

FUTURO ESTÉRIL: *CHILDREN OF MEN* E A DISTOPIA COMO REPRODUÇÃO DO IMAGINÁRIO CAPITALISTA-SECURITÁRIO

Sterile Future: Children of Men and Dystopia as a Reproduction of the Capitalist-Security Imaginary

Jonathan de Araujo de Assis¹

Lucas de Oliveira Ramos²

¹Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais (IPPRI), SP, São Paulo, Brasil. **E-mail:** jonathan.assis@unesp.br **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-3392-8801>.

²Instituto de Políticas Públicas e Relações Internacionais (IPPRI), SP, São Paulo, Brasil. **E-mail:** lo.amos@unesp.br **ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-3561-2675>.

Artigo Recebido em: 15 maio 2025 | Aceito em: 17 nov. 2025.



Esta obra está licenciada sob uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional.

RESUMO

Neste artigo, investigamos como o cinema distópico hollywoodiano, longe de ser meramente crítico, funciona como um dispositivo de reprodução do imaginário liberal-securitário capitalista. Argumentamos que tais narrativas moldam o futuro como inerentemente catastrófico, justificando a manutenção da ordem e a contenção de alternativas. A análise do filme *Children of Men* (Filhos da Esperança) (2006) ilustra como o gênero naturaliza o colapso e o autoritarismo, limitando a imaginação política. Por fim, concluímos que a indústria cinematográfica distópica participa ativamente da captura do imaginário, reforçando o "realismo capitalista" e a percepção de que não há alternativas viáveis ao status quo, mesmo em cenários de crise.

Palavras-chave: Cinema Distópico, Imaginários Sociais, Realismo Capitalista.

ABSTRACT

In this article, we investigate how the Hollywood dystopian cinema, far from being merely critical, functions as a device for reproducing the capitalist liberal-security imaginary. We argue that such narratives shape the future as inherently catastrophic, justifying the maintenance of order and the containment of alternatives. The analysis of the film *Children of Men* (2006) illustrates how the genre naturalizes collapse and authoritarianism, limiting the political imagination. Finally, we conclude that the dystopian film industry actively participates in the capture of the imagination, reinforcing "capitalist realism" and the perception that there are no viable alternatives to the status quo, even in crisis scenarios.

Keywords: Dystopian cinema. Social Imaginaries. Capitalist Realism.

INTRODUÇÃO

Em um contexto global marcado pela intensificação de crises — ecológicas, sociais, políticas e econômicas —, o futuro tornou-se objeto de disputa estratégica. Mais do que um tempo por vir, o futuro é uma construção cultural, política e econômica que orienta ações no presente, organiza afetos e legitima formas de dominação. Neste cenário, a indústria cinematográfica, e em especial a produção distópica *hollywoodiana*, assume um papel central: ela não apenas representa mundos possíveis, mas molda as expectativas sociais sobre o que é imaginável, desejável ou temível.

A escolha por concentrar a análise nas distopias cinematográficas produzidas por Hollywood justifica-se por sua inegável centralidade hegemônica na indústria global do cinema, o que a torna o vetor cultural mais significativo para a difusão do projeto ideológico neoliberal aqui investigado. Embora outras indústrias, como a indiana, superem Hollywood em número de filmes

produzidos anualmente e até mesmo em quantidade de espectadores locais³, a indústria estadunidense prevalece por uma assimetria decisiva: o volume de recursos investidos, que se traduz em um domínio de arrecadação de bilheteria global e um sistema de distribuição inigualável.

Essa capacidade de *soft power*, alavancada por orçamentos maciços e estratégias de *marketing* globalizadas, assegura que as narrativas de Hollywood atinjam um alcance transnacional sem paralelo, padronizando estéticas e, crucialmente para este trabalho, exportando um imaginário político. Assim, enquanto o cinema indiano atende majoritariamente a um público regional com temas culturais específicos, as grandes produções de Hollywood, particularmente os *blockbusters* distópicos, operam como uma ferramenta de uniformização cultural capaz de capturar e condicionar os imaginários políticos em uma escala global.

Assim sendo, este texto parte da hipótese de que o cinema distópico *hollywoodiano*, longe de operar como uma crítica emancipatória, funciona como um dispositivo de reprodução do imaginário liberal-securitário capitalista. Para desenvolver essa tese, propomos uma leitura interconectada de obras derivadas de campos distintos, como sociologia econômica, antropologia cultural e teoria crítica do Estado. Em suma, essas perspectivas convergem ao revelar como o futuro é capturado por uma articulação entre expectativa econômica, racionalidade securitária e contenção da imaginação política.

A partir desse arcabouço teórico, o filme *Children of Men* (Filhos da Esperança) (2006), dirigido por Alfonso Cuarón, é analisado não apenas como uma narrativa distópica, mas como expressão e operador de um regime de futuro que naturaliza o colapso, justifica o autoritarismo e inviabiliza alternativas. O que está em jogo, portanto, não é apenas o conteúdo da ficção, mas sua função: formar sensibilidades e consolidar um horizonte em que o presente — mesmo em ruínas — permanece a única realidade possível.

O FUTURO COMO DISPOSITIVO DO “REALISMO CAPITALISTA”

“É mais fácil imaginar o fim do mundo do que imaginar o fim do capitalismo” (Fischer 2009, p. 2); essa frase⁴ encapsula a categoria analítica formulada por Fisher (2009) chamada “realismo capitalista”. Para o autor, o realismo capitalista refere-se a uma atmosfera ou condição ideológica pervasiva que promove o capitalismo enquanto única opção viável para o futuro, limitando o horizonte de alternativas. Nesses termos, o realismo capitalista é definido como “a sensação generalizada de que o capitalismo não é apenas o único sistema político e econômico viável, mas também que se tornou impossível sequer imaginar uma alternativa coerente a ele.” (Fisher, 2009, p. 2, *tradução nossa*).

³ De acordo com a Academia Internacional de Cinema, a indústria indiana de Bollywood produz cerca de 1.200 a 1.500 filmes por ano, superando as 500 a 800 produções anuais de Hollywood, principalmente devido à sua vasta população e acessível produção de filmes de baixo orçamento (Academia, 2019).

⁴ Atribuída por Fisher (2009, p. 2) à Fredric Jameson e Slavoj Žižek.

Nesse sentido, Fisher (2009, p. 6) argumenta que a tese de Fukuyama sobre o “fim da história”, ainda que desacreditada, permanece viva no subconsciente do imaginário. A importância do realismo capitalista para a forma como pensamos o futuro reside precisamente na sua capacidade de esvaziar a possibilidade de alternativas futuras. Esse quadro é produto direto da intervenção ontoepistêmica do realismo capitalista, que opera como membrana protetora do *status quo* ao constranger pensamentos e ações alternativos.

Pela maneira como essa lente ontoepistêmica apresenta o estado atual e futuro das coisas – marcado por crises –, como o caminho “realista”, normalizam-se os mais profundos níveis de desigualdades e violências produzidas sob o sistema capitalista. Dessa forma, em vez da estrutura impessoal do capital, o sistema oblitera a conexão entre causas estruturais e efeitos, impedindo a politização de questões e a construção de um “sujeito político coletivo” capaz de desafiar o sistema. O “individualismo metodológico” do realismo capitalista nega a existência de um espaço público ou vontade geral, considerando apenas o indivíduo como real (Fisher, 2009, p. 73). Segundo Fisher (2009, p. 21), esse processo leva a um estado de impotência reflexiva, no qual as pessoas sabem que as coisas estão mal, mas acreditam que não há o que ser feito. Portanto, o realismo capitalista não se encerra na ausência de utopias, mas emerge enquanto potente força ativa na modulação de desejos e expectativas que não contrariem as próprias fronteiras da cultura capitalista.

Essa leitura encontra ressonância em uma das teses desenvolvidas por Alliez e Lazzarato (2021) em sua obra sobre as vinculações entre a guerra e o capital. A partir do conceito explorado por Deleuze e Guattari (1997), os autores argumentam que a formatação da subjetividade necessária à produção, ao consumo e à reprodução do capital é o nó estratégico das chamadas “guerras de subjetividade”. Esse processo fundamenta a construção de um modelo majoritário, o identificando como padrão de normalidade – marcadamente do Norte, branco, heteronormativo e “civilizado”.

Nesse estado, a cultura se torna incapaz de produzir o genuinamente “novo”. O passado é constantemente reempacotado e reconfigurado, mas como um “estilo estético congelado”, nunca como um ideal para viver. Objetos e práticas culturais são divorciados de seus contextos e reduzidos a espetáculo ou valor monetário, produzindo um estado de ausência de historicidade (Fisher, 2009, p. 4). O esvaziamento do passado e a infertilidade sobre o futuro revela o “presentismo” enquanto temporalidade sob a qual opera a lógica do realismo capitalista. Como argumenta Vint (2016), o domínio da abordagem presentista tornou o futuro um “espaço de crises”, no qual o capitalismo liberal hegemônico opera por meio do estreitamento de nossa imaginação:

o futuro é apenas mais do presente, mais dos mesmos valores capitalistas e locais de invisibilidade – como o presente no qual alguns de nós já vivemos – enquanto o presente real empalidece em comparação com o futuro saturado de produtos tecnológicos ao qual aspiramos. (Vint, 2016, p. 12, tradução nossa).

Para Fisher (2014, p. 13), nossa condição de aprisionamento nesse “futuro presente” é produto direto da “lenta anulação do futuro”. O autor compreende esse fenômeno como um processo gradual e implacável de erosão da possibilidade de um futuro genuinamente diferente do presente; uma condição temporal que se tornou endêmica na cultura do século XXI. Para Hartog (2007, p. 140), o presentismo substituiu um regime prévio de historicidade fundamentado sobre o futurismo.

Durante séculos, a narrativa da modernidade sustentou um imaginário hegemônico centrado no progresso científico e tecnológico como vetores dos avanços e transformações sociais. Entretanto, frente às profundas crises gestadas no seio do Tecnoceno⁵, emerge um tempo de pessimismo e desesperançoso em relação aos avanços tecnológicos (Martins, 2018). Essa virada sombria a respeito dos avanços tecnológicos abre espaço a “[...] imaginários distópicos, catastróficos, de um futuro que se assume cada vez mais próximo, e que se nutre de evidências constatáveis e que já vivimos” (Díaz, 2023, p. 83, *tradução nossa*).

Nesse sentido, seguindo Díaz (2023), entendemos que o futuro possui uma natureza imaginária, pois é alimentado por visões e expectativas. Como argumenta Appadurai (2013), imaginar o futuro pode ser uma fonte de esperança, ilusão, ansiedade e medo⁶. Sob esse ponto de vista, o imaginário exerce uma função organizadora para nossas referências culturais, expectativas individuais e coletivas, e finalidades de ação. Por essa característica, além de imaginário, o futuro também é dispositivo: “o imaginário de futuros passados, a nostalgia não só pelo passado perdido, mas também pelo futuro perdido, funciona também como dispositivo constituinte de subjetividades” (Díaz, 2023, p. 85, *tradução nossa*).

Beckert (2016) propõe uma inflexão decisiva no entendimento sociológico da dinâmica capitalista ao deslocar o foco analítico da racionalidade econômica para a centralidade da imaginação. Para ele, o funcionamento do capitalismo depende não apenas de interesses racionais ou estruturas institucionais estáveis, mas da mobilização de expectativas ficcionais — representações sobre o futuro que orientam as decisões econômicas em um presente marcado pela incerteza.

Essas expectativas não são projeções probabilísticas baseadas em dados objetivos, mas narrativas que fornecem aos agentes uma forma de agir diante de um futuro aberto e

⁵ Tecnoceno é um conceito que emerge como uma alternativa ou um aprofundamento do termo Antropoceno, frequentemente utilizado para descrever a atual época geológica. Segundo Martins (2018, p. 1), o conceito de Tecnoceno baseia-se na ideia de que, nas últimas três a quatro décadas, as trajetórias de vida da espécie humana foram transformadas pela tecnificação e mercantilização concomitantes, e frequentemente interdependentes, de dimensões-chave do que é ser humano. Assim, o Tecnoceno não é apenas uma época geológica caracterizada pelo impacto humano, mas sim um momento profundamente reflexivo sobre como a confluência de mercados e tecnologias no final do século XX e além constitui uma profunda transformação na história da espécie humana e do planeta.

⁶ Em contraponto à “ética da probabilidade”, Appadurai (2013) propõe a ideia de uma “política da possibilidade”, centrada na capacidade humana de aspirar, imaginar e criar mundos alternativos. A imaginação, nesse contexto, é uma força política e social, especialmente importante para populações marginalizadas — migrantes, habitantes de favelas, refugiados — que resistem à captura de seus horizontes de vida pelas narrativas dominantes de escassez, controle e sobrevivência.

indeterminado. Essa “ficcionalidade” não é um defeito epistemológico, mas uma condição constitutiva: ela sustenta decisões de investimento, inovação, consumo e organização da produção. O capitalismo, nesse sentido, é uma economia orientada ao futuro, cuja energia vital está no campo das ficções compartilhadas. A estabilidade monetária, os sistemas de crédito, a confiança nos mercados e a própria ideia de progresso são formas institucionalizadas dessa imaginação ficcional.

O que Beckert (2016) revela é que a racionalidade capitalista repousa sobre uma estética narrativa — e que a própria economia é, em última instância, uma prática simbólica de construção do futuro. A indústria cultural, nesse contexto, pode ser vista como um ator fundamental na produção dessas narrativas, mesmo (ou especialmente) quando se apresenta como crítica ou especulativa, como no caso do cinema distópico. Alinhado à essa perspectiva, Appadurai (2013) fundamenta sua crítica a partir da constatação de que as formas dominantes de governar o futuro, especialmente na modernidade tardia, têm sido capturadas por uma “ética da probabilidade”, um regime técnico-científico baseado em cálculos de risco, projeções estatísticas e modelos financeiros.

Para Appadurai (2013), a cultura não é apenas um reflexo de estruturas econômicas ou políticas, mas um campo de produção ativa de futuros. No entanto, essa produção é profundamente assimétrica: o poder de projetar e institucionalizar futuros — como faz o capital financeiro ou o aparato de segurança do Estado — está concentrado. A indústria cultural — e o cinema de modo especial — é uma arena decisiva dessa disputa, pois é através dela que futuros possíveis ou impossíveis são representados, cristalizados ou suprimidos.

A INDÚSTRIA CINEMATOGRAFICA DISTÓPICA COMO APARATO DE PRODUÇÃO SECURITÁRIA E LIBERAL-CAPITALISTA DO FUTURO

As obras de ficção, especialmente nos gêneros de apocalipse e distopias, transcendem o mero entretenimento ou reflexo passivo da sociedade. Elas são parte integrante de um “continuum” que produz conhecimento sobre a política mundial, oferecendo umbral crítico para acessar e compreender as dinâmicas internacionais. Esses “imaginários sombrios” expressos por meio de visões de pesadelo atuam como barômetros das ansiedades sociais profundas sobre as sociedades em que vivemos e os futuros que nos confrontam. Ao mesmo tempo, esses produtos culturais também são atravessados por demandas sociais e políticas que orientam sua recepção e produção, configurando uma via de mão dupla entre cinema e sociedade. Esse movimento permite compreender como as representações distópicas não apenas refletem preocupações do presente, mas também contribuem para reforçar e reproduzir determinadas formas de imaginar a política e a ordem internacional. Como argumentam Aistrophe e Fishel (2020, p. 631), a política mundial produz uma longa lista de cenários que causam ansiedade e ameaçam desfazer a vida cotidiana com uma destruição súbita e violenta — como guerras totais, ameaça nuclear, pandemias e desastres climáticos.

Em um nível mais fundamental, as obras de ficção contribuem para a constituição de imaginários coletivos; isto é, visões coletivas do futuro que atores sociais criam, nutrem e projetam (Beckert, 2016; Díaz, 2023; Hatzisavvidou, 2024). Como argumenta Castoriadis (1991, p. 41), esses imaginários são parte integral de toda sociedade, constituindo-a enquanto um coletivo e fundando seus universos de significados. Nesses termos, enquanto categoria social, os imaginários desenham o horizonte de expectativas políticas de uma sociedade ao descrever e delimitar os futuros possíveis e desejáveis.

Sob esse quadro, ao apresentarem visões de futuros – sejam elas utópicas, distópicas ou apocalípticas –, as obras de ficção ajudam a nutrir e moldar esses imaginários. Nesse sentido, como apontam Hatzisavvidou (2024) e Majumdar (2024), essas obras de ficção especulativa carregam o potencial de alimentar imaginários disruptivos e transgressores da ordem social capitalista; configuram-se enquanto espaços de pluralização e descolonização dos conhecimentos para desafiar as cosmologias eurocêntricas e o universalismo que sustentam o sistema capitalista global e sua governança. Entretanto, em um mundo profundamente marcado pela distribuição desigual de capacidades materiais e aspiracionais, o potencial de influência, invenção e realização desses futuros imaginados é estratificado (Appadurai, 2013; Hausstein; Lösch, 2020). Os imaginários ficcionais, especialmente aqueles que exploram cenários distópicos, apocalípticos e de horror, são componentes ativos na moldagem da realidade sob o capitalismo. Segundo Aistrophe e Fishel (2020), metáforas provenientes da cultura popular, como o apocalipse zumbi, foram adotadas por agências governamentais e passaram a influenciar o discurso público em torno de temas como terrorismo e imigração. Em suma,

os zumbis tornam-se vilanizados como membros insensíveis de uma cultura subalterna – uma força irracionalmente malévola e invasiva [...] uma ameaça, sem dúvida, mas tão convenientemente vilanizada que pode ser destruída impunemente e sem remorso. Os zumbis são meramente uma mercadoria excessivamente abundante, esvaziada de sua subjetividade política e pronta para a aniquilação. O zumbi já não é mais uma metáfora para os males da cultura capitalista patriarcal, como nas obras de Romero; ele foi ressignificado como uma ameaça cultural subalterna e tornou-se um receptáculo para as ansiedades em torno da dissolução da cultura patriarcal conservadora. (Christopher, 2016, p. 121-123, *tradução nossa*).

A recorrência à metáfora zumbi reflete e reifica percepções coletivas de colapso social, moldando a forma como as crises são entendidas, discutidas e endereçadas – “solucionadas”. Esses “imaginários sombrios” recebem substância em discursos políticos fundamentados sobre ideias de ordem e segurança, associando discursivamente as medidas de segurança aos horrores que as fazem necessárias. Essa vinculação direta ficção e segurança é crucial para compreendermos como opera a lógica de segurança sob o ideal do capitalismo, justificando a manutenção da ordem e do *status quo* como forma de proteção de futuros caóticos ou apocalípticos (Aistrophe; Fishel, 2020).

Neocleous (2016) oferece uma crítica radical da noção de segurança, revelando sua função histórica na organização do poder estatal e na reprodução do capital. Em sua análise, a segurança não é uma resposta técnica a ameaças concretas, mas uma lógica política de gestão da ordem, que depende da criação contínua de figuras de inimidade. A segurança moderna, afirma, é

inseparável da constituição do “inimigo”: uma figura mutável, muitas vezes abstrata, cuja existência justifica a expansão das práticas de controle, repressão e vigilância.

O conceito de *Universal Adversary*, tal como aparece em documentos do governo dos EUA, é analisado como uma invenção paradigmática: um inimigo vazio de conteúdo específico, que pode ser preenchido com múltiplos sujeitos (terroristas, piratas, zumbis, trabalhadores subversivos). Essa figura permite ao Estado operar uma lógica securitária permanente, onde o medo difuso do outro justifica políticas de exceção, militarização da vida cotidiana e neutralização do dissenso. A segurança, assim, é um discurso de guerra civil contínua contra qualquer ameaça ao capital e à ordem liberal. Neocleous (2016) argumenta que a própria ideia de “futuro seguro” é uma ficção ideológica, construída para legitimar a expansão do poder estatal e a contenção das forças sociais que poderiam imaginar outros futuros. A cultura popular — especialmente o cinema — desempenha papel crucial nesse processo ao representar, estetizar e disseminar figuras do inimigo universal, moldando o senso comum da ameaça e do controle. Essas três obras⁷, embora partam de campos distintos — sociologia econômica, antropologia cultural e teoria crítica do Estado —, convergem em uma tese comum: o futuro é uma construção política e ideológica central na reprodução do capitalismo contemporâneo.

Beckert (2016) mostra que o capitalismo precisa de ficções para sustentar decisões em um horizonte incerto. Appadurai (2013) mostra que essas ficções não são neutras: elas são culturalmente produzidas e politicamente disputadas. Neocleous (2016), por sua vez, evidencia como essas narrativas são constantemente policiadas pela lógica da segurança, que transforma qualquer desvio imaginativo em ameaça à ordem.

Essa articulação revela um eixo teórico poderoso: a reprodução do capitalismo não depende apenas da exploração econômica, mas da organização simbólica do futuro — e essa organização se dá pela confluência entre imaginação, disciplina cultural e securitização⁸. O capitalismo precisa que o futuro seja imaginado de determinadas formas e não de outras; precisa que a incerteza seja transformada em risco calculável, que os desejos sejam traduzidos em consumo regulado e que os perigos sejam associados a figuras reconhecíveis de inimidade.

⁷ Nos referimos à trilha de textos que baseia o argumento deste artigo: Arjun Appadurai, *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition* (2013); Jens Beckert, *Imagined futures: Fictional Expectations and Capitalist Dynamics* (2016); e Mark Neocleous, *The Universal Adversary: Security, Capital and 'The Enemies of All Mankind'* (2016)

⁸ Acompanhamos a definição de securitização feita na teoria de Buzan e Wæver (1998), que descreve o movimento pelo qual uma questão (social, política, ambiental) é retirada da esfera da política normal e apresentada como uma ameaça existencial à ordem de referência. Ao declarar uma ameaça como 'existencial', o ato performativo da securitização justifica a adoção de medidas extraordinárias e o desvio de recursos significativos. Essa lógica não se restringe ao Estado; ela move a própria engrenagem econômica. A necessidade constante de identificar e combater ameaças (terrorismo, colapso climático, instabilidade social) gera um circuito de valor próprio: a indústria da segurança. Esta indústria, que engloba desde a vigilância militar e privada até a tecnologia de dados e o controle de fronteiras, torna-se um componente orgânico do capitalismo contemporâneo, transformando o 'risco calculável' e a 'figura do inimigo' em um mercado lucrativo e inesgotável. Dessa forma, a securitização não só disciplina o imaginário sobre o que deve ser temido, mas também se retroalimenta como um motor de acumulação, onde a promessa de ordem é vendida como mercadoria e o controle do futuro incerto gera lucros imediatos.

No centro dessa convergência está o conceito de *captura do imaginário*: a forma como a imaginação do futuro é sistematicamente disciplinada por discursos de governança, financeirização e segurança. A imaginação não desaparece, mas é canalizada — pelo crédito, pela publicidade, pela vigilância, pelo entretenimento — para reafirmar o que é possível dentro dos limites do capital.

O que Beckert (2016) mostra em relação às expectativas econômicas, Appadurai (2013) complementa ao mostrar como essas expectativas são culturalmente produzidas e Neocleous (2016) radicaliza ao mostrar como elas são protegidas por um aparato repressivo. A ficção econômica é tornada senso comum pela cultura e garantida pela guerra contra o inimigo.

Dessa forma, a construção do futuro é um campo estratégico da dominação contemporânea — e a indústria cultural, ao invés de ser apenas reflexo ou crítica, é um dos dispositivos principais dessa construção.

A indústria cinematográfica distópica estadunidense, longe de constituir um espaço de contestação real à ordem vigente, funciona como um dos principais dispositivos culturais de consolidação da lógica securitária e liberal-capitalista de organização do futuro. Essa constatação se torna particularmente clara quando analisamos à luz da articulação entre as obras de Jens Beckert (2016), Arjun Appadurai (2013) e Mark Neocleous (2016). Cada um desses autores oferece ferramentas cruciais para compreender como o cinema distópico, ainda que frequentemente envolto em estéticas de ruptura, age como meio de reforço imaginativo da reprodução social existente.

De acordo com Beckert (2016), o capitalismo moderno opera não apenas com dados do passado, mas sobretudo com *ficções do futuro* — narrativas que fornecem aos agentes econômicos um sentido de direção diante da incerteza radical. O cinema distópico participa ativamente dessa economia narrativa: ele não apenas representa futuros possíveis, mas molda as expectativas sociais quanto ao que é crível, temível e desejável. Futuros colapsados, marcados por escassez, catástrofes ambientais, pandemias, vigilância total, crises migratórias e conflitos civis são naturalizados como horizontes prováveis, ao passo que alternativas emancipatórias desaparecem como meras utopias inviáveis.

Nesse sentido, Hollywood opera como uma usina de expectativas ficcionais orientadas pela lógica do capital: o futuro é sempre ameaça, mas uma ameaça que pode ser gerida com tecnologias avançadas, indivíduos resilientes e — de forma recorrente — o retorno à ordem. A catástrofe se apresenta como inevitável, mas a sobrevivência (de alguns) como possível, desde que mantenhamos os pilares da racionalidade capitalista: propriedade, mérito, controle e empreendedorismo.

Appadurai (2013) amplia essa análise ao mostrar que a imaginação do futuro é uma arena profundamente desigual. A indústria cinematográfica hollywoodiana, enquanto produtora massiva de imagens, participa daquilo que ele chama de *política da probabilidade* — uma forma

de gerir o porvir com base em riscos calculáveis e modelos predefinidos, em oposição à *política da possibilidade*, que permitiria imaginar mundos radicalmente distintos. Em distopias como *Elysium*, *Snowpiercer* ou *The Hunger Games*⁹, o que está em jogo não é a reconstrução coletiva de um mundo mais justo, mas a sobrevivência individual em mundos controlados, tecnicamente administrados e radicalmente divididos entre incluídos e excluídos.

A narrativa distópica dominante é, portanto, uma pedagogia do limite: ela ensina ao espectador que o mundo pode piorar (e provavelmente vai), mas que não há alternativa estrutural crível — apenas a adaptação, a resistência atomizada e o triunfo de sujeitos excepcionais. O cinema, assim, participa da captura do imaginário: o possível é sistematicamente empurrado para o impossível, enquanto o impossível (a continuidade do capitalismo em ruínas) é esteticamente normalizado.

A contribuição de Neocleous (2016) é decisiva para compreender por que e como esses futuros ficcionais são organizados em torno da figura do inimigo. Em sua crítica ao conceito de *Universal Adversary*, ele mostra que a lógica da segurança moderna depende de um inimigo difuso, intercambiável e perpétuo — terroristas, imigrantes, zumbis, hackers e insurgentes. O cinema distópico reproduz essa lógica ao povoar seus futuros com ameaças ambíguas e inumanas, cuja neutralização justifica o uso irrestrito da força, o autoritarismo de Estado e o abandono de qualquer ideal democrático.

As distopias cinematográficas constroem mundos em que o colapso do Estado democrático justifica o surgimento de aparatos excepcionais de contenção e vigilância — e, paradoxalmente, esses aparatos aparecem como os únicos instrumentos capazes de manter alguma “ordem”. O “universal adversário” torna-se o motor da narrativa: seja um vírus, uma classe rebelde, uma horda desumanizada ou uma inteligência artificial, a presença do inimigo justifica o endurecimento das fronteiras, a supressão de direitos e o isolamento do indivíduo como sujeito moral.

A segurança, nesse imaginário, aparece não como problema, mas como solução — ainda que distorcida. A estética da exceção se torna a nova normalidade: o Estado forte, a vigilância ubíqua, a militarização do cotidiano não são objetos de crítica radical, mas elementos naturais de um mundo onde o colapso já aconteceu. Nesse sentido, o cinema distópico funciona como *dispositivo de legitimação preventiva* da securitização total.

À luz de Beckert (2016), Appadurai (2013) e Neocleous, (2016), o cinema distópico hollywoodiano aparece não como vanguarda crítica, mas como *expressão estético-narrativa do imaginário liberal-securitário*. Ele transforma o futuro em um cárcere simbólico: mesmo quando

⁹ *Elysium*, filme de 2013, dirigido por Neill Bloomkamp e produzido por Bill Block; *Snowpiercer*, filme de 2013, em português traduzido como *Expresso do Amanhã*, dirigido por Bong Joon-ho, produzido por Jeong Tae-sung e Steven Nam; e *The Hunger Games*, traduzido para o português como *Jogos Vorazes*, franquia de cinco filmes, baseado em livro homônimo, escrito por Suzanne Collins, filmes lançados entre 2012 e 2026, dirigidos por Gary Ross e Francis Lawrence, o primeiro e do segundo ao quinto filmes, respectivamente.

critica a ordem vigente, o faz dentro dos limites do que é aceitável imaginar — e, sobretudo, do que é rentável projetar.

Os futuros que nos são oferecidos são cuidadosamente roteirizados: não como campo de possibilidades emancipatórias, mas como zona de risco, medo e gestão. A indústria cinematográfica se revela, assim, como um dos principais agentes daquilo que Appadurai (2013) denuncia: a concentração do poder de imaginar. E, como Neocleous (2016) adverte, essa imaginação é policiada, protegida e armada.

A crítica ao cinema distópico, portanto, não pode se restringir à análise de conteúdos. Ela exige que se revele a função da indústria como produtora de ordem afetiva, de pedagogia política e de expectativas possíveis. Trata-se, afinal, de disputar o próprio direito de imaginar futuros que escapem à lógica do capital e da segurança — e que, por isso mesmo, escapem também à gramática dominante da distopia hollywoodiana.

CHILDREN OF MEN COMO DISPOSITIVO CINEMATográfico DO FUTURO SECURITÁRIO-CAPITALISTA

Children of Men (2006) é uma distopia cuja trama se desenrola em um mundo em colapso demográfico: a humanidade tornou-se infértil, a esperança desapareceu e o Estado britânico figura como último bastião de civilização, governado por um regime fortemente autoritário e securitário. À primeira vista, trata-se de uma crítica poderosa à política migratória, ao autoritarismo estatal e ao esvaziamento do horizonte utópico contemporâneo. Mas quando examinamos o filme através do arcabouço integrado de Jens Beckert (2016), Arjun Appadurai (2013) e Mark Neocleous (2016), torna-se evidente que ele vai além da denúncia: *Children of Men* opera como máquina cultural de reprodução do imaginário capitalista-securitário do futuro.

A ficção do colapso da natalidade, central ao filme, constitui uma construção narrativa que exemplifica o que Beckert (2016) chama de “expectativas ficcionais”: projeções sobre o porvir que, mesmo sem fundamento empírico, organizam decisões e afetos no presente. O mundo de *Children of Men* não é apenas resultado de um dado biológico (a infertilidade), mas da incapacidade de imaginar — coletiva e institucionalmente — uma alternativa à ordem vigente. O filme retrata um mundo que já não aspira, apenas sobrevive. A exceção (o nascimento de uma criança) é tratada como milagre, não como projeto político. Essa é precisamente a lógica que sustenta a reprodução capitalista contemporânea: futuros alternativos não são combatidos, mas reduzidos ao improvável, ao impossível, ao individualizado.

A questão central não é a catástrofe em si, mas a forma como ela é gerida. Aqui, o aparato estatal britânico opera como o dispositivo que traduz o colapso em segurança. O inimigo não é identificado por suas ações, mas por sua existência: os “fugees” (refugiados) representam o que Neocleous (2016) chama de “Universal Adversary” — uma figura de ameaça vazia, pronta para ser preenchida por todo aquele que desafie a estabilidade do capital e do Estado. O filme, nesse sentido, encena perfeitamente a forma como a lógica securitária exige a produção contínua de

inimigos para justificar a normalização da exceção. A segurança deixa de ser um meio para se tornar um fim: o Estado existe para proteger-se de quem ameaça sua própria ficção de futuro.

Mas o que esse “futuro” representa? Não se trata da utopia, da transformação social ou da emancipação coletiva. Trata-se da continuidade administrada da ordem existente, mesmo que esta esteja em ruínas. Essa captura do porvir é aquilo que Appadurai (2013) define como a “ética da probabilidade”: um regime de gestão do futuro em que o risco é calculado, a aspiração é desestimulada, e a possibilidade é eliminada. Em *Children of Men*, não há projeto político de reconstrução, nem proposta de reorganização social — há apenas gestão da escassez e contenção da crise. O nascimento da criança, símbolo potencial de recomeço, é removido da esfera pública e transferido para um barco chamado *Tomorrow* (amanhã) — metáfora do adiamento infinito da utopia e da transferência da esperança para um além sempre ausente.

Ao operar por meio da forma distópica, o filme participa de uma pedagogia afetiva do medo: nos treina para aceitar o colapso como destino, e a segurança como resposta necessária. A crítica ao autoritarismo se vê neutralizada pelo próprio realismo da catástrofe. O espectador é convidado não a imaginar outro mundo, mas a desejar um mínimo de sobrevivência dentro de um mundo destruído. A disjunção entre crítica e conformismo torna-se tênue: o espectador sente indignação, mas é guiado a temer alternativas. Assim, a lógica capitalista da ficção de futuro (Beckert, 2016), a limitação estrutural da imaginação (Appadurai, (2013) e a construção do inimigo como justificativa da ordem (Neocleous, 2016) não aparecem como temas apenas — são a estrutura do filme.

Children of Men, ao condensar colapso social, securitização total e apagamento da esperança, não apenas representa um futuro — ele o constrói. E o faz dentro dos limites do que o capitalismo permite imaginar: um mundo onde tudo pode desaparecer, exceto a necessidade de ordem. Ao olhar para esse filme com as lentes entrelaçadas de Beckert (2016), Appadurai (2013) e Neocleous (2016), compreendemos que o cinema distópico hollywoodiano não é só espelho da decadência do presente, mas um operador simbólico ativo na construção do imaginário liberal-securitário. Ele não rompe com o sistema — o estetiza, o complexifica e o eterniza. Se o futuro é uma ficção em disputa, como dizem os três autores, então disputar o cinema distópico é disputar a própria gramática do porvir.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Analisamos o papel do cinema distópico hollywoodiano na (re)produção da lógica de segurança do capitalismo contemporâneo. Partindo da hipótese de que tais narrativas, longe de promoverem uma crítica emancipatória, funcionam como dispositivos de consolidação de um imaginário liberal-securitário, mobilizamos um arcabouço teórico que articula um conjunto de abordagens e categorias de análise. A análise do filme *Children of Men* (2006) nos serviu para demonstrar como esses elementos se manifestam e operam concretamente.

Os resultados do trabalho corroboram a tese inicial, evidenciando que a indústria cinematográfica distópica, majoritariamente, não apenas reflete as ansiedades sociais, mas participa ativamente na moldagem de um futuro percebido como inerentemente catastrófico e governado pela necessidade de segurança. Buscamos demonstrar que, ao naturalizar cenários de colapso, escassez e conflito, essas produções tendem a apresentar como únicas respostas viáveis a manutenção da ordem, a resiliência individual e a aceitação de regimes autoritários como mal menor. Tal mecanismo opera em consonância com o conceito de "realismo capitalista" de Mark Fisher (2009), no qual se torna mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo, limitando o horizonte de alternativas políticas e sociais.

A análise de *Children of Men* ilustrou como um filme aparentemente crítico pode, em última instância, reforçar a lógica que pretende questionar. Ao apresentar um colapso demográfico que justifica um estado de exceção e ao localizar a esperança em uma solução individual e adiada (o barco "*Tomorrow*"), o filme participa da pedagogia do medo e da gestão da crise, em vez de fomentar a imaginação de alternativas estruturais.

A despeito dos resultados indicados, reconhecemos lacunas que apontam para novas avenidas de pesquisa. Entendemos que seria enriquecedor expandir a análise para um corpus mais amplo, incluindo produções distópicas não *hollywoodianas* ou de diferentes períodos históricos, a fim de verificar como os padrões identificados manifestam-se - ou não - em distintos contextos culturais e industriais. Investigar se existem contra-narrativas ou formas de cinema distópico que efetivamente desafiam a lógica capitalista-securitária e promovem imaginários alternativos constitui uma via promissora.

Ainda, entendemos pertinente explorar com maior detalhe a intersecção entre os imaginários distópicos e outras formas de produção cultural - literatura e jogos eletrônicos, por exemplo -, bem como sua influência em discursos políticos e sociais contemporâneos, como os debates sobre mudanças climáticas, inteligência artificial, vigilância e migrações. A maneira como metáforas e cenários distópicos são apropriados e ressignificados por diferentes atores sociais merece, e demanda, atenção continuada.

Em suma, a disputa pelo futuro é uma dimensão crítica da política contemporânea. Ao desvelar os mecanismos pelos quais o cinema distópico pode participar da captura do imaginário, buscamos contribuir para uma reflexão crítica sobre o papel da cultura na reprodução e na possível contestação das formas de poder vigentes. A tarefa urgente permanece a de cultivar e defender o direito de imaginar e construir futuros que escapem à gramática dominante do medo e da inevitabilidade capitalista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Academia Internacional de Cinema.(s/d). *Bollywood: A Hollywood indiana*. Disponível em: < <https://www.aicinema.com.br/bollywood-a-hollywood-indiana/>>. [Acesso em 20 out. 2025].

- Alliez, É.; Lazzarato, M. (2020). *Guerra e Capital*. São Paulo: UBU editora.
- Appadurai, A. (2013). *The Future as Cultural Fact: Essays on the Global Condition*, London: Verso.
- Beckert, J. (2016). *Imagined futures: Fictional Expectations and Capitalist Dynamics*. London: Harvard University Press.
- Castoriadis, C. (1991). *Philosophy, Politics, Autonomy*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Christopher, D. (2016). 'Zombieland and the inversion of the subaltern Zombie'. *Intellect Horror Studies*, 7(1), p. 111-124.
- Díaz, M. (2023). 'Los imaginarios del futuro y su función como dispositivo: algunas reflexiones'. *Andamios: Revista de Investigación Social*, 20(51). <https://doi.org/10.29092/uacm.v20i51.970>
- Deleuze, G; Guattari, F. (1997). *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2 [1980]*, v. 5, trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.
- Fisher, M. (2009). *Capitalist Realism: Is there no Alternative?* Winchester: Zero Books.
- Fisher, M. (2014). *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester: Zero Books.
- Goode, I.; Godhe, M. (2017). 'Beyond Capitalist Realism – Why We Need Critical Future Studies'. *Culture Unbound*, 9(1), 15 jun., p. 108–129.
- Hartog, F. (2007). *Regímenes de Historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana.
- Hatzisavvidou, S. (2024). 'Envisioning ecopolitical futures: Reading climate fiction as political theory'. *Futures*, v. 163.
- Hausstein, A.; Lösch, A. (2020). 'Clash of Visions: Analysing Practices of Politicizing the Future'. *Behemoth: a Journal on Civilisation*, 13(1), p. 83–97.
- Majumdar, R. (2024). 'Cinema and Critique: Third World Imaginaries.' *Millennium: Journal of International Studies*, 52(3), 5 jul., p. 688–706.
- Neocleous, M. (2016). *The Universal Adversary: Security, Capital and 'The Enemies of All Mankind'*. Oxfordshire: Routledge.
- Vint, Sherryl. (2016). 'Introduction to "The Futures Industry"'. *Paradoxa*, V. 27, p. 7-20.