequentemente errado e repressor, viu um tremendo florescimento de formas culturais feitas para explicar e administrar a crise. Nosso momento histórico é como uma rede de cinemas onde todos gêneros estão sendo exibidos simultaneamente.

Mas a cultura popular não é uma cultura simples. Podemos a devorar, mas mais do que com frequência do que não, engolimos contra-significados junto com trama e personagens previsíveis. [...A cultura] é mais do que parece.”

¹⁵³ JAMESON, Fredric. “Introduction”. In. _____. **The Political Unconscious**. London and New York: Routledge, 2002 (1983, 1981), p. ix. “Historicizar sempre!”

¹⁵⁴ GRAY, **After the Fall**, p. 24.

esse novo momento. “What has made this liminal condition more radical, or, at any rate, more remarkable over the past few years is the encounter between terrorism and the experience of counter terrorism”¹⁵⁵. E, uma vez que, “[new] events generate new forms of consciousness requiring new structures of ideology and the imagination to assimilate and express them”¹⁵⁶. Em outras palavras: o que essas obras trazem em sua forma e conteúdo são os traços da estrutura de sentimento de seu tempo.

Se essa questão, conforme parece apontar Gray, se materializa no romance de forma praticamente automática, o problema aqui são os traços que surgem a partir da meditação nas mesmas forma e conteúdo. O grande desafio seria, então, como dissemos antes, transformar o trauma em memória/narrativa. A maneira mais óbvia disso se dar na forma que seriam os *flashbacks*. Nessa perspectiva, *The Road* sai na frente pois o cataclismo inominado aparece discretamente em algumas recordações do Pai.

Uma das primeiras obras a trazer os ataques de 2001 em sua trama é a peça de teatro *Recente Tragic Events*, de Craig Wright, cuja estreia foi em agosto de 2002 – menos de um ano depois do primeiro aniversário da queda das Torres. A protagonista, Waverly, na quarta-feira 12 de setembro, tem um *blind date*, em seu apartamento, enquanto, ao fundo, a televisão ligada dá notícias do que está acontecendo. O drama aqui é que Wendy, irmã da personagem e uma estudante em Nova York, não dá notícias nas últimas horas.

Uma vez que a ação está situada em Minneapolis, a presença do 11 de setembro se encontra nas imagens que a televisão mostra repetidas vezes, a ponto de um personagem reclamar:

Wave, do we have to keep watching these buildings fall down? I’ve seen the same thing happen so many times now, I don’t even know when “now” IS anymore! It is like it’s always happening! Someone oughta switch it into a fucking kimono.¹⁵⁷

A questão central da obra, no entanto, tenta encontrar a intersecção entre o histórico e o privado. E nisso, o *acaso* tem um papel. Antes do início da peça, o diretor entra em cena e

¹⁵⁵ GRAY, *After the Fall*, p. 18. “O que fez essa condição liminar mais do que radical, ou, de qualquer forma, mais notável ao longo dos últimos anos é o encontro entre terrorismo e a experiência do contraterrorismo.”

¹⁵⁶ *Ibidem.*, p. 29. “[novos] acontecimentos geram novas formas de consciência exigindo novas estruturas de ideologia e a imaginação para as assimilar e expressar.”

¹⁵⁷ WRIGHT, Craig. *Recent Tragic Events*. New York: Dramatists Play Service Inc., 2004 (2002). “Wave, precisamos ficar assistindo a esses prédios desabarem? Eu já vi a mesma coisa acontecer tantas vezes agora, eu já nem sei mais quando É “agora”! É como estar sempre acontecendo! Alguém devia mudar para a porra de um quimono.”

explica que toda vez que um sinal sonoro for dado, uma moeda será jogada, e o lado que cair definirá o rumo das ações. Os personagens, no entanto, seguirão sem saber deste detalhe – que o acaso governa os rumos da trama. No entanto, como se nota no texto impresso (mas não se sabe, é claro, na apresentação teatral) não há em nenhum momento mais de uma opção de cenas ou falas quando a tal moeda é supostamente jogada. E, no início do 2º ato, a mesma figura aparece no palco, e explica que aquilo tudo era, claro, uma mentira:

Well, *of course*, that was a lie. I'm not the stage manager; I'm an actor, and this is a play. And the truth is as most of you probably figured out, that in Act One, the tone of "chance" [...] was sounded whenever the playwright indicated it *should* be sounded, and everything that occurred on stage only happened because that was the only way it ever could have happened. [...] Everything you are about to see *can only ever happen one way*. No matter how free the characters might seem, they never are. They're trapped. And nothing they do can stop *Recent Tragic Events* from proceeding toward its predetermined conclusion; predetermined, of course, because it is already *written*.¹⁵⁸ (Ênfases do original)

Apesar de toda essa explicação sobre acaso e eventos pré-determinados, não devemos, é claro, tomar como definitivo o que é dito nessa fala. O que está em discussão aqui é se estamos realmente em controle de nossas vidas, de nosso destino, ou se os acontecimentos históricos que nos controlam. Enfim, essa é uma dúvida que vai se abater em boa parte da ficção do 11 de setembro: personagens que sucumbem ao trauma, personagens que tentam levar uma vida apesar da tragédia.

Assim como a peça, outros romances constroem suas narrativas para chegar aos ataques às Torres gêmeas como seus clímax. Como aponta Gray:

While many novels, for example, may accommodate the claim that things have fundamentally changed since the terrorist attacks, their form do not necessarily register or bear witness to that change. What is acknowledge is not always enacted.

¹⁵⁸ WRIGHT, **Recent Tragic Events**, p. 37. “Bem, é *claro* que era uma mentira. Eu não sou o diretor de palco. Eu sou um ator, e isso é uma peça. E a verdade é que a maioria de vocês provavelmente descobriu, que no 1º ato, o sinal do “acaso”[...] foi tocado todas as vezes que o dramaturgo indicou que *devia* ser tocado, e tudo que ocorreu no palco apenas aconteceu porque essa era a única forma que poderia acontecer. [...] Tudo o que você verá *só pode acontecer de uma única forma*. Não importa o quão livres os personagens podem parecer, eles nunca o são. Eles estão presos. E nada que eles façam pode parar *Recent Tragic Events* de seguir em direção de sua conclusão pré-determina; pré-determinada, é claro, porque já está *escrita*.”

Crisis is recuperated in many cases, assimilated into conventional structures and a series of tropes tending to reassure that nothing has determinately altered.¹⁵⁹

Nesse cenário, *The Road* está numa posição privilegiada em relação a outros romances, pois, ao menos, vai na direção contrária: a da desfamiliarização¹⁶⁰. Se aqui, como Beckett, conta-se uma história como elementos aos quais não se pode dar nomes, a melhor forma de o fazer é indiretamente. McCarthy combina um minimalismo com sua retórica barroca. Ainda citando Gray, que faz um comentário bastante pertinente sobre o romance:

And at a moment when the notion of a grand narrative has been dismissed and deconstructed, McCarthy chose to continue his search in *The Road* for some answer to the overwhelming questions of life, death, meaning, and nothingness.¹⁶¹

Se estamos buscando materializações explícitas do 11 de setembro dentro de *The Road*, podemos encontrar, especialmente nas diversas menções às cinzas que cobrem o mundo devastado, como a Nova York daquele dia: “The ashes of the late world carried on the bleak and temporal winds to and fro in the void.”¹⁶²; ou quando Pai e filho encontram uma casa abandonada: “He climbed the stairs and walked through the bedrooms. Everything covered with ash.”¹⁶³ Numa outra nas mesmas condições, já depois da metade do romance, se dá o seguinte diálogo entre os personagens, quando o garoto se recusa a subir as escadas:

There is no one here. There has been no one here for years. There are no tracks in the ash. Nothing disturbed. No furniture burned in the fireplace. There is food here.

¹⁵⁹ GRAY, *After the Fall*, p. 51. “Enquanto muitos romances, por exemplo, podem acomodar a alegação de que as coisas fundamentalmente mudaram desde os ataques terroristas, suas formas não registram necessariamente ou testemunham tal mudança. O que é reconhecido nem sempre é promulgado. Crise é superada em muitos casos, assimilada em estruturas convencionais e uma série de tropos tendendo a reafirmar que nada foi alterado de forma determinante.”

¹⁶⁰ Segundo David Lodge, a *desfamiliarização* nos faz perceber algo de diferente a respeito de um evento exaustivamente recontado, desviando das formas convencionais e habituais de sua representação. (LODGE, David. “Defamiliarization”. In: _____. *The Art of Fiction*. London: Penguin Books, 52-55.) Em *The Road*, a representação do 11 de setembro, ao fugir da representação no ambiente doméstico (esse, vale ressaltar, nem existe mais), permite percebermos que as coisas mudaram para continuar as mesmas, como diria o famoso personagem italiano.

¹⁶¹ GRAY, *Op. Cit.*, p. 35. “E no momento quando a noção de uma grande narrativa foi descartada e desconstruída, McCarthy escolhe continuar sua busca em *The Road* por alguma resposta a irresistíveis perguntas sobre a vida, a morte e o nada.”

¹⁶² MCCARTHY, *The Road*, p. 11. “As cinzas do mundo falecido carregadas pelos ventos frios e profanos para um lado e para outro no vazio”. (p. 13)

¹⁶³ *Ibidem.*, p. 22. “Subiu a escada e passou pelos quartos. Tudo coberto de cinzas”. (p. 22)

Tracks dont stay in the ash. You said so yourself. The wind blows them away.

I'm going up.¹⁶⁴

O pós-apocalipse de *The Road*, do qual ainda trataremos em outro capítulo, pode ser lido como uma figuração específica, diferente das discutidas até aqui, dos EUA do pós-11 de setembro, e das políticas nacionais e internacionais que então se seguiram. Cant resume bem esse espírito dentro do romance, que “seems to reflect the mood of fear that has permeated the Western mind in the first decade of the twentieth-first century”¹⁶⁵. Chris Walsh concorda, e vai além, ao citar aquilo a que chama de ‘determinações ideológicas’ presentes no livro:

the dystopian sensibility which has informed the nation's imaginative consciousness in the aftermath of September 11th, the sorry mess of a war in Iraq which constitutes a grim episode in the history of American exceptionalism, the specter of global warming and ecological disaster, and the implications of economic globalization and trans-nationalism.¹⁶⁶

A título de comparação, vejamos como alguns romances americanos e estrangeiros trazem em sua trama a representação do exato momento dos ataques às Torres Gêmeas. O francês *Windows on the World*, de Frédéric Beigbeder, originalmente publicado em 2003, situa sua ação entre 8h30 e 10h28 da manhã de 11 de setembro, no famoso restaurante no topo da Torre Norte do World Trade Center, cujo nome é título do romance. O capítulo intitulado “8h46”, o exato momento em quem essa torre foi atingida começa assim:

Sabemos agora muito precisamente o que aconteceu às 8h46. Um Boeing 767 da American Airlines transportando 92 pessoas, entre elas 11 membros da tripulação, incrustou-se na face norte da Torre No. 1, entre o 94º e o 98º andares, seus 40 mil litros de querosene ateando imediatamente fogo nos escritórios Marsh & McLennan

¹⁶⁴ MCCARTHY, **The Road**, p. 211. “Não tem ninguém aqui. Faz anos que não tem ninguém aqui. Não há rastros nas cinzas. Nada está mexido. Nenhuma mobília queimada na lareira. Tem comida aqui. Os rastros não ficam nas cinzas. Você mesmo disse. O vento sopra para longe. Eu vou subir.” (p. 174)

¹⁶⁵ CANT, **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**, p. 332. “parece refletir o estado de medo que permeou a mente ocidental na primeira década do século XXI”.

¹⁶⁶ WALSH, Chris. “The Post-Southern sense of places in *The Road*”. **The Cormac McCarthy Journal**, v. 6, p. 48-54, 2008, p. 48. “a sensibilidade distópica que instruiu a consciência imaginativa da nação nas consequências do 11 de setembro, a infeliz guerra no Iraque que constitui um episódio cruel da história do excepcionalismo americano, o espectro do aquecimento global e do desastre ecológico, e as implicações da globalização da cultura e do trans-nacionalismo.”

Companies. Tratava-se do voo AA 11 (Boston-Los Angeles) que decolara às 7h59 do aeroporto de Logan e se deslocava numa velocidade de 800 Km/h.¹⁶⁷

Enfim, o capítulo prossegue com informações factuais, assim como os seguintes, que se tornam meditações sobre o ocorrido, sob a perspectiva de um narrador que também se chama Beigbeder, e que escreve tempos depois dos fatos. É apenas três capítulos depois, “8h49”, que voltamos a ouvir a voz do outro personagem, um texano em viagem a NY com os filhos pequenos e a namorada:

O primeiro reflexo é sacar rapidamente o celular. Porém, como é o primeiro reflexo, todo mundo tem a mesma ideia, e a rede fica congestionada. Mesmo apertando freneticamente a tecla verde da ligação automática, continuo tentando fazer os meninos acreditarem que aquela noite sufocante é um parque de atrações.

– Vocês vão ver: logo eles vão enviar uma falsa equipe de socorro, isso é um bônus! Incrível como essa nuvem preta é bem imitada, não é mesmo?¹⁶⁸

Apesar de ser carregado de clichês e personagens com pouca nuance, *Windows on the World* merece consideração apenas porque “it adds an international dimension to this discussion”¹⁶⁹. No entanto, “one is at loss to know whether this novel announces the death of irony or whether it is an enactment of a sort of postapocalyptic convention”¹⁷⁰.

Se a questão é então “trazer uma dimensão internacional”, um autor fora do centro do capitalismo – diferente do francês Beigbeder – terá muito mais a oferecer, especialmente se é de um país como o Paquistão, como é o caso de Mohsin Hamid, que se formou nos Estados Unidos e usa essa experiência na construção de seu *The Reluctant Fundamentalist*. No romance, narrado em primeira pessoa, Changez conta a sua história numa mesa de bar em Lahore para um interlocutor a cuja voz nunca ouvimos. Ao protagonista, o sonho americano parece piscar e dizer: “Você é um de nós”. De estudante de Princeton a executivo de uma empresa que avalia outras companhias, a jornada do rapaz é quase um abandono de sua identidade. Tudo vai muito bem – tem até uma namorada chamada Erica, que, não por acaso,

¹⁶⁷ BEIGBEDER, Frédéric. **Windows on the World**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005, p. 69.

¹⁶⁸ Ibidem., p. 77.

¹⁶⁹ VERSLUYS, **Out of the Blue**, p. 121. “traz uma dimensão internacional à discussão”.

¹⁷⁰ Ibidem, p. 121. “fica-se perdido sem saber se esse romance anuncia a morte da ironia ou se é um tipo de sanção às convenções pós-apocalípticas”.

rima com América – até o 11 de setembro de 2001, quando ele está com um grupo de colegas a trabalho em Manila:

The following evening was supposed to be our last in Manila. I was in my room, packing my things. I turned on the television and saw what at first I took to be a film. But as I continued to watch, I realized that it was not fiction but news. I stared as one –and then the other – of the twin towers of the New York’s World Trade Center collapsed. And then I smiled. Yes, despicable as it may sound, my initial reaction was to be remarkably pleased.¹⁷¹

Depois dos ataques, quando o protagonista-narrador volta para os Estados Unidos, ele começa a ser hostilizado na rua, mesmo estando totalmente inserido dentro do sonho americano, praticamente americanizado. Conforme discute Gray¹⁷², o personagem está numa encruzilhada entre suas origens muçulmanas e a sedução do poder americano. Changez não está muito distante do personagem-título de *The Great Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald, no sentido de precisar se reinventar para poder sonhar o sonho americano, e ficar satisfeito em anular sua identidade primária a fim de realizar esse desejo.

Ao final do romance, Changez se despede de seu interlocutor, para quem estende a mão. O outro sujeito coloca sua mão no paletó, e as últimas frases do romance dão um tom de incerteza: “But why are you reaching into your jacket, sir? I detect a glint of metal. Given that you and I are bound by a certain shared intimacy, I trust it is from the holder of your business card”¹⁷³. Assim, novamente como *Gatsby*, Changez enfrenta barreiras à sua total assimilação dentro dos EUA – se não de classe social, como no romance de Fitzgerald, aqui, de cultura, riqueza e poder.

Porém, ainda falta uma questão pertinente a esse romance: quem é o fundamentalista do título: Changez ou seu interlocutor norte-americano? A trajetória do primeiro conhecemos ao longo da narrativa, mas e o outro? Pode ser um soldado recrutado pelo governo, um agente

¹⁷¹ HAMID, Mohsin. **The Reluctant Fundamentalist**. London: Hamish Hamilton, 2007, p. 73. “A noite seguinte era para ser a nossa última em Manila. Eu estava no meu quarto fazendo as malas. Liguei a televisão e vi o que primeiro me pareceu um filme. Mas enquanto continuava a assistir, percebi que não era ficção, mas noticiário. E olhei enquanto uma – e então a outra – das torres gêmeas do World Trade Center de Nova York desmoronaram. E então eu sorri. Sim, tão desprezível como possa soar, minha reação inicial foi ficar extraordinariamente feliz.”

¹⁷² Gray, **After the Fall**, p. 59.

¹⁷³ *Ibidem.*, p. 184. “Aliás, porque o senhor está colocando a mão em seu blaser? Eu percebo um brilho de metal. Levando em conta que o senhor e eu estamos ligados por uma certa intimidade compartilhada, acredito que é do seu porta-cartão”.

da Guerra ao Terror. Ou, em última instância, um representante do próprio capitalismo, que pretende dominar o mundo em seu fundamentalismo.

Se o ‘estrangeiro’ viu a queda das Torres com um certo sorriso, para o americano foi, como era de se esperar, um momento de incompreensão. Vejamos, agora, como alguns romances colocam esse momento, fazendo assim um contraste entre a forma explícita de narrar, e aquela velada de McCarthy. O protagonista-narrador de *Indecision*, de Benjamin Kunkel, um sujeito que sofre de um mal de seu tempo, a indecisão, é acordado por um amigo que o chama para ir para o topo de seu prédio, pois ouvem barulhos de sirenes mais intensos do que o comum. Chegando lá:

A huge gout of smoke was pouring from a lateral tear in one of the towers, five blocks away; and suddenly, beneath the massive buildings, under the tall sheer sky, I felt obscene and small, like a fly batting at the bottom of a TV screen.

“What happened? Bomb?”

“Supposedly a *plane*”, Sanch said.

Ford: “I mean, go back to flight school, dude.”

“At least there is two of them, “I said. In a leftover effort at optimism I was trying to look on the bright side. “With any other big building, there’s usually only one , so —” Then I saw some white projectile striking in from the southwest. “Hey! Another plane!” I was delighted. “They’ve sent it to rescue the other – or it must be coming to help all the...”¹⁷⁴ (Ênfase no original)

Mais do que apenas a incompreensão do que acontecia no momento, o trecho expõe a incredulidade do americano médio em cogitar um ataque terrorista ao seu país. O sentimento é o mesmo que toma conta de *The Emperor’s Children*, de Claire Messud sobre o período, cujo tom, assim como a narrativa, muda completamente depois dos atentados e trazem mais

¹⁷⁴ KUNKEL, Benjamin. **Indecision**. New York: Randon House, 2006 (2005), p. 169. “Uma imensa gota de fumaça era derramada de uma lágrima lateral em uma das torres, a cinco blocos de distância; e, de repente, debaixo dos prédios gigantescos sob um céu alto e absoluto, eu me senti obsceno e pequeno, como uma mosca de debatendo contra uma tela de televisão.

“O que aconteceu? Bomba?”

“Supostamente um avião”, Sanch disse.

Ford: “Quer dizer: volta para escola de aviação, cara.”

“Pelo menos, há duas delas”, eu disse. Com uma sobra de otimismo, eu estava tentando olhar para o lado bom. “Como em qualquer outro prédio grande, há geralmente apenas um, portanto – ” Então eu vi um projétil branco atingindo do sudoeste. “Ei! Outro avião!” Eu estava encantado. “Mandaram-no para resgatar o outro – ou deve estar vindo para ajudar os...”

densidade ao livro. Essa reviravolta na forma dentro de *The Emperor's Children* é o reflexo das transformações de seu tempo, afinal, novos acontecimentos vão gerar novas formas de consciência, as quais pedem novas estruturas de ideologias, e a literatura deve assimilá-las¹⁷⁵.

Aqui, no entanto, assim como em outros romances do 11 de setembro (e dessa lista não excluo *The Road*) há uma incapacidade de repensar e superar a estrutura e até o modo de produção existente antes da crise. Após os ataques, o que os romances buscam em suas tramas é retomar ou reconstruir o passado, da forma como era antes. A crise é domesticada – em todos sentidos da palavra. E, embora *The Emperor's Children* seja capaz de reconhecer a existência dessa ruptura dentro de sua narrativa, a sua forma ainda se mantém praticamente inalterada.

Dentro deste romance, a menção ao 11 de setembro começa, mais uma vez, com a incredulidade e ingenuidade:

“Look at that”, he said. “They’ve got some colossal fire going. It must be a bomb or something, so high up”.

She grabbed the remote and waved it at the television, and they lived the next hour and a half in stereo, watching through the window – their view spectacularly, hideously unimpeded – and watching on the screen, as if they were simultaneously in Manhattan or anywhere in the planet.¹⁷⁶

Aqui, a televisão funciona como o mediador dessa familiarização, domesticação da crise. Essa palavra, é claro, derivada de doméstico revela o campo em que a forma romance existe desde suas origens. Conforme aponta Ian Watt em *The Rise of the Novel*, a ascensão do romance enquanto gênero hegemônico, no século XVIII, está diretamente ligada ao fortalecimento da burguesia, ou seja, a classe média de sua época, que privilegia o individualismo e família nuclear:

Economically, then, the patriarchal family stood in the way of individualism, and it is probably for this reason that the conjugal family system has established itself most

¹⁷⁵ GRAY, *After the Fall*, p. 29.

¹⁷⁶ MESSUD, Claire. *The Emperor's Children*. New York: Vintage Books, 2007 (2006), p. 411. “‘Olha isso’, ele disse. ‘Há um fogo colossal. Deve ser uma bomba ou algo, está tão alto.’ Ela pegou o controle remoto e apontou para a televisão, e viveram a próxima hora e meia em estéreo, assistindo através da janela – sua vista espetacularmente e horripelantemente desimpedida – e assistiam na tela, como se estivessem simultaneamente em Manhattan ou em algum outro lugar no planeta.”

strongly in individualist and Protestant societies, and that it is essentially urban and middle class in nature.¹⁷⁷

Durante todo o romance *The Road*, a questão da família, enquanto célula básica da sociedade, ou uma estrutura necessária, pertinente, parece estar superada. Isso, até o seu final, no qual o garoto, depois da morte do pai, é resgatado por um casal e seus filhos. Logo o menino e a figura paterna, um veterano barbudo, travam um diálogo que é esclarecedor – mas do qual, ao mesmo tempo, devemos desconfiar:

Look, he said [the man]. You got two choices here. There was some discussion about whether to even come after you at all. You can stay here with your papa and die or you can go with me. If you stay you need to keep out of the road. I dont know how you made it this far. But you should go with me. You'll be alright.

How do I know you are one of the good guys?

You dont you'll have to take a shot.

Are you carrying the fire?

Am I what?

Carrying the fire.

You are kind of weirded out, arent you?

No.

Just a little.

Yeah.

That's okay.

So are you?

What, carrying the fire?

Yes.

Yeah. We are.

Do you have any kids?

¹⁷⁷ WATT, **The Rise of the Novel**, p. 140. “Economicamente, então, a família patriarcal ficou no caminho do individualismo, e é provável por essa razão que o sistema da família conjugal se estabeleceu com mais força nas sociedades individualistas e protestantes, e que isso é essencialmente de natureza urbana e de classe média.”

We do.

Do you have a little boy?

We have a little boy and we have a little girl.

How old is he?

He's about your age. Maybe a little older.

And you didnt eat them?

No. We dont eat people.

And can I go with you?

Yes. You can.

Okay then.

Okay.¹⁷⁸

¹⁷⁸ MCCARTHY, **The Road**, p. 283-284. “Veja bem, falou. Você tem duas escolhas aqui. Houve uma discussão inclusive sobre vir ou não atrás de vocês. Você pode ficar aqui com seu pai e morrer ou pode vir comigo. Se você ficar tem que se manter longe da Estrada. Não sei como chegou tão longe, Mas devia vir comigo. Você vai ficar bem.

Como eu posso saber que você é um dos caras do bem?

Não pode. Vai ter que correr o risco.

Vocês estão levando o fogo?

Nós estamos o que?

Levando o fogo.

Você é meio maluquinho, não é?

Não.

Só um pouco.

Sim.

Tudo bem.

Então vocês estão?

O que, levando o fogo?

É.

Sim. Estamos.

Vocês têm crianças?

Temos.

Vocês têm um menininho?

Temos um menininho e temos uma menina.

Quantos anos ele tem?

Mais ou menos a sua idade. Talvez um pouco mais velho.

E vocês não comeram eles?

Não.

Vocês não comem gente.

Não. Nós não comemos gente.

Eu posso ir com vocês?

Pode. Pode sim.

Está bem então.

Está bem. (p. 231-232)

Pouco depois, quando o garoto já se despediu do corpo do pai que é necessário deixar para trás, há uma cena com a mulher que assume o papel da mãe que o menino nunca teve:

The woman when she saw him put her arms around him and held him. Oh, she said, I am so glad to see you. She would talk to him sometimes about God. He tried to talk to God but the best thing was to talk to his father and he did talk to him and he didnt forget. The woman said that was all right. She said that the breath of God was his breath yet though it pass from man to man through all of the time.¹⁷⁹

Tal qual é dito ao garoto no início do primeiro trecho acima, diante desse *dénouement*, temos duas opções: acreditar ou não no que é dito pelos novos personagens. O focalizador, agora o garoto, crê piamente – até porque lhe falta repertório, experiência de vida para duvidar daquelas pessoas, mas nós, leitores, não precisamos acreditar nessa versão dos fatos.

Alguns pontos que possam depor contra aquilo que a figura paterna diz: em momento algum vemos esse casal de filhos que ele menciona, além disso, num cenário inóspito como o descrito no mundo pós-apocalíptico do romance, uma família já com quatro pessoas aceitaria mais uma assim tão facilmente? A criança, além de ser mais uma boca para alimentar, mais uma preocupação, poderia ser mais um motivo de lentidão na jornada dessas pessoas. Enfim, o homem mentiu em algum momento, e estão carregando o menino apenas como uma futura refeição. Essa é a versão que mais se adequaria ao niilismo de *The Road*, a ponto de um crítico lançar um desafio:

Life is indeed “humming” again, but the only “mystery” is where the happy family comes from. Unless the opening paragraph of McCarthy’s next book shows the Veteran, the good woman, and the cute girl feasting on the boy’s flesh, the ending is hard to accept – or so I thought with many others for sometime.¹⁸⁰

Tudo isso seria a leitura mais coerente diante do que se viu até então no romance. A outra, porém, aquela mais otimista, tem a sua validade, ao ser um sintoma da incapacidade –

¹⁷⁹ MCCARTHY, *The Road*, p. 286. “A mulher quando o viu passou os braços ao seu redor e o abraçou. Oh, disse ela, estou tão feliz em te ver. Ela às vezes lhe falava sobre Deus. Ele tentava falar com Deus mas a melhor coisa era conversar com seu pai e falava com ele e não se esquecia. A mulher disse que estava tudo bem. Disse que o sopro de Deus era o seu sopro ainda embora passasse de homem para homem ao longo do tempo.” (p. 233)

¹⁸⁰ GRETLUND, Jan Nordby. “Cormac McCarthy and the American Literary Tradition”. In. MONK, Nicholas (Ed.). *Intertextual and Interdisciplinary Approaches to Cormac McCarthy*. New York & London: Routledge, 2013 (2012), p. 47. “A vida está realmente “cantarolando” novamente, mas o único mistério é de onde a família feliz vem. A menos que no começo do primeiro parágrafo do próximo livro de Cormac McCarthy mostre o Veterano, a mulher bondosa e a menina bonitinha se regalando com a carne do menino, o final é difícil de aceitar – então eu muitos outros pensamos por algum tempo.”

não apenas do autor, mas de todos nós – de figurar uma estrutura diferente daquela em que vivemos¹⁸¹. E aqui, citamos novamente aquela famosa frase de Jameson: é mais fácil imaginar do fim do mundo do que o fim do capitalismo – e existe algo mais claro em *The Road* do que essa proposição?

Ao fim, se (ingenuamente ou apenas com boa vontade) acreditamos que o garoto realmente foi adotado por uma família completamente honesta e justa, e que isso é o indício de um novo mundo, este não será nada diferente daquele anterior ao cataclismo sem nome que deu partida à narrativa do romance. É mais do que óbvia e conhecida a necessidade da estrutura familiar para o modo de produção capitalista. Roberto Schwarz, num estudo sobre Machado de Assis, aponta que:

a família, de preferência abastada, é a intocável depositária da ordem e do sentido da vida. [...] A] vida familiar é a esfera reparadora em que as disparidades sociais e naturais devem achar consolo e sublimação. Agente civilizador, ou refúgio dos civilizados, é ela o critério da moralidade e da racionalidade das ações humanas, e seus desencontros.¹⁸² (Ênfase do original)

Se, para o lado social, a família dará os parâmetros morais, civilizatórios e afins, para o econômico, essa mesma célula será responsável não apenas pelo fornecimento de mão-de-obra, como também o mercado consumidor primário – e, portanto, vital para a reconstrução (talvez a palavra aqui seja *manutenção*) do capitalismo ao final do romance de McCarthy – embora a situação da família no capitalismo pós-Fordista seja contraditória:

in precisely the way that traditional Marxism expected: capitalism requires the family (as an essential means of reproducing and caring for labor power; as a salve for the psychic wounds inflicted by anarchic social-economic conditions), even as it undermines it (denying parents time with children, putting intolerable stress on

¹⁸¹ Um outro exemplo, no campo político, dessa mesma limitação estrutural que aparece em *The Road*, encontro no livro *24/7 – Late Capitalims and the End of Sleep*, no qual o professor da Columbia University Jonathan Crary, faz um estudo sobre a mercantilização do sono em nosso tempo. Ao comentar movimentos que clamam *Another World Is Possible*, ele lembra que “there is often the expedient misconception that economic justice, mitigation of climate change, and egalitarian social relations can somehow occur alongside the continued existence of corporations like Google, Apple, and General Electric. (CRARY, Jonathan. *24/7 – Late Capitalims and the End of Sleep*. New York & London: Verso, 2013, p. 49. “geralmente há um equívoco conveniente que justiça econômica, atenuação da mudança climática, e relações sociais igualitárias podem acontecer de certa forma lado a lado com a existência continuada de corporações como Google, Apple e GE.”).

¹⁸² SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000 (1977), p. 89.

couples as they become the exclusive source of affective consolation for each other).¹⁸³

Enquanto *The Road* termina com essa constatação, da necessidade da célula familiar como o princípio da reconstrução, outro romance do 11 de setembro, *Falling Man*, de Don DeLillo, começa a partir dessa proposição. O ponto de saída da narrativa são os ataques às Torres Gêmeas. Nas primeiras páginas, o romancista pinta um cenário desolador no qual o que se vê “[it] was not a street anymore but a world, a time and space of falling ashes and near night”¹⁸⁴. Em meio ao caos instaurado na cidade, surge um personagem ainda sem nome que tenta sair do meio da fumaça, sem rumo, o único lugar para onde ele se dirige é a casa da ex-mulher onde também está seu filho.

Trata-se de Keith Neudecker, sobrevivente aos ataques, que é tomado por uma intensa crise de melancolia, volta a viver com a ex-mulher, Lianne, e o garoto, Justin. A recuperação emocional se dá por meio da reaquisição da antiga rotina doméstica da família, embora, mais tarde, o protagonista terá um caso com Florence, também uma sobrevivente do 11 de setembro, e, dessa forma, capaz de compreender as feridas dele melhor que a ex-mulher.

O *falling man* do título se refere tanto à famosa fotografia de Richard Drew, da Associated Press (Anexo B), quanto a um artista performático que aparece diversas vezes ao longo da narrativa, e que, por meio de cabos, faz apresentações emulando corpos em queda – essa figura é inspirada num artista real, o fotógrafo Kerry Sharbakka¹⁸⁵, cujas fotos dele mesmo em quedas encenadas causaram controvérsias quando pessoas as ligaram aos corpos em queda das Torres Gêmeas¹⁸⁶.

¹⁸³ FISHER, Mark. **Capitalist Realism**. Winchester & Washington: O Books, 2009, p. 33. “Exatamente na forma como o Marxismo tradicional esperava: o capitalismo precisa da família (como um meio essencial de reprodução e cuidado com a força de trabalho; como um bálsamo para as feridas psíquicas infligidas pelas condições socioeconômicas anárquicas), e mesmo a enfraquecendo (negando aos pais tempo com os filhos, trazendo um estresse intolerável aos casais enquanto se tornam fonte exclusiva de consolo afetivo entre eles).”

¹⁸⁴ DELILLO, Don. **Falling Man**. New York: Scribner, 2007, p 3. “não era mais uma rua, mas um munto, um tempo e espaço de cinzas caindo e quase noite”.

¹⁸⁵ Cf “From slipping in the shower to falling off buildings: Controversial artist's amazing pictures of himself tumbling through the air”. In <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2286513/Kerry-Skarbakka-Controversial-artists-amazing-pictures-tumbling-air.html>. Acessado em 10 de junho de 2014.

¹⁸⁶ Por mais perturbadoras que sejam, imagens de pessoas em queda se tornaram comum nas artes em geral do pós-11 de setembro. Uma das primeiras aparições foi numa escultura em bronze de Eric Fischl, chamada *Tumbling Woman* (de dimensões: 94 x 188 x 127 cm.), de 2001-2002. (Anexo C). Exposta no Rockefeller Center, a obra teve de ser coberta e depois removida devido a quantidade de reclamações (cf <http://www.nytimes.com/2002/09/19/nyregion/after-complaints-rockefeller-center-drapes-sept-11-statue.html>). Laura Frost aponta que: “falling people represent the national trauma of 9/11 in ways that are particularly difficult to understand, mourn, and assimilate, and are still more difficult to ‘memorialize’”(FROST, Laura. “Still Life”. In. KENNISTON; QUINN. Op. Cit., p. 183. “pessoas em queda representam um trauma nacional do 11 de

Assim, aqui, já podemos fazer um primeiro contraponto entre este romance e *The Road*. Se no livro de McCarthy o trauma é suprimido, seu ponto de origem jamais nomeado, aqui, a repetição tenta o esvaziar, sem buscar acomodação ou resolução¹⁸⁷. O que acontece, então, é que a melancolia se torna a regra para os personagens do romance de DeLillo:

As an utterly aporetic and deliberately antiredemptive narrative, *Falling Man* figures acedia or tedium as the main characteristic of the post-9/11 time frame. The terrorist attacks in no way precipitate a cleansing or catharsis. Instead, the shock following the collapse of the Twin Towers acts as a catalyst, exposing modernity and its many discontents. Modernity is defined as existential emptiness, as a state of irremediable, total, and immutable mental immobility and numbness.¹⁸⁸

O papel do ambiente doméstico, então, dentro de *Falling Man*, é ajudar na reação ao trauma, e a reconstituição do mundo. Ao se reaproximar de sua ex-mulher e filho, Keith busca contrapor o evento global do terrorismo com a família, como o local para superação do trauma, conforme aponta sua ex-ex-mulher, Lianne: “Times like these, the family is necessary. Don’t you think? Be together, stay together? This is how we live the things that scare us half to death”¹⁸⁹.

No entanto, para que a superação do trauma e a reconstrução dos afetos e da sociedade sejam possíveis, a família protagonista de *Falling Man* precisa fazer uma jornada:

The resolution of the national drama through a return to an idealized past epitomized by the nuclear family is problematized in the novel as the Neudeckers, already separated a year and a half previously, do not exactly fit into the narrative of the familial idyll destroyed by a hostile other. Furthermore, the family in *Falling Man* is shown to dissipate irrecoverably in the face of the traumatic event, suggesting the

setembro de formas particularmente difíceis de entender, prantear e assimilar, e são ainda mais difíceis de transformar num memorial.”)

¹⁸⁷ VERSLUYS, **Out of the Blue**, p. 20.

¹⁸⁸ Ibidem., p. 21. “Enquanto uma narrativa completamente aporética e deliberadamente antirredentora, *Falling Man* figura o torpor ou o tédio como a principal característica do período do pós-11 de setembro. Os ataques terroristas de forma alguma precipitaram uma limpeza ou catarse. Pelo contrário, o choque posterior ao colapso das Torres Gêmeas age como um catalisador, expondo a modernidade e seus vários descontentamentos. Modernidade é definida como o vazio existencial, um estado de imobilidade mental e catatonia irremediáveis, totais e imutáveis.”

¹⁸⁹ DELILLO, **Falling Man**, p. 214. “Em tempos como esses, a família é necessária. Não acha? Estejam juntos, fiquem juntos. É assim que atravessamos as coisas que nos enchem de medo.”

inadequacy of the hegemonic cultural tendency displacing national politics on to the intimate sphere.¹⁹⁰

A tentativa de reconciliação entre Keith e Lianne, ao longo do romance, é truncada, repleta de idas e vindas, expectativas quebradas, mudanças de rumo (ele se envolve com outra mulher, e ela com religião), enfim, é uma história que vemos fraturada, materializando as limitações ideológicas da reconstrução do mundo pós-11 de setembro, ou seja, novamente, como em *The Road*, a incapacidade de pensar num mundo futuro diferente daquele do passado, anterior ao cataclismo, diferente do paradigma capitalista.

Walter Benjamin, em sua “Tese sobre a filosofia da história”, explica que:

The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again. [...] For every image of the past that is not recognized by the present as one of its own concerns threatens to disappear irretrievably.¹⁹¹

No romance de DeLillo, o passado, o ataque às Torres, quando Keith que trabalhava lá e perdeu um amigo, aparece como a moldura da narrativa que vai e volta no tempo. E assim, como diz Benjamin acima, o passado só existe quando reconhecido como tal no presente. Em *The Road*, as evidências desse passado aparecem em alguns símbolos e elementos pulverizados ao longo da narrativa – como veremos mais à frente.

No seu ensaio, publicado em dezembro de 2001, “In the ruins of the future”, o próprio DeLillo nos lembra que os ataques de três meses antes não aconteceram num vácuo histórico, ao listar as diversas investidas ocidentais no Oriente Médio, o escritor faz um retrato do cenário geopolítico que culminou na manhã catastrófica daquele dia de setembro, no qual:

[the] World Trade Center towers were not only an emblem of advanced technology but a justification, in a sense, for technology’s irresistible will to realize in solid

¹⁹⁰ SÖZALAN, Özden. **The American Nightmare**. Bloomington: Arthouse, 2011, p. 13. “A resolução do drama nacional por meio do retorno idealizado de um passado sintetizado pela família nuclear é problematizado no romance conforme os Neudeckers, já separados por um ano e meio, não se encaixam exatamente na narrativa do idílio familiar destruído pelo outro hostil. Além disso, a família em *Falling Man* é mostrada como irrecuperavelmente dissipada a despeito do acontecimento traumático sugerindo a inadequação da tendência cultural hegemônica substituindo a política nacional na esfera íntima.”

¹⁹¹ BENJAMIN, Walter. “Theses on the Philosophy of History”. In. _____. **Illuminations**, p. 255. “O passado pode apenas ser aproveitado como uma imagem que pisca no instante quando pode ser reconhecido e nunca mais visto. [...] Para cada imagem do passado que não é reconhecida no presente como uma de suas próprias preocupações ameaça desaparecer irremediavelmente.”

form whatever becomes theoretically allowable. Once defined, every limit must be reached.¹⁹²

No texto, o autor coloca lado a lado capitalismo e terrorismo – duas forças fora de controle e prestes a se colidir, e em *Falling Man*, materializa as consequências dessa colisão. O esforço de todo o romance é juntar e organizar os destroços depois desse choque. A tentativa de DeLillo de lidar com o trauma esbarra na forma do romance, nas suas convenções, na sua força centrípeta de levar a forma para o campo doméstico – mostrar o que acontece dentro de casa como um microcosmos do país, ou, quem sabe, do mundo ocidental, uma vez que o modo de vida americano praticamente impera como hegemônico.

Por outro lado, é notável o esforço do cartunista Art Spiegelman em ir além das convenções da forma em sua história em quadrinhos *In the Shadow of no Towers*, no qual ele consegue figurar a tensão entre o trauma tentando se transformar em narrativa no contexto do pós-11 de setembro. Spiegelman estava na rua, próximo às Torres Gêmeas, quando aconteceram os ataques, e sua narrativa é literalmente o testemunho em primeira pessoa desse momento e dos seguintes. A disposição ‘confusa’ das imagens nas páginas gigantescas do gibi, sem seguir qualquer regra espacial, é um dos sintomas da fragmentação do pensamento dele e daqueles que viveram esse momento em circunstâncias parecidas. Se, como já disse Adorno, forma é conteúdo sócio-histórico decantado, das obras que comentamos até aqui, *In the Shadow of no Towers* é a mais radical ao figurar os ataques terroristas em forma.

Essa *graphic novel* descreve o 11 de setembro como um evento-limite:

an event that is so traumatic that it shatters the symbolic resources of the individual and escapes the normal processes of meaning making and cognition. And at the same time, it introduces trauma into a network of signification, without however, normalizing or naturalizing this event.¹⁹³

A obra mais famosa de Spiegelman é a HQ *Maus*, publicada em 1991, que traz o cartunista entrevistando seu pai, um judeu polonês sobrevivente do Holocausto. Dentro do livro diversos grupos são representadas por tipos diferentes de animais – os judeus, por

¹⁹² DELILO. “In the Ruins of the Future”, p. 38. “[as] torres do World Trade Center eram não apenas um emblema da tecnologia avançada mas a justificativa, num sentido, do desejo irresistível da tecnologia de perceber na forma sólida qualquer coisa que se torne teoricamente permitido. Uma vez definido, cada limite precisa ser alcançado.”

¹⁹³ VERSLUYS, *Out of the blue*, p. 49. “Um acontecimento que é tão traumático que despedaça os recursos simbólicos do individual e foge do processo normal de atribuição de sentido e cognição. E, ao mesmo tempo, introduz o trauma numa rede de significação, no entanto, sem normalizar ou naturalizar esse acontecimento.”

exemplo, por ratos, os alemães, gatos, e os poloneses não-judeus, porcos. Na narrativa, o cartunista combina memórias, trauma histórico, autobiografia, ficção etc. Mas, em última instância, a narrativa é o trauma de seu pai. O autor é uma testemunha de segundo grau ao não ter participado dos eventos, apenas recontando a partir do ponto de vista do seu pai. É interessante como na obra sobre o 11 de setembro, então, ele seria alçado ao posto de testemunha-ocular, e pode narrar em primeira pessoa o trauma dos ataques terrorista a Nova York. Essa perspectiva traz não apenas autenticação para a narrativa, como também um questionamento que irá interligar passado e presente.

Em *In the Shadow of no Towers*, “complicated and defamiliarizing techniques are used to express a mix of helpless confusion and red-hot political indignation”¹⁹⁴. As páginas gigantescas trazem colagens modernistas que tentam conter em si o gigantismo da linha do horizonte de Nova York ou o par de torres desmoronando. Ainda assim, nas páginas, o World Trade Center está sempre ruindo, jamais consegue manter sua integridade – apesar das diversas perspectivas das quais o autor olha para a construção. E, como diz Versluys,

Spiegelman succeeds in conveying the absolute unthinkable of an event even as it was taking place before his eyes. Thus 9/11 is defined as the moment when the instability of nightmare takes over from the solidity of steel, the normal order collapses, the mind is faced with the incomprehensible, and the whole city is submerged in the uncanny and the surreal.¹⁹⁵

É nesse “acontecimento inconcebível”, que o cartunista encontra a intersecção entre o público e o privado, entre o governo com suas medidas questionáveis e o cidadão paralisado. Spiegelman se coloca “in the place of the anonymous figure, personalizing this globally disseminated image and superimposing the personal on the public”¹⁹⁶.

Narrativas como a de *In the Shadow of no Towers* evidenciam não apenas os desafios impostos aos indivíduos – em suas capacidades de compreensão e organização da narrativa –

¹⁹⁴ VERSLUYS, **Out of the Blue.**, p. 63. “técnicas complicadas e de defamiliarização são usadas para expressar uma combinação de uma confusão desolada e uma indignação política acalorada.”

¹⁹⁵Ibidem., p. 69 “Spiegelman é bem sucedido em transmitir o absolutamente impensável de um acontecimento no momento em que acontece exatamente na frente dos seus olhos. Portanto, o 11 de setembro é definido como um momento em que a instabilidade do pesadelo assume o controle a partir do aço sólido, a ordem normal tem um colapso, a mente se depara com o incompreensível e a cidade inteira é submergida no estranho e no surreal.

¹⁹⁶ HUELS, Mitchum. “Foer, Spiegelman, and 9/11’s Timely Traumas”. In. KENNISTON; QUINN. Op. Cit., p. 45. “no lugar de uma figura anônima, personalizando essa imagem globalmente disseminada e superimpondo o pessoal no público.”

como apontam uma mudança da lógica espacial para a temporal também no que consta da política internacional do país, uma vez que, como o próprio Spiegelman, o governo Bush tenta compreender a nova lógica do pós-11 de setembro. Um exemplo disso é a fala confusa e, no limite, sem muito sentido de Donald Rumsfeld, Secretário de Defesa dos EUA, numa coletiva de imprensa em fevereiro de 2002, sobre a falta de provas de que o governo do Iraque estivesse fornecendo armas de destruição em massa a grupos terroristas. À pergunta, ele disse:

Reports that say that something hasn't happened are always interesting to me, because as we know, there are known knowns; there are things we know we know. We also know there are known unknowns; that is to say we know there are some things we do not know. But there are also unknown unknowns – the ones we don't know we don't know. And if one looks throughout the history of our country and other free countries, it is the latter category that tend to be the difficult ones.¹⁹⁷

Ou seja, no cenário do pós-11 de setembro, os *known knowns* pertencem às narrativas do passado, os *unknown knowns* podem ser antecipados nas leis internacionais sobre ameaças de terrorismo. Mas sobram os *unknown unknowns*. Quanto a esses, num texto, no *The New York Times* sobre o *The 9/11 Commission Report*, o jurista Richard A. Posner faz um comentário pertinente:

it is almost impossible to take effective action to prevent something that hasn't occurred previously. Once the 9/11 attacks did occur, measures were taken that have reduced the likelihood of a recurrence. But before the attacks, it was psychologically and politically impossible to take those measures.¹⁹⁸

¹⁹⁷ RUMSFELD, Donald. “DoD News Briefing - Secretary Rumsfeld and Gen. Myers”. In. U. S. Department of Defense. Disponível em <http://www.defense.gov/transcripts/transcript.aspx?transcriptid=2636> . Acessado em 15 de jun de 2014. “Relatórios dizem que algo não aconteceu são sempre interessantes para mim, porque, como sabemos, há os conhecidos conhecidos; há coisas que sabemos que sabemos. Também sabemos que há conhecidos desconhecidos; o que significa que sabemos haver coisas que não conhecemos. Mas também há os desconhecidos desconhecidos – aqueles que não sabemos que não desconhecemos. E se olhar pela história do nosso país e de outros livre, é a última categoria que tende ser a mais difícil.”

¹⁹⁸ POSNER, Richard A. “The 9/11 Report: A Dissent”. The New York Times. New York: 2004. Disponível em <http://www.nytimes.com/2004/08/29/books/the-9-11-report-a-dissent.html> Acessado em 15 de jun de 2014. “é praticamente impossível tomar uma ação efetiva para prevenir algo que não aconteceu anteriormente. Uma vez que os ataques de 11 de setembro realmente aconteceram, medidas foram tomadas para reduzir a possibilidade de que aconteça novamente. Mas antes dos ataques, era psicologicamente e politicamente impossível tomar essas medidas.”

Os *unkown unknowns* são o futuro imprevisível, e em relação a esses, Spiegelman em sua HQ aponta que as saídas são agir sem conhecimento ou conhecer sem agir – e são essas duas questões que permeiam o pensamento da política externa dos EUA nesse contexto.

Ainda nessa dialética de tempo e espaço no pós-11 de setembro vale destacar duas obras inglesas que tentam figurar a questão. A primeira é a peça *Stuff Happens*, de David Hare, e a outra, o romance *Saturday*, de Ian McEwan. A obra teatral, curiosamente, também busca seu título numa fala de Rumsfeld, dessa vez sobre saques em Bagdá, e quando perguntado com a questão saiu com o polido “Stuff Happens!”¹⁹⁹.

A peça de Hare é uma obra engenhosa que com cinismo e sarcasmo investiga a política externa dos EUA no pós-11 de setembro e o papel da Inglaterra, personalizado na figura de seu Primeiro-Ministro Tony Blair (1997-2007). Já o romance de McEwan se passa num sábado, 15 de fevereiro de 2003, quando protestos aconteciam em toda a Europa contra iminente invasão do Iraque pelos Estados Unidos. No livro, um incidente pessoal se torna uma espécie de reflexo dos terrorismo em escala global.

Uma família de classe média alta londrina vê sua paz e ordem perturbadas por uma gangue de jovens delinquentes que invade a casa e os ameaça. Porém o patriarca, um respeitado neurocirurgião, se torna o herói do dia ao conseguir não apenas livrar sua família da ameaça, como ser uma pessoa extremamente benevolente salvando a vida do rapaz, a quem pouco tempo atrás ferira, na mesa de cirurgia. Alguns críticos leram o romance de forma um tanto ingênua, e deixaram passar o cinismo que está na narrativa de McEwan.

Em primeiro lugar, é bastante improvável que existisse nos dias de hoje uma família como a do protagonista, os Perowne, – ao menos não no século XXI. Sua benevolência e propensão à perfeição estão mais para um romance vitoriano. O que interessa mais ao escritor são as pequenas semelhanças entre o incidente doméstico e o quanto representam da crise internacional que se instaurara desde 2001. *Saturday* começa com um avião em chamas cruzando o céu, o que o protagonista desconfia ser um novo ataque terrorista – mais tarde, descobre-se que é um acidente sem qualquer implicação política.

O líder da gangue, com quem Henry tem um desentendimento na rua, e, mais tarde, invade sua casa, Baxter, “is the representation of terrorism (in a perhaps too easy displacement of the otherness of a particular incarnation of Islam with the otherness of the

¹⁹⁹ RUMSFELD, Donald. “DoD News Briefing - Secretary Rumsfeld and Gen. Myers”. In. U. S. Department of Defense. Disponível em <http://www.defense.gov/Transcripts/Transcript.aspx?TranscriptID=2367> Acessado em 15 de jun de 2014. “As coisas acontecem!”

lower class), and Perowne, the representation of civilization, rationality and paternal authority”²⁰⁰. O protagonista, no entanto, não é a personificação dos Estados Unidos. Sua retórica não é a do caubói, ele não quer vingança, joga limpo, e, quando necessário, vai ao hospital onde trabalha para salvar a vida de Baxter, depois que, para livrar sua família da ameaça, empurra o rapaz da escada.

McEwan e Hare, nessas obras, figuram, então, a escala global da decisão dos Estados Unidos de ir para a guerra em 2003. Os dois autores percebem, é claro, os reflexos disso em seu país, mas já é uma amostra do poderio americano em arrastar parte do mundo consigo – mesmo a contragosto do arrastado. Isso ilustra bem o que Perry Anderson colocou em *Imperium*:

For the first time since Pearl Harbour, US soil had been violated. Retribution would leave the world in no doubt of the extent of the American power. The enemy was terrorism, and war on it would be waged till it was rooted out, everywhere.²⁰¹

A “nova ordem mundial” de *The Road*, na qual inexistem nações ou o poder institucionalizado, pode ser uma das consequências dessa política norte-americana do pós-11 de setembro – mais uma das estratégias de contenção presentes no romance, que, como revelou Jameson, emergem quando confrontadas com o ideal de totalidade. E, quando lemos um romance com Jameson:

we are always going to be reconstructing the subtext that it generates as the necessary completion of its meaning, what Jameson would call “semantic precondition” of its meaning anything, or even being readable at all, and yet at the same time the novel is going to “say” that the subtext is not there.²⁰²

²⁰⁰ CARPENTER, Rebecca. “We’re not a friggin’ girl band”. In. KENNINSTON; QUINN, **Literature after 9/11**, p. 150. ““é a representação do terrorismo (numa troca talvez muito fácil da alteridade de uma encarnação particular do Islã pela alteridade da classe baixa), e Perowne, a representação da civilização, racionalidade e autoridade paternal.”

²⁰¹ ANDERSON, “Imperium”, p. 89. “Pela primeira vez, desde Pearl Harbour, o solo norte-americano foi violado. A retribuição deixaria o mundo sem dúvidas da extensão do poder americano. O inimigo era o terrorismo, e a guerra contra ele seria travada até que estivesse extirpada em todo lugar.”

²⁰² DOWLING, William C. **Jameson, Althusser, Marx – An Introduction to The Political Unconscious**. London: Methuen, 1984, p. 123-124. “Nos sempre estaremos reconstruindo o subtexto que o romance gera para a completude de seu sentido, o que Jameson chamaria de “precondição semântica” do sentido de qualquer coisa, ou até mesmo para ser legível, e ao mesmo tempo o romance vai ‘dizer’ que o subtexto não está lá.”

Reconstruir o texto de *The Road* para sua compreensão é procurar as evidências, entre outras, do 11 de setembro nas entrelinhas, na narrativa, nos elementos presentes e naqueles ausentes e que fazem falta para dar sentido à totalidade. Ao mesmo tempo, a ausência formal destes é um indício de que o romance “ ‘diz’ que o subtexto não está lá”.

Há, portanto, no romance de McCarthy um diferencial que o coloca num outro patamar em relação às obras que foram comentadas aqui. Diante da crise do realismo clássico na nossa contemporaneidade, o romance realista já não tem mais espaço, não é capaz de dar conta das necessidades e ansiedades de nosso tempo. Cabe ao romance pós-moderno o papel de figurar nosso presente. Ele encontrará no subgênero das distopias e apocalipses uma das maneiras mais pertinentes de produzir a representação ficcional de nosso momento.

Jameson elabora o realismo da seguinte forma:

the symbiosis of this pure form of storytelling with impulses of scenic elaboration, description and above all affective investment, which allow it to develop towards a scenic present which in reality, but secretly, abhors, the other temporalities which constitute the force of tale or *récit* in the first place.²⁰³

Ora, aqui não é tão complicado desmontar ponto-a-ponto confrontando o romance realista e o pós-moderno de hoje. Se pensarmos em *The Road*, não há no livro ‘elaborações cênicas’, ‘descrições’, ou muito menos um ‘presente cênico’. Quanto à temporalidade, há exatamente aquilo que o próprio Jameson, no seu ensaio seminal sobre a pós-modernidade, chama de esmaecimento da historicidade (“waning of historicity”) – ou seja, não há muito como diferenciar passado, presente e futuro, a vida dos personagens segue num tempo ininterrupto, no qual o que conta é o correr dos dias, em outras palavras, o fato de ainda estarem vivos. Para Jameson, na medida que a produção cultural do capitalismo tardio evoca e reproduz esse enfraquecimento, este aparece como um sintoma do tempo de sua produção.

When historicity wanes, that is, the material conflicts that underpin our history can be covered over or obscured. Reduced to its most mechanistic formulation, a waning of historical consciousness would then work ideologically by obscuring – and so

²⁰³ JAMESON, Fredric. “Introduction: Realism and Its Antinomies”. In. _____ **The Antinomies of Realism**. London & New York: Verso, 2013, p. 11. “a simbiose dessa forma pura de contar história com impulsos de elaboração cênica, descrição e acima de tudo investimento afetivo, que permite desenvolver no sentido de um presente cênico que, na verdade, mas secretamente, abomina, as outras temporalidades que constituem a força da narrativa ou *récit* em primeiro lugar.”

assisting in the reproduction of – those social and economic contradictions that are the motor force of class-based society.²⁰⁴

Vale frisar aqui, que quando me refiro a pós-modernismo, pós-modernidade, tenho em mente mais uma conceituação social, econômica e histórica, fruto do momento contemporâneo do capitalismo tardio do que um conjunto de regras estéticas: “Postmodernity here becomes a synonymous with the post-industrial, or, rather, the complete industrialization of all aspects of the society.”²⁰⁵

Se formos pensar apenas na questão estética, Pynchon, por exemplo, é muito mais um escritor pós-moderno do que McCarthy – seja lá o que isso possa vir a significar. O que interessa aqui é que classificação não depende do estilo do autor, mas do momento histórico em que ele escreve. O que não significa, no entanto, que sua produção seja alheia ou não sofra influências ou dialogue com seu presente. Além disso, o senso de nostalgia que paira sobre toda a narrativa de *The Road* remete à mercantilização do passado, algo típico da pós-modernidade. Sobre essa nostalgia, Jameson aponta, no entanto, que existe uma contradição entre nosso presente social, histórico e existencial com a nostalgia pós-moderna. Isso impulsionará aquilo a que ele chama de uma nova inventividade complexa e interessante, na qual o material histórico é representado por uma conotação compreendida como, no original, *pastness* – algo como uma referência ao passado, uma emulação de um estilo, mais do que sua recriação²⁰⁶.

Onde então estaria *The Road* localizado nessa encruzilhada, cujas vias também incluem pastiche e paródia²⁰⁷? De certo modo, o romance distópico contemporâneo seria a

²⁰⁴ HOLLOWAY, DAVID. “The Waning of Historicity”. In. _____ **The Late Modernism of Cormac McCarthy**. Westport & London: Greenwood Press, p. 58-59. “Quando a historicidade declina, isto é, os conflitos materiais que sustentam nossa história podem ser encobertos ou obscurecidos. Reduzido à formulação mais mecânica, um esmaecimento da consciência histórica trabalharia, então, ideologicamente por obscurecer – e assim auxiliar na reprodução de – aquelas contradições sociais e econômicas que são o motor da sociedade baseada em classe.”

²⁰⁵ BUTTLER, Andrew M. “Postmodernism and science fiction”. In. JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Eds.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Cambridge, 2003, p. 139. “Pós-modernidade aqui se transforma em um sinônimo de pós-industrial, ou, melhor, a completa industrialização de todos os aspectos da sociedade”.

²⁰⁶ JAMESON, “The Cultural Logic of Late Capitalism”, p. 19.

²⁰⁷ Jameson afirma que a paródia e o pastiche emergem como características da pós-modernidade. O que eram estilos na modernidade, hoje são apenas códigos. O reflexo disso na vida social e política se dá pela proliferação de micropolíticas. “If the ideas of a ruling class were once it a dominant (or hegemonic) ideology of bourgeois society, the advanced capitalist countries today are now a field of stylistic and discursive heterogeneity without a norm”. (JAMESON, “The Cultural Logic of Late Capitalism”, p. 19. “Se as ideias de uma classe dominante foram antes uma ideologia dominante (ou hegemônica) da sociedade burguesa, os países de capitalismo avançado são hoje um campo de heterogenidade estilística e discursive sem uma norma.”)

paródia do antigo romance histórico, ao rebaixar fatos e personagens específicos, e trazer para a superfície anônimos lidando com um momento histórico mais amplo. Os personagens de *The Road* estão presos nesse entroncamento. O fato histórico, como tento mostrar, está totalmente cifrado, só existe a partir da análise – e talvez algumas concessões – e essas pessoas precisam lidar com ele sem saber o que é. A falta de especificidade no cataclismo que seria o ponto de partida se materializa como uma causa ausente - mas existe algum lucro em dedicar uma pesquisa mais aprofundada especulando as causas da destruição?

No presente, a distopia pode ser o gênero – talvez o “sub-” – capaz de melhor materializar os nossos anseios de historicidade? A proliferação dessa variedade literária, que também encontra uma vasta produção na literatura infanto-juvenil, é, para Jameson a cristalização da emergência de uma nova geração:

garden-variety dystopias have been with us everywhere for some time (and I wish I didn't have to confess I think McCarthy's novel is one of the them), but here, for the first time, I get the feeling that dystopia has become a major genre and that this promotion is itself the sign that we are seeing a new generation emerge: there has not been one since the Sixties, in my opinion (and I should add that I'm not myself a Sixties person). But the Sixties formed our idea of what a generation was, and has caused us to lose sight of the fact that what constitutes a generation, among other things, is a new idea of the generation itself, which is to say, of time.²⁰⁸

Jameson se refere ao romance de McCarthy como *garden-variety*, algo como comum, insignificante. Mas o que ele mesmo confessa é que o romance – ao lado de outros contemporâneos do gênero – marcam uma nova versão da distopia, agora ditada pelo tempo:

Num cenário como esse, ainda seguindo o pensamento de Jameson, a paródia não encontra mais sentido de ser, e o pastiche toma o seu lugar aos poucos, pois é “a neutral practice of such mimicry, without any of the parody's ulterior motives, amputated the satiric impulse, devoided of laughter or any conviction that alongside the abnormal tongue you have momentarily borrowed, some healthy linguistic normality still exist. Pastiche is thus blank parody” (JAMESON, “The Cultural Logic of Late Capitalism”, p. 17. “uma prática neutral de tal mimetismo, sem qualquer um dos motivos oculto da paródia, amputado de impulse satírico, destituído de risos ou qualquer certeza de que ao lado da língua anormal você momentaneamente tomado emprestado, alguma normalidade saudavelmente linguística ainda existe.”). Pastiche é, portanto, paródia sem resultado.

²⁰⁸ JAMESON, Fredric. “On the Power of the Negative”. *Mediations*. Volume 28, No. 1. Disponível em <http://www.mediationsjournal.org/articles/power-of-the-negative> Acessado em 23 de março de 2015. “distopias banais estão conosco em todos os lugares por algum tempo (eu que gostaria de não precisar confessar que acho o romance de McCarthy seja uma delas), mas aqui, pela primeira vez, eu tenho a impressão de que distopia se tornou um gênero maior e que essa promoção é si mesma o sinal de que estamos vendo uma nova geração emergir: não havia uma desde os anos de 1960, na minha opinião (e devo mencionar que eu mesmo não sou uma pessoa dos anos de 1960). Mas esses anos formaram nossa ideia de o que uma geração era, e nos fez perder de mira o fato de que o que constitui uma geração, entre outras coisas, é uma nova ideia de geração, o que quer dizer, de tempo.”

It may be post-catastrophic, but the catastrophe is not registered, not even remembered or forgotten. (Indeed, McCarthy's trace of it—"The clocks stopped at 1:17. A long shear of light and then a series of low concussions" is the mark of his failure to break with the older, traditional dystopian genre.)²⁰⁹

Se existe esse fracasso na demarcação temporal é porque talvez ela não tenha necessariamente *acontecido*, mas *está acontecendo* desde muito antes, e continua a acontecer – em outras palavras, nosso tempo é o tempo da catástrofe. E quando Jameson, no mesmo ensaio, explica que o herói de *The Road* poderia muito bem estar circulando pelas tendas do movimento Occupy, ele aponta uma nova leitura, ou, ao menos, uma nova forma de compressão do romance, mais próximo da realidade social.

Se, como revela Guy Debord, “o espetáculo é a principal produção da sociedade atual”²¹⁰, nosso tempo necessita de tragédias para alcançar altas audiências na televisão, cliques e compartilhamentos na internet, e vendagem de mídia impressa. Observando friamente, o 11 de setembro veio bem a calhar para a imprensa que se escondeu por um viés de conteúdo humano a tragédia épica.

Existe uma forma capaz de captar a dimensão dessa tragédia?

Can a novelist ever earn the right to anchor fiction to lived horror in so stark a fashion? Should novelists write about the mass-murder of 9/11 at all? "Post-9/11" fiction often seems to use the attacks and their aftermath too cheaply, as background for books that would have been written anyway.²¹¹

James Wood, em uma crítica publicada originalmente na época do lançamento *The Road*, diz que:

²⁰⁹ JAMESON, “On the Power of the Negative”. “Pode ser pós-catastrófico, mas a catástrofe não é registrada, nem sequer lembrada ou esquecida. (Realmente, o traço disso em McCarthy – “Os relógios pararam à 1h17. Um longo clarão e depois uma série de pequenos abalos” é a marca de seu fracasso em romper com o gênero de distopia antigo e tradicional.)”

²¹⁰ DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 17.

²¹¹ CUMMINGS, Anthony. “Does literature sell 9/11 short?”. The Guardian, London, 23 de fevereiro de 2007. Disponível em <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2007/feb/23/doesliteraturesell911short>. Acessado em 24 de março de 2015.” “Pode um romancista ganhar o direito de ancorar ficção a um horror vivido num estilo tão rígido? Devem os romancistas escrever sobre o assassinato em massa do 11 de setembro? Ficção “pós-11 de setembro” geralmente parece usar os ataques e seus desdobramentos de forma barata, como pano-de-fundo para livros que seriam escritos de qualquer forma.”

In addition to the 9/11 novel, and the 9/11 novel that is pretending not to be a 9/11 novel, an old genre has been re-awakened by new fears: the post-apocalyptic novel (which may well be, in fact, the 9/11 novel pretending not to be one). The possibility that familiar, habitual existence might be so disrupted within the next hundred years that crops will fail, warm places will turn into deserts, and species will become extinct—that areas of the earth may become uninhabitable—holds and horrifies the contemporary imagination²¹²

E que leitura política poderíamos fazer desse tempo em que se dá o romance, o nosso? Em primeiro lugar, já o caracterizamos como o pós-11 de setembro, um abalo sísmico no império norte-americano. Assim, um tema fundamental neste romance de McCarthy é a hegemonia norte-americana. Abalada, sim, mas, não obstante, impondo seu modo de vida – e nisso leia-se, em primeiro lugar, a afirmação pelo consumo.

Não é mero acaso que pai e filho ainda encontrem uma lata de Coca-Cola, e o momento seja narrado como uma percepção do sublime, potencializando o fetiche dessa mercadoria, que, no limite, é uma lata de refrigerante banal, mas no mundo devastado representa a resistência do mercado. O trecho começa com o pai procurando alguma sobra nas máquinas de bebida:

They went back through the store again to look for another cart but there were none. By the door there were two softdrink machines that have been tilted over into the floor and opened with a prybar. Coins everywhere in the ash. He sat and ran his hand around in the works of the gutted machines and in the second one it closed over a cold metal cylinder. He withdrew his hand slowly and sat looking at the Coca Cola.

What is it, Papa?

It is a treat. For you.

What is it?

Here. Sit down.

²¹² WOOD, James. “Cormac McCarthy’s *The Road*”. In: _____ **The Fun Stuff and Other Essays**. New York: Picador, Farrar Straus and Giroux, 2012. p. 52. “Além do romance do 11 de setembro, e do romance do 11 de setembro se fingindo não ser um romance do 11 de setembro, o velho gênero foi redespertado por novos temores: o pós-apocalíptico (que pode também, na verdade, ser o romance do 11 de setembro fingindo não o ser). A possibilidade que a existência familiar e habitual poder ser interrompida nos próximos cem anos que plantações não produzam, lugares quentes se tornem desertos, e espécies se entrem em extinção – que áreas da Terra se tornem inabitáveis – persiste e apavora a imaginação contemporânea.”

He slipped the boy's knapsack straps loose and set the pack on the floor behind him and he put his thumbnail under the aluminum clip on the top of the can and opened it. He leaned his nose to the slight fizz coming from the can and then handed to the boy. Go ahead, he said.

The boy took the can. It's blubby, he said.

Go ahead.

He looked at his father and then tilted the can and drank. He sat there thinking about it. It's really good, he said.

Yes. It is.

You have some, Papa.

I want you to drink it.

You have some.

He took the can and sipped it and handed it back. You drink it, he said. Let's just sit here.

It is because I wont ever get to drink another one, isnt it?

Ever's a long time.

Okay, the boy said.²¹³

²¹³ MCCARTHY, **The Road**, p. 22-24. "Voltaram para o mercado outra vez procurando por outro carrinho mas não havia nenhum. Junto à porta havia duas máquinas de vender refrigerante que tinham sido derrubadas no chão e abertas com um pé de cabra. Moeda em toda a parte em meio às cinzas. Ele se sentou e passou a mão pelo mecanismo das máquinas estripadas e na segunda ela se fechou sobre um cilindro frio de metal. Ele retirou a mão devagar e ficou sentado olhando para a Coca-Cola.

O que é isso, Papai?

É uma coisa gostosa. Para você.

O que é?

Tome aqui. Sente-se.

Ele afrouxou as tiras da mochila do menino, depositou a mochila no chão atrás dele e colocou a unha do polegar debaixo do anel de alumínio no topo da lata e a abriu. Levou o nariz até o suave chiado que saia da lata e a entregou ao menino. Vamos lá, ele disse.

O menino pegou a lata. Faz bolhas, ele disse.

Vamos lá.

Ele olhou para o pai e em seguida inclinou a lata e bebeu. Ficou ali pensando a respeito. É bem bom, ele disse.

É. É mesmo.

Beba um pouco, Papai.

Quero que você beba.

Beba um pouco.

Ele pegou a lata, bebeu e a devolveu. Você sabe, ele disse. Vamos ficar sentados aqui.

É porque eu nunca mais vou poder beber outra, não é?

Nunca mais é muito tempo.

Tudo bem, o menino disse. (23-24)

Poucas passagens são tão repletas de detalhes, e tão sensoriais como essa em *The Road*. Aqui, McCarthy deixa de lado a prosa seca e direta – embora mantenha as frases curtas e a pontuação peculiar – para pintar um quadro mais repleto de minúcias, com figuras de linguagem, como a sinestesia (“He leaned his nose to the slight fizz coming from the can”). No entanto, o que se destaca nesse episódio dentro do romance é a presença da Cola-Cola: enfim, uma mercadoria.

Se até então empurravam o carrinho de supermercado apenas com suas poucas coisas, finalmente encontram um item que poderiam ter comprado num mundo pré-cataclismo. Não demora muito, e o refrigerante ganha mais valor do realmente tem – não é apenas um líquido para matar a sede, por assim dizer. Desprovida daquilo que Karl Marx chamaria de “os guardiões, os possuidores”²¹⁴, a bebida já não tem mais valor de troca, e as moedas espalhadas nas cinzas ao lado das máquinas chamam a atenção para isso. O que resta então? O fetiche da mercadoria. Uma vez, novamente de acordo com Marx, que no valor de uso não há nada de misterioso²¹⁵, sobra apenas uma compensação simbólica que escamoteia todo o trabalho de produção – até porque, no momento, dentro da narrativa, este nem existe mais.

Seduzido pela mercadoria, o menino confessa feliz que o refrigerante é “really good”. É o momento da perda da inocência, quando, apesar das adversidades e do futuro incerto, encontra-se no garoto o potencial para se transformar num *Homo Consumidoris*. A Coca-Cola, afinal de contas, é uma ilusão momentânea, uma possibilidade que se dissipa à medida em que a lata também se esvazia. E aí pode residir a questão mais profunda dentro de *The Road*: os sentidos e a necessidade do embuste.

É preciso que o Pai invente toda uma narrativa, que engane o menino para seguirem em frente – do contrário, ambos já teriam desistido, se entregado aos perigos do mundo destruído, como a mãe. Nesse sentido, a história de que são os “good guys” “carrying the fire” é imprescindível para que eles prossigam.

Se isso se dá no plano do conteúdo, na forma mais profunda, McCarthy é habilidoso ao ocultar o tema mais importante do romance: o imperialismo norte-americano, que, mesmo balanceado com o 11 de setembro, ainda resiste com certa força. Assim, encontramos aqui uma questão que foge aos demais autores até então comentados, trazendo ao livro um diferencial.

²¹⁴ MARX, Karl. “O Processo de Troca”. In _____. **O Capital – Livro I**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013, p.159.

²¹⁵ MARX, Karl. “A Mercadoria”. In _____. **O Capital – Livro I**, p.146.

Tomando como direção o texto de Perry Anderson *Imperium*, pensamos numa hegemonia americana desde o final da Guerra Fria, uma vez que derrotar o comunismo era o objetivo central dos Estados Unidos. No sentido de vencer um inimigo que “threatened capitalism of any kind, free trade or protectionism, laissez-faire or dirigiste, democratic or dictatorial”²¹⁶, o país teve um papel de comando, e:

In the course of four decades of unremitting struggle, a military and political order was constructed that transformed what had once been a merely hemispheric hegemony into global empire, remoulding the form of the US state itself.

In the Cold War, triumph was in the end completely. But the empire created to win it did not dissolve back into the liberal ecumene out of whose ideological vision it had emerged. [...] The Cold War was over, but a gendarme’s day is never done. More armed expeditions followed than ever before; more advanced weapons were rolled out; more bases were added to the chain; more far-reaching doctrines of intervention developed. There could be no looking back.²¹⁷

Criada no final do século XIX, para ajudar na recuperação de um militar da Guerra Civil norte-americana viciado em morfina, a Coca-Cola não apenas passou por transformações como se tornou um dos símbolos máximos dos Estados Unidos sendo distribuída por todo o mundo²¹⁸. É a materialização do desejo americano de acessar a todos os mercados internacionais, e o romance nos lembra disso por meio dessa cena. A lata de refrigerante aqui não está por acaso – ou, poderia ser uma bebida qualquer, sem que o autor especificasse a marca, mas...

Uma das características da nossa pós-modernidade apontada por Baudrillard é aquilo que a chama de simulacro, ou seja, a cópia se torna mais desejada que o original. Assim,

²¹⁶ ANDERSON, “Imperium”, p. 110. “ameaçava capitalismo de qualquer tipo, livre Mercado ou protecionismo, laissez-faire ou dirigista, democrático ou ditatorial”.

²¹⁷ Ibidem., p. 110. “No curso de quatro décadas de luta incessante, uma ordem militar e política foi construída e transformou o que uma vez fora uma mera hegemonia no hemisfério num império global remoldando a forma do próprio estado norte-americano.

Na Guerra Fria, o triunfo estava na erradicação [do comunismo] completa. Mas o império criado para o vencer não dissolveu de volta ao mundo liberal, de cuja visão ideológica havia emergido. [...] A Guerra Fria acabou, mas o dia do guardião nunca termina. Mais do que nunca foram feitas expedições armadas, mais armas avançadas foram produzidas; mais bases foram adicionadas à cadeia, mais doutrinas intervencionistas de longo alcance desenvolvidas. Não havia como voltar para trás.”

²¹⁸ Para se ter uma ideia do alcance da bebida, até em países como Iraque e Myanmar, onde não era produzida há 37 e 60 anos, respectivamente, a Coca-Cola voltou a ser feita em 2005 e 2012.

podemos pensar no mundo cinza de *The Road* como essa reprodução esvaziada do nosso próprio.

Nessa reprodução, tem-se a ideia de que não é mais possível ver o próprio mundo, porque o vemos apenas destruído, e a experiência da leitura do romance vai trazê-lo para nós mediado pelos olhos e reações dos personagens.

Se a visão do filho é limitada por sua pouca experiência, a única possibilidade de mudança parece existir apenas na figura do Pai que espera distinguir o mundo falso do real. Mas, em nossa época isso seria possível? O que é o mundo real dentro de *The Road*? Pode-se perguntar até que ponto o cenário coberto de cinzas é uma representação daquilo que vivemos.

Para o garoto, esse é o seu mundo real – é o único que conheceu. Criam-se, então, camadas, pois para o Pai, esse é a cópia esvaziada daquilo que *ele* conheceu, e chama de mundo. Nesse personagem há lembranças e ligações com o passado. Ele é capaz de estabelecer relações, distinções. Mas e o menino? Comentários de Jameson sobre a pós-modernidade podem ajudar a compreender um pouco o garoto.

Citando a Lacan, o crítico cultural descreve a esquizofrenia como:

a breakdown in the signifying chain, that is, the interlocking syntagmatic series of signifiers which constitutes an utterance or a meaning. [...] His [Lacan's] conception of the signifying chain essentially presupposes one of the basic principles (and one of the great discoveries) of Saussurean structuralism, namely, the proposition that meaning is not a one-to-one relationship between signifier and signified, between the materiality of language, between a word and a name, and its referent or concept. [...] When this relationship breaks down, when the links of the signifying chain snap, then we have schizophrenia in the form of a rubble of distinct and unrelated signifiers. [...] If we are unable to unify past, present, and future of the sentence, then we are similarly unable to unify the past, present, and future of our own biographical experience or psychic life. With the breakdown of the signifying chain, therefore, the schizophrenic is reduced to an experience of pure material signifiers, or, in other words, a series of pure and unrelated presents of time.²¹⁹

²¹⁹ JAMESON, “The Cultural Logic of Late Capitalism”, p. 26-27. “uma quebra na cadeia de significantes, ou seja, a interligação da série sintagmática de significantes que constitui uma enunciação ou um significado. [...] A concepção dele [Lacan] de significantes pressupõe essencialmente um dos princípios básicos (e uma das grandes descobertas) do estruturalismo Saussureano, especificamente, a proposição de que significado não é uma relação direta entre significante e significado, entre a materialidade da linguagem, entre a palavra e o nome, e seu referente ou conceito. [...] Quando esse relacionamento se quebra, quando a ligação da cadeia de significantes se parte, então temos esquizofrenia na forma fragmentada de significantes distinto e não relacionados. [...] Se não podermos unificar o passado, presente e futuro de uma sentença, então estamos da mesma forma incapazes de

A partir dessa formulação, em especial a parte final, podemos retomar a cena da Coca-Cola reproduzida acima. Em *The Road*, o “esquizofrênico”, seguindo essas observações de Jameson, seria o garoto, pois, ao desconhecer um mundo anterior a esse destruído em que vive, experimenta a quebra na cadeia de significados²²⁰, e daí sua incapacidade de conectar passado, presente e futuro (se é que esse existirá). Aqui é importante ressaltar que não se trata de uma esquizofrenia clínica, mas da forma de percepção e construção de significado da pós-modernidade com as quais Jameson faz um paralelismo com a manifestação clínica²²¹.

A experiência com a Coca-Cola é reveladora: a percepção de que faz bolhas, e a frustração que irá causar no pai por sua primeira reação, que parece não valorizar o achado. Se o esquizofrênico é incapaz de acumular experiências (vive “a series of pure and unrelated presents of time”), o menino atravessa o romance de forma episódica, sem poder estabelecer elos. McCarthy traduz isso na forma, ao compor a narrativa de vinhetas nem sempre interconectadas, frases e parágrafos curtos e uma prosa direta – pouco ou nada rebuscada. São características formais bastante distintas dos outros romances do autor – basta comparar com os comentários sobre *Blood Meridian*, no primeiro capítulo. “Minimalism, pragmatism, or naturalism – call it what you will: these labels may come close to identify McCarthy’s stock in trade in *The Road*, but none are likely to stick for long”²²². Woods, na já citada crítica, complementa:

In some ways, and despite Cormac McCarthy’s reputation as an ornate stylist, *The Road* represents both the logical terminus and a kind of ultimate triumph of an American minimalism that became well known in the 1980s under the banner of “dirty realism”. This was a prose of short declarative sentences, in which verbs docked quickly at their objects adjectives and adverbs were turned away, parenthesis and subclauses were shunned. An antisentimentality, learned mainly from

unificar passado, presente e futuro da nossa experiência biográfica ou vida psíquica. Com a quebra da cadeia de significantes, portanto, o esquizofrênico é reduzido à experiência de significantes puramente materiais, ou, entra palavras, a uma série de tempos presente puros e não-relacionados.”

²²⁰ Pensemos no trecho já citado acima: “The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion” (*The Road*, p. 88)

²²¹ Cf. JAMESON, “The Cultural Logic of Late Capitalism”, p. 26-29.

²²² PHILIPS, Dana. “He ought not have done it’: McCarthy and Apocalypse”. In. SPURGEON, Sara L. **Cormac McCarthy**. London & New York: Continuum, p. 183. “Minimalismo, pragmatismo ou naturalismo – chame do que quiser: esses rótulos podem estar perto de identificar o arsenal de McCarthy em *The Road*, mas nenhum está propenso a colar por muito tempo.”

Hemingway, was so pronounced as to constitute a kind of male sentimentality of reticence.²²³

Se até aqui, trabalhando com uma constelação de romances interligados ora pela forma, ora pelo conteúdo (ou ambos) foi para melhor situar *The Road* no panorama da produção contemporânea. Assim, as obras até então vistas são capazes de, no contraste, evidenciar o que há de peculiar e excepcional no romance de McCarthy. Ao não especificar ou nomear o cataclismo, ele nos sugere o 11 de setembro, mas, ao mesmo tempo, nos abre uma gama de possibilidades de interpretações e relações – inclusive a mais sedutora: a de que nada realmente aconteceu. A de que o nosso tempo não precisa de um desastre para materializar o seu apocalipse. É provável que este já exista entre nós.

The Road é, ao mesmo tempo, um estranho no ninho na obra de McCarthy, mas também cristaliza elementos que sempre estão presentes em seus romances – relação entre pais e filhos, fuga, tensão entre arcaico e moderno. A análise formal do livro, no próximo capítulo, pretende retomar algumas dessas questões.

²²³ WOODS, “Cormac McCarthy’s *The Road*”, p. 53-54. “De algumas formas, apesar da reputação de Cormac McCarthy como um estilista rebuscado, *The Road* representa tanto o fim lógico e um tipo de um triunfo derradeiro do minimalismo americano que ficou conhecido nos anos de 1980 sob a bandeira de “realismo sujo”. Esse era uma prosa de frases curtas e declarativas, nas quais verbos apontavam rapidamente aos seus objetos, e adjetivos e advérbios eram afastados, e orações parentéticas e subordinadas eram evitadas. Um antissentimentalismo, derivado principalmente de Hemingway, era proferido para constituir um tipo de sentimentalismo masculino de reticência.”

Capítulo 3

A última Coca-Cola do deserto pós-moderno

I once knew a madman who thought the end of the world had come. He was painter – and engraver. I had a great fondness for him. I used to go and see him, in the asylum. I’d take him by the hand and drag him to the window. Look! There! All that rising corn! And there! The sails of the herring fleet! All that loveliness! He’d snatch away his hand and go back into his corner. Appalled. All he had seen was ashes.

He alone had been spared.

Forgotten.

It appears the case is... was not so...unusual.

(Samuel Beckett. Endgame)

The man sat watching the road, the weedstem twirling in his mouth and the threadthin shadow of it going long and short upon his face like a sundail’s hand beneath the sun berserk.

(Cormac McCarthy. Outer Dark)

Utopia is somehow negative; and that it is most authentic when we cannot imagine it. Its function lies not in helping us to imagine a better future but rather in demonstrating our utter incapacity to imagine such a future—our imprisonment in a non-utopian present without historicity or futurity—so as to reveal the ideological closure of the system in which we are somehow trapped and confined.

(Fredric Jameson. “The Politics of Utopia”)

Depois de caminhar, finalmente, Pai e Filho encontram o mar que tanto buscavam:

They ate more sparingly. They’d almost nothing left. The boy stood in the road holding the map. They listened but they could hear nothing. Still he could see open country to the east and the air was different. Then they came upon it from a turn in the road and they stopped and stood with the salt wind blowing in their hair where

they'd lowered the hoods of their coats to listen. Out there was the grey beach with the slow combers rolling dull and leaden and the distant sound of it. Like the desolation of some alien sea breaking on the shores of a world unheard of. Out of the tidal flats lay a tanker half careened. Beyond that the ocean vast and cold and shifting heavily like a slowly heaving vat of a slag and then the grey squall line of ash. He looked at the boy. He could see disappointment in his face. I'm sorry it is not blue, he said. That's okay, said the boy.²²⁴

Essa cena, que ocorre exatamente a um quarto do final de *The Road*, é emblemática. Nela, estão contidos elementos que sintetizam o passado e o futuro, que começa a se materializar, dos personagens e da narrativa. Como sabemos, o romance de Cormac McCarthy acompanha a jornada de um Pai e um Filho que atravessam um país desolado por um cataclismo inominado que destruiu a quase toda forma de vida animal, e aniquilou a natureza. Os poucos humanos que sobraram vivem isolados, considerando qualquer outra pessoa como inimigo – alguns destes são imaginários, mas existem os reais: um grupo de canibais. A única coisa que importa é, como diria Ernest Bloch, viver “diariamente sem saber o amanhã”²²⁵.

O par de protagonistas do romance ruma para o sul onde espera encontrar um clima menos inóspito e se estabelecer próximo ao mar. “There'd be no surviving another winter here”²²⁶. A cadência da narrativa é dada por essa jornada e os obstáculos que cruzam o caminho da dupla. Nessa cena, depois de muito andar, finalmente avistam o oceano – o “alien sea breaking on the shores of a world unheard of”. E, para a decepção de ambos, é cinza, como tudo que viram até então.

²²⁴ MCCARTHY, *The Road*, p. 215. “Comiam mais moderadamente. Já não lhes restava mais quase nada. O menino estava de pé na estrada segurando o mapa. Escutavam atentamente mas não ouviam nada. Ainda assim ele podia ver a região aberta a leste e o ar estava diferente. Chegavam até ali depois de uma curva na estrada. E pararam e ficaram ali com o vento salgado soprando em seu cabelo onde tinham abaixado os capuzes dos casacos para escutar. Lá adiante estava a praia cinzenta com as ondas vagarosas rolando surdas e pesadas e seu som distante. Como a desolação de um mar estrangeiro quebrando na costa de um mundo inaudito. Nos baixios formados pela maré lá adiante estava um petroleiro meio adernado. Para além dele o oceano vasto e frio se movendo pesadamente como um tonel lentamente transbordante de escória e então a linha borrada e escura das cinzas. Ele olhou para o menino. Podia ver o desapontamento em seu rosto. Eu sinto muito que não seja azul, ele disse. Está tudo bem, o menino disse.” (p. 177)

²²⁵ Esse é um dos subtítulos da primeira parte, “Pequenos sonhos diurnos”, do Volume 1 de *O Princípio da Esperança*, e é curioso notar que nesse segmento, o filósofo alemão comenta sobre a criança, e aponta que: “A criança utiliza-se também dos bichos para sonhar em ser grande.” (BLOCH, Ernst. *O Princípio da Esperança – Volume 1*. Trad. Nelio Schneider. Rio de Janeiro: Eduerj; Contraponto, 2005, p. 29). Ora, no mundo de *The Road*, entre outras coisas, destituído de animais, como o garoto poderá sonhar em ser grande? Essa, é claro, apenas uma das contenções que apontam uma dificuldade para o garoto poder amadurecer.

²²⁶ MCCARTHY, *The Road*, p. 4. “Ele achava que o mês era outubro, mas não tinha certeza. Fazia anos que não tinha um calendário. Estavam seguindo para o sul. Não haveria como sobreviver a mais um inverno ali.” (p. 8)

O começo da cena aponta a longa duração dessa viagem pela estrada, quando a comida começa a ficar esparsa, precisam comer menos. A descrição, por sua vez, dá conta do mundo cinzento – as cinzas que a tudo cobrem não pouparam nem a praia. Não existe um azul do mar que contraste com a palidez neutra do que sobrou. E, com isso, a ausência de cor, de vida, é mais uma decepção que o garoto terá que enfrentar. As ondas vagarosas, surdas e pesadas estão indiferentes ao desgosto do pai e do filho.

Essa encruzilhada em *The Road* é sintomática, revelando não apenas a estrutura do romance, suas contenções e progressos, como aquilo que a tem a mostrar sobre a suas figurações do nosso presente. A maneira como McCarthy narra sua trama é, então, reveladora do processo social. O 11 de setembro funciona como um elemento externo que irá organizar, dessa forma, a experiência do romance.

Assim, algumas perguntas se impõem na sequência da narrativa e da nossa análise: Em que medida realmente houve um avanço nessa jornada – física e simbolicamente? Se a praia (vista como a esperança, algo diferente) é igual a toda a estrada que percorreram existe uma mudança? Existe essa possibilidade? Quem são esses personagens dentro do romance e o que simbolizam sobre o estado das coisas? E, finalmente, como o enredo dá conta (se dá) de estabelecer uma dialética entre distopia e apocalipse?

Responder a essas perguntas, entre outras, é minha tarefa agora.

DEPOIS DA CURVA NA ESTRADA

No prefácio de seu *The Political Unconscious*, Jameson professa: “Always historicize!”²²⁷. Adam Roberts aponta que por ‘história’, o crítico entende:

the class struggle and economic evolution of society that saw the rise of bourgeoisie in the eighteen and nineteen centuries, a rise which is directly embodied in the ‘bourgeoisie’ form of literature, the novel. Speaking crudely, Jameson follows socialist economist Ernest Mandel (1923-1995) in attributing shifting phases to the development of capitalism, from early capitalism, through industrial capitalism (in the nineteenth century) and imperial capitalism (in the early twentieth century),

²²⁷ JAMESON, *The Political Unconscious*, p. ix. “Historicizar sempre!” (p. 9)

through to ‘late capitalism’ of the present day. This history is always present in art and culture, and the critic needs to be aware of that.²²⁸

Neste processo de análise, a questão da mediação é fundamental para a compreensão da obra, assim como a conjuntura. Por mediação não se trata apenas, no entanto, da investigação num único nível. É um processo dialético que trabalha com a estrutura interna do romance e o estado político e a base econômica. Esse procedimento consiste, então, numa dinâmica entre dois objetos bastante distintos. E, como aponta Roberts,

Jameson’s ‘dialectical mediation’ has a larger role than just the reading of specific literary texts. ‘Marxist criticism’ is for him the proper mediation between our individual perception of society as fractured and fragmented on the one hand, and the ‘real’ state of affairs of social totality on the other.²²⁹

Quando se estabelece a relação entre dois ou mais níveis, finalmente, ocorre o processo de *transcodificação*, algo fundamental para se fazer o mapeamento cognitivo de uma obra de arte. Se começarmos pela historicização precisamos fazer uma análise de conjuntura de nossa época, a fim de compreender o total de forças sócio-históricas que dão o tom. Vivemos na era a que o filósofo Paulo Arantes chama de “o novo tempo do mundo”:

A expressão Novo Tempo do Mundo, que vem a ser um estado de perpétua emergência, quer dizer também que o seu prazo de validade encerrou, mas, de modo algum, que aquele horizonte da expectativa tenha desaparecido do cenário, pelo contrário: anulando a experiência histórica que o separava da experiência retida [...] o futuro inexperimentável, irreconhecível como tal, infiltrou-se inteiramente no presente, prolongando-o indefinidamente como uma necessidade tão mais necessária por coincidir com o futuro que em princípio já chegou.²³⁰

²²⁸ ROBERTS, Adam. **Fredric Jameson**. London and New York: Routledge, 2000, p. 77. “A luta de classe e evolução econômica da sociedade que viu a ascensão da burguesia nos séculos XVIII e XIX, uma ascensão que é diretamente materializada na forma burguesa de literatura, o romance. A grosso modo, Jameson segue o economista socialista Ernest Mandel (1923-1995) em atribuir fases inconstantes a desenvolvimento do capitalismo, do capitalismo inicial, através do capitalismo industrial (no século XIX), até o ‘capitalismo tardio’ do presente. Essa história está sempre presente na arte e cultura, o crítico precisa estar ciente disso.

²²⁹ *Ibidem.*, p. 79. “A ‘mediação dialética’ de Jameson tem um papel maior que apenas a leitura de textos específicos. ‘Crítica marxista’ é, para ele, a mediação adequada entre nossa percepção individual da sociedade como fraturada e fragmentada, por um lado, e estado ‘real’ das coisas da totalidade social, por outro.”

²³⁰ ARANTES, Paulo. “O Novo Tempo do Mundo”. In: _____. **O Novo Tempo do Mundo**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014, p. 77.

Se Arantes aponta que as fronteiras entre presente e futuro estão borradas – afinal, numa relação dialética há presente no futuro, e vice-versa – vivemos num presente contínuo que aguarda a chegada de um futuro que sempre está porvir. Essa nossa incapacidade de distinção – ou mesmo de avançar no tempo – não diferencia em nada daquilo que Jameson aponta como uma espécie de esquizofrenia²³¹ da pós-modernidade. Isso, como já vimos, está materializado em *The Road* na figura do garoto, nascido depois do cataclismo e incapaz de perceber a evolução do tempo. Este, dentro desse romance, é medido pelo progresso no espaço. Sendo os Estados Unidos um país que começou colonizado pela costa leste, o avanço rumo ao oeste tem uma significação enorme em sua formação – além de render um gênero americano por excelência: o Western.

Como outros escritores antes dele, William Faulkner (*As I Lay Dying*), John Steinbeck (*The Grapes of Wrath*) e Jack Kerouac (*On the road*), para citar alguns, McCarthy faz da estrada mais do que o destino geográfico de seus personagens: a concretização das contradições sociais, econômicas e culturais de um tempo. Esse subgênero, o *road book* ou *travel form*, é, em sua essência, característico da literatura norte-americana. Richard Ruland e Malcolm Bradbury apontam sua existência desde o século XIX:

The travel-form became an essential type of American narrative as never before, often testing the self in the types of quest on a new continent, a vast land and seascape for the American mind to wander in – one of the fictional heroes of the age would be the wandering Ishmael who tells the story of Melville's *Moby Dick*.²³²

Obviamente, porém, os motivos, consequências e descobertas em cada viagem estão relacionados com o seu quando histórico. *As I lay dying*, publicado em 1930, por exemplo, ao narrar a jornada de uma família que vai enterrar a matriarca em outra cidade, capta “[the] cultural transformation marking the New South structure by a central dialectic: the dynamics relation between modernization and modernism”²³³. O pós-Primeira Guerra, nos EUA, foi

²³¹ Mais uma vez, lembrando que não tem nada a ver com o quadro clínico, mas com a (in)capacidade de percepção, de estabelecimento de elos. Cf. “The Cultural Logic of Late Capitalism”, p. 26-29.

²³²RULAND, Richad; BRADBURY, Malcolm. **From Puritanism to Postmodern – A History of American Literature**. London: Penguin Books, 1992 [1991], p. “A forma de viagem se tornou um tipo essencial da narrativa americana como nunca até então, geralmente testando o indivíduo em tipos de jornadas em um novo continente, numa vasta paisagem terrestre e marítima para a mente americana vagar – um dos heróis ficcionais da época seria o errante Ishamel que conta a história de *Moby Dick*, de Melville.”

²³³ MATTHEWS, John T. *As I Lay Dying in the Machine Age*. **Boundary New Americanists 2: National Identities and Postnational Narratives**, Durham, v. 19, n. 1., p. 69-94, 1992, p. 69. Disponível em <http://www.jstor.org/discover/10.2307/303451?uid=3737664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=2110411>

marcado pelos vários planos de rejuvenescimento do Sul, que, entre outras coisas, buscou modernizar os meios de produção. A família de protagonistas, os Bundrens, são pegos em meio essa tensão entre o arcaico – o ambiente rural, o patriarcado – e o inovador que sempre parece os espreitar, e surge com mais força próximo do final da narrativa quando o grupo se depara com um fonógrafo.

Na forma, o modernismo de Faulkner se dá pelas várias vozes narrativas de diversas personagens – embora haja uma espécie de centralização num dos filhos, Darl, que também é o centro de consciência do romance – enquanto também chama para si outras manifestações artísticas do período. Quando Darl compara o caixão da mãe a um “inseto cubista”²³⁴, ele aponta não apenas para a pintura, mas chama atenção também para a própria estrutura de *As I Lay Dying*.

Em uma entrevista, no começo dos anos de 1990, McCarthy revelou-se um Bakhtiniano em sua intertextualidade:

“The ugly fact is books are made out of books,” he says. “The novel depends for its life on the novels that have been written.” His list of those whom he calls the ‘good writers’ - Melville, Dostoyevsky, Faulkner - precludes anyone who doesn't “deal with issues of life and death”.²³⁵

Não é de espantar que o autor mencione Melville, Dostoievski e Faulkner – três escritores com os quais suas obras têm diálogo, e às quais, muitas vezes, são comparadas, ou tidas como influenciadas. E, assim, em *The Road*, encontramos especialmente ecos de Melville e Faulkner.

A jornada da família em *As I Lay Dying*, no entanto, tem um destino e objetivo claros - chegar a Jefferson para enterrar a mãe -, o experimento na forma era, por sua vez, característica do modernismo. *The Road*, por outro lado, conforme seu tempo, é materialização das incertezas. Pai e filho precisam rumar para o sul, não aguentariam outro inverno onde estão. Mas onde vivem? Especificamente para onde no sul rumam?

[6098677](#) Acessado em 05 de junho de 2014. “[a] transformação cultural marcando a estrutura do Novo Sul por uma dialética central: a relação dinâmica entre modernização e modernismo.”

²³⁴ FAULKNER, William. *As I Lay Dying*. New York: Vintage, 1985 (1930), p. 219.

²³⁵ MCCARTHY, Cormac. “Cormac McCarthy’s Venomous Fiction”. Entrevista [19 April 1992], New York: *New York Times*. Entrevista concedida a Richard B. Woodward. Disponível em <http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/mccarthy-venom.html> Acessado em 05 de junho de 2014. ““O fato repulsivo é que livros são feitos de livros”, ele diz. “O romance depende pela sua vida de romances que foram escritos”. Sua lista daqueles a quem chama de ‘bons escritores’- Melville, Dostoyevsky, Faulkner – se opõe a qualquer um que “não lide com questões de vida e morte”.”

Num sentido mais amplo, a viagem, no entanto, nada mais é do que uma necessidade do capitalismo: a de escoar a produção excedente, ou seja, a busca de novos mercados, confrontando assim o monopólio de algumas localizações, é o que Marx chama de “the annihilation of space through time”²³⁶. Essa frase vai exatamente ao encontro daquilo que vemos em *The Road*, uma vez que o “tempo” é marcado não por relógios e calendários, mas pelo avanço na estrada. Jameson aponta que a espacialização do tempo é uma das características do capitalismo tardio²³⁷.

Espacializar a narrativa se torna, então, um sintoma. A dispersão daquilo que no passado foi concebido como linear de forma temporal se torna o produto de um tempo em que a história não é mais vista como progressiva ou mesmo como um movimento diacrônico. Jameson identifica nessa característica um colapso da narrativa dentro do texto como uma das estratégias de contenção, que, em cada momento histórico, bloqueará de forma diferente a progressão narrativa. Ele afirma que “insofar as the refusal of the narratives is viewed as the place of perpetual present ... [the] whole point about the loss in postmodernism of the sense of the future is that it also involves a sense that nothing will change and there is no hope”.²³⁸

A narrativa de *The Road* é exatamente isso: a estrada é a mesma no começo do livro, no meio e, finalmente, quando chegam à praia, não tem nada de diferente. O presente eterno do pós-modernismo aqui se materializa na mesmice do cenário, no cinza inescapável e opressor que cobre o romance. Essas mesmas cinzas, que dão a cor à narrativa e servem de palco da ação, em última instância, estão dentro dos personagens, aspiradas toda vez que respiram – ou seja, o tempo todo: delas, não há como escapar.

Brent Bellamy explica que as ruínas da civilização aniquilada pelo apocalipse, sob uma nova luz, são componentes residuais de um modo de acumulação anterior, mas que podem servir a um novo modo. “One way to think of the post apocalyptic novel then, is as a

²³⁶ ARRIGHI, Giovanni. “Hegemony Unravelling – 1”. *New Left Review*, 33, May-June, 2005, p. 36. “a aniquilação do espaço por meio do tempo”.

²³⁷ Cf. JAMESON, Fredric. “The Aesthetics of Singularity”. *New Left Review*, 92, March-April, 2015.

²³⁸ STEPHANSON, Anders. Regarding Postmodernism: A Conversation With Fredric Jameson”. In. KELLNER, Douglas (Ed.). *Postmodernism/Jameson/Critique*. Washington: Maisonneuve Press, 1989, p. 65, 72. “na medida em que a recusa das narrativas é vista como o lugar do presente eterno... [a] questão inteira sobre a perda no pós-modernismo da sensação de futuro é que também envolve uma sensação de que nada mudará e não há esperança”.

sort of hand wringing over the economic contingencies of overaccumulation, specially in the wake of Keynesian investments in public work, infrastructures and building projects.”²³⁹

Dentro da história do romance, McCarthy apenas lida com um subgênero (*road novel*) se valendo de sua cartilha ao trabalhar com as convenções determinadas por ela. A estrutura do romance é bastante convencional, mesmo com os *flashbacks* inseridos de maneira a não podermos ordená-los no tempo. *The Road*, em seu discreto pós-modernismo (mais na temática, e menos no estilo), parece ser um epitáfio do modernismo.

David Harvey afirma que “[modernists] found a way to control and contain an explosive capitalist condition”, enquanto o pós-modernismo se vê “for most part as a willful and rather chaotic movement to overcome all the supposed ills of modernism”²⁴⁰. David Holloway, estudioso da obra de McCarthy, situa o autor no que chama de Modernismo Tardio (*Late Modernism*, no original):

a “late” modernism rather than a modernism in the older, more traditional sense. [It] is a kind of writing that by virtue of its own historical location cannot help but embody the ideological climate of its time. It is a kind of writing, indeed, that finds real political value in much of what simultaneously disables its notional autonomy in the world at large. But it is also a writing whose vocation, in common with the earlier modernists it echoes, is to recover or reinvent some sense of critical distance between culture and the world upon which culture reports.²⁴¹

Mas também,

²³⁹ BELLAMY, Brent Ryan. **Residues of Now – The Cultures and Politics of Contemporary U. S. Post-Apocalyptic Novels**. 2014. 191 f. Tese (PhD in English) – Department of English and Film Studies, University of Alberta, 2014, p. 100. “Uma forma de pensar o romance pós-apocalíptico é então como algo preocupado com as contingências econômicas da superacumulação, especialmente diante dos investimento Keynesianos em trabalho público, infraestrutura e projetos de construção.”

²⁴⁰ HARVEY, David. “POSTmoderISM or postMODERNism?”. In: _____. **The Postmodern Condition**. Cambridge & Oxford: Blackwell, p. 115. “[modernistas] encontraram uma forma de controlar e conter uma condicao capitalista explosiva.” “pela maior parte de um movimento intencional e bastante caótico de superar todos os supostos males do modernism”.

²⁴¹ HOLLOWAY, **The Late Modernism of Cormac McCarthy**, p. 3-4. “um modernismo “tardio” mais do que um modernismo no sentido mais tradicional e mais velho. É um tipo de escrita que por virtude de sua própria localização histórica não pode evitar materializar o clima ideológico de seu tempo. É o tipo de escrita, de fato, que encontra valor político real muito naquilo que simultaneamente incapacita sua autonomia de imaginação no mundo em geral. Mas é também uma escrita cuja vocação, em comum com os antigos modernistas a quem ecoa, é recobrir ou reinventar algum sentido de distância crítica entre cultura e o mundo sobre o qual essa cultura relata.”

McCarthy's is a writing that acknowledges the need to accommodate the insights of postmodern thinking but that simultaneously remains attached to the modernist assumption that narrative can and should stand apart from the world, in order then to engage and go to work against it. What McCarthy's writing lacks, however, is any systematic diagnosis of the broader historical and ideological contexts that permit these contradictory definitions of aesthetic practice to coexist, side by side, in the same narrative space.²⁴²

Se bem podemos deprender do comentário do crítico, McCarthy estaria situado, no limite, num lusco-fusco entre Modernismo e Pós-Modernismo. Não carrega em sua obra aquilo que chama de sentido tradicional do primeiro – ao qual Holloway se refere como antigo -, mas, por outro lado, não pode se alinhar ao segundo ao carecer de se situar mais amplamente a ideologia e a história em contexto.

Ao mesmo tempo, por se situar nas últimas décadas do século XX e primeira do XXI, está historicamente ligada ao pós-modernismo. Nesse sentido, é inevitável que a obra do autor traga em si as características de sua época, do capitalismo tardio. *Outer Dark*, segundo romance de McCarthy, de 1968, pode ilustrar bem essa tensão – entre o arcaico que insiste em aparecer, mesmo não devendo, e o novo, que o escritor recusa, mas não tem como evitar, pois é algo hegemônico em seu momento de produção.

O que Holloway sugere é o diagnóstico sistemático dos contextos histórico e ideológico. *Outer Dark*, segundo John Cant, reflete

[the] revolt of what was mainly a student (male) class in 1968 appeared than to have more to do with the overthrown of capitalism and the emancipation of working class. Of course there were social and economic forces at work that energized various moments of the protest. [...] A decade of growing affluence and technological development had seen a radical change in attitude towards sexuality, drugs, authority and materialism generally, specially among young and this had produced tensions in conservative societies such as America, Britain, France and Germany.²⁴³

²⁴² HOLLOWAY, **The Late Modernism of Cormac McCarthy**, p. 63. “A escrita de McCarthy que reconhece a necessidade de acomodar conhecimentos do pensamento pós-moderno mas também simultaneamente permanece ligado à suposição modernista que a narrativa pode e deve se destacar do mundo, para que, então, se comprometer e trabalhar contra ele. O que falta à escrita de McCarthy, no entanto, é qualquer diagnóstico sistemático de contextos históricos e ideológicos maiores que permitam a essas definições contraditórias de prática estética coexistirem, lado a lado, no mesmo espaço narrativo.”

²⁴³ CANT, **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**, p. 73. “[a] revolta que foi principalmente da classe estudantil (masculina) em 1968 pareceu ter mais a ver com a derrubada de um

Nesse romance, conforme coloca Cant, o autor abandona o realismo de seu trabalho anterior, *The Orchard Keeper*, e “the adoption of mythic form is overt and clearly ‘announced’. The concern with narrative form [is] replaced by a uniform authorial voice”²⁴⁴. Como em quase toda a obra de McCarthy, esse romance é sobre jornadas. Aqui, sem situar no tempo, o autor acompanha quatro caminhadas. Culla e Rinthy Holme são um casal de irmãos e vivem numa cabana afastada de tudo, numa época que parece ser a virada do século XIX para o XX. Depois que ela, Rinthy, dá à luz um filho de seu irmão, ele abandona o recém-nascido para morrer no meio do mato, sem que ela saiba.

Quando ele tenta a convencer de que o bebê morreu de causas naturais, a moça quer saber onde o corpo foi enterrado, e, por fim, descobre que o menino está vivo. O que eles desconhecem é que a criança foi encontrada por um funileiro andarilho, que a salvou e continua seu caminho. Rinthy sai em busca de seu filho, apesar de ter dado à luz há pouco; e seu irmão, meio que para expiar seus pecados, também segue numa viagem.

Além desses três focos, *Outer Dark* traz um trio misterioso, cujos capítulos dentro do romance aparecem em itálico, e que podem ser tanto uma versão má dos três Reis Magos ou mesmo da Santíssima Trindade – uma vez que motivos religiosos também sempre permeiam a obra de McCarthy. O próprio Cant colabora com essa leitura, citando uma passagem numa das primeiras páginas do romance: “light touching them in about the head in spurious sanctity”²⁴⁵. Mais tarde, essas figuras se revelarão matadores sádicos que irão promover a sanguinolenta chacina das últimas páginas do livro, quando a criança acaba degolada. Fossem quatro, certamente, seriam lidos como os Cavaleiros do Apocalipse.

O começo e o fim do mundo de um romance, conforme diz Georg Lukács, em *A Teoria do Romance*, são marcados por aquilo que inicia e termina um processo, e o que vem entre essas duas pontas é um caminho programado, ou seja, não é aleatório. Para o teórico,

capitalismo e a emancipação da classe trabalhadora. Claro que havia forças sociais e econômicas trabalhando que estimularam vários momentos do protesto. [...] Uma década de crescimento de riqueza e desenvolvimento tecnológico vira uma mudança radical na atitude em relação a sexualidade, drogas, autoridade e materialismo em geral, especialmente entre os jovens e isso produzira tensões em sociedades conservativas, como nos EUA, Grã Bretanha, França e Alemanha.”

²⁴⁴ CANT, **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**, p. 74. “a adoção da forma mítica é evidente e claramente ‘anunciada’. A preocupação com a forma narrativa [é] substituída por uma voz autorial uniforme”.

²⁴⁵ MCCARTHY, Cormac. **Outer Dark**. New York: Vintage International, 1993 [1968], p3. “a luz tocando-os na altura da cabeça numa santidade falsa”.

por menos que o romance esteja efetivamente vinculado ao começo e ao fim naturais da vida, a nascimento e morte, ele indica no entanto, justamente por meio dos pontos onde se inicia e se acaba, o único segmento essencial determinado pelo problema, abordando tudo que lhe seja anterior ou posterior em mera perspectiva e em pura referência ao problema; sua tendência, pois, é desdobrar o conjunto da totalidade épica no curso da vida que lhe é essencial.²⁴⁶

Em *Outer Dark*, esse movimento da narrativa é bastante claro, sendo esta delimitada pelo nascimento e morte do filho de Culla e Rinthy. O autor, por sua vez, tenta dar um sentido de totalidade ao livro entrecortando capítulos focalizados no casal de irmãos e o na tríade de assassinos – mesmo que o leitor só terá essa percepção mais próxima do final:

Outer Dark's forcing totality upon the reader does not encourage the functioning of a kind of political sixth sense, in which our own historical experience as “readers” in the decentered and disorientating world of late capitalism is momentarily reconfigured (in aesthetics) as the experience of some all-encompassing sublime thing that has an outline limit, a point at which it all begins or ends.²⁴⁷

Em *The Road*, um romance, como vimos, bem mais próximo das características da pós-modernidade, somos incapazes de determinar essa totalidade, mesmo que seja numa equação puramente mental – até por que as delimitações sugeridas por Lukács, nascimento e morte, aparecem dissipadas dentro do romance. E, apresentando-se, como explicita Holloway, um mundo descentrado e desorientado. O próprio senso especial dentro da narrativa é impalpável, e, ao coincidir com o sentido de tempo, a sensação que chega a dar é de que os personagens estão andando em círculos.

Não vemos o nascimento do menino, mas sabemos que é pós-cataclismo – a mulher estava grávida quando aconteceu. Deduzimos as dificuldades que o casal, especialmente a mãe, enfrentou num parto nesse mundo degradado. Assim, não se pode contar como o nascimento do garoto como o ponto de partida para essa narrativa. O que marca isso é algo que irá aparecer por volta de depois de um quinto do início do livro. Dessa forma, o que assinala o final da narrativa não é apenas o encontro do menino com a família-perfeita, mas o

²⁴⁶ LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000, p. 83.

²⁴⁷ HOLLOWAY, **The Late Modernism of Cormac McCarthy**, p. 93. “A totalidade de *Outer Dark* forçada sob o leitor não encoraja o funcionamento de um tipo de sexto sentido político, no qual nossa própria experiência histórica como “leitores” num mundo do capitalismo tardio descentralizado e desorientador do capitalismo tardio é momentaneamente reconfigurada (na estética) como a experiência de um sublime que a tudo engloba e tem um esboço de limite, um ponto no qual tudo começa e termina.”

que isso representa: a reconstrução do mundo. Alinhando, então com a colocação de Lukács, o que nasce e morre, delimitando a narrativa deste romance, é o apocalipse. Ou, imaginando esse mesmo processo, mas com valência negativa: o mundo.

Retomando uma formulação já citada de Jameson, a conclusão de uma narrativa representa também um duelo com uma contradição:

in order for the narrative to project some sense of totality of experience in space and time, it must surely know some closure (a narrative must have an ending, even if it is ingeniously organized around the structural repression of endings as such). At the same time, however, closure or the narrative ending is marked that boundary or limit beyond which thought cannot go.²⁴⁸

Conforme já apontamos, a morte do pai é um dos fatores que impedem a progressão da narrativa. Primeiro por que o garoto não tem repertório para ser o focalizador, segundo porque a pulsão central de *The Road* se dissolve com o encontro com a nova família no final: o apocalipse acabou! O fim do mundo acabou. Ora, o que apontaria, então, seria um tempo de pós-apocalipse que, estranhamente, remete àquele anterior. Não existiria romance num mundo destruído, pois tudo, inclusive o romance e escritores, deixaria de existir – ao menos, se ela fosse uma completa reinvenção de tudo...

Assim a ideologia que aparecia apenas como residual em meio aos detritos do passado faz o movimento ascendente a modo de se tornar novamente hegemônica. Bellamy vê esse final como uma aporia, um impasse, ao qual o romance “fails to read as a contradiction, or at the least a ‘dead end’ that cannot be resolved within the novel form which raised it in the first place”²⁴⁹.

Com o aniquilamento do mundo, ou seja, um cenário no qual o modo de produção não é o capitalismo, se torna sintomático que a forma do romance seja (a) incapaz de pensar numa conjuntura diferente da existente, ou (b) sequer existir nele – seria algo como uma implosão do próprio gênero.

²⁴⁸ JAMESON, Fredric. “Progress Versus Utopia”. In: _____. **Archaeologies of the Future**. London & New York: Verso, 2007 [2005], p. 283. “Para que a narrativa projete algum sentido de totalidade das experiências no espaço e tempo, precisa certamente de algum fecho (uma narrativa precisa ter um final, mesmo que engenhosamente organizado ao redor da repressão estrutural de finais como tal), ao mesmo tempo, no entanto, fecho ou o final da narrativa é marca da fronteira ou limite além dos quais o pensamento não consegue ir.”

²⁴⁹ BELAMY, Brent Ryan. “Aesthetics of Exhaustion, McCarthy years later”. **Notes From After The End**, 11/01/2013. Disponível em <http://www.brenryanbellamy.com/2013/01/aesthetics-of-exhaustion-mccarthy-years.html>. Acessado em 10 de fevereiro de 2015. “fracassa em não ler como uma contradição, pelo menos um ‘beco sem saída’ que não pode ser resolvido dentro da forma romanesca da qual surgiu em primeiro lugar”.

O que evidencia o sentido, não apenas de busca vã de totalidade, mas também de fechamento dentro de *Outer Dark* e *The Road* está, então, no percurso das figuras paternas, uma vez que a mãe do segundo sai de cena antes mesmo da trama começar, e Rhinty tem um final aberto, adormecida numa cabana, sem saber que esteve bem perto de recuperar seu filho, que, naquele momento está sendo assassinado na frente do pai²⁵⁰.

Para Cant, a trajetória do protagonista de *Outer Dark*:

presents us with a comprehensive condemnation of the excesses of the patriarchal values as they have been expressed not only in the poor-white Appalachian South, but in the American of pastoral delusion and in the patriarchal West in general.²⁵¹

Jay Ellis vê neste romance a expressão mais forte de uma narrativa de estrada (*road narrative*, no original)²⁵² na fase inicial da obra de McCarthy, e, ainda de acordo com ele, o que guia os personagens é um tensão entre pai e filho. Vivendo isolados, Culla e Rinty criam regras próprias, nas quais incesto não é um tabu, mas para o mundo exterior o é. Fica claro, pelas ações das personagens, que há uma dominação masculina – o que não é de se espantar, é o hegemônico. A chegada de uma nova figura masculina – o filho – ameaça não apenas a dinâmica entre os irmãos como o status de Culla. Existe um movimento que o crítico detecta não apenas nesse romance, mas em toda a obra do autor que consiste na fuga. Para Ellis, casas, covas e cercas são incapazes de conter os personagens, que, também não podem contar com a natureza, “most often seemed oblivious to the activities of human beings”²⁵³. Assim, McCarthy estabelece um conflito entre personagens e cenário:

In reaction to those failed constraints, character must take flight, or they must circle around within a larger constraint of space that usually cannot contain them. All

²⁵⁰ Quando, finalmente, a criança é degolada na sua frente, Culla diz: “It ain’t nothin to me.” (“Não é nada para mim”, p. 233). É um caminho de 40 anos pelo qual essa frase ressoa, até chegar ao Pai de *The Road*, disposto a tudo para salvar a vida do filho.

²⁵¹ CANT, **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**, p. 87. “Nos apresenta com uma compreensiva condenação dos excessos dos valores patriarcais como são expressados não apenas no sul apalache branco e pobre, mas na América da ilusão pastoral e no ocidente patriarcal em geral.”

²⁵² ELLIS, Jay. **No Place for Home**. New York & London: Routledge, 2006 [2009], p. 114.

²⁵³ *Ibidem*, p.4. “frequentemente parecem esquecidos das atividades dos humanos”.

protagonists (through eight of nine novels, at least²⁵⁴) are young men. Fathers are gone, incinerated, hanged, corrupt or emasculated – unless we count the judge.

[...]

Protagonists, therefore, must often be orphans, in one way or several ways. Finally, let characters die in the open space, or oddly contained in death, discarded in pits, bags, trees, outhouses, and boxes. Noting the regularity of these turns in the novel's plot, of these character conditions, and the description of setting, the novels all seemed to be about constraints of space – ineffectual or otherwise – about the flight of characters, when they could fly – and about some problems with families behind them.²⁵⁵

Em *The Road*, o homem é o órfão – ao menos, durante boa parte do romance, quando mais tarde, com sua morte, o garoto também terá esse papel. Há poucas referências a esse passado ainda mais remoto que os esparsos *flashbacks* envolvendo sua mulher. Num deles, quando encontram, ainda no começo do livro, um posto de gasolina abandonado, ele pega o telefone (cuja linha, embora, não seja mencionado, não deve mais funcionar), e disca “the number of his father's house in that long ago”²⁵⁶. Poucas páginas depois, eles chegam a essa casa, onde um dia o homem viveu, “at a bend in the road and half lost in the dead brambles”²⁵⁷. Quando o Pai conta ao menino que viveu ali, e o convida para entrar, o garoto tem medo, mas acaba cedendo.

Dentro da casa, McCarthy não hesita em descrever o que sobrou em detalhe:

They slipped out of their backpacks and left them on the terrace and kicked their way through the trash on the porch and pushed into the kitchen. The boy held on to his hand. All much as he'd remembered it. The rooms empty. In the small room off

²⁵⁴ O estudo foi escrito antes do lançamento de *The Road*, e publicado no mesmo ano do romance, 2006.

²⁵⁵ ELLIS, **No Place for Home**, p. 4-5. “Em reação àquelas conteções fracassadas, os persoagens precisam fugir, ou precisam rondar um espaço de contenção enorme que geralmente não consegue os conter. Todos os protagonistas (por, ao menos oito, dos nove romances) são homens jovens. Os pais foram embora, incinerados, enforcados, corrompidos, emasculados – a menos que contemos o juiz.

[...]

Os protagonistas, portanto, geralmente são órfãos, de uma forma ou várias. Finalmente, deixar os persoagens morrerem a céu aberto, ou estranhamente contidos na morte, descartados em poços, sacos, árvores, celeiros, e caixas. Percebendo a regularidade dessas reviravoltas na trama do romance, dessas condições dos personagens, e descrição de cenário, todos os romances parecem ser sobre contenção de espaço – ineficaz ou de outro modo – sobre a fuga de personagens, quando eles podem escapar – e sobre alguns problemas com as famílias por trás deles.”

²⁵⁶ MCCARTHY, **The Road**, p. 7. “o número da casa de seu pai tanto tempo atrás”. (p. 10)

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 24. “numa curva da estrada e meio perdida em meio à sarça morta”. (p. 24)

the diningroom there was a bare iron cot, a metal folding table. The same castiron coalgrate in the same fireplace. The pine paneling was gone from the walls leaving just the furring strips. He stood there. He felt with his thumb in the painted wood of the mantle the pinholes from tracks that had held stockings forty years ago. This is where they used to have Christmas when I was a boy. He turned and looked out at the waste of the yard. A tangle of dead lilac. The shape of a hedge. On cold winter nights, when the electricity was out in a storm we would sit at the fire here, me and my sisters doing our homework. The boy watched him he could not see. We should go, Papa, he said. Yes, the man said. But he didnt.²⁵⁸

O menino parece temer o passado, desconfia dos escombros do mundo que desconhece, no qual nunca viveu. A tarefa do pai, então, seria além de manter o garoto vivo, manter acesa nele (daí o fogo que eles carregam, porque não?) a chama do passado – talvez uma maneira peculiar de se referir ao modo de produção capitalista. A simbologia de carregar o fogo atinge seu clímax durante a morte do pai, quando o garoto diz querer morrer com ele:

I want to be with you.

No you cant.

Please.

You cant. You have to carry the fire.

I dont know how to.

Yes you do.

Is it real the fire?

Yes it is.

Where is it? I dont know where it is.

²⁵⁸ MCCARTHY, **The Road**, p. 26. “Tiraram as mochilas e as deixaram no terraço, abriram caminho dando pontapés no lixo que havia na soleira da porta e entraram na cozinha. O menino segurava sua mão. Mais ou menos como ele lembrava. Os cômodos vazios. Na salinha anexa à sala de jantar havia um catre de ferro vazio, uma mesa dobrável de metal. A mesma grelha de ferro fundido na mesma lareira. Os lambris de madeira haviam desaparecido das paredes, deixando apenas as ripas do forro. Ficou parado ali de pé. Tocou com o polegar na madeira pintada do revestimento os buracos das tachas com que havia prendido meias quarenta anos antes. Era aqui que festejávamos o Natal quando eu era garoto. Ele se virou e olhou para o quintal abandonado. Um emaranhado de lilases mortos. A forma de uma cerca-viva. Em noites frias de inverno, quando a eletricidade tinha acabado por causa de uma tempestade, a gente se sentava diante do fogo aqui, eu e minhas irmãs para fazer o dever de casa. O menino o observava. Observava formas que o solicitavam e ele não podia ver. Devíamos ir, Papai. Sim, o homem disse. Mas não foi.” (p. 26)

Yes you do. It's inside you. It was always there. I can see it.²⁵⁹

Se a chama está dentro do garoto, ora, nada mais conveniente do que esse embrião para a reformulação do novo velho mundo. É no mito do *American Exceptionalism* – um tema presente em toda sua obra – que McCarthy encontra fôlego para a sua narrativa. Seu conjunto de livros é, em última instância, uma denúncia das pequenas e grandes fraturas dessa narrativa ideológica.

His texts are full of denials of the explicative powers of systems of thought, and criticism of utopian gnosticism. These systems are often present in mythic mode and thus McCarthy's critique of American culture assumes a mythoclastic form. But of course he cannot assume a position that is detached from that culture; his critique comes from within.²⁶⁰

Visto que Ruland e Bradbury reconhecem a *travel form* como um tipo essencial de narrativa americana que, entre outras coisas, testa o indivíduo, *The Road* efetiva tudo isso colocando pai e filho numa jornada perigosa mas da qual não têm como escapar. É o teste definitivo para o espírito do *American Exceptionalism* do pós-11 de setembro. Ir cada vez mais longe é o *ethos* dos norte-americanos, subsidiados por essa ideologia de Povo Escolhido que deve levar sua democracia exemplar para todo mundo – nem que seja a força, o que, é claro, é um dos paradoxos das intervenções militares do país pelo mundo afora.

Num estudo clássico do historiador Frederick Jackson Turner, de 1873, sobre a fronteira dos EUA, ele diz:

Thus American development has exhibited not merely advance along a single line, but a return to primitive conditions on a continually advancing frontier line, and a

²⁵⁹ MCCARTHY, *The Road.*, p. 278-279. "Quero ficar com você.

Você não pode.

Por favor.

Você não pode. Você tem que levar o fogo.

Não sei como fazer isso.

Sabe sim.

Ele é real? O fogo?

É sim.

Onde ele está? Não sei onde está?

Sabe sim. Está dentro de você. Sempre esteve aí. Posso ver." (p. 227)

²⁶⁰ CANT, *Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism*, p. 29. "Seus textos estão repletos de negação dos poderes de explicação de sistemas de pensamento, e crítica do gnosticismo utópico. Esses sistemas estão presentes geralmente no modo mítico e portanto a crítica de McCarthy à cultura assume a forma mitoclástica. Mas, é claro, ele não pode assumir uma posição que seja separada daquela cultura; a crítica dele vem de dentro."

new development for that area. American social development has been continually beginning over again on the frontier. This perennial rebirth, this fluidity of American life, this expansion westward with its new opportunities, its continuous touch with the simplicity of primitive society, furnish the forces dominating American character.²⁶¹

O espírito dos dois protagonistas sem nome de *The Road* retoma o mesmo da expansão americana, que domina o caráter do país, segundo Turner. Avançar é buscar melhores condições de vida, mas também expandir a fronteira até o limite do oceano. A diacronia que existe, no entanto, entre a narrativa e sua significação, se dá pelo paradoxo de avançar (andar, mudar de localização geográfica) sem “sair do lugar” (tudo ao redor e no destino dos personagens continua o mesmo). A curva da estrada, na verdade, funciona apenas como o véu da expectativa que ao descoberto revela o que vem depois é igual ao que atravessaram antes.

O fim nunca é o fim

Em *The Road*, McCarthy volta ao sul dos Estados Unidos, depois de uma incursão ao oeste com quatro romances. Nesse movimento, no qual o autor reencontra nomes como William Faulkner e Flannery O’Connor, a linguagem e as imagens ganham força a partir de temas cristãos, especialmente no sentido crítico²⁶². O apocalipse de McCarthy, no entanto, encontra ressonância tanto numa leitura teológica – e, nesse, o Garoto seria uma espécie de Escolhido que salvaria o mundo – quanto materialista – da falência do sistema, entre outras coisas.

Frank Kermode, autor de um dos mais respeitados estudos sobre o apocalipse, explica que apocalipses literários e teológicos “have alike chosen to concentrate upon what was only

²⁶¹ TURNER, Frederick Jackson. “The Significance of the Frontier in American History”. In: _____. **The Frontier in American History**. New York: Digireads.com Publishing, 2010 [1873], p. 7-8. “Portanto o desenvolvimento americano exibiu não um mero avanço seguindo uma linha única, mas um retorno a condições primitivas numa linha de fronteira que avançava continuamente, e um novo desenvolvimento para aquela área. O desenvolvimento social americano tem continuamente recomeçado na fronteira. Esse renascimento perene, essa fluidez da vida americana, essa expansão para o oeste com suas novas oportunidades, seu toque contínuo com a simplicidade de sociedade primitiva, suprimiu as forças que dominam o caráter americano.”

²⁶² RAMBO, Shelly R. “Beyond Redemption?: Reading Cormac McCarthy’s *The Road* After the End of the World”. **Studies in the Literary Imagination**. 41.2, Fall, 2008, p. 99-120.

an implication of the original apocalyptic pattern; this is the way they have responded to modern reality.”²⁶³

Dessa forma, diferentes tempos pedem diferentes tipos de apocalipses que contemplem o seu presente. Ainda assim, alguns elementos permanecem, com uma variação ou outra. Afinal, o impulso apocalíptico tem como princípio a construção de sentido, e, além disso, o modelo apocalíptico tem vantagem sobre paradigmas de elaboração de significados mais recentes, como teoria do caos e conspiração, uma vez que também incorpora uma dimensão moral.

Because judgement is a crucial element of the original myth, the traditional apocalyptic story is naturally a vehicle for the analysis and criticism of behaviour, whether the individual, nation or cosmos. [...] It is an organizing structure that can create a moral and physical order while also holding out the possibility of social criticism that might lead to a reorientation in the midst of a bewildering historical moment.²⁶⁴

The Road está bastante próximo do apocalipse tradicional, pois, além de figurar a contemporaneidade – a análise e crítica do presente, da citação acima – busca estabelecer uma moral, na figura do garoto, num mundo devastado do qual a ética se está esvaindo – basta citar o episódio quando o Pai reverte a situação e humilha um homem que quer os roubar, que será retomado mais à frente -, e o final da narrativa seria a reorientação, que, como já vimos, mira no passado pré-cataclismo.

O fim do romance, ao apontar para um novo mundo nada diferente do velho, ainda, ressalta outra questão do apocalipse tradicional²⁶⁵: a herança do reino divino para a

²⁶³ KERMODE, Frank. “The End”. In. _____. **The Sense of an Ending**. Oxford & New York: Oxford University Press, 2000 [1967], p. 26. “Apocalipses literário e teológico escolheram igualmente concentrar em o que era apenas uma implicação do padrão apocalíptico original; essa é a forma como responderam à realidade moderna.”

²⁶⁴ ROSEN, Elizabeth K. “Introduction”. In. _____. **Apocalyptic Transformation**. Lanham: Lexington Books, 2008, p. xiii. “Uma vez que julgamento é um elemento crucial da origem do mito, a história apocalíptica tradicional é um veículo para a análise e crítica de comportamento, seja do indivíduo, da nação ou do cosmos. [...] É uma estrutura organizadora que pode criar uma ordem moral e física enquanto também oferece a possibilidade de crítica social que pode levar à reorientação em meio a um momento histórico conturbado.”

²⁶⁵ Rosen detecta um novo tipo de apocalipse – em oposição a esse tradicional – presente em narrativas, que embora retenham muito da original, deixam de fora, entre outras coisas a Nova Jerusalém, ou seja, a recompensa aos que se mantiveram fieis. Então, uma história que, na forma clássica é sobre a esperança no futuro, se torna algo sobre as frustrações e medos do presente. Por fim, quando a forma original tem um tom positivo, a releitura é uma queixa, uma lamentação sobre a degeneração do mundo (xiv). Embora em *The Road*, McCarthy transite entre as duas formas ao longo do romance, creio que a clássica é preponderante quando ao final sucumbe à

construção da Nova Jerusalém²⁶⁶. Essa, no entanto, conforme aponta o penúltimo segmento do livro – quando o garoto encontra uma nova família – está contaminada pelo sentimento de nostalgia.

As narrativas pós-apocalípticas não deixam de trazer em si essa sensação, afinal, a ruptura caótica do presente sempre faz a (falsa) organização do passado parecer melhor. Esse mesmo apocalipse deve trazer ao seu público esperança de um mundo com mais acertos, ao oferecer “a means of making sense of radical discontinuity by maintaining that crises are part of a deliberate and purposeful underlying design”²⁶⁷.

Em *Combined and Even Apocalypse*, Evan Calder Williams explica que “[apocalypse] – specifically *capitalist apocalypse* – needs to be understood in distinction from *crisis* and *catastrophe*”²⁶⁸. Crise ele define como cíclica, uma expressão esperada e passageira:

It will pass and, be passed through, clearing out systematic dead wood along the way. And it is not an end in itself. A crisis might be read as threatening times of non recovery to come, but those are time when it can no longer be called a ‘crisis’.²⁶⁹

A catástrofe, por sua vez, é um vazio histórico, o fim da estrada que não pode apontar além de si mesmo:

Worse, if it does point elsewhere, it is to a post-world nostalgic and desperate to shore up the remnants of its outmoded status quo. Catastrophe, in the imaginary of our time, is more than just the fears and predictions of global warming, flu pandemic, or peak oil. There is a likelihood in which the general contraction and decline of late capitalism into its sickly frantic state now will, over the next decades, become statically catastrophic. At the emergent moments of what would come to be called neoliberalism, both its apologists and antagonistic symptoms – punk –

esperança de um novo mundo – muito embora, e isso os personagens e o romance nem pareçam perceber, sinale algo bastante próximo do mundo que permitiu e foi palco do cataclismo.

²⁶⁶ ROSEN, “Introduction”, p. xiii.

²⁶⁷ Ibidem., p. xxi. “Um meio de contruir sentido da descontinuidade radical ao manter que crises são parte de um projeto subjacente deliberado e proposital.”

²⁶⁸ WILLIAMS, Evan Calder. **Combined and Uneven Apocalypse**. Winchester & Washington: Zero Books, 2011, p. 4. “[apocalypse] – especificamente o *apocalypse capitalista* – precisa ser compreendido em distinção entre *crise* e *catástrofe*”. Ênfase do original

²⁶⁹ Ibidem, p. 4. “Isso vai passar e será atravessado, limpando as sobras pelo caminho. Não é um fim em si mesmo. A crise pode ser lida como uma ameaça de não recuperação por vi, mas aqueles são os tempos nos quais não pode mais ser chamada de uma ‘crise’.”

declared there was *no future*: just the eternal present of this world declaring itself to be the only show in town, even as it veered off the rails. The situation to come is a different no future, the slow entropic loss of energy and profit, coupled with the state's brutal refusal – and ways of demanding the same of its citizens and subjects – to acknowledge that the eternal present has become an eternal past.²⁷⁰ (Ênfase do original)

Esse parágrafo poderia fazer um resumo da situação apresentada em *The Road*, inclusive indo ao encontro de uma das características da pós-modernidade conforme teorizada por Jameson: a incapacidade de narrar historicamente, quando, então, passado, presente e futuro parecem todos uma coisa só. Isso tudo, não fosse o final do romance, que recoloca em perspectiva o sentido de catástrofe e crise no livro. A retomada das estruturas anterior ao cataclismo serve como um indício de que aquilo que se vê ao longo de quase 300 páginas é apenas uma crise.

A cena no supermercado com a lata de Coca-Cola funciona, da maneira que vimos, como um sintoma da nostalgia deste pós-mundo, e isso se materializa na forma como o momento descrito repleto de detalhes – desde a abertura da lata (“he put his thumb nail under the aluminium clip on the top of the can and opened it”) até a sensação de reencontro com o refrigerante em si (“He leaned his nose, to the slight fizz coming from the can and handed it to the boy”²⁷¹).

É um pós-mundo em que as relações de quaisquer naturezas precisam se regular por si mesmas. Em *The Road*, por exemplo, em momento algum, nem antes do cataclismo, ouve-se falar de Estado, e, então, de certa forma, o romance pode ser lido como uma sociedade neoliberal hobbesiana, na qual o canibalismo se transformou no homem sendo o lobo do

²⁷⁰ WILLIAMS, E. C., **Combined and Uneven Apocalypse**, p. 4-5. Ou ainda pior se apontar para outro lugar, um pós-mundo nostálgico e desesperado fortalece as sobras de seus status quo antiquado. Catástrofe, no imaginário do nosso tempo, é mais que apenas os receios e previsões de aquecimento global, gripe pandêmica, ou alta do petróleo. Há a probabilidade na qual a contração geral e o declínio do capitalismo tardio a seu estado frenético irá agora, ao longo das próximas décadas, se tornar estaticamente catastrófico. Nos momentos emergentes daquilo que viria a ser chamado de neoliberalismo, tanto seus defensores quando seus sintomas antagônicos – punk – declararam *não haver futuro*: apenas o presente eterno desse mundo se declarando ser a única possibilidade, mesmo quando descarrilhava. A situação vindoura é uma ausência de futuro diferente, a perda lenta e entrópica de energia e lucros ligada à brutal recusa do estado – e formas de exigir o mesmo de seus cidadãos e sujeitos – em reconhecer que o presente eterno se tornou um passado eterno.

²⁷¹ MCCARTHY, **The Road**, p. 23. “colocou a unha do polegar debaixo do anel de alumínio no topo da lata e a abriu”. “Levou o nariz até o suave chiado que saía da lata e a abriu”. (23)

homem de forma praticamente literal. A emergência do neoliberalismo, teoricamente, prega a ausência de um Estado interventor²⁷², para que se possa existir uma livre-concorrência.

Em se tratando das funções e posições do Estado, David Harvey aponta que

the state [...] forms a second organizing principle through which a ruling class can seek to impose its will not only upon its opponents but upon the anarchical flux, change and uncertainty to which capitalist modernity is always prone. [...] Yet the state is a territorial entity struggling to impose its will upon a fluid and spatially open process of capital circulation.²⁷³

É possível, no entanto, fazer uma outra leitura da ausência de Estado e poder político institucionalizado dentro desse romance: mais do que um mundo neoliberal, *The Road* materializa algo mais contemporâneo: a globalização. E nela, Jameson figura uma dialética da utopia e distopia. Globalização “can indeed pass effortlessly from a dystopian vision of world control to the celebration of world multiculturalism with the mere change of valence”²⁷⁴. Jameson faz uma crítica não apenas ao sentido econômico e político da globalização – mas, especialmente, o cultural. Esta é construída em cima de uma contradição – o que sempre é reveladora –, e dela emergirão aspectos negativos e positivos. Os primeiros são predominantes e, em seu cerne, estão assimilação de mercados, padronização e massificação; já, os segundos tangem a pluralidade e visibilidade. Lembra o crítico que “globalization means the export and import of culture”:

It is enough to think of all the people around the world who watch exported North American television programs to realize that this cultural intervention is deeper than

²⁷² Mark Fisher alega que uma posição ideológica só é bem sucedida quando se torna naturalizada, e isso não acontece enquanto ainda é pensada como um valor e não um fato. Dessa forma, o neoliberalismo procurou eliminar o valor, no seu sentido ético. Nas últimas décadas, o capitalismo conseguiu instalar muito bem aquilo que o crítico chama de “ontologia do negócio, no qual é o óbvio que tudo na sociedade, e aí ele inclui saúde e educação, seja conduzido como negócio. (FISHER. Op. Cit., p. 17)

²⁷³ HARVEY, David. “Modernization”. In: _____. **The Condition of Postmodernity**. Cambridge & Oxford: Blackwell, p. 108. “O estado [...] forma um segundo princípio organizador por meio da qual a classe dominante consegue impor sua vontade não apenas sobre seus oponentes, mas sobre o fluxo, mudança e incerteza anárquica, à qual a modernidade capitalista sempre está inclinada. [...] Ainda assim, o estado é uma entidade territorial se esforçando para impor sua vontade sobre um processo de circulação de capital fluido e espacialmente aberto.”

²⁷⁴ JAMESON, Fredric. “The Future as a Disruption”. In: _____. **The Archaeologies of the Future**, p. 215. “pode realmente passar sem esforço de um visão distópica do controle mundial à celebração do multiculturalismo mundial com a mera mudança de valência.”

anything known in earlier forms of colonization or imperialism, or simple tourism.²⁷⁵

A narrativa apocalíptica de *The Road* é situada nessa fissura entre a globalização e o mundo porvir, na qual não parecem existir fronteiras. Vale lembrar que o romance se passa num país sem nome, sem localização específica, mas que, por algumas pistas, se conclui ser os Estados Unidos, a mais forte é dada logo no começo do romance:

The weather lifted and the cold they came at last into the broad lowland river valley, the pieced farmland still visible everything dead to the root along the barren bottomlands they trucked on along the blacktop. Tall clapboard houses. Machinerolled metal roofs. A log barn in a field with an advertisement in faded ten-foot letters across the roofslope. See Rock City²⁷⁶.

Rock City é uma formação montanhosa natural na região de Chattanooga, no Tennessee, de onde, se clama desde a época da Guerra de Secessão, é possível ver sete estados dos EUA. A placa no romance pode apontar tanto uma ironia (existe algo para se ver?), como um resíduo daquilo que aquele cenário um dia foi.

Nesse país sem nome, embora o poder não seja explícito, detectável, isso não implica em sua ausência. Até porque, o final da política (uma característica de *The Road*)

does not mean that the old structures of the power go away, resulting in disorder and non-antagonistically defined possibilities. To the contrary: it is this end of politics that allows for a monstrous work of holding onto power, guarding its previously defined positions while changing its shapes and directions. More concretely, it lets you see the inertia of social structures as a cover-story while you go about

²⁷⁵ JAMESON, Fredric. "Globalization as a Philosophical Issue". In. _____. **Valences of the Dialectic**. London & New York: Verso, 2010 [2009], p. 438. "Globalização significa a exportação e importação de cultura." "Basta pensa em todas as pessoas ao redor do mundo que assistem a programas de televisão norte-americanos exportados para perceber que essa intervenção cultural é mais profunda que qualquer coisa conhecida em formas anteriores de colonização ou imperialismo, ou simples turismo."

²⁷⁶ McCarthy, **The Road**, p. 21. "O tempo melhorou e o frio e por fim eles chegaram ao vale do rio numa vasta planície, a fazenda de terras divididas ainda visível, tudo morto até a raiz ao longo do vale desolado. Eles continuaram seguindo ao longo do asfalto. Casas altas de sarrafo. Telhados de zinco. Um celeiro de troncos de madeira num campo com um cartaz de propaganda em letras desbotadas com três metros de altura na parte lateral do telhado. Visite Rock City." (22)

constructing domination all the nastier for your claims to be rational administration of care and resources.²⁷⁷

A cultura hegemônica ao longo da narrativa é de incerteza e escombros, é a da redução ao mais básico instinto de sobrevivência, enquanto resíduos (como a insistente lata de Coca-Cola e os laços entre pai e filho) dão conta de não se deixar esquecer o passado, que, ao mesmo tempo emerge como a possibilidade de futuro.

Presos nas consequências de um cataclismo, Pai e Filho vivem num pós-apocalipse que luta para se materializar, afinal, “the problem with the apocalypse was that it wasn’t apocalyptic enough: it did not clear away the dead weight of the previous world configuration”²⁷⁸. Ao mesmo tempo, a ausência de especificidade do desastre – e isso pouco interessa ao autor – serve como “metonymic stand-in for, and conceivable trauma of, the “unthinkable” for what remains genuinely beyond the reach of our intellect. Namely, apocalypse that has not *happened* but has been *happening*²⁷⁹”.

“Historically speaking”, diz Mark Steven num ensaio sobre *The Road*, “McCarthy writes as though he is attuned to this ‘very special moment’ of ours, at which the ‘economic symbolic machine’ of late capitalism has all but obliterated the ‘cultural symbolic world’”²⁸⁰. O ensaísta detecta na obra, então, a percepção de nosso tempo à qual ele chama de algo como ausência de mundo (*worldlessness*, no original) que se manifesta na proliferação do *homo sacer*, o sujeito banido e em perigo, e da máxima hobbesiana de *homo homini lupus*.

A ausência de mundo é, na verdade, a constatação do fracasso de um modo de vida. A sociedade pós-moderna, por sua vez, não apenas pode ressaltar essa derrota como oferecer

²⁷⁷ WILLIAMS, E. C., **Combined and Uneven Apocalypse**. p.56-57. “não significa que velhas estruturas de poder desapareçam, resultando em desordem e possibilidades definidas não-antagonicamente. Pelo contrário: é o fim da política que permite um trabalho monstruoso de manter o poder, guardando suas posições previamente definidas enquanto muda sua configuração e direções. Mais concretamente, permite que você veja a inércia das estruturas sociais como o assunto principal enquanto você continua a construir a dominação ainda mais sórdida para suas reivindicações serem uma administração racional de cuidados e recursos.”

²⁷⁸ Ibidem., p. 47. “o problema com o apocalipse que não foi apocalíptico o suficiente: não limpou o caminho do peso morto da configuração mundial prévia.”

²⁷⁹ Ibidem, p. 24. “um substituto metonímico, e um trauma concebível, do ‘impensável’ daquilo que se mantém genuinamente além do alcance de nosso intelecto. Isto é, um apocalipse que não *aconteceu*, mas *está acontecendo*.” (Ênfase do original)

²⁸⁰ STEVEN, Marks. “The Late World of Cormac McCarthy”. In. MURPHET, Julian; STEVEN, Mark (Eds). **Styles of Extinction – Cormac McCarthy’s The Road**. London & New York: Continuum, 2012, p. 82. ““McCarthy escreve como se estivesse sintonizado com esse nosso ‘momento muito especial’, no qual a ‘máquina econômica simbólica’ do capitalismo tardio fez tudo menos destruiu o ‘mundo cultural simbólico’”.

inumeráveis opções para substituir o sistema falido – nenhuma, provavelmente boa ou efetiva. Na ficção, isso abre uma gama de possibilidades ontológicas, além de um novo mundo.

It seems significant that in the late twentieth century we have had the opportunity, previously enjoyed only by means of theology and fiction, to see the end of our civilization – to see in a strange prospective retrospect what the end would actually look like: it would look like a Nazi death camp, or an atomic explosion, or an ecological or urban wasteland. We have been able to see these things because they actually occurred. The most dystopic vision of science fiction can do no more than replicate the actual historical catastrophes of the twentieth century.²⁸¹

Ora, se, conforme expõe James Berger, já passamos por diversos apocalipses reais ao longo do século XX, a ficção nada pode fazer a não ser trabalhar novas versões dessas mesmas tragédias, mas, qualquer criação ficcional será ainda menor que a coisa real - algo que, ao seu modo, parece remeter a Adorno: “não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração”²⁸².

Conforme também aponta Berger, a ficção apocalíptica proporciona a oportunidade de voltar ao básico, e revelar o que o escritor considera realmente de valor verdadeiro²⁸³. Em *The Road* não é nada difícil matar a charada: os laços de família e a crença na ideologia americana que prega a capacidade de reinvenção para se ser o que quiser (a.k.a. o sonho americano), no caso, um sobrevivente. A questão que realmente importa, e aí está o exercício mental nada simples, é investigar as razões históricas que levam a esse tipo de pensamento e atitude para enfrentar o fim (que não é exatamente um fim).

Como dissemos, cada época histórica quer um apocalipse para chamar de seu, e, ao mesmo tempo, “resume the whole structure, which can only do by figures predictive of that part of it which has not been historically revealed”²⁸⁴, e “the present is a site contested by past

²⁸¹ BERGER, *After The End*, p. xiii. “Parece significativo que no final do século XXI tenhamos a oportunidade, anteriormente experimentada apenas por meios de teologia e ficção, ver o fim da nossa civilização – ver num estranho retrospecto em perspectiva como o fim se pareceria mesmo: se pareceria com um campo de concentração nazista, ou uma explosão atômica, ou um desastre ecológico ou uma cidade destruída. Pudemos ver essas coisas porque realmente aconteceram. A visão mais distópica da ficção científica não pode fazer nada se não replicar as catástrofes históricas reais do século XX.”

²⁸² ADORNO, “Posição do Narrador no Romance Contemporâneo”, p. 55.

²⁸³ BERGER, *After The End*, p. 8.

²⁸⁴ KERMODE, *The Sense of an Ending*, p. 6-7. “retoma toda a estrutura, que pode apenas conseguir pelo teor profético daquela parte disso que não foi historicamente revelada.”

and future histories, ‘now’ being a composite of the traces of the past and anticipations of the future present in our contemporary mode of production”²⁸⁵.

A praia cinzenta com suas ondas vagarosas rolando surdas e pesadas, do início deste capítulo, não difere em nada da estrada em que “everything is covered with ash”²⁸⁶. Ora, se como já disse o avanço na estrada demarca o avanço no tempo, convergindo espacialização e temporalização, a chegada a um cenário idêntico a tudo que veio antes acentua uma espécie de imobilidade dos personagens, que enfrentarão os mesmos tipos de problema ao chegarem à praia, onde esperavam uma vida melhor.

Inseridos na pós-modernidade – como nós –, para os personagens o tempo não se move, cada dia é igual o anterior, e antecipa o posterior que também será nada ou pouco diferente. “No lists of things to be done. The day providential to itself. There is no later. This is later”²⁸⁷, pensa o pai enquanto o garoto dorme, ainda quando atravessam a estrada.

Em McCarthy, a nostalgia aparece rebaixada, e a causa do trauma, devido à omissão, perde sua força. A história, por sua vez, também não está em vantagem, não. Ao apontar que marcadores de tempo universal – “he hadnt kept a callendar for years”²⁸⁸ – se tornaram obsoletos, a história também desapareceu? “*The Road* both explicitly and implicitly negates the social function of these ‘instruments’; in doing so, how it figures the effects of such absences shows how the novel produces Time without reproducing History.”²⁸⁹

Essa demarcação de tempo pode apontar para um estado das coisas que não será superado ou eterno.

Todo o comportamento do Pai está pautado por encararem o momento como uma crise – em oposição a uma catástrofe – da qual, por definição, existe saída, a possibilidade de reversão. Essa, no entanto, pode ser para uma nova ordem, ou, como acontece no livro, a

²⁸⁵ ROBERTS, Fredric Jameson, p. 28. “o presente é um lical contestado pelas histórias passadas e futuras, ‘agora’ sendo um composto de traços do passado e antecipação do futuro presente em nosso modo de produção contemporâneo.”

²⁸⁶ MCCARTHY, *The Road*, p. 22. “Tudo coberto de cinzas.”, (p. 22).

²⁸⁷ Ibidem., p. 54. “Nenhuma lista de coisas a fazer. O dia providencial a si mesmo. A hora. Não existe o mais tarde. Agora é mais tarde.” (p. 48-49)

²⁸⁸ Ibidem., p. 4. “Fazia anos que nao tinha um calendário”. (p. 8)

²⁸⁹ ADIUTORI, Vincent. “The Road is Mapped: Cormac McCarthy’s Modernist Irony”. *Mediations*. Chicago: University of Illinois at Chicago, Volume 28, No. 1, p. 3 – 17, Fall 2014. Disponível em <http://www.mediationsjournal.org/articles/road-is-mapped>. Acessado em 1 de março de 2015. “The Road nega tanto explicita quanto implicitamente a função social desses ‘instrumentos’; ao fazer isso, a forma como figura os efeitos de tais ausências mostra como o romance produz Tempo sem reproduzir História.”

retomada do passado que gerou essa fratura. O que faz rever a posição de *The Road* enquanto um romance pós-apocalíptico – afinal, como já dito, o problema com o apocalipse aqui é que não foi apocalíptico o suficiente:

It is a struggle to become post-apocalyptic, a task which requires both remembering the past [...] and forgetting the past. You aren't post-apocalyptic because the apocalypse happened [...]. You become post-apocalyptic when you learn to do something better, or, at least more morbidly fun, with the apocalyptic remains of the day.²⁹⁰

Berger vai além, e estabelece um paradoxo inerente a todas narrativas apocalípticas: se existe a representação, não houve o fim (afinal, há sobreviventes), então não se pode dizer que seja um 'pós-apocalipse', mas um apocalipse em andamento – um estado contínuo até, em alguns casos.

Apocalypse, thus, finally has an interpretative, explanatory function, which is, of course, its etymological sense: as revelation, unveiling, uncovering. The apocalyptic event, in order to be properly apocalyptic, must in its destructive moment clarify and illuminate the true nature of what has been brought to an end.

The apocalypse is, then, The End, or resembles the end, or explains the end. The End is never the end. The apocalyptic text announces and describes the end of the world, but then the text does not end, nor does the world represented in the text, and neither does the world itself. In nearly every apocalyptic presentation something remains *after the end*.²⁹¹

O momento do início do cataclismo é narrado assim em *The Road*:

The clocks stopped at 1:17. A long shear of light then a series of low concussions. He got up and went to the window. What is it? she said. He didnt answer. He went

²⁹⁰ WILLIAMS, E. C., **Combined and Uneven Apocalypse**, p. 47-48. “É uma disputa para se se tornar pós-apocalíptico, uma tarefa que requer tanto lembrar o passado [...] quanto esquecer o passado. Você não é pós-apocalíptico porque o apocalipse aconteceu [...]. Você se torna pós-apocalíptico quando aprende a fazer algo melhor, ou, pelo menos mais morbidamente divertido com os vestígios apocalípticos do dia.”

²⁹¹ BERGER, **After the End**, p. 5-6. “Apocalypse, portanto, tem uma função interpretativa e explicativa, o qual, obviamente, é o seu sentido etimológico: enquanto revelação, desvendamento, descoberta. O acontecimento apocalíptico, para que seja realmente apocalíptico, precisa em seu momento destrutivo esclarecer e iluminar a verdadeira natureza daquilo que foi cometido a um final. O apocalipse é, então, O Final, ou se assemelha ao final, ou explica o final. O final nunca é o final. O texto apocalíptico anuncia e descreve o fim do mundo, então o texto não acaba, nem o mundo representado no texto, e nem o mundo em si. Em quase toda apresentação apocalíptica algo permanece depois do fim.”

into the bathroom and threw the lightswitch but the power was already gone. A dull rose glow in the windowglass. He dropped to one knee and raised the lever to stop the tub and then turned on both taps as far as they would go. She was standing in the doorway in her nightwear, clutching the jamb, cradling her belly in one hand. What is it? she said. What is happening?

I dont know.

Why are you taking a bath?

I'm not.²⁹²

Uma das maneiras mais inúteis – nem por isso, menos divertidas – de se aproximar deste romance é pela especulação do que aconteceu – até porque nada aconteceu, o que havia para ocorrer já houve. Mas, ainda assim, valem algumas notas sobre o assunto aqui. Alguns críticos (como o escritor William Kennedy, numa resenha elogiosa publicada no *The New York Times*²⁹³) defendem que o cataclismo partiu de um acidente nuclear gerando aquilo a que vários deles se referem como um inverno nuclear, *nuclear winter*, no original. O escritor e crítico Benjamin Kunkel concorda com essa hipótese, pois, segundo ele, “we can only consider planetary nuclear war in light of the succeeding era of cannibals and assume that innate human depravity ultimately caused the button to be pushed”²⁹⁴.

Não há, porém, maneiras de precisar esta suposição. É, na verdade, mais fácil, a refutar, pois, um acidente nuclear traria consequências, como uma nuvem de radiação ou mutações, e nada parecido é mencionado no romance.

Outros críticos, no entanto, supõem um acidente natural, como um meteoro ou asteroide. Stephen Frye, num outro texto, alega que ambas suposições são plausíveis, e

²⁹² MCCARTHY, *The Road*, p. 52-53. “Os relógios pararam à 1h17. Um longo clarão e depois uma série de pequenos abalos. Ele se levantou e foi até a janela. O que foi? ela disse. Ele não respondeu. Foi até o banheiro e ligou o interruptor mas a energia já se fora. Um brilho opaco e rosado no vidro da janela. Ele caiu sobre um dos joelhos e puxou a alavanca para tampar a banheira e depois abriu as duas torneiras ao máximo. Ela estava em pé junto à porta de camisola, segurando-se no batente, embalando a barriga com uma das mãos. O que foi? ela disse. O que está acontecendo?

Não sei.

Porque você vai tomar banho?

Não vou.”(p. 47-48)

²⁹³ Disponível em http://www.nytimes.com/2006/10/08/books/review/Kennedy.t.html?pagewanted=all&_r=0. Acessado em 1 de fevereiro de 2015.

²⁹⁴ KUNKEL, Benjamin. “Dystopia and the End of Politics”. *Dissent*, Fall 2008. Disponível em <http://www.dissentmagazine.org/article/dystopia-and-the-end-of-politics>. Acessado em 1 de fevereiro de 2015. “só podemos considerar uma guerra nuclear planetária sob a luz da era seguinte de canibais, e assumir que a depravação humana natural fez com que o botão fosse apertado.”

explica que o acidente atômico pode ser lido como o resultado da maldade humana, enquanto o meteoro seria resultado de um desastre da natureza e a capacidade destrutiva do universo²⁹⁵.

A partir dessas duas proposições, entre tantas outras, ao retomarmos a citação de Berger mais acima, percebe-se que em *The Road*, o apocalipse sequer “ilumina a verdadeira natureza daquilo que foi trazido ao final”. A compreensão de mundo do pai não muda – ele parece mais reduzido aos instintos de sobrevivência, e pouco além. No momento em que o cataclismo acontece, sua mulher, na época ainda grávida, parece mais afetada do que ele mesmo.

Se o texto apocalíptico, ainda segundo Berger, deve “anunciar e descrever o fim do mundo”, McCarthy passa longe disso. Afinal, suas descrições do que seguem ao cataclismo, como veremos, também são pouco elucidativas, assim como o momento que começa a partir da 1:17. Os dois trechos do estado de emergência pós-catástrofe são narrados antes mesmo desta:

In those first years the roads were populated with refugees shrouded up in their clothing. Wearing masks and goggles, sitting in their rags by the side of the road like ruined aviators. Their barrows reaped with shoddy. Towing wagons or carts. Their eyes bright in their skulls. Creedless shells of men tottering down the causeways like migrants in a feverland. The frailty of everything revealed at last. Old and troubling issues resolved into the nothingness of the night. The last instance of a thing takes the class with it. turns out the light and is gone. Look around you. Ever is a long time. But the boy knew what he knew. Ever is no time at all.²⁹⁶

Em boa parte do trecho, a focalização parte do Pai, afinal, o garoto não tinha idade suficiente para compreender o que estava acontecendo – era um recém-nascido, se é que já havia nascido no quando dessa citação. Porém, nas duas últimas frases, há uma mudança: e agora, vemos pelos olhos do menino. A antepenúltima frase (“Ever is a long time.”) é a mesma que seu pai havia dito ao final do episódio da Coca-Cola (narrada exatamente 4

²⁹⁵ FRYE, S., *Understanding Cormac McCarthy*, p. 169.

²⁹⁶ MCCARTHY, *The Road*, p. 28. “Naqueles primeiros anos as estradas estavam povoadas por refugiados amortalhados em suas roupas. Usando mascarar e óculos de proteção, sentados em seus trapos na beira da estrada como aviadores arruinados. Seus carrinhos de mão com pilhas de quinquilharias. Arrastando os carrinhos. Os olhos brilhando no crânio. Cascas incrédulas de homens cambaleando pelas estradas como migrantes numa terra febril. A fragilidade de todas as coisas finalmente revelada. Questões antigas e perturbadoras solucionadas para se transformar em nada e noite. A última instância de uma coisa leva a categoria consigo. Apaga a luz e vai embora. Olhe ao seu redor. Para sempre é muito tempo. Mas o menino não sabia o que sabia. Que para sempre não é tempo algum.” (p. 27-28)

páginas antes), quando seu filho perguntou se jamais tomaria o refrigerante novamente. Há, em diversos momentos – seja pelo uso da primeira pessoa do plural (“*their eyes*”, “*their skulls*”), ou pelas ações em comum – um mínimo senso de coletividade, de solidariedade. Algo bem menos presente, na próxima referência a esse momento dentro do romance – quando o mundo se tornou algo bem mais obscuro:

People sitting on the sidewalk in the dawn half immolate and smoking in their clothes. Like failed sectarian suicides. Others would come to help them. Within a year there were fires on the ridges and deranged chanting. The screams of the murdered. By day the dead impaled on spikes along the road. What had they done? He thought that in the history of the world it might even be that there was more punishment than crime but he took small comfort from it.²⁹⁷

Por mais que McCarthy se esforce em criar um cenário desesperador, e ele consegue muitas vezes, há uma contenção inerente ao gênero: é impossível escrever um romance sobre o fim, pois a representação do fim do mundo implica na anulação de todas as formas de vida e organização – inclusive do escritor e do romance. Nem uma página em branco seria o romance apocalíptico ideal, pois essa página, reduzida à condição de mercadoria, invocaria a existência de alguém e um modo de produção para ser feita. Enfim, produzir um romance pós-apocalíptico é, ao mesmo tempo, um esforço em vão e também revelador dos limites impostos ao gênero.

Vincent Adiutori salienta que McCarthy está mais interessado na experiência do fato do que no fato da experiência transformada em narrativa. E, assim, o romance resiste em figurar o mundo além daquele que já está dado em suas páginas²⁹⁸. Em seus romances mais recentes, o McCarthy retrata os Estados Unidos como um lugar de onde se deve fugir, um lugar onde não há mais espaços para utopias. Seus personagens são modelos de individualismo típicos do neoliberalismo e do capitalismo tardio. Sua posição em relação à coletividade também é irônica.

²⁹⁷ MCCARTHY, *The Road*, p. 32-33. “Pessoas sentadas na calçada no nascer do dia meio imoladas fumegando dentro das roupas. Como suicidas sectários malsucedidos. Outros viriam para ajudá-los. No intervalo de um ano houve incêndios nas serranias e cântico insanos. Os gritos dos assassinados. Durante o dia os mortos empalados em estacas ao longo da estrada. O que tinha feito? Ele pensou que na história do mundo talvez até haver mais punição do que crimes, mas isso o reconfortava pouco.” (p. 31)

²⁹⁸ ADIUTORI, “The Road is mapped: Cormac McCarthy’s modernist irony”, p. 7.

O próprio Jameson²⁹⁹ aponta que os primeiros estágios da alegoria utópica, dos investimentos do impulso utópico (ou seja o texto) estão ligados aos limites da experiência individual – o que não quer dizer que a coletividade esteja descolada – e isso é, na verdade, o limite para McCarthy. Há, então, uma espécie de inversão, pois, enquanto Jameson vê essa constituição como ponto de partida, o autor de *The Road* não consegue encontrar elemento que o permitam ir a frente, e chegar até o estágio final, o investimento utópico.

Como superar, então, a mesmice da fusão entre passado, presente e futuro, e, ao mesmo tempo, extrapolar a barreira limitadora? Talvez a única forma de rompimento é sucumbir, como a Mãe fizera, num flashback. Em momentos de desespero essa é uma possibilidade que passa pela cabeça do pai, que questiona a própria frieza:

Can you do it? When the time comes? When the time comes there will be no time. Now is the time. Curse God and die. What if it doesnt fire? It has to fire. What if it doesnt fire? Could you crush that beloved skull with a rock? Is there such a being within you of which you know nothing? Can there be? Hold him in your arms. Just so. The soul is quick. Pull him toward you. Kiss him. Quickly.³⁰⁰

O apocalipse em que estão inseridos, então, parece não deixar outra opção de vida além de sobreviver – ou perecer. O primeiro é se deixar levar se levar pela lógica do sistema sem questionar. “Valeria um questionamento nesse momento?” é algo a se perguntar. É possível escolher, mas apenas dentro das poucas possibilidades oferecidas. E isso irá pautar o comportamento dos personagens.

Quando o momento chegar, não vai haver tempo

Uma das incertezas em *The Road* é de quem são “nossos” inimigos, e até que ponto foram reduzidos a pequenos ladrões e canibais. Isso refletirá nos próprios personagens numa ausência de identidade – quem são eles individualmente? Desprovidos de nomes próprios, ao

²⁹⁹ JAMESON, *The Archaeologies of the Future*, p. 8-9.

³⁰⁰ MCCARTHY, *The Road*, p. 114. “Você consegue fazer isto? Quando o momento chegar? Quando o momento chegar não vai haver tempo. O momento é agora. Amaldicoe Deus e morra. E se nao disparar? Você poderia esmagar esse crânio adorado com uma pedra? Há um ser dentro de você sobre o qual você não sabe nada? Será possível? Segure-o nos braços. Assim mesmo. A alma é rápida. Puxe-o na sua direção. Beije-o. Rápido.” (p. 96)

longo de toda a narrativa, afinal não há necessidade de ter nome num mundo que está acabando, atendem apenas pela sua função social: o pai, o filho, o ladrão etc³⁰¹. Essa limitação acaba funcionando como uma contestação da política de identidades do capitalismo tardio, no qual não temos *apenas um papel*. “new subjectivities such as the surcharge of multiple or “parcellated” subject positions characteristic of postmodernity”³⁰².

No romance, as políticas de sobrevivência impedem que essa dinâmica se concretize, afinal, o pai é apenas pai etc. A função social neste momento é um índice da redução, e cabe a eles cumprirem apenas seus papéis: o pai, como protetor do filho, e este, como aquele que levará o nome da família adiante - no caso, é algo até mais drástico: a perpetuação da espécie mesmo.

Apenas Ely, um idoso que encontram na estrada, clama ter uma alcunha – mas, pouco depois desmente. Essa privação de nome vai ao encontro da carência de definição de que lado do jogo cada um está, e

is more than the dissolution of what ‘we’ are. It is the end of politics itself, not here defined as the friend/enemy opposition itself but closer to what Badiou has offered: “collective action organized by certain principles, that aim to unfold the consequences of a new possibility which is currently repressed by the dominant order”. As such, it is the end of ‘we’ that we could become.³⁰³

A análise dos personagens de *The Road* pode ajudar a compreender um pouco o fim do mundo por meio da dialética que se estabelece entre os *good guys* e os *good guys carrying the fire* e os demais, que seriam os *bad guys*. Aqui, no entanto, é preciso fazer um reparo – há apenas um *good guy* dentro do romance, e é o Garoto – que se preocupa com a sobrevivências de outros personagens, como o ladrão e um garotinho que diz ter visto (mas também que pode ser um delírio). E a figura desse outro menino o irá assombrar algumas vezes – entre elas,

³⁰¹ Algo parecido acontece em *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), do Nobel português José Saramago. Também um romance apocalíptico/distópico no qual todas as pessoas do mundo são acometidas por uma cegueira inexplicável – exceto a protagonista, chamada de Mulher do Médico. Os cegos, então, são reduzidos a uma espécie de estado primitivo e desprovido de uma moral rígida. Caberá a ela ser a bússola espacial e ética dessas pessoas. Ao final, do mesmo modo inexplicável, todos voltam a enxergar.

³⁰² JAMESON, “The Future as Disruption”, p. 214. “novas subjetividades como a sobrecarga de posições de sujeito múltiplas ou “parceladas” características da pós-modernidade.”

³⁰³ WILLIAMS, E. C., **Combined and Uneven Apocalypse**, p. 56. “É mais que a dissolução de o que ‘nós’ somos. É o fim da própria política, aqui não definida como a oposição amigo/inimigo em si mesma, mas próxima daquilo que Badiou oferece: ‘ação coletiva organizada por certos princípios, que visam desdobrar as consequências de uma nova possibilidade que é atualmente reprimida pela ordem dominante’. Sendo assim, é o fim do ‘nós’ que poderíamos ter-nos tornados.”

pouco antes da morte do homem, já próximo ao final do livro, quando insiste em perguntar sobre o menino, e o pai lhe garante que ele não estava perdido, e está bem, e se estivesse mesmo perdido: “Goodness will find the little boy. It always has. It will again”³⁰⁴. Estranhamente, essa fala do homem é uma antecipação do destino de seu filho – talvez mais um sintoma de que o final da trama é desprovida de cinismo, e deve ser levada a sério.

O Pai é exatamente o meio-termo, que transita entre ‘o bem’ e ‘o mal’, protegendo assim seu filho, e garantido sua pureza e sobrevivência. A moral corrompida do Homem é o que garante a segurança do par. Quando são encontrados por um sujeito de um caminhão que captura o menino e coloca uma faca em sua garganta, o pai não hesita em matar – desperdiçando assim uma das duas balas que tinham para ele e o filho usarem em si mesmos em último caso. E quando o garoto suspeita de ter visto outra criança com um cachorro, e, ainda assim, seu pai não se digna a salvar essa possível criança, o menino passa a se preocupar com ela pelo resto do romance. Algo parecido quando encontram um homem que foi atingido por um raio, e o pai explica ao filho que não podem fazer nada pelo sujeito.

Durante boa parte do romance – especialmente quando há interações com outros personagens – pai e filho têm esses papéis definidos: o garoto é o desejo de ajudar, enquanto o homem é sempre a foice que poda e frustra as aspirações altruístas do menino. O que nesse mundo coberto de cinzas e sombrio tais comportamentos denunciam? Em primeiro lugar, o garoto uma espécie de filhote do cataclismo. Como já disse, ele nasceu depois do colapso ter se materializado – afinal como vimos, já existia (e existe!) desde antes – esse é o seu mundo, essa ingenuidade inerte ao seu modo parece a mesma dos liberais americanos – e aqui, vale salientar que não tem o mesmo significado que um liberal no sentido ligado à economia, é o político/cultural. É o sujeito repleto de boas intenções, mas incapaz de agir. É o sujeito a favor das minorias, porque é politicamente correto o ser. Os Estados Unidos que McCarthy começa a delinear, então, é aquele liberal da globalização – à qual Calder Williams chama de disfarce das “twin forces of financial deregulation and imperialism”³⁰⁵.

Existe uma atitude indulgente no garoto de *The Road*, de fazer o bem sem olhar a quem, – no caso dele, provavelmente, inconsciente –, que, no fundo, esconde um ar de superioridade, e ainda lhe agracia com a boa fama de ajudar os menos privilegiados, por assim dizer. Isso é mais evidente já próximo do final do livro quando encontram um ladrão. A

³⁰⁴ MCCARTHY, *The Road*, p. 281. “A bondade vai encontrar o menininho. Sempre encontrou. Vai encontrar outra vez”. (p.229)

³⁰⁵ WILLIAMS, E. C., *Combined and Uneven Apocalypse*, p. 17. “forças gêmeas da desregulamentação financeira e imperialismo.”

falta de habilidade dessa figura, armado apenas com uma faca, em sua função – tanto que a situação acaba revertida pelo Pai – dá a entender que ele também faz isso apenas pela sua sobrevivência.

Scrawny, sullen, bearded, filthy. His old plastic coat held with tap. The pistol was a double action but the man [the father] cocked it anyway. Two loud clicks. Otherwise only their breathing in the silence of the salt moorland. They could smell him and his stinking rags. It you dont put down the knife and get away from the cart, the man said, I'm going to blow your brains out. The thief looked at the child and what he saw was very sobering to him. He laid the knife on the top of the blankets and backed away and stood.

Back. More.

He stepped back again.

Papa? the boy said.

Be quiet.

He kept his eyes on the thief. Goddamn you, he said. Please Papa dont kill the man.

The thief's eyes swung wildly. The boy was crying.

Come one man. I done what you said. Listen to the boy.

Take your clothes off.

What?

Take them off. Every goddamn stitch.

Come on. Dont do this.

I'll kill you where you stand.³⁰⁶

³⁰⁶ MCCARTHY, **The Road**, p. 255-256. “Esquelético, soturno, barbado, imundo. O casaco velho de plástico todo preso com fita isolante. O revólver era de ação dupla mas o homem engatilhou-o assim mesmo. Dois cliques altos. Fora isso apenas a respiração deles no silêncio da charneca salgada. Podiam sentir o cheiro dele e de seus trapos imundos. Se você não largar a faca e se afastar do carrinho, o homem disse, vou estourar seus miolos. O ladrão olhou para a criança e o que viu fez com que se contivesse. Colocou a faca em cima dos cobertores, recuou e ficou parado.

Para trás. Mais.

Ele recuou de novo.

Papai? o menino disse.

Fique quieto.

Ele não tirava os olhos do ladrão. Maldito, ele disse.

Papai por favor não mate esse homem.

Enquanto o ladrão se desnuda, e o homem ainda o obriga retirar os restos de sapato que calça:

The thief looked at the boy. The boy had turned away and put his hands over his ears. Okay, he said. Okay. He sat naked in the road and began to unlace the rotting pieces of leather laced to his feet.

[...]

Standing there raw and naked, filthy, starving. Covering himself with his hand. He was already shivering.

Put the clothes in.

He bent and scooped up the rags in his arms and piled them on the top of his shoes. He stood there holding himself. Dont do this, man.

You didnt mind doing this to us.

I'm begging you.

Papa, the boy said.

Come on. Listen to the kid.

You tried to kill us.³⁰⁷

Os olhos do ladrão giravam loucamente. O menino chorava.
Vamos lá, cara. Eu fiz o que você disse. Escute o menino.
Tire a roupa.
O que?
Tire-a. Até a última droga de peça.
Espera aí. Não faça isso.
Eu vou te matar aí mesmo.” (p. 209-210)

³⁰⁷ MCCARTHY, **The Road**, p. 257. “O ladrão olhou para o menino. O menino tinha se virado e colocado as mãos sobre os ouvidos. Tudo bem, ele disse. Tudo bem. Sentou-se nu na estrada e começou a desamarrar os pedaços podres de couro atados aos seus pés.

[...]

De pé ali tosco e nu, imundo, faminto. Cobrindo-se com a mão. Já estava tremendo.

Coloque as roupas ali dentro.

Ele se abaixou e recolheu os trapos nos braços e empilhou-os por cima dos sapatos. Ficou parado ali abraçando o próprio corpo. Não faça isso, cara.

Você não se incomodou em fazer isso conosco.

Estou te implorando.

Papai, o menino disse.

Vamos lá. Escute o menino.

Você tentou nos matar.” (p. 210-211)

E, enquanto estão se afastando, e deixando o ladrão para trás, nu, o garoto não para de chorar:

And they set out along the road south with the boy crying and looking back at the nude and slatlike creature standing there in the road shivering and hugging himself. Oh Papa, he sobbed.

Stop it.

I cant stop it.

What do you think would have happened to us if we hadnt caught him? Just stop it.

I'm trying.³⁰⁸

Toda essa dinâmica entre esse trio de personagens num dos momentos mais climáticos de *The Road* ilustra muito bem os papéis do pai e do filho, e também dos personagens externos – e aqui, o ladrão funciona como uma metonímia daqueles que como a dupla central não são *good guys*.

Em *The Road*, sendo a catástrofe a cultura emergente, interrompendo valores e significados, o autor busca momentos para ultrapassar a barreira do modo de produção capitalista. A mãe que abandona a família, negando o papel social designado a ela, com seu egoísmo, é uma espécie de fissura dentro dessa estrutura na qual os personagens respondem à expectativas sociais, e um índice disso: a ausência de nomes próprios³⁰⁹, com personagens atendendo apenas pelas funções sociais que representam naquele momento.

Se, como vimos, o garoto representa a ala liberal, aquela que, entre outras coisas, crê na liberdade individual, o Pai está mais alinhado ao conservadorismo – especialmente o do pós-11 de Setembro, cujo apoio às políticas externas do governo Bush não se importa em seguir a lei do olho por olho. Ainda assim, vê em suas atitudes honra e cumprimento do dever: protege a vida de seu filho, a quem encara como um pequenos Messias, a última

³⁰⁸ MCCARTHY, *The Road*, p. 258. “E partiram pela estrada rumo ao sul com o menino chorando e olhando para a criatura nua e magra como uma tábua lá atrás parada na estrada tremendo e abraçando o próprio corpo. Oh Papai, ele soluço.

Pare.

Não consigo parar.

O que você acha que teria acontecido conosco se não tivéssemos alcançado ele? Pare.

Estou tentando.”(p. 211)

³⁰⁹ Apenas depois da morte do pai, é que o garoto, ajoelhado ao lado do corpo, diz seu nome várias vezes, mas isso é apenas nos contado. No fim, não sabemos como o Homem se chama. (*The Road*, p. 281)

esperança da humanidade. Isso pode ser visto como um reflexo do excepcionalismo americano, uma vez que tal qual o país, o Garoto é algo como O Escolhido³¹⁰. Nada diferente, aliás, da ideologia do Excepcionalismo Americano, que precisou ser fortalecida depois do 11 de Setembro. Como já dissemos, na verdade, a cada nova crise, essa mitologia ressurge com força para servir de alicerce, estímulo e ferramenta na reconstrução do país. “The mythology of a nation is the intelligible mask of that enigma called ‘national character.’”³¹¹

A visão que o pai – vale lembrar o focalizador da narrativa – tem do garoto é que, como os EUA, ele é o Escolhido, e assim, o menino não deixa de ser a humanização do caráter nacional que precisa ser protegido enquanto enfrentam esse momento de crise.

Uma questão que emerge: o Pai é apenas um conservador, no sentido original da palavra, ou um neocon, o que trará uma nova dimensão para o personagem? Primeiro: “neoconservatism is born in part as a response to capitalism’s erosion of meaning and morality, and the founding neoconservatives, while opposed to communism as a political and social form, were rarely ardent free marketers”³¹². É uma característica que pode muito bem ilustrar o personagem paterno:

Neoconservatism [...] identifies itself as the guardian and advocate of a potentially vanishing past and present, and a righteous bulwark against loss, and constitutes itself a warring against serious contenders for an alternative futurity, those it identifies “liberalism” at home and barbarism abroad.³¹³

Se é de uma forma consciente ou não, pouco importa, mas o Pai, de *The Road*, é a personificação dessa descrição do neoconservadorismo. Guardiã (forçado, dadas as circunstâncias, mas ainda assim...) da ideologia do passado, representada pelo *fogo* que ele o

³¹⁰ Num ensaio, Walter Benjamin afirma que “apenas o próprio Messias pode consumir toda a história, no sentido que apenas e somente ele redime, completa, e cria a relação dela com o Messiânico. Por essa razão, nada histórico pode se relacionar sozinho com algo Messiânico.” (“Theologico-Political Fragment”. In: _____. **Reflections**. Trad. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 1978, p. 312). Ora, se o menino é uma espécie de Messias, em *The Road*, e é preciso um mediador para relacionar o Messias como a história, de acordo com Benjamin, uma das funções do Pai seria de exatamente cumprir esse papel.

³¹¹ SLOTKIN, Richard. **Regeneration Through Violence**. Normal: University Press of Oklahoma, 2000 [1973], p. 5. “A mitologia de uma nação é a máscara inteligível daquele enigma chamado ‘caráter nacional’”

³¹² BROWN, Wendy. “American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization.” **Political Theory**, v. 34, No 6, p. 690-714, Dec 2006, p. 699. “neoconservadorismo nasce em parte como uma resposta à erosão de sentido e moralidade do capitalismo, e os fundadores neoconservadores, enquanto opostos ao comunismo como uma forma política e social, eram raramente ardentes praticantes do livre mercado.”

³¹³ *Ibidem*, p. 699. “Neoconservadorismo [...] se identifica como o guardião e defensor de um passado com potencial de desaparecer, e um baluarte honrado contra a perda, e se elege um opositor contra sérios candidatos a um futuridade alternativa, aqueles que identifica como “liberalismo” em casa e barbarismo no estrangeiro.”

menino carregam, e, dessa forma oposto a um futuro diferente. É de se pensar também se na forma, o próprio romance encarna essa mesma posição – seu final, a meu ver, é a prova mais concreta de que sim. Por outro ângulo, o livro é bem-sucedido em capturar o movimento de seu tempo. Nessa fase de sua carreira, aliás, o autor fez deslocamento de suas narrativas do oeste³¹⁴ rumando para o sul, palco de seus primeiros romances. É, simbolicamente, a mesma marcha do retrocesso conservativo dos EUA pós-11 de setembro com ascensão do neocons e endurecimento das políticas externas – pois, como se sabe, o sul do país sempre foi mais conservador e retrógrado.

Ao depurar a essência sócio-histórica, a forma é o que permite o julgamento de uma obra de arte, “and that it is the realized form of the work which offers the surest key to the vital possibilities of that determinate social moment from which it springs”³¹⁵. Dessa forma, *The Road* não apenas expressa a ideologia neocon, disfarçada no liberalismo ingênuo e, até certo ponto, frouxo do menino, que falsamente parece ser a ideologia dominante do romance.

Explicando as ideias do teórico do teatro Peter Szondi³¹⁶, Iná Camargo Costa expõe:

[Falhas Técnicas] em determinadas obras podem ser vistas como sismógrafos sociais, isto é, indicação de que algumas certezas artísticas (formais), historicamente estabelecidas, se tornaram problemáticas ou duvidosas, e, por isso, nem todos dispostos a adotá-las. Para [Szondi], todo conteúdo proveniente da experiência comum, busca sua forma e, enquanto o artista não a encontra tende a adaptar seu

³¹⁴ Richard Slotkin, em *Gunfighter Nation*, alega que na expansão para o oeste, “[the] mytic tales and polemics [of the frontier] are rife with visions of border wars that turn overnight into preludes to Armageddon and with proposals for genocide and wars of extermination” (p. 13. “as histórias míticas e polêmicas [da fronteira] são difundidas com visões das guerras de fronteira que se tornam de um dia para outro em princípios de Armageddon, e com porpostas de genocídio e guerras de exterminação”).

James Berger cita exatamente essa passagem como ilustração de que na comunidade Puritana primitiva já havia a ideia de redenção americana – vinda (a) da ruptura apocalíptica com a Europa; (b) da luta com os nativos. O autor, então explica que “[a] sense of achieved, or at least potential, postapocalyptic perfection coexisted in the developing America apocalyptic ideology with a violent terror of some darkness that both loomed outside and dwelled within”. (**After the End**, p. 134. “[uma] sensação de uma perfeição pós-apocalíptica alcançada, ou pelo menos potencial, coexistia no desenvolvimento da ideologia pós-apocalíptica com um terror violento de uma escuridão que tanto assombrava o exterior, como habitou o interior”). Ou seja, mesmo no oeste, as narrativas de McCarthy não escapam de, ao menos, um senso de apocalipse concreto ou iminente.

³¹⁵ JAMESON, Fredric. “T. W. Adorno, or Historical Tropes”. In: _____. **Marxism and Form**. Princeton: Princeton University Press, 1974 [1971], p. 55. “e que a forma realizada da obra que oferece a chave mais segura para as possibilidades vitais no momento social determinado do qual ela surge.” (JAMESON, Fredric. “T. W. Adorno; ou Tropos históricos”. In: _____. **Marxismo e Forma**. Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985, p. 48)

³¹⁶ Cf. SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. Trad. Raquel Imanish Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

conteúdo às formas preexistentes, havendo uma relação dialética entre o enunciado do conteúdo e o conteúdo formal.³¹⁷

A autora também aponta que

em momentos de crise na sociedade (que podem durar séculos), o enunciado do conteúdo tende a entrar em contradição com o enunciado da forma, pois o conteúdo (novo) põe a forma (antiga) em questão, na medida em que ele se torna um dado problemático no interior de um quadro que não é. Começam a aparecer ruídos e, nesse momento histórico a forma entra em crise.³¹⁸

Pensando nessas proposições e *The Road*, temos: as falhas técnicas, os tais sismógrafos, podem estar, entre outros lugares, na prosa quase telegráfica de McCarthy. Suas frases são enxutas, em ordem direta, e, algumas vezes parecem carecer de alguma coisa – não que estejam gramaticalmente incorretas, mas são contidas. Algo muito diferente, por exemplo, de seu estilo rebuscado nos anos de 1980, em *Blood Meridian*³¹⁹.

Para contraste, um trecho de *The Road*, e outro de *Blood Meridian*:

They picked their way through mummified figures. The black skin stretched upon the bones and their faces split and shrunken on their skulls. Like victims of some ghastly envacuuuming. Passing them in silence down that silent corridor through the drifting ash where they struggled forever in the road's cold coagulate.³²⁰

He took a skinning knife from his belt and stepped to where the old woman lay and took up her hair and twisted it about his wrist and passed the blade of the knife about her skull and ripped away the scalp.³²¹

Os dois excertos não foram escolhidos ao acaso. Ambos trazem momentos bastante impressionantes dos romances. Em *The Road*, já próximo do final, pai e filho se deparam com

³¹⁷ COSTA, Iná Camargo. **Nem uma Lágrima**. São Paulo: Editora Expressão Popular; Nanquim Editorial, 2012, p. 13.

³¹⁸ Ibidem, p. 14.

³¹⁹ Cf. Capítulo 1 dessa dissertação.

³²⁰ MCCARTHY, **The Road**, p. 191. "Seguiram caminho por entre os vultos mumificados. A pele preta esticada sobre seus ossos e seus rostos rachados e afundados no crânio. Como se tivessem sido sugados de maneira hedionda. Passando pore les em silêncio através daquele silencioso corredor em meio às cinzas carregadas pelo vento enquanto eles lutavam para sempre no coágulo do frio da estrada." (p. 158)

³²¹ MCCARHTY, **Blood Meridian**, p 103. "Ele pegou uma faca de esfolar de seu cinto e foi em direção de onde a velha estava deitada e pegou-a pelo cabelo e o torceu até a altura de seu pulso e passou a lâmina da faca até a altura do crânio dela e dilacerou o couro cabeludo."

corpos abandonados pela estrada, formando uma espécie de corredor. No outro, está uma das primeiras das várias cenas de escalpo da narrativa. Na citação do romance dos anos de 1980, McCarthy se valia de sentenças coordenadas, compondo um parágrafo uniforme, sem quebras, todas conectadas pela conjunção *and*. No primeiro trecho, no entanto, não há subordinação entre as frases, não há conectivos, o parágrafo é composto de diversas orações.

Isso, é claro, não constitui propriamente uma *falha técnica*, mas uma mudança de estilo que tenta estar em conjunção com o seu tempo – em outras palavras, tenta traduzir na forma as ansiedades de uma época. Os mais de 25 anos que separam os dois livros, conheceram mudanças drásticas, como a ascensão e fortalecimento do neoliberalismo dos anos Reagan nos EUA, a queda do Muro de Berlim, o fim da Guerra Fria, presença americana no Oriente Médio, entre outras coisas, e, um elemento definidor: o 11 de setembro. Se até então, a hegemonia dos EUA era inabalada, a partir de 2001, apesar dessa não deixar de existir, passou a ser posta em dúvida. As narrativas já não dão conta de seu tempo. O romance só é a forma dominante porque o mundo ainda é o burguês – apesar das novas angústias.

E, quando Iná Camargo Costa diz que ao não encontrar uma forma condizente com o conteúdo, o autor tende a adaptar, McCarthy nada mais faz que adequar o que o romance tem a oferecer. O momento da gestação de *The Road* era um de crise – que até hoje não passou – e assim, surge uma tensão entre forma e conteúdo. O livro inteiro é um campo de batalha onde os dois aspectos duelam. O ruído, o dado problemático, então, é seu final, que soa abrupto quando a nova família-feliz aparece, num *Deus ex-machina*, sem qualquer prenúncio. É o autor se curvando às obrigatoriedades do gênero.

Aqui, a matéria histórica se cristaliza no romance quando o autor desiste de buscar uma nova forma, “se contentando” com aquilo que as características já estabelecidas do gênero têm a oferecer. Não há falência na forma aqui – pelo contrário, na conclusão conservadora e retrógrada, McCarthy reafirma o romance como a forma literária mais forte de nosso tempo, uma vez que nenhum dos dois estão comportando qualquer tipo de revolução.

Para Jameson, contradições são profundamente sintomáticas, e, se questionadas e conduzidas apropriadamente, podem ser reveladoras sobre o estado atual da sociedade e da cultura³²². A contradição aqui se concretiza na forma: um romance num mundo arruinado, quando este é o gênero de um mundo organizadamente burguês.

Em *The Road*, o pai é aquilo que Northrop Frye chama de um herói comum, ou seja, não está nem acima, nem abaixo de nós, e “we respond to a sense of his common humanity

³²² Cf JAMESON, Fredric. “Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: Dog Day Afternoon As a Political Film”. In: _____. *Signatures of The Visible*. New York and London: Routledge, 2007 [1992], p. 57.

and demand from the poet the same canons of probability that we find in our own experience”³²³. Dessa forma, atendemos ao que há de mais básico no personagem: sua função de pai protetor.

Shelly L. Rambo aponta que a história individual espelha a história coletiva, e esclarece:

This belief in happy ending achieved through struggle is a national story. The concepts of manifest destiny, freedom, and chosenness are central to the development of this nation’s story; these concepts fueled westward expansion, providing a nation with distinctive sense of identity and mission.³²⁴

Dessa forma, ler *The Road* como uma narrativa de redenção – aquela que busca um aprendizado positivo em meio a momentos negativos, ou seguindo o ditado que ela mesma dá como exemplo: “every dark cloud has a silver lining” – também pode revelar que há de pior nos Estados Unidos:

for example, the political responses to September 11 2001 attacks. The conviction of innocence and goodness, interpreted on a national scale, can drive and justify violence internationally. The belief in an identity of ‘being chosen’ can translate into American exceptionalism and the belief that we are good and the others are bad.³²⁵

Não por acaso, a dupla de protagonistas do romance se intitula os *caras do bem*. No entanto, o Pai andando nesse mundo apocalíptico, vivendo sem regras, e buscando justificativa na redenção para tudo o que comete, é, em última instância, reflexo da quebra do Contrato Social, ou seja, um retorno a um estado de natureza.

³²³ FRYE, Northrop. “Theory of the Modes”. In: _____. **Anatomy of Criticism**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1990 [1957], p. 34. “respondemos ao sentido de sua humanidade comum, e exigimos do poeta os mesmos cânones de possibilidades que encontramos em nossa própria experiência”.

³²⁴ RAMBO, “Beyond Redemption?”, p. 103. “Essa crença em final feliz conquistador pela luta é a narrativa nacional. Os conceitos de *manifest destiny*, liberdade, povo eleito são centrais para o desenvolvimento da narrativa dessa nação; esses conceitos alimentados pela expansão ao oeste, fornecendo à nação um sentido distinto de identidade e missão.”

³²⁵ Ibidem., p. 103. “por exemplo, as respostas políticas aos ataques de 11 de setembro de 2001. A convicção da inocência e bondade, interpretadas em escala nacional, podem guiar e justificar a violência internacionalmente. A crença em uma identidade de ‘ser o escolhido’ pode ser traduzida no excepcionalismo americano e na crença de que somos bons e os outros ruins.”

The apocalyptic end destroys all semblance of organized political life, thus producing the conditions of the state of nature. But in order for the social contract to emerge from the postapocalyptic there has to be some thought that life can go on.³²⁶

Seria assim, então, justificável qualquer medida nesse hiato do Contrato Social para a sobrevivência? Do ponto de vista do Pai, sim. Sua mulher, a mãe do garoto, parece ter intuído esse estado primitivo, e antes que fosse capturada se entregou a uma espécie de sacrifício. Berger aponta que personagens femininos, na maioria das vezes, são problemáticos dentro das narrativa apocalípticas. Ele explica que isso se dá desde a Bíblia, quando a Prostituta da Babilônia é vista como o mal, e chamada de mãe das meretrizes e abominações da Terra, até obras mais recentes, como *Lucifer's Hammer*, no qual o planeta é atingido por um cometa gigante, e o feminismo é uma das primeiras manifestações que são destruídas. “[There] is an strand of apocalyptic imagining that seeks to destroy the world expressly in order to eliminate female sexuality”³²⁷.

O Pai parece compartilhar de uma das ideias de Cazdyn apontadas em *The Already Dead*:

Crisis used to be defined by its short-termness – requiring decision on the spot, with no possibility of deferral, evasion or repression. A crisis means we can act, perhaps, suspended our usual rules and ethical standards because we must “act now!”[...] If the crisis is always already with us, if it is the rule of the system, rather than its exception, then in what cases could we justify spending our principles?³²⁸

Estando o homem na ponta direita do espectro político, e o filho ao centro, levemente próximo ao pai, resta determinar um grupo importante de personagens no livro: os canibais. O

³²⁶ CURTIS, Claire P. “Last One Out, Please Turn Out the Lights”. In. _____. **Postapocalyptic Fiction and the End of Social Contract**. Lanham: Lexington Books, 2012 [2010], p. 18. “O final apocalíptico destrói toda a aparência de uma vida política organizada, portanto produzindo condições para o estado de natureza. Mas para que o contrato social emerja do pós-apocalíptico é preciso haver alguma consideração que a vida pode continuar.”

³²⁷ BERGER, James. “Post-Apocalyptic Rhetorics”. In. _____. **After the End**. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1999, p. 11. “Há uma vertente de imaginação apocalíptica que busca destruir o mundo expressamente para eliminar a sexualidade feminina”.

³²⁸ CAZDYN, **The Already Dead**, p. 5. “Crise costumava ser definida por sua curta duração – pedindo decisão na hora, sem a possibilidade de discussão, evasão ou repressão. Uma crise significa que podemos agir, talvez, suspendendo nossas regras comuns e normas éticas porque precisamos “agir agora!” [...] Se a crise já está sempre conosco, se é a regra do sistema, ao invés da exceção, então em quais casos, poderíamos justificar abrir mão de nossos princípios?”

simples fato de andarem em grupo³²⁹ não significa que ali exista uma espécie de consciência de classe entre eles: “Not so much but the wracking formation of something that, like all revolutionary movements, start from the universal lurches however ineptly, towards its negation”³³⁰, diz Evan Calder Williams, também esclarecendo que o termo ‘universal’ empregado na frase significa “what is the universal principle beneath which and by which individuals of a historical period exist”³³¹.

Chega a ser sintomático que os personagens mais negativos do romance sejam os únicos a apontarem alguma espécie de revolução - por mais assustadora e questionável que essa possa ser. O medo gerado por eles não deve ser apenas aquele de se transformar em prato dia, mas também o medo de se igualar a eles. Sabemos que o que os levaram a se banquetear com carne humana foi a escassez de alimentos. Mas apenas? Não há aí uma perversidade também? Porque outros personagens – especificamente a dupla de protagonistas – também não sucumbiu? Ou mais: como acreditar na possibilidade de união, quando as pessoas que unem o fazem apenas para estuprar ou devorar outros humanos? Em sua exacerbação pela sobrevivência individual – quando muito salvam-se os laços de família – *The Road* sugere um fracasso da solidariedade, afinal, os únicos solidários entre si, dentro do livro, são os piores personagens.

Em *Combined and Uneven Apocalypse*, Williams explica que

the zombies threaten all that is not compatible with advanced capitalism: their cannibalism is consumerism in literalized reification overdrive, a desire to consume and possess not just objects but bodies of fellow citizens³³²

Os canibais são ainda piores que os zumbis – pois são consumidores (de corpos humanos) cuja sobrevivência depende de um consumo desenfreado. Ao mesmo modo que são

³²⁹ Claire P. Curtis, em *Postapocalyptic Fiction and The Social Contract*, assinala que os canibais são organizados a ponto de ter uma liderança, mas também são incapazes de fazer aquilo que os humanos fazem. Não concordo com ela no sentido de os excluir da espécie humana. Por mais degenerados (na falta de outra palavra) que sejam, biologicamente ainda são humanos.

³³⁰ WILLIAMS, E. Calder. **Combined and Uneven Apocalypse**, p. 87. “Nem é bem isso mas a formação demolidora de algo assim, como em todos movimentos revolucionários, começa das guinadas universais mesmo inábeis, em direção à sua negação.”

³³¹ *Ibidem*, p. 244. “o que é o princípio universal sob o qual e pelo qual indivíduos de um período histórico existem”

³³² WILLIAMS, E. C. **Combined and Uneven Apocalypse**, p. 95. “os zumbis ameaçam tudo aquilo que não é compatível com o capitalismo avançado: seu canibalismo é o consumismo em saturação de reificada literalizada, um desejo de consumir e possuir não apenas objetos mas corpos dos concidadãos.”

aqueles a apontar a uma estrutura minimamente diferente da vigente anterior ao cataclismo, eles são os únicos capazes de atos próximos a um consumo em massa. Pai e filho, por exemplo, quando encontram a lata de refrigerante, estão longe de praticar algo próximo do consumismo. Dessa forma, nem os canibais estão próximos a uma mudança minimamente radical – quem dirá uma revolução. Mais vez voltamos a uma questão que Cazdyn também explora:

The future cannot be abstracted out of capitalism. In other words, there is a capitalist future that is built right into the present and any noncapitalist future can only be imagined within capitalism itself. Radical difference is impossible to represent, given the structuring limits of the present capitalist situation. This historical trap, however, does not mean that noncapitalist future is impossible, only that it is unimaginable from the current situation.³³³

Ou seja, não é culpa dos canibais, do homem e seu filho, ou, muito menos de McCarthy, a incapacidade de ir além do mundo capitalista – mesmo quando esse aparece descaracterizado, semidestruído. Essa contenção é estrutural do próprio capitalismo que sufoca qualquer possibilidade de representação de algo diferente. Voltamos à máxima: “the end of the world is a more likely scenario than the end of capitalism”³³⁴.

Já o medo de ser devorado pelos canibais se compara ao medo de se tornar um deles, afinal, eles são, em sua essência, tão humanos quanto qualquer outro personagem do romance – e, em última instância, também só estão preocupados com a sobrevivência – tendo apenas um código de ética mais rebaixado que o Pai, por exemplo. E esse ser tão estranho está tão próximo da banalidade do cotidiano – a de se alimentar.

O fim do romance, por sua vez, antes da morte do pai começa a apontar para um amadurecimento do menino – especialmente quando ele começa a duvidar das histórias do pai, e perceber a contradição entre o discurso e a ação. Algo revelado nesse diálogo quando o pai se oferece para contar uma história:

Do you want me to tell you a story?

³³³ CAZDYN, *The Already Dead*, p. 141. “O futuro não pode ser abstraído do capitalismo. Em outras palavras, há um futuro capitalista que é construído exatamente no nosso presente e qualquer futuro não-capitalista só pode ser imaginado dentro do próprio capitalismo. Uma diferença radical é impossível de representar, dados os limites estruturais da situação capitalista presente. A armadilha histórica, embora, não quer dizer que um futuro não-capitalista é impossível, apenas que é inimaginável na situação presente.”

³³⁴ *Ibidem.*, p. 61. “O fim do mundo é um cenário mais plausível do que o fim do capitalismo”.

No.

Why not?

[...]

Those stories are not true.

They dont have to be true. They are stories.

Yes. But in the stories we're always helping people and we dont help people.³³⁵

Mas falta alguma coisa

“We ordinarily think of Utopia as a place, or if you like a non-place that looks like a place. How can a place be a method?”³³⁶, questiona Jameson nas primeiras linhas do ensaio “Utopia as Replication”. Raymond Williams também afirma: “When utopia is no longer an island or a newly discovered place, but our familiar country transformed by specific historical change, the mode of imagined transformation has fundamentally changed.”³³⁷

Aparentemente, os dois críticos falam de coisas distintas. Jameson, de uma prática; Williams, de um lugar. No fundo, no entanto, apontam para o mesmo sentido: a ação transformadora. Em *Archaeologies of the Future*, Jameson insiste na forma, mais do que nos conteúdos, das Utopias – é na forma que o material sócio-histórico se destaca. O tempo

³³⁵ MCCARTHY, *The Road*, p. 267-268. “Quer que eu te conte uma história?

Não.

Porque não?

[...]

Essas história não são verdadeiras.

Elas não têm que ser verdadeiras. São histórias.

É. Mas nas histórias sempre estamos ajudando as pessoas e nós não ajudamos as pessoas.

³³⁶ JAMESON, Fredric. “Utopia as Replication”. In: _____. **Valences of the Dialectic**. London & New York: Verso, 2010 [2009]. “Geralmente, pensamos Utopia como um lugar, ou se preferir, um não-lugar que se parece com um lugar. Como um lugar pode ser um método?”

³³⁷ WILLIAMS, Raymond. “Utopia and Science Fiction”. In: _____. **Culture and Materialism**. London & New York: Verso, 2005 [1980], p. 205. “Quando utopia não é mais uma ilha ou um lugar recém descoberto, mas nosso país conhecido transformado por uma mudança histórica específica, o modo da transformação imaginada fundamentalmente mudou.”

revelado na forma, na organização estrutural de uma obra. Mas, ao modo dialético, os dois (forma e conteúdo) não representam uma oposição – pelo contrário, são interdependentes.

Já para Kim Stanley Robinson, escritor de ficção-científica norte-americano: “I would define utopia as food, water, shelter, clothing, healthcare and education for everybody on the planet by whatever means gives us that”³³⁸. Em comum para os três citados, a utopia como um estado de avanço político-social no qual o bem-estar humano se coloca acima de tudo. Para isso, é necessária um

sociopolitical drive that moves the human project for emancipation and fulfillment beyond the limits of the current system. Even as the best utopian anticipation is based in a historical and material understanding of the present, it nevertheless takes the imagination (rooted in the “political unconscious” and, at its best, imbricated with the politics of the transformation of everyday life) to a place beyond what is available through accommodation and reform.³³⁹

São exatamente esses elementos que se tornam contenções nas narrativas aspirantes a utopia, mas que, no fundo, são incapazes de se livrar das amarras sistemáticas de nosso mundo e modo de produção. Existe a possibilidade desse impedimento ser assumido como proposital pelo autor, e a própria narrativa se conduzirá a uma distopia (também chamada de uma utopia negativa) ou a uma falsa utopia. Um exemplo é o romance juvenil *The Giver*, de Lois Lowry, publicado em 1993. A trama se passa numa sociedade utópica, ideal, com novas configurações de educação e projeto de família, que, na verdade, nem esse nome leva.

A questão central do romance é, então, o preço que se deve pagar para viver nessa comunidade perfeita, onde as famílias não se formam por laços biológicos, e, desse modo, alguns conflitos e sofrimentos são eliminados. Tudo parece inacreditavelmente primoroso, até que o leitor e o protagonista, o jovem Jonas, percebem o que mantém a estrutura daquele mundo: a ausência de memória histórica e domínio da linguagem – além, é claro, o aniquilamento do impulso individual. O que, agora, transforma a narrativa numa distopia.

³³⁸ ROBINSON, Kim Stanley. **Utopia Interview** 17 julho 2013. Entrevista concedida a Adam Ford. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ybY1R25w2C0>. Acessado em 3 de março de 2015. “Eu definiria utopia como comida, água, abrigo, roupa, assistência médica e educação para todo mundo no planeta seja lá o que for preciso para chegar a isso”.

³³⁹ MOYLAN, Tom. “Absent Paradigms”. In: _____. **Scraps of Untainted Sky**. Boulder: Westview, 2000, p. 65. “impulso sócio-político que mova o projeto humano para emancipação e satisfação além dos limites do sistema corrente. Até a melhor antecipação utópica é baseada numa compreensão histórica e material, ainda assim leva a imaginação (enraizada no “inconsciente político” e, no seu melhor, imbricada com a política da transformação da vida cotidiana) a um lugar além do que está disponível através da acomodação e reforma.”

Apenas uma pessoa – o *giver*, algo como doador, do título – mantém a memória de como as coisas eram antes do estabelecimento dessa comunidade, que, mais tarde se revela, um projeto de isolamento. A Jonas caberá o papel de o novo guardião das lembranças, e para isso terá sessões com o *giver* que lhe transmitirá sua memória. Primeiro coisas boas, alegres, e um colorido que não existe mais, até chegar a experiências historicamente traumáticas. Uma das lembranças passadas para o rapaz é narrada assim:

He was in a room filled with people, and it was warm, with firelight glowing on a hearth. He could see through the window that outside was snowing. [...] On the floor there were packages wrapped in brightly colored paper and tied with gleaming ribbons.

[...]

While Jonas watched, the people began one by one to untie the ribbons on the packages, to unwrap the bright papers, open the boxes and reveal toys and clothing and books. There were cries of delight. They hugged one another.

[...]

“What did you perceive?”, The Giver asked.

“Warmth”, Jonas replied, “and happiness. And – let me think. *Family*. That it was a celebration of some sort, a holiday. And something else – I can’t quite get the word for it”.³⁴⁰

A escolha desse trecho não é aleatória, e é muito reveladora. É quando Jonas percebe os laços de afeto – e não apenas os sociais – que podem unir as pessoas. Será a fagulha de revolução (a palavra mais apropriada aqui? Veremos.) que aparece nele. A cena é sintomática por, remetendo ao passado, apontar, entre outras coisas, o consumo.

³⁴⁰ LOWRY, Lois. **The Giver**. Boston & New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1993, p. 154-155. Ênfase no original. “Ele estava num cômodo repleto de pessoas, e estava quente, com a fogueira brilhando numa lareira. Ele podia ver através da janela que lá fora nevava. [...] No chão havia pacotes embrulhados com papéis coloridos e amarrados com laços brilhantes.

[...]

Enquanto Jonas observava, as pessoas começaram uma a uma a soltarem os laços dos pacotes, desembulhar os papéis brilhantes, abrir as caixas e revelar brinquedos e roupas e livros. Houve gritos de alegria. Abraçaram uns aos outros.

[...]

“O que você percebeu?”, O Doador perguntou.

“Calor”, Jonas respondeu, “e felicidade. E – deixe-me pensar. *Família*. Que era uma celebração de algum tipo, um feriado. E algo mais – eu não consigo achar a palavra para isso”.

Claramente percebe-se que esta família está comemorando o Natal, mas o que mais se destaca são os presentes cujos embrulhos são meticulosamente descritos, e a reação de afeição que eles despertam. É a sociedade de consumo mostrando que brinquedos, roupas e livros – o qualquer outro item de consumo – geram gritinhos de prazer.

Ao mesmo tempo, revela as limitações estruturais de Jonas e sua sociedade, quando ele não consegue “achar a palavra para isso”, depois de identificar uma família. O universo no qual o rapaz e o ancião vivem suprimiram tanto algumas emoções que o léxico também encolheu, algumas palavras sumiram por obsolescência. Se aquilo que Jonas não consegue nomear é algo bom (o afeto) ou negativo (o consumismo) já é outra questão.

Por mais que Lowry se esforce – ela o faz muito! – sua narrativa esbarra numa aporia: as duas sociedades descritas são ruins, resta-lhe apenas escolher a menos pior. Mas qual seria? O protagonista rumo além dos limites de sua comunidade, e, ao final do romance, com um bebê que ele salvou de ser descartado, busca ajuda do “lado de fora”. A forma em *The Giver* dita as regras e impede que a narrativa progrida para além da falsa utopia, encontrando refúgio no mundo convencional do capitalismo – algo que, por sua vez, não parecia existir. Vale lembrar que o começo dos anos de 1990, nos Estados Unidos, mesmo na pós-Era Reagan, ainda viva momentos de euforia liberal-conservadora, e a sociedade descrita nesse romance sufoca exatamente o impulsos individuais e individualistas.

Ainda assim, resisto em chamar o romance de conservador em seu sentido mais restrito. Talvez seja apenas convencional, e carecendo de um impulso de originalidade e arrojo para pensar uma sociedade que extrapole os dois polos que apresenta. Em se tratando de uma obra para o público juvenil, pode ser algo mais problemático, mas essa não é a questão aqui. O que nos importa é apontar *The Giver* como um exemplo de falsa utopia, na qual seu oposto (não necessariamente uma distopia) também não é capaz de se despir de elementos do nosso presente, como por exemplo, o consumismo.

Retomando a formulação de Moylan: utopia abre espaço para revolução, mudanças sociais radicais. Isso, no entanto, se dá não por meio da narrativa e imagens que a utopia poderá gerar, mas pela prática criativa e crítica produzindo possibilidades do desejo de transformações históricas³⁴¹. Tudo isso vai exatamente ao encontro do que Jameson diz na citação no início do capítulo: utopia é método.

³⁴¹ MOYLAN, *Scraps*, p. 142.

Se a utopia é método e prática, a distopia para ser efetiva precisa ser crítica³⁴², pois “draws on the more systemic accounts of utopian narratives by way of an inversion that focuses on the terrors rather than hopes of history”³⁴³, assim, “they are not texts that temperamentally refuse the possibility of radical social transformation; rather they look quizzically, skeptically, critically not only at the present society but also the means needed to transform”³⁴⁴.

Escrevendo no ano 2000, Moylan faz uma proposição que não parece ter mudado mais de uma década depois:

The contemporary moment, therefore, is one in which a critical position is necessarily dystopian (and perhaps the moment has been with us, as has the dystopian genre, in one form or another, since the onset of twentieth-century capitalism, beginning in its monopoly and imperialist phase, taking another turn in the 1940s e 1950s, and yet another in the 1980s e 1990s).³⁴⁵

E Jameson complementa, dizendo que “[the] critical dystopia is a negative cousin of the Utopia proper, for it is in its light of some positive conception of human social possibilities that its effects are generated and from Utopia ideals its politically enabling stances derives”³⁴⁶.

³⁴² Raffaella Baccolini e Tom Moylan afirmam que “the contemporary historical moment is interrogated by critical positions that necessarily work within a dystopian structure of feeling (and perhaps that “moment” has recurred, as has dystopian genre, in one form or another since the onset of twentieth-century capitalism)”. (BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom. “Introduction”. In: BACCOLINI; MOYLAN (Eds.). **Dark Horizons – Science Fiction and The Dystopian Imagination**. New York & London: Routledge, p. 4. “o momento histórico contemporâneo é interrogado pelas posições críticas que necessariamente trabalham dentro de uma estrutura de sentimento distópica (e talvez aquele “momento” tem ocorrido, assim como o gênero distópico, em uma forma ou outra desde o princípio do capitalismo do século XX”).

³⁴³ MOYLAN, **Scraps**, p. 111. “concentra-se em descrições mais sistemáticas de narrativas utópicas pela forma de uma inversão que realça nos terrores mais do que nas esperanças da história”

³⁴⁴ Ibidem, p. 133. “não são textos que impulsivamente recusam a possibilidade de uma transformação social radical; mais do que isso eles olham de forma interrogativa, cética, crítica não apenas para a sociedade do presente, mas também para os meios necessários de a transformar.”

³⁴⁵ MOYLAN, **Scraps**, p. 188. “O momento contemporâneo, portanto, é um em que uma posição crítica é necessariamente distópica (e talvez o momento está conosco, como está o gênero distópico, em uma forma ou outra, desde o começo do capitalismo do século XX, começando com sua fase de monopólio e imperialista, fazendo outra reviravolta nos anos de 1940 e 1950, e ainda outra nos de 1980 e 1990).”

³⁴⁶ JAMESON, Fredric. “Journey into Fear”. In: _____. **Archaeologies of the Future**. p. 198. “[a] distopia crítica é a prima negativa da Utopia propriamente dita, pois é à luz de alguma concepção positiva das possibilidades sociais humanas que seus efeitos são gerados, e dos ideais da Utopia suas posturas politicamente permitidas derivam.”

Até que ponto existe, então, essa distopia crítica em *The Road*? Há no romance, como sabemos, “mais terrores do que esperança”, e seu questionamento recusa as possibilidades de mudança. Kunkel aponta uma diferença entre distopia e apocalipse. O primeiro visiona um futuro uma ordem de perfeição sinistra, algo como um pesadelo totalitarista, enquanto o apocalipse tipicamente é marcado pelo colapso de ordem, e um pesadelo de anarquia. Ele também ressalta que no apocalipse neoliberal,

the wreck of civilization reveals the inherent depravity of mankind (excepting one’s loved ones) and ratifies the truth that the family is a heaven in a heartless world. [...] The apocalypse narrative (whether in prose or film) tends to reflect the default creed of neoliberalism, according to which kindness may flourish in private life but the outside world remains now and forever a scene of vicious but inevitable competition.³⁴⁷

Assinalando uma aproximação entre o romance apocalíptico e o histórico, Kunkel destaca o paradigma que permeia o segundo gênero, envolvendo um herói que deve salvar uma mulher ou uma criança – o que é exatamente o caso de *The Road*. “The only difference is that the historical romance is set in the past and the apocalyptic one in the future.”³⁴⁸

Na forma, há a materialização de um disputa constitutiva, que se dá na criação dos personagens.

Fictional character derives from moral choices made, contemplated, postponed, or ignored—morality is the page on which the stamp of character appears—and the signal formal trait of genre fiction is nothing so much as its lack of complex characters.³⁴⁹

Ao exaltar a esfera privada da vida desses personagens, o apocalipse irá restringir seus personagens ao básico, sobreviver e procriar. Quando a vida se reduz ao instinto de sobrevivência, a moral é rebaixada, e as pessoas se tornam idênticas, padronizadas. No caso

³⁴⁷ KUNKEL. “Dystopia and the End of Politics”. “o naufrágio da civilização revela a depravação inerente da humanidade (excetuando os entes queridos de cada um) e ratifica a verdade que a família é o paraíso num mundo sem coração. [...] O apocalipse narrativo (seja na prosa ou filme) tende a refletir a crença comum do neoliberalismo, segundo o qual a bondade pode florescer na vida privada mas o mundo exterior continuará agora e para sempre um cenário de uma competição perversa mas inevitável.”

³⁴⁸ Ibidem., “A única diferença é que [a trama do] o romance histórico está situado no passado, e o apocalíptico, no futuro”.

³⁴⁹ Ibidem., “Personagem ficcional deriva de escolhas morais feitas, contempladas, adiadas ou ignoradas – moralidade é a página na qual o selo do personagem aparece – e o sinal do trato formal do gênero da ficção não é muito quanto sua falta de personagens complexos.”

do romance de McCarthy, esse individualismo se manifesta no eterno medo e fuga dos canibais. Conflitos de geração, por exemplo, são substituídos por morais, que, em última instância, não deixam de ser ideológicos. E,

[the] fantasy pervading the neoliberal apocalypse is one in which we become as animals and shake off the human burdens of history, society, and psychology. Perhaps the most genuinely frightening thing about the neoliberal apocalypse is its patent character of wish-fulfillment.³⁵⁰

A fantasia serve como o subterfúgio de uma questão, pois “no one wants to talk realistically about the end of the world”³⁵¹, e isso se materializa na recusa da narrativa em apresentar o cataclismo. A fantasia neoliberal irá, então, ressaltar a animalização dos personagens – no sentido de, no limite, se preocuparem apenas com a sobrevivência – tirando deles o peso da história (o que, mais uma vez, tem a ver na negação de nomear o desastre), uma vida em sociedade e profundidade psicológica, vivendo um dia depois do outro sem acumulações de significados e sentidos.

Um dos elementos em jogo no gênero é a linguagem. Sua dominação sincroniza a conquista do poder – basta ver a Newspeak de 1984. Baccolini e Moylan esclarecem que “[language] is a key weapon for the reigning dystopian power structure”³⁵². As falas do garoto, na medida em que o romance avança, se tornam cada vez mais curtas, e, em certos diálogos se resumem a um passivo “Okay”. Resistência virá apenas no momento quando ele tiver consciência para se reapropriar da linguagem. Na conjuntura apresentada diegeticamente, isso está longe de acontecer.

O movimento que é necessário verificar em *The Road* é aquele que transformaria, então, o apocalipse em distopia, e, conseqüentemente, mais tarde numa utopia.³⁵³ Logo de princípio, já sabemos que a última parte dessa dinâmica não existe, é uma dialética truncada.

³⁵⁰ KUNKEL, “Dystopia and the End of Politics. “[a] fantasia permeando o apocalipse neoliberal é aquela em que nos tornamos animais e nos livramos dos fardos humanos da história, sociedade e psicologia. Talvez a coisa mais genuinamente assustadora sobre o apocalipse neoliberal é seu caráter notório de realização do desejo.”

³⁵¹ LINCOLN, **Cormac McCarthy**, *American Canticles* p. 163. “Ninguém quer falar de forma realista sobre o fim do mundo.”

³⁵² BACCOLINI; MOYLAN, “Introduction”, p.5-6. “[linguagem] é uma arma importante para a estrutura de pode distópica reinante”.

³⁵³ Citando Lyman Tower Sagent, Moylan lembra que distopia crítica canônica inclui pelo menos um enclave eutópico (teoricamente, um lugar ideal, que, ao contrário da utopia, é possível) ou então nos dá esperança de que a distopia possa ser superada e substituída pela eutopia. (MOYLAN. **Scraps**, p. 195)

A utopia é abortada – ou poderia se dar num momento pós-diegético. Distopias críticas podem ser lidas como textos que mantêm um impulso utópico, mas o gênero sofreu alterações ao longo de sua história:

Traditionally a bleak, depressing genre with little space for hope within the story, dystopias maintain a utopian hope *outside* their pages, if at all; for it is only if we consider dystopia as a warning that we readers can hope to scape its pessimistic future. This option is not granted to the protagonists of *Nineteen Eighty-four* or *Brave New World*. Conversely, the new critical dystopias allow both readers and protagonists to hope by resisting closure: the ambiguous, open endings of these novels maintain the utopian impulse *within* the work.³⁵⁴ (Ênfase no original)

Assim como o apocalipse, a utopia, anti-utopia e a distopia são construções históricas, cujos

fears and anxieties will vary according to the forms of state power with which this or that historical society is confronted: at certain moments (the French Revolution, the New Deal) the stage seems to embody progressive forces and is indeed no longer considered an alien power but rather the expression of popular forces themselves. At other moments, its subsumption under the interests of a ruling class or oligarchy is not only visible but leaves mark on people's experience and daily life.³⁵⁵

A utopia, em alguns momentos também chamada de eutopia³⁵⁶ (que, por sua vez é a 'utopia positiva', ou seja, a especificação contrária à distopia), "would seem to offer the spectacle of one of those rare phenomena whose concept is indistinguishable from its reality,

³⁵⁴ BACCOLINI; MOYLAN, "Introduction", p. 7. "Tradicionalmente um gênero obscuro, deprimente com pouco espaço para esperança dentro da trama, distopias mantêm uma esperança utópica *do lado de fora* de suas páginas, se é que existe; pois é somente se considerarmos a distopia como um aviso, nós leitores podemos ter esperança de escapar do futuro pessimista. Essa opção não é dada aos protagonistas de *1984* ou *Brave New World*. Respectivamente, as novas distopias críticas permitem tanto os leitores quanto protagonistas ter esperança resistindo ao encerramento; os finais ambíguos, abertos desses romances mantêm o impulso utópico *dentro* da obra."

³⁵⁵ JAMESON, "Journey Into Fear", p. 195. "medos e ansiedades irão variar de acordo com a forma de poder do estado com o qual essa ou aquela sociedade é confrontada: em certos momentos (a Revolução Francesa, o New Deal) o estágio parece personificar forças progressivas e realmente não mais considerado um poder alheio, mas mais a expressão das próprias forças populares. Em outros momentos, seu acolhimento sob os interesses de uma classe dominante ou oligárquica não é apenas visível mas deixa marca na experiência e vida cotidiana das pessoas."

³⁵⁶ Essa palavra é, na verdade, como aponta Graham J. Murphy, um trocadilho, vindo de "eu" (bom) + "topos"(lugar), mas também retendo a "ou"(não) + topos (lugar). MURPHY, Graham J. "Eutopia". In.: BOULD, Mark et al (Eds.). **The Routledge Companion to Science Fiction**. London & New York: Routledge, 2011 [2009], p. 478.

whose ontology coincides with its representation”³⁵⁷. Jameson daí aponta as duas leituras que os extremos do espectro político faz do conceito:

‘utopian’ has come to be a code word on the left for socialism or communism; while on the right it has become synonymous with ‘totalitarianism’ or, in effect, with Stalinism. The two uses do seem somehow to overlap, and imply that a politics which wishes to change the system radically will be designated as utopian—with the right-wing undertone that the system (now grasped as the free market) is part of human nature³⁵⁸; that any attempt to change it will be accompanied by violence; and that efforts to maintain the changes (against human nature) will require dictatorship.³⁵⁹

Em meados dos anos de 1980, o filósofo francês Jean Baudrillard viajou pelos Estados Unidos, e escreveu um livro de viagem chamado *America*. Ao quarto capítulo, ele chama de “Utopia Achieved”, e assim se refere aos EUA. Para ele, o país não tem problema de identidade, pois “[having] seen no slow, centuries-long accumulation of a principle of truth, it lives in perpetual simulation, in a perpetual present of signs”³⁶⁰. Ao que ele conclui: “The US is utopia achieved.”³⁶¹ – o que ele também define como um paradoxo, mais à frente. Mas o

³⁵⁷ JAMESON, Fredric. “The Politics of Utopia”. **New Left Review**, 25, Jan Feb 2004, p. 35. “‘parecia oferecer o espetáculo de um daqueles fenômenos raros cujo conceito é indistinguível de sua realidade, cuja ontologia coincide com sua representação.’”

³⁵⁸ Talvez seja bom ressaltar que o uso do termo “human nature” por Jameson aqui é cínico, tentando se alinhar à mentalidade da direita. No mesmo ensaio, ele aponta que a natureza humana é uma construção histórica, construída por cada sociedade, ou seja, que muda conforme o tempo e espaço. “And, to paraphrase Brecht, since human nature is historical rather than natural, produced by human beings rather than innately inscribed in the genes or dna, it follows that human beings can change it; that it is not a doom or destiny but rather the result of human praxis.”(E, parafraseando Brecht, desde que natureza humana é histórica ao invés de natural, produzida por seres humanos ao invés de intrinsecamente inscrita nos genes ou dna, infere-se que os seres humanos podem a mudar; que nao é uma condenação ou destino mas mais o resultado da prática humana”. (“The Politics of Utopia”, p. 37).

³⁵⁹ JAMESON, “The Politics of Utopia”, p. 35. “‘utópico’ se tornou uma palavra de código na esquerda para socialismo ou comunismo; enquanto para a direita se tornou sinônimo de ‘totalitarismo’ ou, na realidade, Stalinismo. Os dois usos parecem realmente de alguma forma se sobreporem, implicando que uma política que anseia por mudar o sistema radicalmente será designada como utópica – com os subtons da direita que o sistema (agora entendido como livre mercado) é parte da natureza humana; que qualquer tentativa de mudar isso será acompanhada por violência; e que esforços para manter as mudanças (contra a natureza humana) precisarão de uma ditadura.’”

³⁶⁰ BAUDRILLARD, Jean. **America**. Trad. Chris Turner. London & New York: Verso, 2010 [1986], p. 82. “[tendo] visto uma rápida acumulação de princípio de verdade de séculos, vive numa simulação perpétua, num presente de signos perpétuo.”

³⁶¹ Ibidem., p. 83. “Os EUA são a utopia alcançada.”

problema que se instalará, então, no país será a duração e permanência dessa vitória, por assim dizer.

Comentando numa introdução do livro, quase 25 anos depois de sua primeira publicação em francês, o escritor inglês Geoff Dyer avalia: “Reading *America* now, in the wake of 9/11, in the aftermath of the Obama election (to say nothing of Bush!), one is acutely conscious that Baudrillard’s America is Reagan’s”³⁶². Ora esse paraíso que o filósofo encontra – nem sempre sem uma dose de cinismo – é aquele neoliberal do qual já tanto falamos. É também aquele que o faz concluir:

Similarly, everything we have dreamed in the radical name of anti-culture, the subversion of meaning, the destruction of reason, and the end of representation, that whole anti-utopia which unleashed so many theoretical and political, aesthetic and social convulsions in Europe, without even actually a becoming reality (May ’68 is one of the last examples) has all been achieved here in America in the simplest, most radical way. Utopia and anti-utopia is being achieved: the anti-utopia of unreason, of deterritorialization, of the indeterminacy of language and the subject, of the neutralization of values, of the death of culture.³⁶³

Quando Baudrillard diz que a utopia e a distopia convivem nos EUA – e isso muito antes do 11 de setembro, como bem aponta Dyer, na introdução de *America* –, ele parece preso a uma constatação de outro francês, Lois Marin, conforme comentado por Jameson:

utopia is somehow negative; and that it is most authentic when we cannot imagine it. Its function lies not in helping us to imagine a better future but rather in demonstrating our utter incapacity to imagine such a future—our imprisonment in a non-utopian present without historicity or futurity—so as to reveal the ideological closure of the system in which we are somehow trapped and confined.³⁶⁴

³⁶² DYER, Geoff. “Introduction”. In: BAUDRILLARD, Jean. **America**. Trad. Chris Turner. London & New York: Verso, 2010 [1986], p. xiv. “Ler *America* agora, no quando do 11 de setembro, depois das eleições de Obama (para não dizer nada de Bush!) deixa o leitor agudamente consciente de que a América de Baudrillard é a de Reagan.”

³⁶³ BAUDRILLARD, **America**, p. 106. “Da mesma forma, tudo o que sonhamos no nome radical de anti-cultura, a subversão de significado, a destruição da razão, e o fim da representação, que aquela anti-utopia, a qual libertava tantas convulsões teóricas e políticas, estéticas e sociais na Europa, sem, na verdade, se tornar realidade (maio de 1968 é um dos últimos exemplos), foi alcançada aqui na América da forma mais simples e mais radical. Utopia e anti-utopia foram alcançadas: a anti-utopia da insensatez, da desterritorialização, da indeterminação da linguagem e do sujeito, da neutralização dos valores, e da morte da cultura.”

³⁶⁴ JAMESON, “The Politics of Utopia”, p. 25. “utopia é de certa forma negativa; e é mais autêntica quando não a podemos imaginar. Sua função está em não nos ajudar a imaginar um futuro melhor mas mais do que isso em

É nesse nó que os devaneios – na falta de uma palavra melhor – de Baudrillard esbarram. Para ele, os EUA são a utopia e anti-utopia ao mesmo tempo, são a incapacidade de imaginar um futuro melhor. Quando Moylan define a anti-utopia como uma crítica ao utopianismo³⁶⁵, ele está indiretamente apontando a contradição na narrativa de Baudrillard, o que não a esvazia de sentido.

É sobre essa contradição que ele ressalta a construção dos EUA e seu *way of life*, que “is spontaneously fictional since it is a transcending of the imaginary in reality”³⁶⁶. Mas antes ele já apontara que ficção não é imaginação, é o que antecipa imaginação ao dar a ela a forma de realidade³⁶⁷.

Mas, conforme o próprio Jameson afirma, somos limitados, e nem é um problema de imaginação, essa contenção está em “our constitutional inability to imagine Utopia itself: and this, not owing to any individual failure of imagination but as the result of systemic, cultural and ideological closure of which we are all one way or another prisoners”³⁶⁸. Essa explicação talvez ilumine não apenas a contradição de Baudrillard observando aos Estados Unidos, como também a ausência de um impulso utópico no próprio *The Road*.

Moylan identifica o “fracasso” de um texto, então, na sua bem-sucedida resistência ao entorno ideológico do quando de sua produção³⁶⁹. “The inability of Utopia to deliver a systemic plan or solution in the historical moment releases its potential as a flexible and far-reaching mode of critique and change”³⁷⁰. Em *The Road*, McCarthy é capaz disso? Qual seria o contorno ideológico do momento? O romance é fruto da sociedade americana ambígua e cindida do começo dos século XXI, quando, finalmente, parece ter acordado com o

demonstrar nossa profunda capacidade de imaginar tal futuro – nosso aprisionamento num presente não-utópico sem historicidade ou futuridade – de modo a revelar o encerramento ideológico do sistema no qual estamos de certa forma presos e confinados.”

³⁶⁵ MOYLAN, *Scraps*, p. 74.

³⁶⁶ BAUDRILLARD, *America*, p. 104. “é espontaneamente ficcional uma vez que é uma superação do imaginário na realidade.”

³⁶⁷ *Ibidem.*, p. 103.

³⁶⁸ JAMESON, Fredric. “Progress Versus Utopia”. p. 289. “nossa incapacidade constitucional de imaginar a própria Utopia: e isso não se deve a qualquer falha de imaginação individual mas como resultado de um aprisionamento sistêmico, cultural e ideológico do qual somos de um jeito ou de outro prisioneiros.”

³⁶⁹ MOYLAN, *Scraps*, p. 94.

³⁷⁰ *Ibidem.*, p. 94. “A incapacidade da Utopia transmitir um plano sistêmico ou solução no momento histórico libera seu potencial como um modo de crítica e mudança flexível e extenso.”

chacoalhão que levou no começo da década, e percebeu que sua hegemonia podia sofrer fraturas internas – e, pior, dentro de casa.

The Road é um romance ambíguo em sua essência. As leituras que se chocam acontecem em torno do neoliberalismo. A primeira é aquela em que é uma figuração das consequências catastróficas de uma sociedade de Estado mínimo em que cada um está por si, e o deus do mercado a conduz. Teria este mundo também sido arruinado? Penso nesta como a mais proveitosa ao transformar a narrativa num pesadelo neoliberal.

A outra leitura é aquela em que a diegese nada mais é do que uma observação de mais uma crise cíclica do capitalismo – estrutural e necessária, e que, ao final, o modo de produção sai fortalecido. Ambas interpretações são cabíveis na análise de *The Road*, e as duas dependem do que se esperar da dialética entre apocalipse, distopia e utopia.

Em nosso tempo, utopia, diz Ruth Levitas numa carta a Lucy Sargisson, “has retreated from being a potential catalyst of change to being merely a bearer of consolation or a vehicle of criticism. This is one of the reasons for the dominance of the dystopian mode in the contemporary culture”³⁷¹. A ausência de sentido de utopia na narrativa de *The Road* situa o romance como capaz de figurar a inexistência desse impulso em nossos dias.

O apocalipse é o que domina o livro, com seu caos na ordem e suspensão do contrato social, e maleabilidade ética e moral dos personagens – especialmente o pai do garoto. Para Kermode, “narratives need to overcome trauma by connecting a past to a future in view of the catastrophic tone of some twenty-first century narratives that stand in contrast to those of the previous century”³⁷².

O próprio trauma sucumbe junto com o pai, quando este morre. No garoto, o choque aparece rebaixado, ele é filho deste, mas, ao mesmo tempo, não teve a experiência do momento da ruptura, a ele cabe vivenciar o momento pós-traumático. Quando finalmente encontra a nova família, todo o abalo se dissipa, a possibilidade de um novo futuro pode apagar os vestígios do apocalipse intersticial.

³⁷¹ LEVITAS, Ruth; SARGISSON, Lucy. “Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia”. In. BACCOLINI; MOYLAN, **Dark Horizons**, p. 14. “deixou de ser um catalisador potencial de mudança se tornando meramente um portador de consolação ou veículo de crítica. Esse é um dos motivos para a dominação do modo distópico na cultura contemporânea.”

³⁷² HEFFERNAN, Teresa. “On Apocalypse, Monsters and Mourning”. **Frame 26.1**, May 2013, p. 94. “narrativas precisam superar o trauma ao conectar a um passado a um futuro em vista do tom catastrófico de algumas narrativas do século XXI que se colocam em contraste com aquelas do século passado.”

Historically, the desire to be part of “end times” has to do with wanting a moral order. Apocalyptic narratives have always offered up the hope of an absolute truth—the cleansing of the world from evil and corruption, the separation of the righteous from the damned, and of right from wrong.³⁷³

Quando em *The Road*, o pai divide as pessoas em “good guys” (ele e o garoto) e “bad guys” (todos os demais), a narrativa aponta para um fracasso da ideologia, uma vez que os temos como referencial, e sabemos que o homem não é tão “do bem” como ele conta para o filho – que, a certa altura, parece perceber que existe algo de fictício nas histórias heroicas do pai, e começa a questionar sua autoridade. Um exemplo, além do já citado, é quando o garoto indaga se pode existir gente vivendo em outro lugar que não a Terra, e o pai explica não acreditar que se pode viver em outro lugar, e, finalmente, o menino desconversa dizendo: “I dont know what we’re doing”³⁷⁴. O que é, então, ser bom dentro desse universo de e retratado em *The Road*?

Essa crise existencial e ideológica (Estamos fazendo a coisa certa? O que é a coisa certa?) acaba se materializando na ambiguidade do romance, que constrói uma dialética partida entre apocalipse, distopia e utopia – quando a última parte do movimento acontece como um exercício mental do leitor.

Se o apocalipse está presente o tempo todo, a distopia foge da sua manifestação clássica³⁷⁵ e aparece rebaixada. É também um gênero de funções didáticas, a fim de mostrar ao leitor o que acontecerá se as coisas como estão não mudarem drasticamente. Nesse sentido, forma-se a dialética entre distopia e utopia – afinal, dentro desse momento uma não existe sem a outra. Ao apontar os erros do presente, por assim dizer, mostrando seus desdobramento futuro, a obra mira, por fim, numa sociedade mais avançada do que a presente.

³⁷³ HEFFERNAN, “On Apocalypse, Monsters and Mourning”..., p. 98. “Historicamente, o desejo de ser parte do “fim dos tempos” tem a ver com a ver com querer uma ordem moral. Narrativas apocalípticas sempre ofereceram a esperança de uma verdade absoluta – a limpeza do mal e da corrupção do mundo, a separação dos honrados dos danados, e do certo do errado.”

³⁷⁴ MCCARTHY, *The Road*, p. 245. “Eu não sei o que estamos fazendo”.

³⁷⁵ Kunkel, em “Dystopia and the End of Politics”, define como algo com um ordem sinistramente perfeita e “a nightmare of authoritarian or totalitarian rule, while the end of the world is a nightmare of anarchy”, (“um pesadelo de governo autoritário ou totalitário, enquanto o fim do mundo é um pesadelo de anarquia”). Nessa versão se encaixariam obras clássicas do gênero, como *1984* e *Brave New World*. *The Road* não se encaixaria nessa categoria – está mais para aquilo que o autor chama de fim do mundo. Moylan (*Scraps*), no entanto, é mais flexível, ao não mencionar organização político-social na definição de distopia a partir de Sargent, pois, aqui, o que importa mais é o fato de que o romance “intended a contemporaneous reader to view [the society depicted] as considerably worse than the society in which the reader lived” (p. 74, “espera que o leitor contemporâneo veja a sociedade retratada como consideravelmente pior que a sociedade em que esse leitor vive”).

A “utopia alcançada” remete também aos primeiros colonizadores puritanos dos Estados Unidos, cuja vida comunal foi o mais próximo que o país chegou de um projeto de solidariedade e utopia. Ao mesmo tempo, a diáspora deles para o Novo Mundo marca a colônia de tal forma que será sobre essa ideologia – do povo escolhido – que moldará a identidade americana, “for in the Puritan way America is made the special ground for the contest of grace, part of the sacred landscape of revelation in which historical and personal event enacts providential meaning”³⁷⁶. E quando o protagonista de *The Road* vê seu menino como O Escolhido, nada mais está fazendo do que reproduzir a ideologia sob a qual os Estados Unidos nasceram e se construíram.

If we juxtapose the death of the land and the remarkable survival of the novel’s central characters we see dystopian as well as utopian elements, and we are brought back to the beginnings of modern American history—both through contrast and parallel. More’s *Utopia* was not a very specific place, but it was located somewhere in the new world and, through its perfection, it formed a contrast to the old world. The Puritans, too, saw the American continent as a promised land where they could make a new start free from the restraints and immorality of the old world they left behind. The land in *The Road* evokes these ideas through contrast.³⁷⁷

Se a utopia é o movimento final da dialética que deve ser completada pelo leitor, o apocalipse e a distopia são uma tensão constante ao longo da narrativa. O embate se dá pelo estabelecimento da ordem (a segunda) e o fortalecimento do caos (o primeiro). São essas duas forças que impulsionam a trama de *The Road*: a tentativa de estabelecer um sistema (mesmo que temporário) no meio do pandemônio, e este tentando se manter como hegemônico. Como a narrativa é incapaz de dar conta desse atrito, a dialética nunca é completada diegeticamente.

³⁷⁶ RULAND; BRADBURY, **Puritanism to Postmodern**, p. 26. “porque ao modo puritano, América é construído o terreno especial para a competição de graça, parte da terra sagrada da revelação na qual acontecimento histórico e pessoal encena um sentido providencial.”

³⁷⁷ SØFTING, Inger-Anne. “Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy’s *The Road*”. *English Studies*, 94:6, 2013, p. 711. Disponível em <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0013838X.2013.815390#.VQXFeWbFk9I>. Acessado em 15 de março de 2015. “Se colocarmos lado a lado a morte da terra e a sobrevivência notável dos personagens centrais do romance vemos elementos de distopia e utopia, somos levados aos primórdios da história da América moderna – tanto por contraste quanto por paralelo. A Utopia de More não era um local específico, mas localizado em algum lugar no novo mundo e, por meio de sua perfeição, formou um contraste ao velho mundo. Os puritanos também viram o continente americano como a terra prometida onde podiam ter um novo começo livre das amarras e imoralidade do velho mundo que deixaram para trás. A terra em *The Road* evoca essas ideias por meio do contraste.”

Esse fluxo aponta, enfim, para os tempos anteriores à narrativa³⁷⁸, antes do cataclismo. Assim, a utopia significar o antigo modo de produção – o que torna a valência dela bastante questionável. O que pode haver de positivo na estrutura que originou esse mundo?

Como os Puritanos se viam como os Escolhidos numa terra excepcional de leite e mel, os sobreviventes deste romance também se sentem assim, e se isso é algo positivo ou negativo depende, em boa parte, da leitura do final do livro.

Como todo o romance, este é ambíguo:

Perhaps it could be argued that the master of anti-sentimentality and of the gruesome has gone soft in his latest novel. There is still the relentless violence that so characteristically has punctuated his earlier texts and there are grotesquely mutilated human bodies, suggesting that humanity is reducible to mere matter. But in contrast to many of McCarthy's other novels, there is also something unequivocally good for us to seek comfort in, as the relationship between father and son shines like a beacon of light in the all-encompassing desert of the novel. And it is a rather astonishing fact that the boy is still alive at the end of the book, especially considering the author's earlier texts. It is as if the author, like the boy's father, cannot kill him in the end after all.³⁷⁹

Ashley Kunsal, em um ensaio, acredita que o romance traz “unexpectedly optimistic worldview”³⁸⁰, ao que ela conclui:

In *The Road*, McCarthy has granted us this new Prometheus, a twenty-first-century good guy, Adam reinvented: the child is carrying the fire of hope and righteousness from the old story toward the new one. The father gives his son language, and after

³⁷⁸ Baccolini e Moylan apontam que os romances do gênero costumam começar *in media res* com a sociedade de pesadelo já estabelecida. (BACCOLINI; MOYLAN, “Introduction”, p. 5) Ao contrário, das narrativas utópicas que, geralmente, têm como focalizador um visitante externo que chega a esse mundo e a ele é apresentado. Ele funciona como uma medição para o leitor, pois ambos precisam ser didaticamente introduzidos a esse universo.

³⁷⁹ SØFTING, “Between Dystopia and Utopia”, p. 711. “Talvez pudesse se argumentar que o mestre do antissentimentalismo e do macabro se tornou ameno em seu mais recente romance. Ainda há a violência inquieta que tão caracteristicamente tem pontuado seus primeiros textos e há corpos humanos grotescamente mutilados, sugerindo que humanidade é reduzível a mera matéria. Mas em contraste a muitos outros romances de McCarthy, também existe algo de inequivocamente bom no qual procurarmos conforto, como relação entre pai e filho que brilha como um farol no deserto abrangente do romance. É um fato espantoso que o garoto ainda esteja vivo no final do romance, especialmente considerando os textos antigos do autor. É como se o autor, como o pai do menino, não pudesse o matar no final.”

³⁸⁰ KUNSA, Ashley. ““Maps of the World in its Becoming”: Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy’s *The Road*”. *Journal of Modern Literature*, 33.1, 2009, p. 58. “visão de mundo inesperadamente otimista.”

the father's death, the son goes on to seek that still elusive New Jerusalem that waits somewhere beyond the pages of the novel.³⁸¹

Leituras como a de Kunsa almejam que a esperança venha de lugares miseráveis – sem levar em conta a destruição da vida animal e da natureza descrita no romance. Esses críticos buscam na agência a expectativa por novos tempos, sem notar que esses apontam exatamente para os velhos tempos.

Depois da morte do pai, quando o garoto encontra a nova família, e ainda tenta rezar para Deus uma vez, sem sucesso (“He tried to talk to God but the best thing was to talk to his father and he did talk to him and he didnt forget.”³⁸²), há ainda um epílogo:

Once there were brook trout in the streams in the mountains. You could see them standing in the amber current where the white edges of their fins wimpled softly in the flow. They smelled of moss in your hand. Polished and muscular and torsional. On their backs were vermiculate patterns that were maps of the world in its becoming. Maps and mazes. Of a thing which could not be put back. Not be made right again. In the deep glens where they lived all things were older than man and they hummed of mystery.³⁸³

Esse parágrafo, o último do romance, serve ainda para reforçar a ambiguidade presente no livro. A imagem mais forte – mais do que as trutas na correnteza cor de âmbar – são os mapas e labirintos. O primeiro serve para não se perder, o objetivo do segundo é fazer com que você se perca. McCarthy dá um surrado mapa para seus personagens seguirem, mas ao mesmo tempo, eles parecem presos a um labirinto sem saída, pois por mais que andem, seu entorno não muda, por mais que virem para outro lado ao esbarrarem num beco sem saída, haverá outro não muito longe.

³⁸¹ KUNSA, ““Maps of the World in its Becoming””, p. 69. “Em *The Road*, McCarthy nos concedeu esse novo Prometeu, um cara bom do século XXI, Adão reinventado: a criança está carregando o fogo da esperança e justiça da história antiga em direção à nova. O pai dá ao filho a linguagem, e depois da morte do pai, o filho continua a busca que ainda elude à Nova Jerusalém que espera em algum lugar depois das páginas do livro.”

³⁸² MCCARTHY, *The Road*, p. 286. “Ele tentou falar com Deus mas a melhor coisa era conversar com seu pai e falava com ele e não se esquecia.”

³⁸³ *Ibidem.*, p. 286-287. “Antes havia trutas nos riachos das montanhas. Você podia vê-las paradas na correnteza cor de âmbar onde as extremidades brancas de suas barbatanas encrespavam de leve a superfície. Tinham cheiro de musgo na mão. Polidas e musculosas se retorcendo. Em suas costas havia padrões sinuosos que eram mapas de um mundo em seu princípio. Mapas e labirintos. De algo que não que não podia ser resgatado. Não podia ser endireitado. Nos vales estreitos e profundos em que eles viviam todas as coisas eram mais antigas que o homem e num murmúrio contínuo falavam de mistério.”

Os mapas do mundo em seu princípio para nada servem ao esquematizar um passado longínquo – tampouco apontam para o mundo futuro. São o mapa do presente, e, dessa forma, incapazes de figurar uma utopia. Esta nasce de uma ausência, como mostra Bertolt Brecht em sua *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny*. A peça se desenvolve numa cidade que materializa uma utopia perversa e pervertida pautada pelo dinheiro e ganância. O dramaturgo talvez queira apontar a impossibilidade de um estágio mais avançado – a menos que haja algo realmente revolucionário, como a abolição da moeda. Ao longo da ação, assim, uma frase ecoa resumindo o espírito desse impulso: “Mas falta alguma coisa!”³⁸⁴. E, dadas as condições materiais e históricas de nosso mundo, sempre irá faltar.

³⁸⁴ BRECHT, Bertolt; WEIL, Kurt. “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”. Trad. Luiz Antônio Martinez Correa & Wolfgang Bader. In. BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo 3**. Rio de Janeiro, Paz E Terra, 1988 [1928-1929], p. 125.

Epílogo

Um mundo inaudito

For what if the main blind spot of utopian thought in the present postapocalyptic era lay not in its complicity with mass ideological movements but rather in a lack of determination in imagining the irresistible pressures unleashed by political upheaval, a loss of nerve in confronting the intractable forces of social equilibrium that mark genuine change impossible without a “catastrophe” befalling the entire society?

(Peter Y. Paik. From Utopia to Apocalypse)

No genuinely or radically different culture can emerge without a radical modification of the social system from which our culture itself springs. In a world in which there do exist today, in however embryonic and emergent (or residual) forms, social systems different from our own, this affirmation need to have the bleakness of the earlier kinds of cultural pessimism which the sense of systemic closure seems to frequently have inspired.

(Fredric Jameson. Signatures of the Visible)

Comentando as narrativas apocalípticas em seu *Combined and Uneven Apocalypse*, Evan Calder Williams afirma que

We do not become post-apocalyptic because the plague swells, the bomb drops, or the earth cools. We become post-apocalyptic when we accept the present as rubbish, as undead and as under attack. To be post-apocalyptic is to make of a given condition a decision and commitment.³⁸⁵

Em *The Road*, Cormac McCarthy parece estar ilustrando essa proposição. Nenhuma praga recai sobre as pessoas, nenhuma bomba explode, e o clima não é tão diferente a ponto de aniquilar o mundo. No romance, o par de protagonistas lida com o nosso presente, com um cataclismo diário, cuja causa ausente, o aproxima ainda mais de nós.

³⁸⁵ WILLIAMS, E. C., **Combined and Uneven Apocalypse**, p. 9. Não nos tornamos pós-apocalípticos porque uma praga se intensifica, a bomba cai, ou a Terra esfria. Nós nos tornamos pós-apocalípticos quando aceitamos o presente como escombros, como mortos-vivos e sob ataque. Ser pós-apocalíptico é fazer de uma dada condição uma decisão e um compromisso.”

Essa destruição, por sua vez, também aponta o crítico, pode estar ligada àquilo a que ele chama de ‘destruction of *totalizing* structures’³⁸⁶, ou seja, as estruturas totalizantes que irão descrever como as coisas são e como deveriam ser. Essa bússola ideológica não existe no universo do romance de McCarthy. Ficamos, enquanto leitores, perdidos geográfica e temporalmente nessa narrativa. No limite, se olharmos, os personagens caminham de onde e para onde? Quando criança, o Pai “[had] pored over maps [...], keeping one finger on the town where they lived”³⁸⁷. Seu filho, anos e um cataclismo mais tarde, talvez não seja capaz de um gesto tão banal. Ou, se conseguir se localizar, essa localização é fugaz, logo já não estão mais no mesmo lugar. Em tempos de pós-modernidade, tudo muda rápido, a volubilidade pauta a vida deles – e as nossas.

Em que medida, o 11 de setembro se transformou num evento de alcance global? Quando o centro do capitalismo é atingido – como nunca antes – o que respinga em seus vizinhos e na periferia?

Citando novamente Calder Williams:

capitalist apocalypse is the possibility of grasping how the global economic order and its social relations depend upon the production and the exploitation of the undifferentiated, or those things which cannot be included in the realm of the openly visible without rupturing the very oppositions that make the whole enterprise move forward.³⁸⁸

É preciso, então reformular o questionamento acima: até que ponto os ataques de 2001 foram capazes de causar estragos na economia de outros países? Conforme o crítico aponta, o apocalipse capitalista teria um valor positivo ao ser capaz de tirar o véu das relações entre centro e periferia, e mostrar o devido lugar de cada um que permite a existência dessa dinâmica. Uma vez isso escancarado, é possível saber com quem estamos lidando, e as formas de agência e transformação.

O que o apocalipse fará será apenas reformular a vida conforme era antes dele vir à tona – se é que ele existe mesmo, ou é apenas uma ilusão. Há dúvidas. Os personagens de *The*

³⁸⁶ WILLIAMS, E. C., **Combined and Uneven Apocalypse**, p. 5. Ênfase do original.

³⁸⁷ MCCARTHY, **The Road**, p. 182. “estudava cuidadosamente os mapas [...] mantendo o dedo sobre a cidade onde morava”. (p. 151)

³⁸⁸ WILLIAMS, E. C., Op. Cit., p. 8. “apocalipse capitalista é possibilidade de compreender como a ordem econômica global e suas relações sociais dependem da produção e exploração do indiferenciado, ou aquelas coisas que não podem ser incluídas na esfera do abertamente visível sem romper a própria oposição que faz todo o empreendimento seguir em frente.”

Road passam quase 300 páginas lutando contra um presente obscuro e opressor, para, ao final, reencontrar o passado tão obscuro e opressor, embora num outro formato.

Ao final, o livro repõe aquilo tudo que estava por um fio durante a narrativa – em outras palavras uma espécie de organização social pautada pela estrutura familiar, base para o capitalismo. As cinzas que cobrem o mundo inaudito já não causam estranhamento.

É exatamente isso a que Franco Moretti chama de “return of the familiar”³⁸⁹. Um fato repetido diversas vezes – a presença das cinzas – confere solidez, explica o italiano. A praia cinza, quando a dupla finalmente chega ao destino³⁹⁰, é motivo de decepção, mas não de intimidação. Esse é o mundo que lhes resta, e é nele que devem sobreviver.

É um cenário em que o distópico e o apocalíptico duelam pela hegemonia. O primeiro prega uma organização opressora, massificante e alienada; enquanto o segundo, o caos e a ausência de poder institucionalizado. Este, realmente, nunca se materializa em *The Road*, o que pode apontar para a vitória do apocalipse. Haveria, então, nessa dialética, espaço para a Utopia?

Na distopia, explica Tom Moylan, “control over the means of language, of representation and interpellation, is a crucial weapon and strategy in dystopian resistance”³⁹¹. A linguagem em *The Road* esmaece conforme as formas de vida perecem³⁹². Pai e filho cada vez mais também parecem perder sua linguagem, a ponto de diálogos serem marcados por constantes monossílabos – especialmente, como vimos, “Okay” – do garoto.

Longe de ser um gênero novo, o apocalipse distópico parece ter ganhado um outro fôlego nos últimos anos na literatura norte americana – especialmente do Pulitzer que McCarthy ganhou com *The Road*³⁹³. Em um artigo recente sobre a onda de romances e antologias norte-americanos do gênero, Jason Heller escreve:

³⁸⁹ MORETTI, Franco. “A Working Master”. In. _____. **The Bourgeois**. London and New York: Verso, 2014 [2013], p. 63.

³⁹⁰ Cf. Capítulo 3 dessa dissertação.

³⁹¹ MOYLAN, **Scraps**, p. 149. “controle sobre os meios de linguagem, de representação e interpelação, é uma ferramenta e estratégia cruciais em uma resistência distópica.”

³⁹² “The world shrinking down about a raw core of parsible entities. The names of things slowly following those things into oblivion” (**The Road**, p. 88)

³⁹³ Aqui vale um comentário: nunca um autor exclusivamente de ficção-científica/fantasia ganhou um Pulitzer na categoria ficção, e grandes candidatos nunca faltou – Philip K. Dick, Ursula Le Guin e Kim Stanley Robinson, para citar alguns americanos. A única vez que o prêmio chegou mais perto do gênero foi com a premiação de *The Road*, em 2006 – ou seja, premiou-se um autor mainstream que se aventurou em escrever uma SF, mas o gênero, como algo *literário*, ainda está para ser reconhecido.

The end of the world sure is taking a long time. Ever since the breakout success of Cormac McCarthy's 2006 novel *The Road*, America has been degraded, devastated, and decimated time and time again — at least, on the page. Granted, McCarthy didn't invent post-apocalyptic fiction. But he helped spark a literary trend that shows no signs of abating.

[...]

It's like the movie *Groundhog Day*, only with the apocalypse happening over and over, often with slight variations. These books are being written by the truckload, and some of them are even being read — but with this level of saturation, does post-apocalyptic fiction have a future?³⁹⁴

O crítico cita primeiro a saturação do gênero, para depois se perguntar se ainda existe a possibilidade de fazer qualquer coisa de nova dentro dele. Mas existe algo mais pertinente a se questionar (e que traz consigo a resposta para Heller): esse tipo de narrativa é capaz de dar conta de nossos tempos? Ou, ao menos, é o que chega mais próximo de tal empreitada?

Claire P. Curtis ensaia algumas respostas em seu livro:

Post-Apocalyptic fiction [...] provides a compelling basis for rethinking the conditions of and thus the response to life in the state of nature. This kind of fiction provides a window into life absent central authority. And as fiction there is room for carefully analyzing the basic motivations of human beings and the impulses that might drive us together to live. [These] accounts have the advantage of emerging from a world destroyed: thus the characters know, in part, the thing they are trying to create.³⁹⁵

³⁹⁴ HELLER, Jason. “Does Post-Apocalyptic Literature Have A (Non-Dystopian) Future?”. **NPR Books**. New York, 2 de maio de 2015.. Disponível em http://www.npr.org/2015/05/02/402852849/does-post-apocalyptic-literature-have-a-non-dystopian-future?utm_medium=RSS&utm_campaign=books. Acessado em 3 de maio de 2015. “O fim do mundo certamente está tomando muito tempo. Desde o sucesso inesperado do romance *The Road*, de 2006, de Cormac McCarthy, os EUA vivem degradados, devastados e dizimados uma vez depois da outra – ao menos, nas páginas. Certamente, McCarthy não inventou a ficção pós-apocalíptica. Mas ajudou a criar uma fagulha de uma tendência literária que não mostra sinais de abatimento.

[...]

É como o filme *Feitiço do Tempo*, apenas com o apocalipse acontecendo sem parar, geralmente com pequenas variações. Esses livros são escritos de baciada, e alguns deles são até lidos – mas com esse nível de saturação, a ficção pós-apocalíptica tem um futuro?”

³⁹⁵ CURTIS, Claire P.. “Introduction: Thinking the End of the World”. In. _____. **Postapocalyptic Fiction and The End of Social Contract**, p. 10. “Ficção pós-apocalíptica [...] fornece uma base interessante para repensar as condições de, e portanto a resposta a, vida no estado de natureza. Esse tipo de ficção fornece uma janela para a vida sem autoridade central. E como ficção há espaço para análise cuidadosa das motivações básicas dos seres humanos e os impulsos que nos unem. [Esses] relatos têm a vantagem de emergirem de um mundo destruído: portanto as personagens sabem, em parte, o que estão tentando criar.”

A ficção-científica (distópica, utópica, apocalíptica...) é o espaço mais aberto à “fantasia”, à exploração dos medos e anseios, é o espaço do desejo, e “our imaginations are hostages to our own modes of production”, e o gênero afirma que “even our wildest imaginings are all collages of experience, constructs made up of bits and pieces of the here and now”³⁹⁶.

Em outras palavras, a arte – e claro que a literatura está nesse círculo – é criada no mundo onde vivemos, e irá não apenas reproduzir esse mundo como também o pautar, assim como a vida e organização social etc. Nosso pensamento não tem como fugir da sombra do capitalismo, nosso modo de produção, e a partir dele criamos, e podemos tentar fugir dele nessa criação.

The Road, publicado no começo do século XXI, é fruto de seu tempo – assim como um retrato e, ao seu modo, modelador de algo da literatura norte-americana que vem depois dele. Dois exemplos bastante recente desta: *Station Eleven*, publicado em 2014, traz um mundo devastado por onde circula um grupo de teatro mambembe que tenta manter viva a chama da arte. Numa entrevista, em dezembro do ano da publicação, a autora do romance, Emily St. John Mandel, afirma:

One way to write about something is to consider its absence, which is why I set much of the book in a post-apocalyptic landscape. I thought of the book as a love letter to the modern world, written in the form of a requiem. Also, I really like post-apocalyptic fiction — *The Dog Stars* and *The Road* are particular favourites — and I thought it would be an interesting landscape for a traveling theatre company.³⁹⁷

O outro exemplo: *The Only Ones*, de Carola Dibbell, publicado em 2015. No futuro próximo do romance, a população mundial está sendo dizimada por doenças novas às quais não temos resistência. Apenas algumas pessoas – no livro chamada de *hardies* – não sucumbem. Seus genes, então, se tornam uma mercadoria valiosa, pois, a partir deles, casais

³⁹⁶ JAMESON, Fredric. “Introduction: Utopia Now”. In. **The Archaeologies of the Future**. London & New York: Verso, 2007 [2005], p.xiii. “nossas imaginações são refêns de nossos próprios modos de produção”, “até mesmo nossas imaginações mais selvagens são todas colagens de experiências, contruções inventadas de pedaços e partes do aqui e agora.”

³⁹⁷ MANDEL, Emily St. John. Entrevista [21 de dezembro 2014], io9.com. Entrevista concedida a Charlie Jane Anders. Disponível em io9.com/how-did-post-apocalyptic-stories-become-the-hottest-boo-1649022270. Acessado em 05 de maio de 2015. “Uma maneira de escrever sobre algo é considerar sua ausência que é o porquê eu coloquei muito do livro numa paisagem pós-apocalíptica. Eu vejo o livro como uma carata de amor ao mundo moderno, escrita na forma de um réquiem. Além disso, gosto muito de ficção pós-apocalíptica – *The Dog Stars* e *The Road* são especialmente favoritos – e pensei que seria uma paisagem interessante para uma companhia de teatro mambembe.”

que perderam os filhos poderão clonar uma nova criança que não sucumbirá. O livro parece uma combinação de *The Road*, com *Never Let Me Go*, romance do inglês Kazuo Ishiguro, sobre clonagem, na qual clones servem como fornecedores de órgãos quando algum membro da elite necessita de um transplante.

Esses são apenas dos exemplos ligeiros e recentes para mostrar que o gênero anda muito bem, obrigado – e vale ressaltar que os dois livros são bastante bons, e foram bem elogiados pela imprensa. Não me interessa aqui, fazer uma lista extensa de obras similares publicadas nos últimos anos – seria até longa, aliás – mas apontar que ainda a ficção-científica do apocalipse representa uma tentativa de figurar nosso tempo.

Em todos os livros, de mais a mais, existe uma constante, além do mundo destruído (por causas variadas, mas isso pouco importa): sobreviver é uma competição. Não existe solidariedade entre os pares. Todos veem o próximo como inimigo, como se a sobrevivência de um irá ameaçar a de outro. Estão todos praticamente sós – quando muito, se importam com a vida dos familiares. Ou seja, nada mais próximo da nossa sociedade do capitalismo tardio, em que lutamos uns contra os outros. Essa é a nossa distopia – a da alienação solitária que cega a solidariedade, e sufoca a utopia de reciprocidade. É o mundo de *The Road*, e é também o nosso, como coloca muito bem o ativista e teórico italiano Franco ‘Bifo’ Berardi:

Late capitalism is transferring the military logic of mobilization into the sphere of the economy: work, production and exchange are all transformed into battlefield whose only rule is competition.

Our entire precarious life is submitted to this one imperative: competition. All of our collective energies are enlisted to one goal: to fight against all others in order to survive.³⁹⁸

³⁹⁸ BERARDI, Franco ‘Bifo’. “The Joker”. In. _____. **Heroes**. London & New York: Verso, 2015, p. 26. “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.”

Bibliografia

ADIUTORI, Vincent. “The Road is Mapped: Cormac McCarthy’s Modernist Irony”. **Mediations**. Chicago: University of Illinois at Chicago, Volume 28, No. 1, p. 3 – 17, Fall 2014. Disponível em <http://www.mediationsjournal.org/articles/road-is-mapped>. Acessado em 1 de março de 2015.

ADORNO, Theodor. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In. _____. **Notas Sobre Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades & Editora 34, 2008 [2003], p. 55-64.

_____. **Notas Sobre Literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades & Editora 34, 2008 [2003], p. 55-64.

_____. “Culture Industry Reconsidered”. In. _____. **The Culture Industry**. Trad. J. M. Bernstein. London & New York: Routledge, 2001 (1991), p. 98-106.

AMIS, Kingsley. **New Maps of Hell**. London: Penguin Books, 2011 [1960].

ANDERSON, Perry. “Imperium”. **New Left Review**, London, v. 83, p. 05-111, 2013.

_____. **The Origins of Postmodernism**. London & New York: Verso, 2006 [1998].

_____. “From Progress to Catastrophe”. **London Review of Books**, 33:15, July 2011, p. 24-28. Disponível em

<http://www.lrb.co.uk/v33/n15/perry-anderson/from-progress-to-catastrophe>. Acessado em 22 de março de 2015.

_____. “The River of Time”. **New Left Review**, London, v. 26, Mar Apr 2004, p. 67-77.

ANNESLEY, James. **Fictions of Globalization**. London & New York: Continuum, 2008 [2006].

ARANTES, Paulo. “O Novo Tempo do Mundo”. In: _____. **O Novo Tempo do Mundo**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014, p. 27-97.

_____. **O Novo Tempo do Mundo**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2014.

ARRIGHI, Giovanni. "Hegemony Unravelling – 1". **New Left Review**, 33, May-June, 2005, p. 23-80.

BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Eds). **Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination**. New York and London: Routledge, 2003.

_____. "Introduction". In. BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Eds). **Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination**. New York and London: Routledge, 2003, p. 01-12.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. Trad. Michel Lahud & Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2009.

BARRET, Laura. "Mao II and Mixed Media". In. OLSTER, Stacey. **Don DeLillo**. London & New York: Continuum, 2011, p. 49-64.

BAUDRILLARD, Jean. **America**. Trad. Chris Turner. London & New York: Verso, 2010 [1986].

_____. **The Illusion of the End**. Trad. Chris Turner. Stanford: Stanford University Press, 1994.

_____. **The spirit of Terrorism**. Trad. Chris Turner. London & New York: Verso, 2003 [2002].

_____. "Hypothesis on Terrorism". In. _____. **The spirit of Terrorism**. Trad. Chris Turner. London & New York: Verso, 2003 [2002], p. 49- 84.

_____. "The Spirit of Terrorism". In. _____. **The spirit of Terrorism**. Trad. Chris Turner. London & New York: Verso, 2003 [2002], p. 1-34.

_____. "Requiem for Twin Towers". In. _____. **The spirit of Terrorism**. Trad. Chris Turner. London & New York: Verso, 2003 [2002], p. 35-49.

_____. **The Gulf War Did Not Take Place**. Trad. Paul Patton. Sidney: Power Publications, 2009 [1995, 1990].

BEIGBEDER, Frédéric. **Windows on the World**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Editora Record, 2005.

BENJAMIN, Walter. “The Storyteller”. In. _____. **Illuminations – Essays and Reflections**. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968 [1936], p. 83-109.

_____. “Theses on the Philosophy of History”. In. _____. **Illuminations – Essays and Reflections**. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968 [1936], p 253-264.

_____. **Illuminations – Essays and Reflections**. Trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968 [1936].

_____. **Reflections**. Trad. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 1978.

_____. “Theologico-Political Fragment”. In. _____. **Reflections**. Trad. Edmund Jephcott. New York: Schocken Books, 1978, p. 312-313.

BELLAMY, Brent Ryan. **Residues of Now – The Cultures and Politics of Contemporary U. S. Post-Apocalyptic Novels**. 2014. 191 f. Tese (PhD in English) – Department of English and Film Studies, University of Alberta, 2014.

_____. “Aesthetics of Exhaustion, McCarthy Years Later”. **Notes From After The End**, 11/01/2013. Disponível em <http://www.brenryanbellamy.com/2013/01/aesthetics-of-exhaustion-mccarthy-years.html>. Acessado em 10 de fevereiro de 2015.

BERGER, James. **After The End**. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1999.

_____. “There’s No Backhand to This”. In. GREENBERG, Judith (ed.). **Trauma At Home – After 9/11**. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003, p. 52-59.

BERARDI, Franco ‘Bifo’. “The Joker”. In. _____. **Heroes**. London & New York: Verso, 2015, p. 9-28.

_____. **Heroes**. London & New York: Verso, 2015.

BÍBLIA. Disponível em <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/1>. Acessado em 17 de maio de 2015.

BOOTH, Wayne. **The Rethoric of Fiction**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983 [1961].

BOULD, Mark et al (Eds.). **The Routledge Companion to Science Fiction**. London & New York: Routledge, 2011 [2009].

BOXAL, Peter. **Don DeLillo – The Possibility of Fiction**. London and New York: Routledge, 2012 [2006].

BRECHT, Bertolt; WEIL, Kurt. “Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny”. Trad. Luiz Antônio Martinez Correa & Wolfgang Bader. In. BRECHT, Bertolt. **Teatro Completo 3**. Rio de Janeiro, Paz E Terra, 1988 [1928-1929], p.109-163.

BROWN, Wendy. “American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization”. **Political Theory**, v. 34, No 6, p. 690-714, Dec 2006.

BUTTLER, Andrew M. “Postmodernism and Science Fiction”. In. JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Eds.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Cambridge, 2003, p.137-148.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010 [1965].

_____. “A Personagem do Romance”. In. CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011, p. 51-80.

CANDIDO, Antonio et al. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

CANT, John, **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**. New York & London: Routledge, 2008.

CARPENTER, Rebecca. “We’re not a friggin’ girl band”. In. KENNISTON, Ann; QUINN, Jeanne Follansbee (Eds.). **Literature After 9/11**. New York & London: Routledge, 2010 [2008], p. 143-160.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience – Trauma, Narrative, and History**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1996.

CASTI, John. **O Colapso de Tudo**. Trad. Ivo Koritowsky e Bruno Alexander. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

CAZDYN, Eric. **The Already Dead - The New Time of Politics, Culture and Illness**. Durham & London: Duke University Press, 2013.

CAZDYN, Eric; SZEMAN, Imre. **After Globalization**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2013.

CEVASCO, Maria Elisa. **Para Ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz & Terra, 2001.

CHABON, Michael. "Dark Adventure on Cormac McCarthy's The Road". In. _____. **Maps and Legends – Reading and Writing Along the Borderlands**. New York: Harper Perennial, 2009, 95-108.

_____. **Maps and Legends – Reading and Writing Along the Borderlands**. New York: Harper Perennial, 2009.

CHAMBERLAIN, Samuel. **My Confession**. New York: Harpers, 1956. In. CANT, John, **Cormac McCarthy and the Myth of American Exceptionalism**. New York & London: Routledge, 2008.

CHASE, Richard. **The American Novel and Its Tradition**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1980 [1957].

CLAYES, Gregory (Ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011 [2010].

CONRAD, Joseph. "The Secret Agent". In. _____. **The Portable Conrad**. London: Penguin Books, 2007 [1907], p. 365-604.

COSTA, Iná Camargo. **Nem uma Lágrima**. São Paulo: Editora Expressão Popular; Nanquim Editorial, 2012.

CRARY, Jonathan. **24/7 – Late Capitalism and the End of Sleep**. London & New York: Verso, 2013.

CSICSERY-RONAY, Jr, Istvan. **The Seven Beauties of Science Fiction**. Middletown: Wesleyan University Press, 2011 [2008].

CUMMINGS, Anthony. “Does literature sell 9/11 short?”. *The Guardian*, London, 23 de fevereiro de 2007. Disponível em <http://www.theguardian.com/books/booksblog/2007/feb/23/doesliteraturesell911short>. Acessado em 24 de março de 2015.

CURTIS, Claire P. **Postapocalyptic Fiction and The Social Contract**. Lanham: Lexington Books, 2012 [2010].

_____. “Last One Out, Please Turn Out the Lights”. In. _____. **Postapocalyptic Fiction and The End of Social Contract**. Lanham: Lexington Books, 2012 [2010], p. 17-42.

_____. “Introduction: Thinking the End of the World”. In. _____. **Postapocalyptic Fiction and The End of Social Contract**. Lanham: Lexington Books, 2012 [2010], p. 01-16.

DAWSON, Ashley, SCHULLER, Malini Johar (Eds.). **Exceptional State – Contemporary U. S. Culture and the New Imperialism**. Durham and London: Duke University Press, 2007.

_____. “Introduction: Rethinking Imperialism Today”. In. DAWSON, Ashley, SCHULLER, Malini Johar (Eds.). **Exceptional State – Contemporary U. S. Culture and the New Imperialism**. Durham & London: Duke University Press, 2007, p. 1- 33.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELLAMORA, Richard. **Postmodern Apocalypse – Theory and Cultural Practice at the End**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

DYER, Geoff. “Introduction”. In: BAUDRILLARD, Jean. **America**. Trad. Chris Turner. London & New York: Verso, 2010 [1986], p. ix-xvi.

EASTHOPE, Antony. **Literary Into Cultural Studies**. London and New York: Routledge, 1991.

DELILLO, Don. **Mao II**. New York: Penguin Books, 1992 (1991).

_____. **Falling Man**. New York: Scribner, 2007.

_____. "In the ruins of the future". **Harper's**, New York, Dezembro, 2003, p. 33-40.

DIX, Andrew; JARVIS, Brian; JENNER, Paul. **The Contemporary American Novel**. London & New York: Continuum, 2011.

DOWLING, William C. **Jameson, Althusser, Marx – An Introduction to The Political Unconscious**. London: Methuen, 1984.

EAGLETON, Terry. **Holly Terror**. Oxford & New York: Oxford University Press, 2005.

ELLIS, Jay. **No Place for Home**. New York & London: Routledge, 2009.

FAULKNER, William. **As I Lay Dying**. New York: Vintage, 1985 [1930].

FISHER, Mark. **Capitalist Realism**. Winchester & Washington: O Books, 2009.

FITTING, Peter. "Utopia, Dystopia and Science Fiction". In. CLAYES, Gregory (Ed.). **The Cambridge Companion to Utopian Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011 [2010], p. 135-153.

FREEDMAN, Carl. **Critical Theory and Science Fiction**. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

FRIEDMAN, Norman. "Point of view in fiction". In. STEVICK, Philip (Ed.). **The Theory of the Novel**. New York: The Free Press, 1967, p. 108-137.

FROST, Laura. "Still Life: 9/11's Falling Bodies". In. KENNISTON, Ann; QUINN, Jeanne Follansbee (Eds.). **Literature after 9/11**. New York & London: Routledge, 2010 [2008], p. 180-206.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism**. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1990 [1957].

FRYE, Steven. **Understanding Cormac McCarthy**. Columbia: South Carolina Press, 2011 (2009).

_____. (Ed.). **The Cambridge Companion to Cormac McCarthy**. New York: Cambridge University Press, 2013,

_____. "Blood Meridian and the poetics of violence". In FRYE, Steven (Ed.). **The Cambridge Companion to Cormac McCarthy**. New York: Cambridge University Press, 2013, p. 107-120.

GENETTE, Gérard. **Narrative Discourse – An Essay in Method**. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca: Cornell University Press, 1980 [1983].

GRETLUND, Jan Nordby. "Cormac McCarthy and the American Literary Tradition". In. MONK, Nicholas (Ed.). **Intertextual and Interdisciplinary Approaches to Cormac McCarthy**. New York & London: Routledge, 2013 (2012), p. 41-51.

GRAY, Richard. **After the Fall – American Literature since 9/11**. Malden & Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.

_____. **A History of American Literature**. Malden & Oxford: Wiley-Blackwell, 2012 [2004].

GREENBERG, Judith (ed.). **Trauma At Home – After 9/11**. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003.

_____. "Wounded New York. In. GREENBERG, Judith (ed.). **Trauma At Home – After 9/11**. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003.

GUINN, Mathew. "Writing in the South Now". In: GRAY, Richard; ROBINSON, Owen (Ed.). **A Companion to The Literature and Culture of the American South**. Hoboken: Blackwell Publishing, 2007 (2004), p. 571-587.

GUNN, James; CANDELARIA, Matthew (Eds.). **Speculations on Speculation**. Lanham; Toronto; Oxford: The Scarecrow Press, 2005.

HAMID, Mohsin. **The Reluctant Fundamentalist**. London: Hamish Hamilton, 2007.

HARDT, Michael; WEEKS, Kathi (Eds.). **The Jameson Reader**. Oxford & Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000.

HAGE, Erik. **Cormac McCarthy – A Literary Companion**. Jefferson and London: McFaland & Company: 2010.

HARE, David. **Stuff Happens (Off-Broadway Edition)**. London: Faber and Faber, 2004.

HARVEY, David. **The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change**. Malden & Oxford: Blackwell Publishers, 2000 [1990].

_____. "POSTmoderISM or postMODERNism?". In: _____. **The Postmodern Condition**. Cambridge & Oxford: Blackwell, p. 113-118.

_____. "Modernization". In: _____. **The Condition of Postmodernity**. Cambridge & Oxford: Blackwell, p. 99-112.

HEFFERNAN, Teresa. "On Apocalypse, Monsters and Mourning". *Frame* 26.1, p. 93-108, May 2013.

_____. **Post-Apocalyptic Culture**. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2008.

HOLLOWAY, David. **The Late Modernism of Cormac McCarthy**. Westport & London: Greenwood Press, 2002.

_____. "The Waning of Historicity". In: _____. **The Late Modernism of Cormac McCarthy**. Westport & London: Greenwood Press, p. 57-102.

HUELS, Mitchum. "Foer, Spiegelman, and 9/11's Timely Traumas". In: KENNISTON, Ann; QUINN, Jeanne Follansbee (Eds.). **Literature after 9/11**. New York & London: Routledge, 2010 [2008], p. 42-59.

IBARROLA-ARMENDARIZ, Aitor. "Crises across the board in Cormac McCarthy's *The Road*". **Revista de Estudios Norteamericanos**, Seville, n. 14, 2009-2010, p. 81-105.

JAMES, Edward; MENDLESOHN, Farah (Eds.). **The Cambridge Companion to Science Fiction**. Cambridge, 2003.

JAMESON, Fredric. "Towards Dialectical Criticism". In: _____ **Marxism and Form**. Princeton: Princeton University Press, 1974 [1971], p. 306-416.

_____. "T. W. Adorno, or Historical Tropes". In: _____. **Marxism and Form**. Princeton: Princeton University Press, 1974 [1971], p. 03-59.

_____. **Marxism and Form**. Princeton: Princeton University Press, 1974 [1971].

_____. "Class and Allegory in Contemporary Mass Culture: *Dog Day Afternoon* As a Political Film". In: _____. **Signatures of The Visible**. New York and London: Routledge, 2007 [1977, 1992], p. 47-74.

_____. **The Political Unconscious**. London and New York: Routledge, 2002 [1981, 1983].

_____. "Romance and Reification: Plot Construction and Ideological Closure in Joseph Conrad". In: _____. **The Political Unconscious**. London and New York: Routledge, 2002 [1981, 1983], p. 194-270.

_____. "On Interpretation: Literature as a Socially Symbolic Act". In: _____. **The Political Unconscious**. London and New York: Routledge, 2002 [1981, 1983], p. 1-88.

_____. "Progress versus Utopia, or Can we imagine the future?". In: _____. **The Archaeologies of the Future**. London & New York: Verso, 2007 [1982], p. 281-295.

_____. "The Cultural Logic of Late Capitalism". In: _____. **Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism**. Durham: Duke University Press, 1991 [1984], p. 35-36.

_____. **Marxismo e Forma**. Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

_____. "T. W. Adorno; ou Tropos históricos". In: _____. **Marxismo e Forma**. Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985, p. 11-52.

_____. "Cognitive Mapping". In: HARDT, Michael; WEEKS, Kathi (ed.). **The Jameson Reader**. Oxford & Massachusetts: Blackwell Publishers, 2000 [1988], p. 277-187.

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

_____. "Transformations of the Image in the Postmodernity". In. _____. **The Cultural Turn**. London and New York: Verso, 2009 [1998], p. 93-135.

_____. **Signatures of The Visible**. New York and London: Routledge, 2007 [1992].

_____. "Culture and Finance Capital". In. _____. **The Cultural Turn**. London and New York: Verso, 2009 [1998], p. 136-161.

_____. **The Archaeologies of the Future**. London & New York: Verso, 2007 [2005].

_____. "The Politics of Utopia". **New Left Review**, 25, Jan Feb 2004, p. 35-54.

_____. "Journey into Fear". In: _____. **Archaeologies of the Future**. London & New York: Verso, 2007 [2005], p. 182-210.

_____. "The Future as a Disruption". In: _____. **The Archaeologies of the Future**. London & New York: Verso, 2007 [2005], p. 211-233.

_____. **Valences of the Dialectic**. London & New York: Verso, 2010 [2009].

_____. "Utopia as Replication". In. _____. **Valences of the Dialectic**. London & New York: Verso, 2010 [2009] p. 410-134.

_____. "Globalization as a Philosophical Issue". In. _____. **Valences of the Dialectic**. London & New York: Verso, 2010 [2009], p. 435-455.

_____. "Globalization as a Political Strategy". In. _____. **Valences of the Dialectic**. London & New York: Verso, 2010 [2009], p. 456-472.

_____. **The Antinomies of Realism**. Verso: London & New York, 2013.

_____. "Introduction: Realism and Its Antinomies". In. _____. **The Antinomies of Realism**. London & New York: Verso, 2013, p.1-11.

_____. "On the Power of the Negative". **Mediations**. Chicago: University of Illinois at Chicago, Volume 28, No. 1, 2014. Disponível em

<http://www.mediationsjournal.org/articles/power-of-the-negative> Acessado em 23 de março de 2015

JANSEN, Sue Curry. "Media in Crises: Gender and Terror, September 2001". **Feminist Media Studies** 2.1 (Mar 2002), p. 139-141. In. KAVADLO, Jesse. "With Us or Against Us". In. KUHN, Cynthia; RUBIN, Lance (Eds.). **Reading Chuck Palahniuk**. London & New York: Routledge, 2012 (2009), p. 103-115.

JOSYPH, Peter. **Cormac McCarthy's House**. Austin: University of Texas Press, 2013.

_____. **Adventures in Reading Cormac McCarthy**. Lanham: Scarecrow Press, 2010.

KAKUTANI, Michiko. "Singles in the city find a way before 9/11", **The New York Times**. New York, August, 22, 2006.

Disponível em http://www.nytimes.com/2006/08/22/books/22Kaku.html?_r=0 Acessado em 08 junho 2014.

KAPLAN, Cora. "What we have again to say: Williams, Feminism, and the 1840s". In C. Prendergast (Ed.). **Cultural Materialism: On Raymond Williams**, p. 231. Apud. CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz & Terra, 2001, p. 151

KAVADLO, Jesse. "With Us or Against Us". In. KUHN, Cynthia; RUBIN, Lance (Eds.). **Reading Chuck Palahniuk**. London & New York: Routledge, 2012 (2009), p. 103-115.

KELLNER, Douglas (Ed.). **Postmodernism/Jameson/Critique**. Washington: Mouton de la Haye Press, 1989.

KENNEDY, William. "Left Behind". **The New York Times**. New York: 2006. Disponível em

http://www.nytimes.com/2006/10/08/books/review/Kennedy.t.html?pagewanted=all&_r=0.

Acessado em 1 de fevereiro de 2015.

KENNISTON, Ann; QUINN, Jeanne Follansbee (Eds.). **Literature after 9/11**. New York & London: Routledge, 2010 [2008].

_____. "Introduction – Representing 9/11: Literature and Resistance". In. KENNISTON, Ann; QUINN, Jeanne Follansbee (Eds.). **Literature after 9/11**. New York & London: Routledge, 2010 [2008], p. 1-15.

KERMODE, Frank. **The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction (with a New Epilogue)**. New York: Oxford University Press, 2000 [1966].

_____. "The End". In. _____. **The Sense of an Ending**. Oxford & New York: Oxford University Press, 2000 [1967], p. 03-34.

KUHN, Cynthia; RUBIN, Lance (Eds.). **Reading Chuck Palahniuk**. London & New York: Routledge, 2012 (2009).

KUNKEL, Benjamin. **Indecision**. New York: Random House, 2006 [2005].

_____. “Dystopia and the End of Politics”. **Dissent**, Fall 2008. Disponível em <http://www.dissentmagazine.org/article/dystopia-and-the-end-of-politics>. Acessado em 1 de fevereiro de 2015.

_____. **Utopia or Burst**. New York & London: Verso, 2014.

KUNSA, Ashley. ““Maps of the World in its Becoming”: Post-Apocalyptic Naming in Cormac McCarthy’s *The Road*”. *Journal of Modern Literature*, 33.1, p. 57-74, 2009.

LACAN, Jacques. “Seminário sobre A Carta Roubada”. In. _____. **Escritos**. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1966

LEHMAN, David. **The World Trade Center**, 1996. Disponível em

http://www.ericdarton.net/a_living_archive/html/litallusions.html. Acessado em 25 de maio de 2014.

LEVITAS, Ruth; SARGISSON, Lucy. “Utopia in Dark Times: Optimism/Pessimism and Utopia/Dystopia”. In. BACCOLINI, Raffaella; MOYLAN, Tom (Eds.). **Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination**. New York and London: Routledge, 2003, p. 13-28.

LINCOLN, Kenneth. **Cormac McCarthy, American Canticles**. New York: Palgrave, 2009.

LOWRY, Lois. **The Giver**. Boston & New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1993.

LÖWY, Michael. **Walter Benjamin: Aviso de Incêndio – Uma Leitura das teses “Sobre o Conceito de História”**. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, Georg. **The Theory of the Novel**. Trad. Anna Bostock. Cambridge: The MIT Press, 1971.

_____. **The Meaning of Contemporary Realism**. Trad. John and Necke Mander. London: Merlin Press, 1979 [1963].

_____. **A Teoria do Romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MARX, Karl. **O Capital – Livro I**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

_____. “O Processo de Troca”. In _____. **O Capital – Livro I**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013, p. 159-167.

_____. “A Mercadoria”. In _____. **O Capital – Livro I**. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013, p. 113-158

MCCARTHY, Cormac. **The Orchard keeper**. New York: Vintage International, 2006 [1965].

_____. **Outer Dark**. New York: Vintage International, 1993 [1968].

_____. **Child of God**. New York: Vintage International, 1993 [1974].

_____. **Sutree**. New York: Vintage International, 1992 [1979].

_____. **Blood Meridian**. New York: Vintage International, 1985.

_____. **The Stonemason: A play in five acts**. New York: Vintage International, 2006 [1985].

_____. **All the Pretty Horses**. New York: Vintage International, 1993.

_____. **The Crossing**. New York: Vintage International, 1995.

_____. **Cities of the Plain**. New York: Vintage International, 1998.

_____. **No Country for Old Men**. New York: Vintage International, 2006 [2005].

_____. **The Sunset Limited – A novel in dramatic form**. New York: Vintage International, 2006.

_____. **The Road**. New York: Vintage International, 2007 [2006].

_____. **The Counselor**. New York: Vintage International, 2013.

_____. **A Estrada**. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2007.

_____. Oprah’s Exclusive Interview with Cormac McCarthy. **The Oprah Winfrey Show**. 5 de junho de 2007. Entrevista concedida a Oprah Winfrey. Disponível em

<http://www.oprah.com/oprahsbookclub/Oprahs-Exclusive-Interview-with-Cormac-McCarthy-Video>. Acessado em 26 de março de 2014.

_____. “Cormac McCarthy’s Venomous Fiction”. Entrevista [19 April 1992], New York: New York Times. Entrevista concedida a Richard B. Woodward. Disponível em <http://www.nytimes.com/books/98/05/17/specials/mccarthy-venom.html> Acessado em 05 de junho de 2014.

MATTHEWS, John T. “As I Lay Dying in the Machine Age”. **Boundary New Americanists 2: National Identities and Postnational Narratives**, Durham, v. 19, n. 1., p. 69-94, 1992. Disponível em <http://www.jstor.org/discover/10.2307/303451?uid=3737664&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21104116098677> Acessado em 05 de junho de 2014.

MEDIATIONS. Chicago: University of Illinois at Chicago, Volume 28, No. 1, 2014. Disponível em <http://www.mediationsjournal.org/toc/the-labor-the-negative-preview>.

MESSUD, Claire. **The Emperor’s Children**. New York: Vintage Books, 2007 [2006].

MONK, Nicholas (Ed.). **Intertextual and Interdisciplinary Approaches to Cormac McCarthy**. New York & London: Routledge, 2013 [2012].

MORTON, Patricia A. “‘Document of Civilization and Document of Barbarism’: The World Trade Center Near and Far”. In. SHERMAN, Daniel J.; NARDIN, Terry. **Terror, Culture, Politics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006, p. 15-32.

MOYLAN, Tom. **Scraps of Untainted Sky**. Boulder: Westview, 2000.

_____. “Absent Paradigms”. In: _____. **Scraps of Untainted Sky**. Boulder: Westview, 2000, p. 29-66.

MURPHET, Julian; STEVEN, Mark (Eds.). **Styles of Extinction – Cormac McCarthy’s The Road**. London & New York: Continuum, 2012.

MURPHY, Graham J. "Eutopia". In.: BOULD, Mark et al (Eds.). **The Routledge Companion to Science Fiction**. London & New York: Routledge, 2011 [2009], p. 478-483.

NEWMAN, Judie. **Fictions of America**. London and New York: Routledge, 2007.

NEWITZ, Annalee. **Scatter, Adapt, and Remember: How Humans Will Survive a Mass Extinction**. New York: Anchor, 2014 [2013].

O'DONNELL, Patrick. **The American Novel Now**. Malden & Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.

OLSTER, Stacey. **Don DeLillo**. London & New York: Continuum, 2011.

ORWELL, George. **1984**. London: Penguin, 2003.

PALAHNIUK, Chuck. **Fight Club**. London: Vintage, 1997 [1996].

_____. **Survivor**. London: Vintage, 2000 [1999].

PARRINDER, Patrick (Ed.). **Learning from Other Worlds**. Durham: Duke University Press, 2001.

PARRISH, Timoty. "Cormac McCarthy's Blood Meridian: The first and the last book of America". In._____. **From the Civil War to the Apocalypse**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2008, p. 80-116.

_____. **From the Civil War to the Apocalypse**. Amherst: University of Massachusetts Press, 2008.

PAYK, Peter Y. **From Apocalypse to Utopia**. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2010.

PEASE, Donald E. **The New American Exceptionalism**. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2009.

PHASE, Richard. **The American Novel and its Tradition**. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1980 [1957].

PHILIPS, Dana. “‘He ought not have done it’: McCarthy and Apocalypse”. In. SPURGEON, Sara L. **Cormac McCarthy**. London & New York: Continuum, p. 172-188.

POSNER, Richard A. “The 9/11 Report: A Dissent”. **The New York Times**. New York: 2004. Disponível em <http://www.nytimes.com/2004/08/29/books/the-9-11-report-a-dissent.html>. Acessado em 15 de jun de 2014.

PYNCHON, Thomas. **Gravity’s Rainbow**. London: Penguin Books, 2006 [1973].

_____. **Bleeding Edge**. New York: The Penguin Press, 2013.

_____. “Foreword”. In. ORWELL, George. **1984**. London: Penguin, 2003, p. vi-xxiv.

RAMBO, Shelly R. “Beyond Redemption?: Reading Cormac McCarthy’s *The Road* After the End of the World”. **Studies in the Literary Imagination**. 41.2, p.99-120, Fall 2008.

REISS, Tom. “The true classic of terrorism”. **The New York Times**, New York, 11 Sept 2005. Disponível em http://www.nytimes.com/2005/09/11/books/review/11reiss.html?pagewanted=all&_r=1&_. Acessado em 21 de maio de 2014.

ROBERTS, Adam. **Fredric Jameson**. London and New York: Routledge, 2000.

_____. **The History of Science Fiction**. New York: Palgrave, 2007 [2005].

ROBINSON, Kim Stanley. **Utopia Interview** 17 julho 2013. Entrevista concedida a Adam Ford. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ybY1R25w2C0>. Acessado em 3 de março de 2015.

ROSEN, Elizabeth K. **Apocalyptic Transformation**. Lanham: Lexington Books, 2008.

_____. “Introduction”. In. _____. **Apocalyptic Transformation**. Lanham: Lexington Books, 2008, p. xi-xiv.

ROTHBERG, Michael. “‘There is no poetry in this’: Writing, Trauma and Home”. In. GREENBERG, Judith (Ed.). **Trauma At Home – After 9/11**. Lincoln & London: University of Nebraska Press, 2003, p. 137-147.

_____. “Seeing Terror, Feeling Art”. In. KENNISTON, Ann; QUINN, Jeanne Follansbee (Eds.). **Literature after 9/11**. New York & London: Routledge, 2010 [2008], p. 123-142.

RULAND, Richad; BRADBURY, Malcolm. **From Puritanism to Postmodern – A History of American Literature**. London: Penguin Books, 1992 [1991].

RUMSFELD, Donald. “DoD News Briefing - Secretary Rumsfeld and Gen. Myers”. In. U. S. Department of Defense. Disponível em <http://www.defense.gov/transcripts/transcript.aspx?transcriptid=2636> . Acessado em 15 de junho de 2014.

_____. “DoD News Briefing - Secretary Rumsfeld and Gen. Myers”. In. U. S. Department of Defense. Disponível em <http://www.defense.gov/Transcripts/Transcript.aspx?TranscriptID=2367> Acessado em 15 de junho de 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Ao Vencedor as Batatas**. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2000 [1977].

SEPICH, John. **Notes on Blood Meridian**. Austin: University of Texas Press, 2008 [1993].

SHERMAN, Daniel J.; NARDIN, Terry. **Terror, Culture, Politics**. Boomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

SIMMON, Iumna Maria; XAVIER, Ismail. “O Apóstolo da Dialética”. In. JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma**. Trad. Iumna Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985, p. vii-xiv.

SIMMONS, David; ALLEN, Nicola. “Reading Chuck Palahniuk’s Survivor and Haunted as a Critique of the ‘Cultural Industry’”. In._____. KUHN, Cynthia; RUBIN, Lance. **Reading Chuck Palahniuk**. London & New York: Routledge, 2012 [2009], p. 116-128.

SIMPSON, David. **9/11 – The Culture of Commemoration**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2006,

SLOTKIN, Richard. **Gunfighter Nation – The Myth of the Frontier in the Twentieth-Century America**. Norman: University of Oklahoma Press, 1998 [1992].

_____. **Regeneration Through Violence**. Norman: University Press of Oklahoma, 2000 [1973].

SOARES, Marcos. **As Figurações do Falso em Joseph Conrad**. São Paulo: Humanitas, 2013.

_____. “O olhar estrangeiro e a crise do conceito de comunidade em Joseph Conrad”. In. _____. **As Figurações do Falso em Joseph Conrad**. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 11-101.

_____. “A ação coletiva e a concretude da superação burguesa”. In. _____. **As Figurações do Falso em Joseph Conrad**. São Paulo: Humanitas, 2013, p. 165-242.

SÖZALAN, Özden. **The American Nightmare**. Bloomington: Arthouse, 2011.

SØFTING, Inger-Anne. “Between Dystopia and Utopia: The Post-Apocalyptic Discourse of Cormac McCarthy’s *The Road*”. **English Studies**, 94:6, p. 704-713, 2013. Disponível em <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/0013838X.2013.815390#.VQXFeWbFk9l>. Acessado em 15 de março de 2015.

SPIELGMAN, Art. **In The Shadow of no Towers**. New York: Pantheon, 2004.

STEPHANSON, Anders. “Regarding Postmodernism: A Conversation With Fredric Jameson”. In. KELLNER, Douglas (Ed.). **Postmodernism/Jameson/Critique**. Washington: Maisonneuve Press, 1989, p. 43-74.

_____. **Manifest Destiny**. New York: Hill and Wang, 1996 [1995].

STEVICK, Philip (Ed.). **The Theory of the Novel**. New York: The Free Press, 1967.

STEVEN, Marks. “The Late World of Cormac McCarthy”. In. MURPHET, Julian; STEVEN, Mark (Eds). **Styles of Extinction – Cormac McCarthy’s The Road**. London & New York: Continuum, 2012, p 63-87.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. Trad. Raquel Imanish Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011

TURNER, Frederick Jackson. **The Frontier in American History**. New York: Digireads.com Publishing, 2010 [1873].

_____. “The Significance of the Frontier in American History”. In: _____. **The Frontier in American History**. New York: Digireads.com Publishing, 2010 [1873], p. 07-26.

VERSLUYS, Kristiaan. **Out of the Blue – September 11 and the Novel**. New York: Columbia University Press, 2009.

WALSH, Chris. “The Post-Southern sense of places in The Road”. **The Cormac McCarthy Journal**, v. 6, p. 48-54, 2008

WATT, Ian. **The Rise of the Novel**. London: Pimlico, 2000 [1957].

WEGNER, Phillip E. **Imaginary Communities**. Berkley; Los Angeles; London: University of California Press, 2002.

WILLIAMS, Evan Calder. **Combined and Uneven Apocalypse**. Winchester and Washington: Zero Books, 2011.

WILLIAMS, Raymond. “The analysis of Culture”. In: _____. **The Long Revolution**. Cardigan: Parthian, 2011 [1961], p. 61-94.

_____. **The Long Revolution**. Cardigan: Parthian, 2011 [1961],

_____. **Marxism and Literature**. Oxford & New York: Oxford University Press, 2009 [1977].

_____. “Structure of Feeling”. In: **Marxism and Literature**. Oxford & New York: Oxford University Press, 2009 [1977], p. 128- 141.

_____. **Keywords**. New York: Oxford University Press, 1983 [1976].

“Utopia and Science Fiction”. In: _____. **Culture and Materialism**. London & New York: Verso, 2005 [1980], p. 196-212.

_____. **Culture and Materialism**. London & New York: Verso, 2005 [1980].

WILLIS, Susan. **Portents of the Real – A Primer for post-9/11 America**. London and New York: Verso, 2005.

_____. “Introduction”. In. _____. **Portents of the Real – A primer for post-9/11 America**. London and New York: Verso, 2005, p. 3-9.

WOOD, James. **How Fiction Works**. London: Vintage Books, 2009 [2008].

_____. “Cormac McCarthy’s The Road”. In. _____ **The Fun Stuff and Other Essays**. New York: Picador, Farrar Straus and Giroux, 2012, p. 52-65.

_____. **The Fun Stuff and Other Essays**. New York: Picador, Farrar Straus and Giroux, 2012.

WRIGHT, Craig. **Recent Tragic Events**. New York: Dramatists Play Service Inc., 2004 [2002].

YAMASAKI, Minoru. **A Life in Architecture**. New York and Tokyo: Weatherhill, 1979. Apud. MORTON, Patricia A. “‘Document of Civilization and Document of Barbarism’: The World Trade Center Near and Far”. In. SHERMAN, Daniel J.; NARDIN, Terry. **Terror, Culture, Politics**. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. **Welcome to the Desert of the Real**. London & New York: Verso, 2002.

_____. “Introduction: The Missing Link”. In. _____. **Welcome to the Desert of the Real**. London & New York: Verso, 2002, p. 1-3.

_____. “Passion of Real, Passion of Semblance”. In. _____. **Welcome to the Desert of the Real**. London & New York: Verso, 2002, p. 5-32.

_____. “Reappropriations: The lesson of Mullah Omar”. In. _____. **Welcome to the Desert of the Real**. London & New York: Verso, 2002, p. 33-57.

_____. **In Defense of Lost Causes**. Verso: London & New York, 2009 [2008].

_____. **Living in the End of Times**. Verso: London & New York, 2011 [2010]

Anexos



Anexo A- Capa The New Yorker de 24 de setembro de 2001, ilustração de Art Spiegelman



Anexo B- The Falling Man, foto de Richard Drew, Associated Press



Anexo C – The Tumbling Woman, escultura de Eric Fischl