



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

GILSON VEDOIN

**NARRATIVAS NA CADÊNCIA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA:
ESTATUTO REPRESENTATIVO E VIDEOGRAFIA EM *BUBBLE GUM*, DE
LOLITA PILLE E *O PARAÍSO É BEM BACANA*, DE ANDRÉ SANT'ANNA**

**GOIÂNIA-GO
2017**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES
ELETRÔNICAS DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Gilson Vedoin

Título do trabalho: **NARRATIVAS NA CADÊNCIA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA: ESTATUTO REPRESENTATIVO E VIDEOGRAFIA EM *BUBBLE GUM*, DE LOLITA PILLE E *O PARAÍSO É BEM BACANA*, DE ANDRÉ SANT'ANNA**

3. Informações de acesso ao documento:

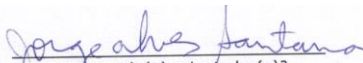
Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

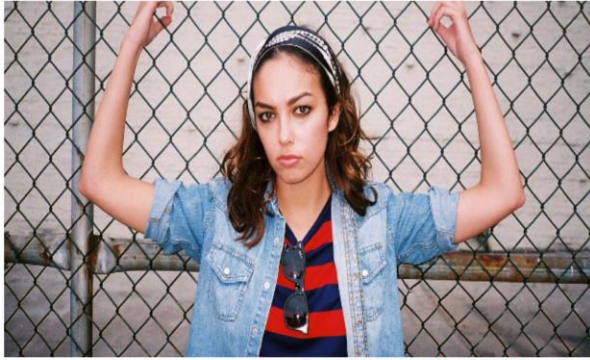
Data: 15/ 12 / 2017

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

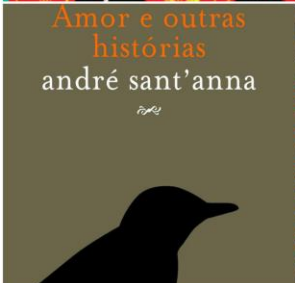
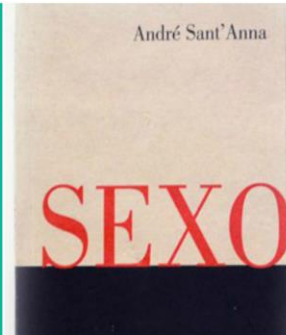
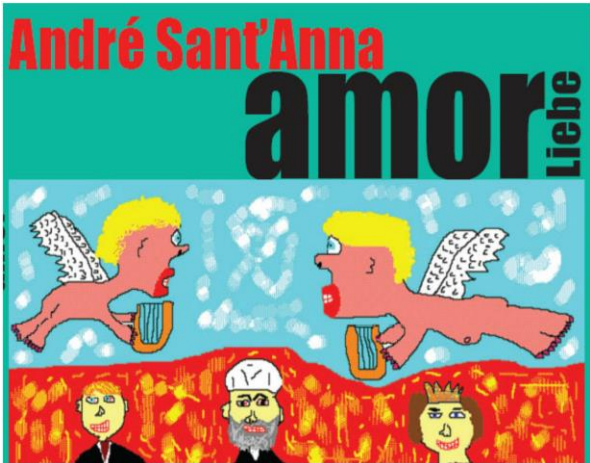
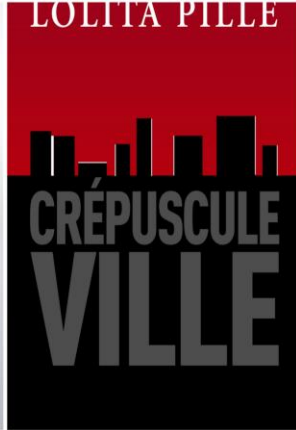
²A assinatura deve ser escaneada.

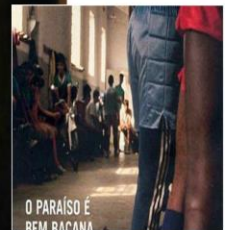
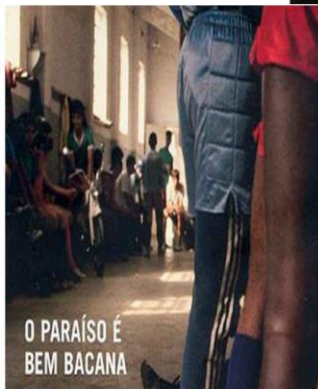
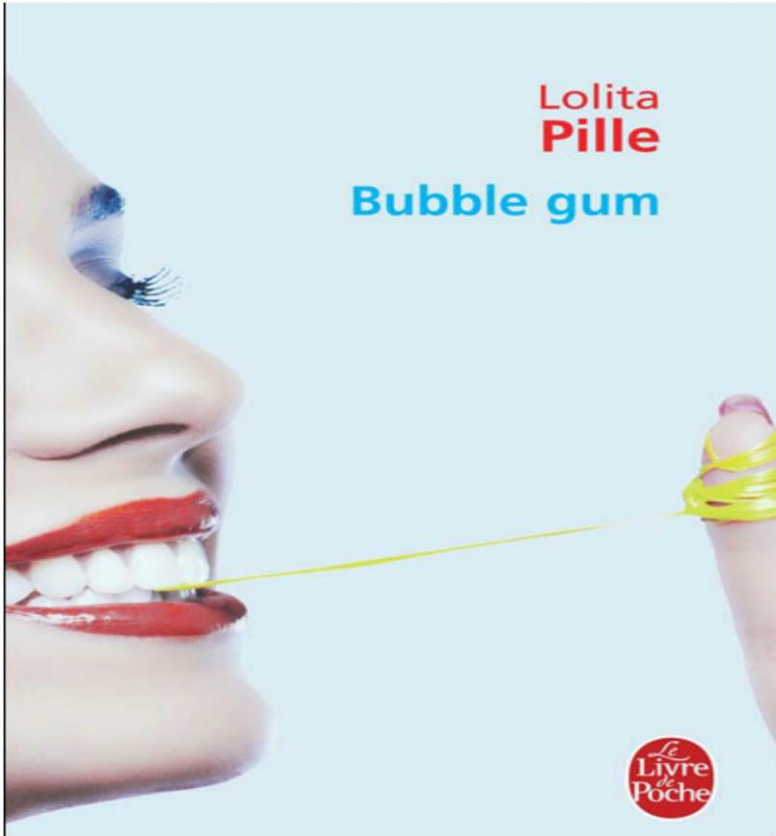


Lolita Pille



PARIS - 75016





GILSON VEDOIN

**NARRATIVAS NA CADÊNCIA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA:
ESTATUTO REPRESENTATIVO E VIDEOGRAFIA EM *BUBBLE GUM*, DE
LOLITA PILLE E *O PARAÍSO É BEM BACANA*, DE ANDRÉ SANT'ANNA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários. L. P. 2: Estudos culturais, comparativismo e tradução.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana

**GOIÂNIA-GO
2017**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Vedoin, Gilson
NARRATIVAS NA CADÊNCIA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA
[manuscrito] : ESTATUTO REPRESENTATIVO E VIDEOGRAFIA EM
BUBBLE GUM, DE LOLITA PILLE E O PARAÍSO É BEM BACANA, DE
ANDRÉ SANT'ANNA / Gilson Vedoin. - 2017.
216 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Jorge Alves Santana.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
2017.
Bibliografia.
Inclui lista de figuras.

1. Narrativa. 2. Contemporaneidade. 3. Representação. 4. Lolita
Pille. 5. André Sant'Anna. I. Alves Santana, Jorge , orient. II. Título.

CDU 82



ATA Nº 21/2017

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DO ALUNO GILSON VEDOIN

Ao primeiro dia do mês de dezembro do ano de dois mil e dezessete, a partir das quatorze horas, na Sala Trinta e Três da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "NARRATIVAS NA CADÊNCIA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA: ESTATUTO REPRESENTATIVO E VIDEOGRAFIA EM BUBBLE GUM, DE LOLITA PILLE E O PARAÍSO É BEM BACANA, DE ANDRÉ SANT'ANNA". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Jorge Alves Santana (Presidente/Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (Faculdade de Letras/UFG), Professora Doutora Maria Aparecida Rodrigues (PUC/GO), Professora Doutora Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto (Faculdade de Letras/UFG) e Professor Doutor Lucilo Antônio Rodrigues (UEMS). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato Aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Jorge Alves Santana, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, primeiro dia do mês de dezembro de dois mil e dezessete.

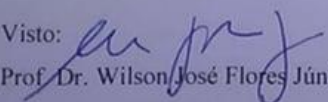
Prof. Dr. Jorge Alves Santana - Presidente

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo

Prof.ª Dr.ª Maria Aparecida Rodrigues

Prof.ª Dr.ª Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto

Prof. Dr. Lucilo Antônio Rodrigues

Visto: 
Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

Obs.: apesar de nosso regimento não indicar, julgo necessário registrar que a banca mencionou, de modo oral, aprovação com louvor para esta tese.
Jorge Alves Santana

Para aquelas que ajudaram na elaboração do enredo politópico da minha vida... minha
mãe, Ledi Terezinha Vedoin... e Maria de Lourdes Cerezer...

AGRADECIMENTOS

Tendo consciência de que a memória de meu *self mídia* pode se tornar falha em alguns momentos devido ao acúmulo e ao bombardeio de informações e referências advindas do contexto hiperespetacular e hipermoderno do qual nunca consegui me desvencilhar totalmente, e no intuito de não “apagar os rastros” que auxiliaram nesse percurso, trago alguns agradecimentos a todos aqueles que, de uma forma referencial ou desreferencializada, estiveram presentes nessa minha “real/simulaconal” trajetória e me concederam auxílio, palavras de apoio, gestos e lições de amizade e afeto:

À minha família; meu pai Natalino Vedoin, minha irmã, Andreia Vedoin e meus enteados, Armando Cerezer Giraldi e Camila Cerezer Segatto;

Ao meu orientador, professor Dr. Jorge Alves Santana, pela orientação pontual e competente, pela leveza que sempre se valeu para apontar os meus equívocos e excessos, pelo entusiasmo que sempre demonstrou a me levar a instigar reflexões sobre essa pesquisa, por compartilhar comigo sua ampla bagagem cultural e, acima de tudo, pela amizade e confiança depositada em mim;

Aos docentes da área de Estudos Literários do Programa de Pós Graduação em Letras e Linguística da UFG, em especial ao professor Dr. Heleno Godoy, ao professor Dr. Jamesson Buarque de Souza, ao professor Dr. Antón Corbacho Quintella e a professora Dra. Leila Borges Dias Santos, pelas relevantes contribuições na minha formação acadêmica e que propiciaram a ampliação de meus horizontes em relação às noções teóricas nos estudos literários;

Aos professores Dr. Paulo Pertronílio Correa, Dra. Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto e Dr. Flávio Camargo pelas excelentes e relevantes contribuições e colocações efetivadas através da leitura colaborativa dessa pesquisa no exame de qualificação e na minha defesa;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em História, Dra. Ana Carolina Eiras Coelho e Dr. Leandro Mendes Rocha, pelas aulas que ajudaram a pavimentar o percurso da minha reflexão acerca da cultura contemporânea;

Aos professores do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Artes Visuais, Dra. Rosa Berardo e Dr. Edgar Franco, cujas aulas, eventos e palestras forneceram significativas contribuições acerca de cinema, sociedade em rede e narrativas visuais;

À professora Dra. Maria Aparecida Rodrigues e ao professor Dr. Éris Oliveira, do Mestrado em Literatura da PUC/GO, pela confiança no meu trabalho e por terem me concedido a oportunidade de integrar o NEL (Núcleo de Estudos da Linguagem) e a linha de pesquisa por eles coordenada, Estéticas Modernas e Contemporâneas. Muito obrigado pelo diálogo e pelas discussões, além do apoio constante, que transcendeu as linhas acadêmicas;

Ao meu colega de trabalho e amigo de longa data, professor Dr. Lucilo Antônio Rodrigues, cujas discussões propostas em nossas conversas na época do campus da UEMS, unidade universitária de Cassilândia, serviram como gérmen dessa pesquisa;

À Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado de Goiás (Fapeg), pelo auxílio concedido para a elaboração desse trabalho;

À Coordenação e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da UFG pela presteza e tratamento dispensados a mim durante a realização desse trabalho;

À Fundação Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul, por ter me concedido a licença necessária para realização dessa pesquisa;

Aos amigos da Pós-Graduação, com os/as quais tive o prazer de conviver durante esses anos, estabelecendo diálogos, trocando ideias, tentando auxiliar e sendo auxiliado, enfim, que fizeram a vivência e a convivência na pós em Letras ser leve e em certos momentos, muito descontraída: Alessandra Fabrícia Conde, Ana Érica Reis da Silva Kühn, Analice de Sousa Gomes, Átila Arruda Teixeira, Crystiane Batista Leal, Fabiana Valadão Macena, Cloves da Silva Júnior, Francisco Perna, Kelly Beatriz do Prado Delgado, Meire Lisboa, Norival Bottos Júnior e Poliana Queiroz Borges. Obrigado pela companhia material e/ou virtual;

À Caroline Cerezer Segatto, por ter me apresentado a obra de Lolita Pille;

À Roziro Barbosa Dias, pelo apoio e amizade manifestada em todos os anos que residi – ora territorializado, ora desterritorializado, na cidade de Cassilândia, MS;

À Paola Barbosa Dias e ao Gabriel Pinheiro Góis, pela convivência e companheirismo nesses anos todos; e mesmo distantes, por terem acompanhado e contribuído para as inquietações que moveram essa pesquisa;

À professora Dra. Zília Mara Pastorello Scarpari, minha primeira orientadora, inspiração constante em toda minha trajetória como estudioso e profissional;

Aos meus três gatos de estimação – Pangaré, Skytto e Mr. Blue – companheiros e que em sua inocência foram responsáveis por momentos de descontração e paz nesses anos todos;

E por fim, a algumas bandas de rock que me inspiraram nos momentos de solidão e confronto com a escrita....Rush, R.E.M., The Cure, U2, Poison, Pearl Jam, Hole, New Order, INXS e Engenheiros do Hawaii.

Estou ligado à cabo a tudo que acaba de
acontecer
Propaganda é a arma do negócio
No nosso peito bate um alvo muito fácil
Mira à laser. Miragem de consumo
Latas e litros de paz teleguiada
Estou ligado à cabo a tudo que eles têm pra
oferecer.

Engenheiros do Hawaii, *A promessa*, do álbum *Simples de Coração*, 1995

Agora é tarde. Nossa ficção está devorando o mundo real.
Logo o mundo inteiro.

Grant Morrison e Richard Case, *Patrulha do Destino: rastejando dos escombros*

O penúltimo signo jogava-a para o abismo. Tinha que buscar o novo, o diferente, o parecido e nunca o igual. e isto era risco! Riscar “é muito perigoso!”. Tudo significava renovar, mover, morrer, Mover e riscar...Morrer...Viver...Tentava e tentava...Tentava e tremia e tremia e teimava: assumir o risco do risco era preciso.

Maria Aparecida Rodrigues, *Cicatrizes do risco; crepúsculo das luzes*

A época hipermoderna é contemporânea de uma verdadeira inflação de telas. Nunca o homem dispôs de tantas telas não apenas para ver o mundo, mas para viver sua própria vida.

Gilles Lipovetsky & Jean Serroy, *A tela global*

Diz a ele que ele é passado. Ele está esquecido. Está velho. Diz a ele que nós somos o futuro e não nos importamos nem um pouco com ele ou com alguém do tipo dele. Ele foi mandado para o lixão da história, enquanto gente como eu anda de limusine pela super-rodovia do futuro. — Vou dizer — respondeu Shadow. Ele começava a se sentir zozinho. Torceu para não ficar enjoado.— Diz a ele que a gente reprogramou a realidade. Diz que a linguagem é um vírus, que a religião é um sistema operacional e que as orações são só uma porrada de *spam*.

Neil Gaiman, *Deuses Americanos*

HOODED MAN 2
Have we started the fire?
BANE
(nods)
The fire rises.

Jonathan Nolan and Christopher Nolan, *The dark knight rises*

RESUMO

O presente trabalho se ancora na tentativa de investigar, a partir do estudo da obra ficcional da francesa Lolita Pille e do brasileiro André Sant'Anna, as alterações formais e temáticas que o gênero romanesco vem registrando para representar as experiências dos indivíduos integrados ao mundo contemporâneo – era hipermoderna e do hiperespetáculo, para usar as conceituações de Gilles Lipovetsky (2009). Conforme atestam Mikhail Bakhtin (1988) e Marthe Robert (2007), se o gênero romanesco nunca atinge seu limite, podem-se vislumbrar novas formas de representação romanesca na ficção de Pille e Sant'Anna. O conteúdo de suas obras é demarcado pelo uso de estratégias expressivas que almejam acentuar o empobrecimento da configuração das personagens e das relações estabelecidas entre si, sempre transcorridas num espaço imediatista, desvinculado do universalismo moderno e demarcado pela cacofonia dos signos e símbolos do consumo global que permeiam a era hipermoderna e do hiperespetáculo. Essa é a época em que a cultura perde seu caráter elevado e monolítico, tornando-se uma questão de mídia e sendo, portanto, atravessada pelo pluralismo das formas imagéticas, massivas e multimidiáticas inerentes ao universo do consumo, e que outrora foram relegadas ao ostracismo pelo alto modernismo. Desse modo, certa modalidade de narrativas contemporâneas, e aqui se insere o romance *Bubble gum* (2004), de Lolita Pille e a obra *O paraíso é bem bacana* (2006), de André Sant'Anna, ao invés de representar a materialidade do real, acabam por absorver alguns modos de escrituras da cultura midiática do hiperespetáculo, produzindo uma prosa pautada por uma “estética do vídeo” ou “videografia” (JAMESON, 2002; DUBOIS, 2004), contribuindo para colocar em xeque os paradigmas analíticos utilizados pela modernidade no tocante a forma romanesca e o sentido hermenêutico suscitado pela obra no receptor. Nesse sentido, a tese tem como procedimento o estudo analítico dos referidos romances, pautando-se na pesquisa de cunho bibliográfico, qualitativa, e andando num percurso investigativo que visa evidenciar como se articula o social sob o qual as obras se assentam do ponto de vista literário, sociológico, histórico e cultural. Dessa perspectiva, orientada pela noção de conceitos inerentes ao campo dos estudos culturais e do contemporâneo, será realizada uma análise dos processos estruturais intrínsecos relativos a cada obra, chegando, por fim, à busca de elementos que comprovem sua resistência ou não aos padrões instituídos pela ordem do capitalismo globalizado.

Palavras-chaves: Narrativa. Contemporaneidade. Representação. Lolita Pille. André Sant'Anna.

ABSTRACT

The present work anchors on the attempt to investigate within the fiction novel by the French writer Lolita Pille and the Brazilian André Sant'Anna, the formal and thematic alterations which the romance novel has been showing to represent the experiences from the individuals integrated into the contemporary world – hypermodern age and hyperstage, thus relating to Gilles Lipovetsky (2009). As attested by Mikhail Bakhtin (1988) and Marthe Robert (2007), if the romance novel never reaches its limits, it is possible to glimpse new forms of the romance representation in the fictions of Pille and Sant'Anna. The content from their works is demarcated by the use of expressive strategies that try to accentuate the impoverishment of the characters' configurations and relations established among them, as always written in an immediate space, detached from the modern universalism and marked by the cacophony of signs and symbols from the global consumerism that is abundant in the hypermodern and hyper stage era. This is the age in which culture loses its monolithic and elevated status, now becoming a matter of media, therefore, crossed by the pluralism of the massive, imaginary and multimedia forms, inherent to the consumerist cosmos, and in which once were postponed to ostracism by the high modernism. Thus, certain form of contemporary narratives, and here are inserted the novels *Bubble gum* (2004), by Lolita Pille and *O paraíso é bem bacana* (2006), by André Sant'Anna, instead of representing the materiality of the real, end up absorbing a discursive style adapted from the media and hyperstage culture, developing a prose ruled by a “video style” or “videography” (JAMESON, 2002; DUBOIS, 2004), which contributes to doubt on the analytic paradigms used by modernity in what refers to the novel aspect and hermeneutic meaning aroused by the work in the receiver. In this sense, the thesis procedures on an analytic study on the two referred novels, lining up on a bibliographic and quality research, as also as treading an investigative course that focus on highlighting how the social contexts of the novels articulate themselves under the literary, sociologic, historical and cultural points of view. From this perspective, oriented by the notion of concepts inherent to the field of culture and contemporary studies, we will promote an analysis on the intrinsic structural processes regarding each novel lastly directing to the search of elements that prove their resistance, or not, to the standards set by the order of globalized capitalism.

Key-words: Narrative. Contemporaneity. Representation. Lolita Pille. André Sant'Anna.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Marcel Duchamp, <i>Bicycle Wheel</i> , 1913.	71
Imagem 2: Andy Warhol, <i>Marilyn Diptych</i> , 1962.	72
Imagem 3: Capa original do álbum musical <i>Power Windows</i> , lançado em 1985, pelo grupo Rush.	90
Imagem 4: Andy Warhol, <i>Green Car Crash (Green Burning Car I)</i> , da série <i>Death and Disaster</i> , 1963.	93
Imagem 5: Andy Warhol, <i>Green Disaster #2 (Green Disaster Ten Times)</i> da série <i>Death and Disaster</i> , 1963.	93
Imagem 6: Andy Warhol, <i>Sixteen Jackies</i> , 1964.	120

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. REWINDING - LOLITA PILLE, ANDRÉ SANT'ANNA E ALGUMAS BREVES CONCEITUAÇÕES ACERCA DO GÊNERO ROMANCE: FORMA E MODALIZAÇÃO EXPRESSIVA	25
1.1 <i>Os paradoxos da modernidade e o palco social do romance</i>	42
1.2 <i>As fissuras do século XX: vanguarda, rarefação da experiência e o real sob suspeita</i>	52
1.3 <i>Na arena dos anos 60: a nova ordem capital e a erosão do ideário representativo moderno</i>	58
2. FAST-FORWARDING - NA SUPERFÍCIE DA ERA TELÂNICA: HIPERESPETÁCULO, IMAGEM E VÍDEO	74
2.1 <i>O hiperespetáculo como estágio soberano do capitalismo global</i>	75
2.2 <i>Na superfície da era telânica: a cultura da simulação e a crise do referente</i>	90
2.3 <i>A estética do vídeo nas vitrines do hiperespetáculo</i>	99
3. PLAYING - NARRATIVAS NA CADÊNCIA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA: UMA LEITURA DE BUBBLE GUM, DE LOLITA PILLE E O PARAÍSO É BEM BACANA, DE ANDRÉ SANT'ANNA	109
3.1 <i>André Sant'Anna e Lolita Pille: O narrar estilhaçado pelos simulacros e a superexposição videográfica da existência imagética</i>	109
3.2 <i>O paraíso hiperespetacular de Muhammad Mané</i>	114
3.3 <i>Manon e Derek: a avant première das subjetividades multimidiáticas</i>	152
3.4 <i>Convergências</i>	202
CONSIDERAÇÕES FINAIS	207
REFERÊNCIAS	211

INTRODUÇÃO

[...] *the real thing*
Even better than the real thing.

U2, *Even better than the real thing*, do álbum *Achtung baby*, 1991

O presente trabalho se ancora na investigação, a partir do estudo da obra ficcional da francesa Lolita Pille e do brasileiro André Sant’Anna, as alterações formais e temáticas que o gênero romanesco vem registrando para simular as experiências dos indivíduos integrados ao mundo contemporâneo, um contexto de ambivalências, fluxos vertiginosos e simulações instituídas em cadeia; época que transformou não só os modelos artísticos e de organização social, como também as subjetividades e as práticas edificadas ao longo da modernidade.

Conforme atestam Mikhail Bakhtin (1988) e Marthe Robert (2007), se o gênero romanesco nunca atinge seu limite, podem-se vislumbrar novas formas de representação simulacional romanesca na contemporaneidade – era hipermoderna e do hiperespetáculo, para usar as conceituações de Gilles Lipovetsky (2009). Esse momento pode ser definido como a época em que a cultura perde seu caráter elevado e monolítico, tornando-se uma questão de mídia e sendo, portanto, atravessada pelo pluralismo das formas imagéticas, massivas e multimidiáticas inerentes ao universo do consumo, e que outrora foram relegadas ao ostracismo pelo alto modernismo.

Desse modo, certa modalidade de narrativas contemporâneas, e aqui se insere a produção do brasileiro André Sant’Anna e da francesa Lolita Pille – mais especificamente as obras *O paraíso é bem bacana* (2006) e *Bubble Gum* (2004) –, ao invés de representar a materialidade do real, acaba por absorver alguns modos de escritura da cultura midiática do hiperespetáculo, produzindo uma prosa pautada por uma estética do vídeo (JAMESON, 2002; DUBOIS, 2004) – em que se torna latente o princípio da desreferencialização das imagens-signo – e articulada por uma “lógica coral (SÜSSEKIND, 2015)”, *patchwork* de referências inerentes ao universo dos meios multimidiáticos e de difusão globalizados, que colocam em xeque os paradigmas expressivos e analíticos utilizados pela modernidade no tocante a forma romanesca e o sentido hermenêutico suscitado pela obra no receptor.

Tais narrativas de Pille e Sant’Anna evidenciam as agruras da vivência atual frente à problemática suscitada pelos acenos performáticos do capitalismo global e a instrumentalização do espetáculo, numa nova etapa sócia histórica e cultural denominada era da “tela global ou telânica” (LIPOVETSKY & SERROY, 2009), nos

instigando a avaliar a atual situação do mundo ocidental, bem como a encarar suas constantes mudanças na medida em que operam nos níveis do eu e da sociedade. Suas personagens principais tem sua vivência orientada para o mundo da imagem, consciências moldadas por um universo multimídia, ancorado na superexposição sensacionalista e no culto espetacular de celebridades instantâneas. A provinciana Manon, de *Bubble gum*, garçõete que anseia pelo universo das passarelas, almejando estampar as páginas de revistas de moda e reluzir nas telas de cinema, acaba sendo vítima de um jogo perverso proposto por Derek Delano, herdeiro de um conglomerado multinacional e cujo *hobby* é comprar e manipular pessoas. Já o jogador de futebol Mané, em *O paraíso é bem bacana*, incapaz de estabelecer vínculos com as pessoas a sua volta, bem como compreender o funcionamento da realidade que o cerca, acaba por se refugiar num mundo simulacional em que o espetáculo esportivo e a pornografia *x-rated* se mesclam a certos aspectos da cultura islâmica, aqui tomada como clichê e submetida à estereotipia pelas práticas representativas difundidas pelo aparato multimidiático ocidental; aparato esse que enforma a consciência de Mané.

Inserida no âmbito de uma cultura essencialmente imagética, a literatura se vê perante alguns dilemas cruciais: é possível ainda escrever diante da quase impossibilidade de representar? O que se narra quando paradoxalmente não se pode narrar? (VILAÇA, 1996, p.09). Aliado a essas duas questões surge uma indagação pertinente. Será que a obra artística contemporânea, ao substituir a materialidade do real por imagens que se esgotam em si mesma, acabou produzindo uma obra que talvez eliminasse a vontade hermenêutica do receptor tão defendida pelas *poéticas do desvio* que sustentavam o alto modernismo? Ou seja, será que os projetos literários contemporâneos, assentados nos modos de escrituras inerentes à cultura do espetáculo e do consumo não remetem a nenhuma instância indagatória das dimensões ontológicas do homem e da sociedade, se convertendo em imagens fantasmagóricas que esvaziam os signos de seus sentidos mais imediatos e não suscitam nenhum tipo de reflexão?

Assim, a hipótese que orienta nosso estudo se desdobra em alguns questionamentos pertinentes para se pensar o estatuto da representação simulacional contemporânea nos referidos romances de Sant'Anna e Pille: 1) as possíveis mudanças estruturais e temáticas que acometem o romance na contemporaneidade, sobretudo nas esferas do narrador, das personagens e na articulação do espaço-temporal – mudanças essas distantes das modalidades expressivas que norteavam a modernidade evidenciam a experiência do mundo contemporâneo, um mundo simulacional, de identidades

fraturadas e fronteiras dissolvidas? 2) Desse modo, ao se afastarem dos modelos narrativos preconizados pela modernidade, as atitudes e estratégias engendradas pelos narradores de Sant'Anna e Pille se insurgem criticamente frente à coerção reificante do universo da mercadoria e dos objetos, ou sucumbem perante os mecanismos articulados pelo universo do mundo capitalista contemporâneo, que converte tudo em imagens banais e hipertrofiadas, seduzindo nosso olhar e minando nossa capacidade hermenêutica? Ora, não se constitui nenhuma novidade que certos segmentos da crítica literária mencionam atualmente que a representação romanesca vem enfrentando uma crise sem precedentes, uma vez que postulam que o referente² literário do romance desapareceu, sendo substituído por imagens. Nesse processo, a obra literária contemporânea passou a ser vista como mero simulacro, não suscitando mais nenhuma indagação, renunciando sua autonomia artística e não levantando nenhum questionamento hermenêutico acerca do homem e da sociedade; 3) porém, ao registrar uma série de alterações temáticas e formais na tarefa de representar o contemporâneo, o referente ao invés de desaparecer, apenas não ganhou outros contornos simbólicos ao absorver as escrituras inerentes ao capitalismo e o universo da cultura de massa?

A partir deste ponto de vista, percebe-se que imagem simulacional ocupa lugar central na discussão estética em torno do estatuto da representação simulacional no contemporâneo, observando que a literatura de Sant'Anna e Pille se apropria de técnicas narrativas e escrituras advindas dos meios eletrônicos, do vídeo, da publicidade, enfim, do universo da cultura multimidiática, o que lhe atribui contornos eminentemente visuais – Representativos.³

Para Giorgio Agambem, refletir sobre o contemporâneo é, antes de tudo, colocar-se numa situação de ruptura e desligamento, uma vez que tal conceito seria visto como um estado de espírito, uma condição que abarcaria o conceito do intempestivo, jamais sendo visto como um dado temporal. Assim sendo, a

² O referente pode ser visto como uma unidade ideológico-cultural que proporciona os requisitos materiais para a compreensão de certas categorias do texto e da estrutura social e histórica que esse mesmo texto alude. Ver mais em ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

³ Tanto a noção de representação, quanto a de discurso são modos dialógicos que pressupõem uma mimesis aurática e/ou hermenêutica na qual “o outro” é o centro. Na cultura multimidiática e do hiperespetáculo não haveria mais reflexos especulares, somente vitrines, daí a emergência da noção de sedução, jamais de discurso, nos termos propostos por Jean Baudrillard. O discurso quer atribuir identidade às vozes e reconhece-las na sua multiplicidade. No entanto, na hipermodernidade, o dialogismo e a identidade perdem relevância, uma vez que valoriza-se muito mais a imagem criada, as simulações, do que propriamente o ser-de-si originário. Ver mais em BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas: Papirus, 1991.

contemporaneidade se instituiria como condição intempestiva, dissociada e desconectada com um presente simultâneo e reiterativo na sua agoridade.

Com efeito, Karl Erik Schollhammer e Tânia Sarmiento-Pantoja (2012) colocam em evidência que as noções de anacronismo e simultaneidade, noções essas já evidenciadas por Agambem como inerentes ao contemporâneo,

[...] subvertem a prerrogativa de uma continuidade entre tempos históricos, do passado que se afasta sobre o presente em movimento incessante em direção ao futuro que se abre para o possível. Contrariando esta historicidade moderna, que surge em torno de 1800, o conceito “contemporâneo” hoje sugere a simultaneidade entre tempos históricos anacrônicos em função da dilatação de um tempo presente extenso e em constante abertura para o passado que lhe é intrínseco. A premissa fundamental [...] é o reconhecimento de um presente que já não atua como ponte fugaz entre passado e futuro. Pelo contrário, o presente extenso opera como um corte descontínuo em uma história que não oferece sentido aos fenômenos. Mesmo vivendo em um presente pleno de acontecimentos históricos, o contemporâneo produz a sensação de estarmos diante de um futuro incerto e ameaçador que de alguma maneira já se instalou, enquanto o passado invade o presente sob a forma de [...] imagens, simulacros e índices. Assim, o presente se paralisa e fica amarrado à presença crescente de um passado que é uma imagem viva e incessantemente reatualizada, um tipo de imagem que convida a um grande projeto de resgate. Nesse sentido, a simultaneidade do presente contemporâneo é a presença simultânea de uma pluralidade de “passados” anacrônicos em um presente extenso e sem limites claros. (SCHOLLHAMMER; SARMENTO-PANTOJA, 2012, p.7-8).

A arte contemporânea – e aqui inserimos a narrativa ficcional de Pille e Sant’Anna – não será necessariamente associada como aquela que possui a capacidade artística de representar a atualidade, mas sim como aquela que, por ser deslocada e estar desconectada com essa temporalidade, conseguirá expressar o estranhamento histórico que a faz perceber zonas marginais e obscuras desse presente simultâneo, imagético e simulacional.

De fato, proceder à análise do contemporâneo e suas múltiplas denominações, dentre elas, a de pós-modernidade e hipermodernidade⁴, conceitos que servirão de

⁴ Para Fredric Jameson, o termo pós-modernidade designa o último estágio do capitalismo, e que funda uma lógica cultural balizada pelo domínio dos artefatos visuais, negando a autonomia da arte. Gilles Lipovetsky, por sua vez, define o termo hipermodernidade como uma era demarcada pelo excesso, pela busca individualista desenfreada do luxo e pela flexibilidade, num “[...] momento em que a comercialização dos modos de vida não mais encontra resistências estruturais, culturais nem ideológicas; e em que as esferas da vida social e individual se reorganizam em função da lógica do consumo” (LIPOVETSKY, 2004, p.31). Ver mais em LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Editora Barcarola, 2004. Utilizaremos as duas denominações por serem apropriadas e complementares na estruturação de nosso trabalho. Jameson situa a pós-modernidade a partir dos anos 60, como a dominante cultural de uma etapa do capitalismo que pode ser vista como marca inicial de uma incipiente globalização. Já Lipovetsky inscreve o termo hipermodernidade para se referir à consolidação de uma cultura global que consolida a ampliação do universo da midiatização, do consumo e do capitalismo, pondo em jogo não só problemas globais – ecologia, miséria dos países de terceiro mundo, terrorismo,

propósito ao nosso trabalho – se constitui numa indagação cognitiva que visa decifrar as possíveis significações do atual estágio cultural que a sociedade se encontra submetida. Estágio esse, que segundo Schollhammer, vem colocando os artistas – e mais especificamente os escritores – num dilema paradoxal, uma vez que tais autores se encontram

[...] diante de um pano de fundo midiático caracterizado por uma grande demanda de realidade. O que mais interessa à mídia de hoje é a “vida real”. Notícias em tempo real, reportagens diretas, câmara oculta a serviço do furo jornalístico ou do mero entretenimento, televisão interativa, *reality shows*, entrevistas, programas de auditório e todas as formas imagináveis de situação em que o corpo presente funcione como eixo. [...] Não parece haver realidade espetacular ou terrível suficiente para tanta e tamanha demanda [...]. Dessa perspectiva, o escritor [...] se depara logo de saída com o problema de como falar sobre a realidade [...] quando todos o fazem e, principalmente, como fazê-lo de modo diferente, de modo que a linguagem literária faça a diferença. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.56).

Os romances aqui estudados apresentam como principal matéria a vida urbana contemporânea da América Latina e da Europa – mais especificamente, do Brasil e da França – numa época de mutações caleidoscópicas e nos impelem a olhar, munidos de uma nova sensibilidade, as tendências que nutrem a ruptura dos paradigmas da modernidade, sobretudo, aquelas relacionadas à conceptualização do indivíduo como centro de uma emancipação fundadora de si e do mundo. Concepção essa que sob o impacto determinante das referências hegemônicas atreladas aos processos políticos da cultura ocidental – o etnocentrismo, o patriarcalismo, o imperialismo e o racismo – fomentou a construção de sistemas de distribuição do poder, inclusive o poder da representação e o poder da interpretação.

Nessa realidade histórico-social do ocidente, demarcada pelos inúmeros rituais hedonistas que se disseminam de maneira multiforme, contaminando ostensivamente valores sociais e ideológicos pelo consumo privado de bens legislado pela maquinaria de produzir desejos inerentes às mídias, buscamos entrever a maneira como as referidas obras percorrem o itinerário que traz essas modificações e que, certamente, vão esbarrar nos fundamentos comportamentais típicos da era contemporânea: os múltiplos paradigmas conflituosos – identitário, social, cultural – e, sobretudo, as pressões a que são submetidos os narradores e as personagens de Sant’Anna e Pille, lançados – e por vezes integrados – ao universo do efêmero e do fetichismo da mercadoria.

Figurando na margem da instituição canônica, Pille e Sant'Anna apresentam afinidade com as propostas intelectuais desenvolvidas pelos estudos culturais e sua notória recusa em dar prioridade a um projeto totalizante e a uma formação pré-estabelecida e/ou pré-definida. Pelo viés dos estudos culturais, a cultura passa a ser vista como local de contestação e negação, palco onde uma ordem social se comunica, lugar em que as formas estéticas são articuladas a partir da interação sujeito e sociedade. Em suma, os estudos culturais se baseiam em modelos analíticos ancorados numa “[...] percepção materialista de cultura: os bens culturais são resultados de meios também eles materiais de produção (indo desde a linguagem como consciência prática aos meios eletrônicos de comunicação), que concretizam relações sociais complexas envolvendo instituições, convenções e formas (CEVASCO, 2003, p.23)”.

Com efeito, considerando as novas perspectivas dos estudos literários, bem como a importância das transformações impostas pela pós-modernidade/hipermodernidade, justifica-se esta pesquisa pela possibilidade de se estabelecer pontos de discussão e possibilidades de questionamento entre duas manifestações literárias oriundas da América Latina e Europa. Assim sendo, o estudo propõe uma análise dentro das novas reformulações da literatura comparada, destacando aquelas ocorridas a partir da década de 70, e que nos conduzem a perspectivas ideológicas de atuação mais definidas, às quais podemos associar propósitos de aproximação do comparativismo a questões relacionadas a identidades culturais, discurso de grupos minoritários, processos de revisões canônicas e problematização do uso de parâmetros de análise fundamentados nos padrões eurocêntricos. Na esteira desses novos postulados comparatistas, ambicionamos abordar com essas análises a interação entre a literatura de diferentes países não em termos de dependência, de débito, mas ao contrário, em termos de um diálogo em que a reincidência dos temas representados nas narrativas estudadas – a experiência subjetiva e social em tempos simulacrais e de fluxo imagético contínuo –, longe de ser incongruente, revelará a pertinência da obra desses autores no âmbito das manifestações culturais contemporâneas. Nesse ponto, também se faz necessário conhecer melhor a narrativa de André Sant'Anna e de Lolita Pille, autores contemporâneos cujos estudos teórico-críticos são ainda incipientes, mas que, mesmo situados na margem do campo de produção literária, enfocam em suas obras a história e a cultura imposta pelo momento atual, uma época de ambivalências e convulsões; avessa a generalizações e

reducionismos; e que transformou não só o cenário das artes, como também a relação do homem com o espaço cultural em que se insere.

Assim sendo, a tese tem como procedimento o estudo analítico dos referidos romances, pautando-se na pesquisa de cunho bibliográfico, qualitativa e andando num percurso investigativo que visa evidenciar como se articula o social sob o qual as obras se assentam do ponto de vista literário, sociológico, histórico e cultural. Dessa perspectiva, orientada pela noção de conceitos inerentes ao campo dos estudos culturais, da teoria do romance e das teorizações acerca do contemporâneo, será realizada uma análise dos processos estruturais intrínsecos relativos a cada obra, chegando, por fim, à busca de elementos que comprovem sua resistência ou não aos padrões instituídos pela ordem do capitalismo globalizado.

Para comprovar nossa hipótese, o trabalho será dividido em três partes, além daquelas dedicadas à introdução e conclusão. A primeira parte se propõe a mostrar como André Sant'Anna e Lolita Pille expressam uma atitude descompromissada e subversiva perante os valores instituídos pela modernidade, sobretudo no que se refere à forma e a modalização expressiva presente em sua produção ficcional. Pretende-se também nesse capítulo evidenciar as possíveis influências que as condições sociais, históricas e culturais exerceram na edificação formal do gênero romance nos séculos XVIII, XIX e XX, e como a natureza existencial do homem moderno aparece representada e condicionada à forma do romance. O capítulo também se centrará na abordagem dos fatores que acarretaram a desestruturação das premissas edificadas na modernidade, sobretudo a pulverização da experiência e da subjetividade moderna, escancarando as portas para a chamada era pós-moderna, e elegendo como marco delimitador desse momento histórico os anos 60 do século XX. Convém salientar que a retomada diacrônica dos postulados do romance e das teorias da modernidade, nos dois primeiros subcapítulos, longe de soarem incongruentes, conservadores perante os postulados metodológicos dos estudos culturais e instaurarem uma aporia teórica, tem como propósito instituir um contraponto para a melhor compreensão dos estatutos da forma e da representação simulacional operadas por certa modalidade de romance contemporâneo.

A segunda parte procurará discorrer sobre a malfadada experiência de maio de 68, o advento da sociedade do espetáculo – centrando-se nas premissas de Guy Debord e Anselm Jappe – e seus desdobramentos na hipermodernidade, com a emergência da era telânica e do hiperespetáculo. Partindo das formulações de Gilles Lipovetsky acerca

do caráter espetacular que vem se impondo no social a partir desse período, procuraremos demonstrar as significativas mudanças operadas no estatuto formal e hiperrepresentacional que a arte romanesca vem registrando na contemporaneidade. Este capítulo também compreenderá ao mesmo tempo uma explanação e um confronto das ideias de alguns teóricos – Frédric Jameson, Philippe Dubois e Jean Baudrillard – que têm orientado as discussões sobre os temas do real, do virtual, da imagem, do desaparecimento do referente e da estética do vídeo. Temas esses indispensáveis para a compreensão do estatuto simulacional de certa narrativa contemporânea, sobretudo, a ficção de Pille e Sant’Anna.

Desse modo, as duas primeiras partes se ancoram num nível descritivo, de cunho essencialmente teórico. Já a terceira, de nível interpretativo, é dedicada ao estudo do *corpus* selecionado. A opção pela análise dos elementos estruturais das narrativas se deve ao fato de serem esses os componentes onde as modificações formais e temáticas que atravessam o gênero romanesco atual se expressam mais concretamente.

CAPÍTULO I
REWINDING
LOLITA PILLE, ANDRÉ SANT'ANNA E ALGUMAS BREVES
CONCEITUAÇÕES ACERCA DO GÊNERO ROMANCE: FORMA E
MODALIZAÇÃO EXPRESSIVA

*A sociedade primitiva tinha suas máscaras, a sociedade burguesa, seus espelhos,
 nós temos nossas imagens.*

Jean Baudrillard, *A arte da desapareição*

André Sant'Anna⁵ e Lolita Pille⁶ são autores cujo conteúdo de suas obras é demarcado pelo uso de estratégias expressivas e transgressivas, que almejam acentuar o empobrecimento da configuração das personagens e das relações estabelecidas entre si, sempre transcorridas num espaço imediatista, desvinculado do universalismo moderno e demarcado pela cacofonia dos signos e símbolos do consumo global. Tudo isso é feito a partir da predileção por uma linguagem essencialmente hiperreferencial, por vezes antirretórica, vulgar e paroxística, pontuada por vocábulos inerentes ao universo midiático, e projetada a partir de ocorrências desconexas, cenas clichês condicionadas por vezes ao arbítrio e ao acaso, situações limite pontuadas pela repetição e pela reiteração das neuroses hedonistas expressas pelas personagens.

Conforme Michel Foucault, se a literatura é por essência linguagem transgressora, que violenta e desmantela a forma e o conteúdo da arte, a narrativa de Sant'Anna e Pille ultrapassa os limites postos pela representação edificados na

⁵ André Sant'Anna, filho do escritor Sérgio Sant'Anna foi inicialmente baixista do grupo *Tao e Qual*, em idos dos anos 80. Publicitário e roteirista de cinema e televisão, iniciou sua carreira literária publicando *Amor* (1998) e posteriormente *Sexo* (1999), suas duas primeiras obras em editoras menores (Dubolso, 7 letras). Em 2009 publica *Inverdades*, também pela Dubolso. Mais tarde teve reeditado, por uma editora portuguesa (*Cotovia*), seu primeiro livro junto a uma reunião de seus escritos iniciais, *Amor & outras histórias* (2001). Teve um livro já encomendado pela Companhia das Letras, *O paraíso é bem bacana* (2006) editora que publicou também *O Brasil é bom*, seleção de contos em 2014, e reeditou os livros *Amor* e *Sexo*, num só volume, intitulado *Sexo e Amizade* em 2007. Seus textos também integraram coletâneas e antologias, como *Geração 90: os transgressores* (Boitempo, 2003) e *Os cem melhores contos brasileiros do século* (*Objetiva*, 2001).

⁶ Nascida em Sèvres, na Île-de-France, em agosto de 1982, Lolita Pille é filha de pai arquiteto e mãe contadora. Descendente de família abastada, Pille desde a adolescência desfrutou do luxo e das benesses que o dinheiro proporciona. Assídua frequentadora da área vip dos *clubs* mais badalados de Paris, a autora levou uma vida excessiva até se tornar notória por escrever em 2003 *Hell: Paris 75016*, relato cínico, agressivo e quase autobiográfico sobre jovens franceses e endinheirados. Traduzido para vários idiomas, vendeu 25 mil exemplares no mês do lançamento. A obra teve uma adaptação cinematográfica em 2006, pelo diretor Bruno Chiche, e no Brasil, ganhou uma versão teatral protagonizada por Bárbara Paz. Seus dois romances posteriores foram *Bubble gum* (2004) e *A cidade da penumbra* (2008), narrativa *cyberpunk* que paga tributo ao gênero proposto por William Gibson e Philip K. Dick.

modernidade, “[...] onde a linguagem descobre seu ser na transposição dos seus limites (FOUCAULT, 2009, p.43)”.

Para Foucault, a transgressão é pensada como a transposição dos limites e coerções histórico-culturais impostos pela linguagem antes da “morte de Deus” outrora aludida por Nietzsche. Com a derrocada das bengalas metafísicas articuladas para impor limitações e barreiras censoras num contexto plenamente organizado e ordenado em torno de um sentido pleno – a obsessão “[...] matinal do pensamento grego (FOUCAULT, 2009, p. 37) –, a fratura acarretada com a sentença nietzscheana “[...] não nos restitui a um mundo limitado e positivo, mas a um mundo que se desencadeia na experiência do limite, se faz e se desfaz no excesso que a transgride (FOUCAULT, 2009, p. 31)”.

Com referência à linguagem, Foucault afirma que, destituída dos limites, a linguagem transgressiva se torna criação, e transpõe linha que, aparentemente, se estabeleciam como intransponíveis, uma vez que o sujeito é forçado a encarar que ele próprio não é mais detentor de sua linguagem como um deus tagarela, descobre que existe uma linguagem que fala e da qual ele não é dono, uma linguagem

[...] chegada aos seus confins irrompe fora de si mesma, explode e se contesta radicalmente no rir, nas lágrimas, nos olhos perturbado do êxtase, no horror mudo e exorbitado do sacrifício, e permanece assim no limite deste vazio, falando de si mesma em uma linguagem segunda em que a ausência de um sujeito soberano determina seu vazio essencial e fratura sem descanso a unidade do discurso. (FOUCAULT, 2009, p. 43).

Essa linguagem transgressiva que enforma a narrativa de Sant’Anna e Pille pode ser evidenciada tanto na dicção de seus narradores, quanto na estruturação de seus romances, assentados na estética videográfica (JAMESON, 2002; DUBOIS, 2004) com seus detritos da cultura multimidiática, e numa “lógica coral”, denominada por Flora Süssekind (2013), como uma espécie de câmara de ecos em que ressoa os rumores simultâneos, heterogêneos, por vezes inclassificáveis, de uma multiplicidade de materiais e vozes coladas ao tecido narrativo,

[...] elementos não verbais, e de uma sobreposição de registros e modos expressivos diversos. Coralidades nas quais se observa, igualmente, um tensionamento propositado de gêneros, repertório e categorias basilares à inclusão textual em terreno reconhecidamente literário, fazendo dessas encruzilhadas meio desfocadas de falas e ruídos uma forma de interrogação simultânea tanto da hora histórica, quanto do campo da literatura. (SÜSSEKIND, 2015, s/p.).

Isso faz com que a produção de tais autores seja originalmente relegada dentro do campo literário a um *locus* periférico, estigmatizados por uma doxa marginalizada. Isso se dá, sobretudo, a partir da ruptura que Sant’Anna e Pille operam com as formas e modalidades discursivas anteriores, mantendo uma escritura dissonante com a modernidade e as formas instituídas anteriormente pelo gênero romanesco. Aliás, ambos os autores fazem questão de afirmar o quanto não são exclusivamente tributários da literatura institucionalizada, e tampouco unanimidades perante a crítica acadêmica de orientação modernista. Em entrevista ao site G1, em 2011, Pille afirma:

Quando escrevi *Hell* tinha 18 anos, agora tenho 28. São dez anos de mudanças radicais. “Trajetória literária” é uma expressão forte. Afinal, escrevi meus dois primeiros livros (*Hell* e *Bubble Gum*) sem perceber, numa espécie de maravilhosa ausência de complexo. Eu saía, observava a vida em Paris e, de uma forma instintiva e pouco refletida, tratava desses dados, sem me preocupar. (PILLE, 2011, s.p.).

Questionada sobre suas preocupações estilísticas, responde ironicamente não se preocupar “[...] com o mastodonte da literatura. Eu só queria escrever o que tinha vontade, sem me questionar [...] (PILLE, 2011, s.p.)”. E sobre sua relação com a crítica acadêmica e os *blogs* de discussão literária na internet, diz não integrar esse sistema:

Não quero falar muito sobre isso, para não parecer que quero acertar contas (com os críticos). As pessoas que falam sobre literatura na internet se veem como uma espécie de oposição a um poder majoritário, um sistema editorial ou midiático existente. Eu não me sinto afiliada ao grande sistema, mas na internet acham que sou. Há também uma incompetência. É difícil, às vezes, ler no debate político as opiniões de pessoas que não são suficientemente refletidas, esclarecidas ou com conhecimento de causa. Aqui na França há antissemitismo e lemos coisas absolutamente escandalosas sobre os judeus. (PILLE, 2011, s.p.).

Postura idêntica é expressa por Sant’Anna. Já na nota introdutória da edição portuguesa de seu primeiro livro, *Amor e outras histórias* (2001), Sant’Anna expressa uma atitude descompromissada perante os valores instituídos pela modernidade, tais como o sublime e a aura que cerca o processo da criação literária, tentando resguardá-la da sujeição ao mercado de bens simbólicos:

Amor é meu primeiro livro. Acho que é um poema. Foi a partir dele que passaram a me considerar escritor, embora até hoje eu não acredite nisso e nem me conforme com isso. Mas o certo é que, ao ser considerado escritor, passei a receber pedidos de textos para algumas revistas, jornais, suplementos literários etc. E todos os demais contos deste livro foram feitos sob encomenda. Até a publicação de *Amor*, no final de 1997, eu ainda tentava me tornar um músico razoável. Mas, quando percebi que os Rolling Stones nunca me convidariam para entrar na banda, e que algumas pessoas viam alguma qualidade nos meus textos, tive que me conformar com a

literatura. E literatura é um negócio muito chato de fazer. Tem que ter aquela disciplina insuportável, aquela solidão doentia, aquele diálogo egocêntrico consigo mesmo, e mais um monte de angústias desnecessárias ao bem estar humano. (SANT'ANNA, 2001, p.9).

Já numa entrevista de 2007, concedida para a revista eletrônica *Fronteiras*, da PUC/SP, ao ser perguntado sobre suas influências, Sant'Anna não hesita em afirmar que suas predileções literárias rumam na contracorrente da institucionalização ortodoxa – mais necessariamente, a escolar:

Meu pai é escritor, o Sérgio Sant'Anna, e desde pequeno havia em minha casa muitos livros, mas meu pai nunca me obrigava a ler, como na escola; pelo contrário, me incentivava. Na escola, você era obrigado a ler coisas que não tinham nada a ver com o adolescente. Como, com doze ou treze anos, você vai ler *A Mão e a Luva*, de Machado de Assis? Para um moleque de treze anos, aquilo não fazia o menor sentido... Um folhetim do século XIX, você fica naquela... E meu pai, por mais que fosse um escritor, um intelectual, sempre liberava livros como *Voando para o perigo*, *Aeroporto*. Lembro-me também de um livro chamado *Enterre meu coração na curva do rio*, sobre índios americanos. Era um tipo de literatura de aventura que me ganhou. É claro que as primeiras coisas que li eram, também, apresentadas por meu pai, como José Agripino de Paula, autor do *Panamérica*. Quando li aquilo, fiquei louquecido. Nelson Rodrigues também foi muito importante para mim, devido à denúncia da idiotice geral, embora ele fosse um cara que não usasse palavão e nem descrevesse cenas de sexo minuciosamente, como eu faço. (SANT'ANNA, 2007, s.p.).

O autor também não se sente confortável ao ser encarado como um artista transgressor, de tendência vanguardista, rótulo atribuído aos autores da sua geração nos anos 90:

Depois que saiu o livro, comecei a achar que a palavra transgressora rotula e cria um certo pedantismo, ou seja, equivalente a você falar “eu sou de vanguarda, experimental”. Ninguém pode chegar e dizer “eu sou um transgressor”, afinal, um transgressor de verdade jamais se intitula transgressor. Mas o Nelson de Oliveira, ao organizar o livro, fez um trabalho e tanto para a literatura brasileira, e não sei quando as pessoas vão reconhecer isso. Não só o Nelson, mas o Marcelino, o Joca, são pessoas que se tornaram uma espécie de militantes da causa literária e são responsáveis pela literatura atual ganhar um espaço na sociedade, que até então não tinha. O Nelson começou a ver: quem está escrevendo? Até o final dos anos 90, o papo que se tinha é que não havia literatura, que o jovem formava banda de rock, que ninguém escrevia, que não havia escritor, que a literatura brasileira tinha parado nessa última geração (que é a geração do meu pai, do João Ubaldo, do Loyola Brandão). Então ele fez um catálogo, um levantamento do que estava sendo feito na literatura brasileira. É claro que, se eu pudesse voltar atrás, não gostaria que colocasse o nome do livro de *Transgressores*. Lembro-me que, na época em que fazia música no Rio, um jornalista do *Globo* ou *Última Hora* convocou esses grupos para uma entrevista coletiva, a fim de lançar como movimento. A gente passou a noite inteira da entrevista negando o rótulo de vanguarda, explicamos toda a história da vanguarda, que era um movimento do século XX, etc. Hoje em dia, não faz mais sentido chamar alguma coisa de vanguarda, já que ninguém se preocupa em estar à frente do tempo. Explicamos que era apenas uma música diferente, dizendo que vanguarda não seria o termo exato. No dia seguinte, abre-se o jornal e... “A

vanguarda...” Aí, não tem jeito... Jamais vou falar “eu sou de vanguarda, eu sou transgressor, eu sou inovador, estou à frente de meu tempo”, até mesmo porque acho que não sou. Hoje é pós, pós-modernismo. Não dá mais, esse tempo não existe. (SANT’ANNA, 2007, s.p.).

Pode-se perceber que Sant’Anna não aceita o rótulo de transgressivo no sentido delimitado historicamente – como algum vanguardista disposto a escandalizar o burgês num tempo de simultaneidades latentes – assim como Pille renega o complexo de ser devota aos valores artísticos edificados no passado moderno. Suas atitudes transgressivas, de viés foucaultiano, dizem muito mais respeito à predileção de ambos por uma linguagem predisposta a transcender os limites impostos pelas convenções histórico-culturais da modernidade artística. Ambos se valem da

[...] da linguagem incontornável para a qual ruptura, escharpa, perfil rasgado são essenciais e uma linguagem circular que remete a si própria e se fecha sobre um questionamento de seus limites - como se ela não fosse nada mais do que um pequeno globo noturno de onde jorra uma estranha luz, designando o vazio de onde ela vem e enviando-lhe fatalmente tudo o que ela clareia e toca. (FOUCAULT, 2009, p. 40).

No que se refere ao enfrentamento com a crítica, Sant’Anna reafirma o uso de sua linguagem, direcionada contra os valores legislados pela instituição literária:

É pretensioso de minha parte dizer isso, mas eu tento fazer uma literatura diferente. Tem o tal do “escrever bem”. Sou bastante cobrado pelos meus inimigos, que falam que eu escrevo mal. É o tal negócio: eu escrevo mal porque não sigo um padrão literário, o que seria a escrita correta, vamos dizer assim. Se quiser acrescentar alguma coisa, tem que fugir um pouco do caminho. Como eu estou sempre procurando essa música diferente no que faço, tenho problemas. (SANT’ANNA, 2007, s.p.).

O *insight* transgressivo, balizado pela sintonia multimidiática que ressoa no universo urbano das narrativas de Sant’Anna, o instigaram a buscar “a música diferente” aludida, linguagem essa que, apesar de marginalizá-lo perante a instituição literária, faz com que sua obra, juntamente com a de Pille, extrapole as margens institucionais e estabeleça diálogos profícuos com outros materiais e com outras vozes, que não só aquelas legitimadas pela modernidade.

Isso se dá porque a literatura praticada por Sant’Anna e Pille retira a relativa segurança que norteava importantes tópicos analíticos outrora consagrados e institucionalizados, uma vez que os recursos expressivos engendrados nas suas narrativas acabam desestabilizando alguns fundamentos conceituais da modernidade,

ocasionando um abalo sistêmico em certas certezas acadêmicas, e demonstrando que determinadas categorias teóricas não são mais tão operacionais para se proceder a análise desses novos objetos literários.

Ao utilizar transgressivamente materiais e suportes variados, essa literatura praticada por Sant’Anna e Pille acaba por transcender a especificidade já instituída da linguagem literária, inscrevendo suas obras numa tendência que a teórica Florencia Garramuño define como o “[...] inespecífico da arte contemporânea (GARRAMUÑO, 2014, p.15)”. Uma arte em que o entrecruzamento de formas díspares e recursos diversos almejam instaurarem uma tensão e um desconforto em face de qualquer definição específica que procure impor barreiras de gêneros e limites de identidade e propriedade artísticas no interior da sua linguagem. Na definição de Garramuño,

[...] é na implosão da especificidade no interior de um mesmo material ou suporte que aparece o problema mais instigante dessa aposta no inespecífico, explicando, aliás, a proliferação cada vez mais insistente desses entrecruzamentos de suportes e materiais como uma condição de possibilidade – dir-se-ia de horizonte – da produção de práticas artísticas contemporâneas. Essa aposta no inespecífico seria um modo de elaborar uma linguagem comum que propiciasse modos diversos do não pertencimento. Não pertencimento à especificidade de uma arte em particular, mas também, e sobretudo, não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de ‘arte inespecífica’. (GARRAMUÑO, 2014, p.15-16).

Transgressiva e inespecífica, a arte contemporânea, e sobretudo, as narrativas de Pille e Sant’Anna questionam transgressivamente a especificidade dos indivíduos, do lugar, da forma e da própria linguagem literária, inscrevendo seus projetos numa “lógica coral” que instituiria a noção de um “campo expansivo”, desprovido de parâmetros temporais que visem constituir uma periodização sincrônica. Segundo Garramuño, a conceituação de “campo expansivo” para enformar a produção artística contemporânea, marcada por diversas rupturas internas e submetida a sucessivas reformulações e ampliações,

[...] talvez seja mais apropriada para refletir sobre uma mutação daquilo que define o literário na literatura contemporânea, que em sua instabilidade e ebulição atenta até contra a própria noção de campo como espaço estático e fechado [colocando] [...] em cheque algumas definições muito formalistas do literário e da estética. (GARRAMUÑO, 2014, p.33-34).

A instabilidade e a ebulição que tem caracterizado o contemporâneo e a sua série de formulações sobre fronteiras, margens e limites da obra artística e do campo de produção permitem que Natália Brizuela (2014) fale de uma “literatura fora de si”, definida também de “conceitual” pela teórica, e que busca incessantemente suporte em outros meios e materiais – sobretudo naquilo que o filósofo Jacques Rancière define por “prosa do mundo” – propondo “[...] uma redefinição do que constitui o literário e do que o literário faz, e isso ocorre, precisamente, através do reconhecimento de que as barreiras entre as artes foram abolidas (BRIZUELA, 2014, p. 94)”.

A complexidade envolvendo as relações entre literatura e sociedade no campo da cultura atual, pode ser mais bem enfocada pelos estudos de Pierre Bourdieu, e seus conceitos de *habitus*, *campo* e *capital*. A teoria de Pierre Bourdieu tem como foco analítico a mediação entre os agentes sociais e o contexto a sua volta, visando desnudar os sutis mecanismos de dominação e poder que agem sobre o indivíduo e a sociedade, numa relação de interdependência. Seu pensamento visa transcender a ideia redutora e estrutural do pensamento sociológico que norteava o embate entre os polos do subjetivismo e do objetivismo – ora depositando a compreensão dos fenômenos sociais a partir de condutas e práticas individuais, ora enxergando o indivíduo como um resíduo social, enquadrado coercitivamente por uma consciência de acento coletivista. Na contracorrente dessa modalidade de pensamento, Bourdieu procura pensar dialeticamente a questão do agente e da estrutura social, uma vez que, no que tange ao agente social, sua “[...] ação não a mais considerada como simples execução, mas sim como núcleo de significação do mundo; [e] a sociedade não existe como totalidade, mas como intersubjetividade que tem origem na ação primeira do sujeito (ORTIZ, 1983, p.12)”.

Nesse jogo de interações que articula a relação indivíduo e sociedade, a teoria de Bourdieu, visando desmontar com as posições dicotômicas e excludentes do subjetivismo e do objetivismo, recupera e reinterpreta o conceito de *habitus*, noção já presente no pensamento da Escolástica, e que também já havia sido empregado por autores como Max Webber e Èmile Durkheim.

Para Bourdieu, a noção de *habitus* retoma a dimensão individual e simbólica dos fenômenos sociais, a dimensão dos agentes sociais que interage com a sociedade, não sendo produto apenas de suas coerções e determinações, nem, por outro lado, determinando essa realidade. As nossas estruturas mentais sofrem condicionamento social. Conforme Bourdieu (1996), o conceito

[...] de *habitus*, por exemplo, exprime antes de tudo a recusa de toda uma série de alternativas nas quais a ciência social (e, mais geralmente, toda a teoria antropológica) encerrou-se, a da consciência (ou do sujeito) e do inconsciente, a do finalismo e do mecanismo etc. [...] Ao retomar a noção aristotélica de *hexis*, convertida pela tradição escolástica em *habitus*, eu queria reagir contra o estruturalismo e sua estranha filosofia da ação que, implícita na noção levi Straussiana de inconsciente e abertamente declarada nos althusserianos, fazia desaparecer o agente reduzindo-o ao papel de suporte ou portador (Träger) da estrutura; [...] Pareceu-me que o conceito de *habitus*, há muito tempo tornado herança vacante, a despeito de inúmeros empregos ocasionais, era o mais adequado para significar essa vontade de sair da filosofia da consciência sem anular o agente em sua verdade de operador político de construções do real. (BOURDIEU, 1996, p.204-206).

O pensamento de Bourdieu argumenta que existe em cada agente uma dimensão internalizada do cotidiano social. E a partir desse embate dialético, torna-se possível interagir e compartilhar com outros agentes, procedimentos e percepções que orientam suas condutas e que as tornam significativas dentro de uma realidade.

Nesse sentido, o *habitus*, seria esse princípio gerador que articula tais ações no âmbito social, mas serve também como fundamento de uma conduta que nunca deixa de ser individual. De fato, a conduta desses agentes é dirigida a determinados fins, embora isso não signifique uma submissão cega a regras e normas institucionalizadas. Esse embate dialético está relacionado ao fluido, ao incerto e não tem origem numa regra específica, uma vez que as ações dos agentes se baseiam em regularidades, e não em normas pré-determinadas e pré-estabelecidas. Desse modo, o *habitus* serve de base para a previsão da conduta desses agentes porque, de acordo com tal conceito, os agentes são levados a atuar de determinadas formas em determinadas circunstâncias. Esta predisposição para agir, não significa que os agentes sigam um percurso normativo pré-estabelecido, mas muito pelo contrário, tais agentes improvisam, elaboram novas estratégias, o que confere às estruturas simbólicas um papel maior e mais relevante.

Assim, o que está em pauta na conceituação de Bourdieu (1996) é o viés operacional e ativo dos agentes, que mesmo internalizando certas representações da estrutura social, acabam agindo sobre elas, o que faz com que jamais se constituam como mero reflexo ou produto mecânico dos condicionamentos impostos pela sociedade.

O espaço do embate entre as posições ocupadas pelos agentes e a sociedade global é denominado por Bourdieu com o *campo*, visto como *locus* onde se trava uma luta entre tais agentes por interesses específicos (moda, religião, literatura, ciência,

etc.).⁷ Em suma, todo agente sofre uma série de constrangimentos sociais e materiais, o que o leva a agir no interior de um *campo* de produção simbólica que é sempre socialmente determinado. Desse modo, todo

[...] campo é uma rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições - por exemplo, a que corresponde a um gênero como o romance ou a uma subcategoria tal como o romance mundano, ou, de doutro ponto de vista, a que localiza uma revista, um salão ou um cenáculo como locais de reunião de um grupo de produtores. Cada posição é objetivamente definida por sua relação objetiva com outras posições ou, em outros termos, pelo sistema das propriedades pertinentes, isto é, eficientes, que permitem situa-la com relação a todas as outras na estrutura da distribuição global das propriedades. Todas as posições dependem, em sua própria existência e nas determinações que impõem aos seus ocupantes, de sua situação atual e potencial na estrutura do campo, ou seja, na estrutura da distribuição das espécies de capital (ou de poder) cuja posse comanda a obtenção dos lucros específicos (como o prestígio literário) postos em jogo no campo. (BOURDIEU, 1996, p.261).

Nesse espaço de posições estruturadas, porém desiguais, as relações de poder são postas a prova incessantemente, uma vez que dominantes e dominados digladiam-se pela manutenção e pela obtenção de determinados postos dentro da hierarquia, que é legislada por aquilo que Bourdieu denomina em termos de *capital social*. Essa luta em busca do capital social no interior de cada campo específico implica a retomada dos conceitos de ortodoxia e heterodoxia – conceitos formulados por Webber em seus estudos acerca da religião. Do lado ortodoxo, corresponde os dominantes, que para manter seu capital social, recorrem a uma série de mecanismos e apoio de instituições para se manterem na posição dominante. Pelo lado dos dominados, a prática heterodoxa consiste em formular estratégias para minar e subverter o poder dos detentores dos bens simbólicos.

Dessa forma, no interior de cada campo, os momentos de crise se articulam através do confronto com as posições ocupadas pelos pólos dominantes, uma vez que, os recém-chegados procuram investir contra as posições de poder no interior do campo, visando alterá-las. É relevante salientar ainda, que, subjacente aos antagonismos empreendido pelos polos conflitantes em busca de bens simbólicos (no caso da literatura, seriam o prestígio e o reconhecimento), Bourdieu (1996) afirma que essa disputa é revestida de méritos e relevo. Ambos os polos, dominantes e dominados estão de comum acordo acerca da relevância do real valor proposto nesse jogo, contribuindo, por outro lado, para a sua reprodução. E nessa luta pelo monopólio da autoridade, irão

⁷ Não é viável nessa pesquisa discutir exaustivamente o conceito de campo literário, até porque teríamos que elaborar um estudo bem mais aprofundado, confrontando as peculiaridades do campo literário brasileiro e do campo literário francês.

ocorrer uma série de subversões, revogações parciais, regras e normas serão questionadas, reconfiguradas e até implodidas, o que torna inviável a ocorrência de uma revolução total que venha a abalar a existência plena do campo. “Dominantes e dominados são necessariamente coniventes, adversários cúmplices que, através do antagonismo, delimitam o campo legítimo da discussão (ORTIZ, 1983, p.23)”.

No que tange a literatura, Bourdieu (1996) formula a noção de *campo literário* como conceito operativo que procura explicar que o entendimento da criação artística só será viável através do mapeamento das mediações interpostas entre obra e público, uma vez que as “regras da arte”, inseridas no cerne do *campo de produção intelectual*, não inviabilizam o senso criador dos agentes, pelo contrário, efetivam-no porque tais agentes foram capazes de internalizá-las a partir da configuração de seu *habitus* numa rede de relações sempre envolvendo criadores e receptores.

Nessa sua sociologia da instituição literária, Bourdieu (1996) contesta o imperativo categórico kantiano da arte como um produto imanente, aurático, com finalidade em si mesma, além de negar a ideia de que existiria uma definição universal de escritor. A noção de arte para Bourdieu é vista como um fenômeno social, histórico e cultural, produto de uma sociedade estruturada, e cujo entendimento passaria pela compreensão das *tomadas de posições* que definem a boa ou a má acolhida desse produto artístico, dotado de um capital específico, e inserido dentro de um campo que envolve sua produção e circulação. Desse modo, o

[...] campo literário [...] é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (seja, para tomar pontos muito afastados, a do autor de peças de sucesso ou a do poeta de vanguarda), ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças. E as tomadas de posição (obras, manifestos ou manifestações, políticas etc.), que se pode e deve tratar como um "sistema" de oposições pelas necessidades da análise, não são o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse "sistema" é a própria luta. (BOURDIEU, 1996, p.262-263).

Conforme Bourdieu (1996), grande parte das estratégias empenhadas pelos agentes do *campo de produção intelectual* são, simultaneamente estéticas e políticas. Assim sendo, o fator determinante que acarreta a imposição de certas obras artísticas sobre outras é fruto das lutas entre os que ocupam de maneira provisória a posição dominante dentro desse campo, em virtude de certo *capital* específico – e que tendem à defesa e à manutenção rotineira de certa ordem simbólica fundada – e aqueles que são

inclinados à subversão, à crítica das formas estabelecidas e à contestação dos modelos em vigor. Assim sendo,

As transformações radicais do espaço das tomadas de posição (as revoluções literárias ou artísticas) podem resultar tão-somente de transformações das relações de força constitutivas do espaço das posições que se tornam possíveis, elas próprias, pelo encontro entre as intenções subversivas de uma fração dos produtores e as expectativas de uma fração do público (interno e externo), logo, por uma transformação das relações entre o campo intelectual e o campo do poder. Quando um novo grupo literário ou artístico se impõe no campo, todo o espaço das posições e o espaço dos possíveis correspondentes, portanto, toda a problemática, veem-se transformados por isso: com seu acesso a existência, ou seja, a diferença, é o universo das oposições possíveis que se encontra modificado, podendo as produções até então dominantes, por exemplo, ser remetidas a condição de produto desclassificado ou clássico. (BOURDIEU, 1996, p.265).

Nessa perspectiva, o campo literário pode ser visto como palco de uma luta permanente travada entre gêneros, agentes e instituições. Desse modo, o desafio proposto ao pesquisador será desvendar as disputas envolvidas pela definição dessas categorias e suas classificações internas, escapando à “[...] absolutização operada pela teoria literária quando constitui em essência trans-histórica de um *gênero* todas as propriedades que ele deve a sua posição histórica em uma estrutura (hierarquizada) de diferenças (BOURDIEU, 1996, p.264)”, além da formulação dos conceitos cristalizados do “belo”, “legítimo” ou “moderno” –, explicitando a posição de onde fala cada agente.

Faz-se necessário, portanto, vislumbrar a obra artística contemporânea como um produto cultural, que se articula dentro de um campo de produção específico, não delimitando o que pode ser considerado *high* e *low literature* e tampouco contestar ou almejar alargar o processo de construção do cânone, ainda centrado em noções valorativas imanentistas e legisladas pelas poéticas do desvio da modernidade, hierarquização que preside os sistemas de classificação em gêneros, escolas, estilos e prestígio – frutos de disputas que acabam sendo eternizadas e naturalizadas. Destoando das premissas edificadas na modernidade, o contemporâneo, conforme Agambem, teria como premissa manter uma relação de pertencimento

[...] a seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que outros, de perceber e apreender o seu tempo [...]. Contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para perceber não as luzes, mas o escuro. (AGAMBEN, 2009, p. 58-59).

Assim sendo, a definição de contemporâneo se alia ao “intempestivo”, o que é desprovido de marcas temporais nítidas, ou ainda, o que se encontra fora do tempo delimitado, do tempo cronológico, aquilo que vaza através dos “tempos”; que procura cotejar as trevas do presente ao mesmo tempo em que se indaga o que é o presente? Como esse presente se constitui? O que é estar no presente? Agamben responde que estar no tempo atual é não deixar de perceber que esse “estar” escapa ao próprio tempo presente. É assumir uma posição que postula não ser o tempo presente suficiente para esse estar e que reconhece sua impotência para responder as próprias perguntas. É a aceitação do estar presente de forma radicalmente crítica, um modo de estar que questiona o estatuto do próprio presente. O contemporâneo, a partir de sua vivência inscrita numa instantaneidade presente, não pode ser encarado sob a perspectiva de continuidade histórica articulada a partir da conexão entre ações, fatos e subjetividades, uma vez que sua compreensão se ancora numa perspectiva que leva em conta a ideia do simultâneo transcorrido em tempos anacrônicos, uma vez que o “[...] contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém de seu tempo (AGAMBEM, 2009, p.62)”. Assim sendo, a noção de contemporâneo para Agamben não se refere necessariamente ao atual, mas sim, ao momento em que se cotejam as instâncias institucionalizadas e canônicas – luminosas, por conseguinte – de um determinado momento. Trata-se de uma temporalidade de enfrentamento, e que se ocupa em esmiuçar as brechas, as margens periféricas, o “facho de trevas” em que variadas formas de intercâmbio cultural – originadas no bojo de um período que tem se caracterizando pela extrapolação planetária de bens culturais – começaram a transpor os limites outrora edificados pelos tempos iluministas; época moderna que impôs um ilusório e frágil gerenciamento nas condições social, histórica e cultural do indivíduo e da arte ocidental.

A contemporaneidade, por seu turno, não coloca a questão de destronamento do cânone como crucial, mas sim a abertura do campo para novos acréscimos e reformulações, constituindo uma arte cuja noção valorativa agora é mediada pelo mercado e pela sociedade hipermoderna do hiperespetáculo – para usar as conceituações de Gilles Lipovetsky – e que responde a demandas e gostos de outros grupos sociais, totalmente dissonantes aos padrões edificados pela modernidade. Importa aqui é a lógica cultural dos objetos artísticos, vistos como produto de um campo literário expansivo e resultante de um espaço cultural de contestações e negociações em que muitas obras artísticas são resultantes de processos composicionais atrelados ao

domínio dos artefatos visuais, em que o imagético se sobrepõe ao verbal, reconfigurando o referente literário romanesco. A expansão da literatura, na concepção de Brizuela, se deu em um

[...] momento em que “todo o cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário)”. As crises dos Estados-nação e a instalação definitiva do império econômico de um capitalismo desenfreado teriam levado a arte para o campo econômico, que agora seria a única esfera possível. [...] A crise da cidade letrada e sua substituição por uma economia de mercado que agora rege [...] as regras do fazer literário, cultural e artístico [oferecem] uma leitura histórica sobre o desmoronamento dos meios artísticos e a reconfiguração da arte como [...] grande operação “conceitual”. (BRIZUELA, 2014, p.102).

A bancarrota da “cidade letrada” – termo que Brizuela retoma do crítico Ángel Rama – implica o fim do paradigma moderno que concebia sustentação ao domínio da escrita verbal. Desse modo, diante da proliferação de narrativas imagéticas e visuais, “fora de si”, que implodem a dicotomia entre *high* e *low literature*, cultura de massa e cultura de proposta, erudito e popular massivo, a “cidade letrada” perde sua eficácia, uma vez que os planos hierárquicos são postos a prova.

Muito mais que produto meramente estético, a obra artística de Pille e Sant’Anna deve ser vista como produto social, histórico e cultural de um tempo em que se faz necessário recuperar a dimensão individual e simbólica dos fenômenos sociais, reconhecer uma pluralidade de novas formas expressivas articulada por novos sujeitos e novas identidades sociais, fazendo com que o autor se torne um agente que interage com a realidade global a sua volta, e cujo *habitus* articule a relação sujeito-sociedade sem abolir a interação que se dá entre os agentes e a estrutura social, possibilitando assim, novos enfoques e novas reformulações no campo literário.

Desse modo, a obra desses autores reivindica seu lugar no campo de produção literária, e

[...] se insere nesse contexto de forma, por assim dizer, oblíqua: não tendo sido convidado para o banquete das civilizações, introduz-se de modo imperativo, sem se imiscuir de suas “funções”, sem renegar o seu papel, mas também sem abrir mão de seus princípios estéticos, base em que sua prática “socioliterária” se sustenta; o escritor periférico-marginal, assim, entra sem pedir licença e, pela sua própria voz, toma a palavra que lhe é de direito, tornando-se sujeito de seu discurso, numa atitude que não prescinde das ideias de afirmação identitária, militância político-social e prática comunitária. (SILVA, 2016, p.03)

No tocante ao tensionamento entre o estético e o político, a dicção dos narradores criados por Sant’Anna e Pille institui um apelo artístico e social articulado a

partir da temática e da arquitetura textual presentificada em *O paraíso é bem bacana* e *Bubble gum*. É pertinente afirmar que as estruturas sociais retratadas em seus textos estão envolvidas num redemoinho de mudanças desalentadoras que orientam a vivência circunstancial do indivíduo insulado no cotidiano do mundo da cultura global do hiperespetáculo, e impedindo, dessa forma, que se reeditem e mitifiquem os projetos herdados da modernidade, bem como seu aparato crítico, aquilo que Flora Süssekind define como um retorno conservador e explícito

[...] à tradição das Belas Letras, a um regime estável e hierarquizado de vozes e gêneros, a regras fixas de apreciação e prática textual, a um apagamento de novos espaços de legibilidade, espaços ainda não demarcados ou nomeados, e sugeridos por formas de compreensão expansivas, e não exclusivas, do campo da literatura. Um desejo de reierarquização e pureza que não parece sem sintonia com o temor de um universo sóciopolítico menos hierarquizado, com a expansão meio informe de uma classe média cujo imaginário não parece ultrapassar uma coleção inesgotável de bens de consumo. E com uma extraordinária expansão das práticas digitais de escrita, acompanhada, paradoxalmente, no entanto, de uma quase invisibilidade coletiva dessas manifestações, de um encolhimento quase ao absurdo da esfera pública. (SÜSSEKIND, 2010, s.p.).

As narrativas de Sant’Anna e Pille acabam colocando em evidência um sem número de personagens – anônimos, marginalizados, coisificados – cujo condicionamento de valores sociais e comportamentos morais se encontram conectado a uma vivência fraturada e impulsionada pela doutrina capital atrelada ao reino das imagens e dos objetos. Esse novo ciclo – sob a batuta do hiper – que vem se desenvolvendo nas sociedades ocidentais

[...] transformou profundamente o relevo, o sentido, a superfície social e econômica da cultura. Esta não pode ser mais considerada como uma superestrutura de signos, como aroma e a decoração do mundo real: ela se tornou mundo, uma cultura-mundo, a do tecnocapitalismo planetário, [...] do consumismo total, das mídias e das redes digitais. Através da excrescência dos produtos, das imagens e da informação, nasceu uma espécie de hipercultura universal que, transcendendo as fronteiras e confundindo as antigas dicotomias (economia/imaginário, real/virtual, produção/representação, marca/arte, cultura comercial/alta cultura), reconfigura o mundo em que vivemos e a civilização por vir. Não estamos mais nos tempos em que a cultura era um sistema completo e coerente de explicação do mundo. Terminaram, igualmente, as grandes épocas de oposição entre cultura popular e cultura erudita, entre “civilização das elites” e “barbárie” do populacho. A esse universo de oposições distintivas e hierárquicas sucedeu um mundo em que a cultura, não se separando mais da indústria mercantil, exhibe uma vocação planetária e infiltra-se em todos os setores de atividade. Ao mundo de ontem, no qual a cultura era um sistema de signos comandados pelas lutas simbólicas entre grupos sociais e organizava-se em torno de pontos de referência sagrados, criadores de um universo estável e particular, sucede o da economia política da cultura, da produção cultural proliferante, indefinidamente renovada. Não mais o cosmo fixo da unidade, do sentido último, das classificações hierarquizadas, mas o das redes, dos fluxos, da

moda, do mercado sem limite nem centro de referência. Nos tempos hipermodernos, a cultura tornou-se um mundo cuja circunferência está em toda a parte e o centro em parte alguma. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p.7-8).

Em tais narrativas, é a neurose hedonista que funciona como catalisador da consciência social, estabelecendo uma escritura que realça hierarquias e reforça toda uma série de preconceitos, nulificando as subjetividades e automatizando as relações entre as personagens. Mas a visada sociopolítica desses romances não se revela apenas no âmbito da diegese. Muito mais relevante é o tipo de intervenção que se dá através da imposição de uma linguagem tributária dos artefatos midiáticos e que institui esteticamente o sistema de Hiper-representação social que ancora essas narrativas sob o signo do “inespecífico” a que alude Florencia Garramuño. É por meio dessa linguagem que conhecemos os cenários assépticos e cacofônicos destituídos de historicidade, assistimos a superficialidade das relações travadas no mundo hipermoderno e planificado da tela global, demarcado por estratégias que visam o agenciamento maquínico dos narradores e a exposição de personagens subordinadas a uma linguagem depauperada e inflada por clichês imagéticos e delírios consumistas. E isso pode ser evidenciado pela fala do narrador de *O importado vermelho de Nóe* (2001), condicionado a pensar quantitativamente, sob a forma de agradecimento divino e slogans pré-fabricados – da publicidade envolvendo Paulo Maluf ao jargão “chovendo dinheiro em Nova York” – repetidos constantemente sob a forma de uma escrituração acumulativa esvaziada de um sentido lógico no que se refere a uma instância discursiva – formulada por uma consciência alijada de qualquer preocupação social, preconceituosa, depreciativa e obsecada por metas, resultados e delírios ostentatórios proporcionados pelo acúmulo financeiro:

Eu acredito, Deus. Deu no rádio: está chovendo dinheiro em Nova York. E logo eu estarei em Nova York, onde está chovendo dinheiro. Oh! Não! O Rio Tietê está subindo, subindo, subindo... Eu sei de quem é a culpa. A culpa é do prefeito. O prefeito tem que tomar uma providência. As bactérias nojentas do Rio Tietê estão invadindo a via onde o meu carro vermelho, importado da Alemanha, tenta trafegar. O meu carro vermelho, importado da Alemanha, tenta trafegar velozmente, mas os carros nacionais impedem seu veloz tráfego. No aeroporto, o voo da American Airlines está esperando por mim. Eu tenho um visto para entrar nos Estados Unidos. Eu tenho uma passagem na primeira classe do voo da American Airlines que vai para Nova York. Eu quero ir para Nova York. Está chovendo dinheiro em Nova York. Deus, leve o meu carro vermelho, importado da Alemanha, para o aeroporto, onde o voo da American Airlines espera por esse seu devoto, grande administrador branco, perspicaz, amigo de Paulo. Deus, eu sou sua imagem e semelhança, Deus. Eu sou belo, Deus. Eu creio, Deus. Deu no rádio. Está chovendo dinheiro em Nova York e o meu carro vermelho, importado da Alemanha, está preso entre os carros nacionais, às margens do Rio Tietê, onde a água normal e o excremento dos pretos,

por culpa do prefeito, começam a invadir a via onde o meu carro vermelho, importado da Alemanha, não consegue sair velozmente do lugar. Não perderei a calma. Tempo há. A American Airlines sempre espera por seus passageiros brancos da primeira classe. Sou um administrador objetivo. A água normal que chove no Rio Tietê não pode deter a força de Deus, a velocidade do meu carro vermelho, importado da Alemanha. Tenho direitos garantidos por lei. As empresas são minhas. O carro vermelho, importado da Alemanha, que me levará às asas da American Airlines, é meu. Ainda tenho um almoço de negócios em Nova York para resolver negócios urgentíssimos. São negócios de fusão com o capital internacional. Negócios relacionados ao dinheiro que está chovendo em Nova York. Negócios diretamente relacionados a Deus, que faz chover dinheiro em Nova York. Deus exige a minha presença em Nova York. O prefeito deve priorizar a retirada dos carros nacionais que impedem a passagem velocíssima do meu carro vermelho, importado da Alemanha. Paulo! Onde está Paulo? Onde está o prefeito? Paulo, retire o prefeito. Eu quero ir para Nova York. Pretos. Só vejo pretos, carros nacionais e água normal misturada ao subproduto da fraquíssima indústria nacional juntamente com o excremento dos pretos. É a investida do Demônio preto contra o meu carro vermelho, importado da Alemanha. Não admito. Não posso admitir. Deus está me pondo à prova. Não se preocupe, Deus. Jamais abandonarei minha missão. Deus, me desculpe. Minha fé fraqueja. [...] Os dólares que serão meus, de Paulo, dos novaiorquinos, de Deus, de Deus, de Deus. Tenho um jantar urgentíssimo em Nova York, onde está chovendo dinheiro. Dólares enviados especialmente por Deus, para mim. Tenho um jantar com as mais belas mulheres do planeta em Nova York: Julia Roberts, Cindy Crawford, Nicole Kidman, Kim Basinger, Catherine Deneuve que sempre vai a Nova York como eu. Naomi Campbell também. Naomi é preta, mas é muito gostosa. Ela não é igual a esse prefeito preto que permite a obstrução do meu carro vermelho, importado da Alemanha, pelos miseráveis carros nacionais, pela catastrófica chuva nacional normal, pelo Rio Tietê, pretíssimo, cada vez mais cheio, invadindo a via onde meu carro vermelho, importado da Alemanha, não consegue mais se mover. Deus! Deus! Estou imóvel enquanto chove dinheiro em Nova York. A água do Rio Tietê e os excrementos pretos dos pretos e o subproduto da pouca competitiva indústria nacional estão se aproximando do meu carro vermelho, importado da Alemanha. (SANT'ANNA, 2001, p.137-141).

E também na dicção cínica da narradora de *Hell-Paris-75016* (2003), expondo de maneira crua uma realidade vista como vitrine, voltada para a primazia das aparências transitórias e orientada pela lógica da maximização do lucro:

É verdade, na zona oeste de Paris, somos todos belos, somos todos ricos. Ricos... isso está na cara para vocês, haja vista o preço do metro quadrado; se não fôssemos ricos, não estaríamos morando ali. Já belos, percebo alguma dúvida nas suas cabeças. Mas pensem um pouco. Num mundo em que a ascensão social corre solta há várias gerações por intermédio da cama, as famílias feias foram purgadas graças a casamentos de interesse, nos quais, da união de um gordão cheio da grana com uma arivista gostosa, resulta geralmente uma prole perfeita, já que esta será dotada do físico da mamãe e da conta bancária do papai. É verdade que não dá para a gente ter sempre sucesso, pode acontecer de o papai ser passado para trás pelo seu administrador e de os genes da mamãe não se imporem, de forma que o bebê pode nascer feio como o papai e pobre como a mamãe. É o que a gente chama de azar, mas não vou me estender sobre esse assunto. Não vim segurar a pena para descrever a existência de gente pobre e feia: em primeiro lugar, não sei nada a respeito, em segundo, esse não é um tema dos mais divertidos. Vocês sabem de uma coisa? O mundo está dividido em dois: tem a gente, e depois vêm vocês. Isso é enigmático, tenho de concordar... Vou me explicar. Vocês têm família, emprego, carro, um apartamento que falta acabar de pagar. Engarrafamentos, ralar, nanar, com sorte, é só isso o que sobrou para vocês. Metrô, Agência Nacional de Emprego, insônia, já

que existem problemas de dinheiro para os malafortunados. O seu futuro se resume a uma repetição do presente. Os seus filhos, caso se virem, talvez consigam morar num apartamento com cinquenta metros quadrados a mais que o de vocês, e estofarão de couro os assentos da Renault Safrane da família. Vocês ficarão orgulhosos deles. Eles irão com os pequeninos de férias para a casa que, uma vez aposentados e exauridos, vocês comprarão no Sul da França. Vocês são da classe média; você sabe consertar uma televisão e sua senhora cozinha bem. Sorte dela, senão você já a teria largado por uma cópia mais nova, considerando que faz mais de dez anos que ela usa a desculpa da enxaqueca. A última vez que você a tocou foi durante o último jogo da França contra a Itália, quando agarrou exaltado o braço dela porque a França fez um gol nos últimos trinta segundos. “Desculpe, meu bem.” Nos últimos tempos vocês andam com alguns problemas: precisam consertar a máquina de lavar, Jennifer pintou os cabelos de vermelho e anda mais chegada a colocar *piercings* do que a frequentar a igreja, Kevin anda falando uma linguagem de favelado das mais desagradáveis. Ambos, além de medíocres, são feios. Isso deve ser hereditário. A sua mulher frustrada esquece de propósito exemplares da *Men's Health* sobre a sua escritaninha. Você começou a imaginar sua secretária de fio-dental, sua sobrinha de fio-dental, todo mundo de fio-dental. A sua vida não o satisfaz mais. A coisa podia ser pior. Você podia estar morando num dois-quartos no subúrbio, sem televisão, nem lava-louça. A versão com TV seria ainda pior, visto que seus seis filhos a deixariam o tempo todo ligada com o som no máximo, especialmente durante as transmissões do Big Brother. (PILLE, 2003, p.5-6).

Em ambas as narrativas, a ação transgressora da linguagem opera violentamente como recurso desestruturante dessas narrações atravessadas por conteúdos associados aos apelos materialistas e imagéticos inerentes a um contexto dominado pelas sacralidades capitais: status, dinheiro, consumo, compulsão pela imagem. Uma época em que Deus foi extirpado – só restou o deus, ou os deuses dos apelos multimidiáticos e capitais – o que possibilitou o advento de uma linguagem redicionista, redundante, circular, repetitiva e inchada de ranços excludentes. Linguagem que, segundo Foucault, funciona como

[...] uma profanação em um mundo que não reconhece mais sentido positivo no sagrado [...] Suprimindo de nossa existência o limite do ilimitado, a morte de Deus a reconduz a uma experiência em que nada mais pode anunciar a exterioridade do ser, a uma experiência conseqüentemente *interior e soberana*. Mas uma tal experiência, em que se manifesta explosivamente a morte de Deus, desvela como seu segredo e sua luz, sua própria finitude, o reino ilimitado do Limite, o vazio desse extravasamento em que ela se esgota e desaparece. Nesse sentido, a experiência interior e inteiramente experiência do *impossível* (o impossível sendo aquilo de que se faz a experiência e o que a constitui). A morte de Deus não foi somente o “acontecimento” que suscitou, sob a forma que conhecemos, a experiência contemporânea: ela delinea perpetuamente sua grande nervura esquelética. (FOUCAULT, 2009, p.29-30).

Em ambas as narrativas, “a morte de Deus” articula subjetividades narradoras doutrinadas pelo prazer da inutilidade, e que buscam nos impulsos do consumismo e na verbosidade uma ancoragem cada vez mais defasada, num mundo que se encontra a deriva em um presente perpétuo.

Assim, se o gênero romanesco nunca atinge seu limite, instituindo-se como “literatura fora de si” – para usar a conceituação de Brizuela (2014) –, podem-se vislumbrar novas formas de representação numa época em que a cultura perdeu seu caráter elevado e monolítico, sendo atravessada pelo pluralismo das formas massivas, populares, inerentes ao universo do consumo, outrora relegadas pelas *poéticas do desvio* da modernidade, acusadas de terem seus signos esvaziados no ato da fruição.

Nesse sentido, o processo de representação na contemporaneidade vai colocar em xeque os antigos paradigmas analíticos da modernidade inerentes ao romance, operando transformações em todas as suas esferas composicionais: narrador, personagem e espaço-tempo. E nesse ponto, as obras de Lolita Pille e André Sant’Anna propõem uma dissonância com as práticas romanescas até então assentadas no legado modernista, sobretudo, no que tange a despreocupação com as fronteiras delimitadas pela *high* e a *low art*, priorizando uma ancoragem narrativa pautada pela linguagem audiovisual e pelo imediatismo imagético vulgar, que enfoca o real pelo viés do provisório. Para evidenciar tal dissonância, será relevante traçarmos um painel enfocando as condições sociais, históricas e culturais que foram empenhadas na constituição da forma e da modalização expressiva do romance. Recursos instituídos a partir da modernidade, e que sofreram sucessivas transformações, sobretudo as operadas no transcorrer do século XX, na passagem do alto modernismo para o advento da pós-modernidade.

1.1 Os paradoxos da modernidade e o palco social do romance

O romance se constituiu como gênero literário originado em uma época que consolidou a quebra das bengalas metafísicas que até então serviam de sustentáculo para que o homem não se sentisse desamparado na sua trajetória existencial. Assim sendo, o gênero romance emerge num contexto em que a crença na supremacia divina vai sendo minada pelas relevantes descobertas do século XV, que desestruturam toda uma organização social fundada no princípio de que o divino regia o mundo e a conduta humana.

As descobertas científicas, sobretudo a teoria de Nicolau Copérnico, de que a terra não poderia mais ser vista como centro do sistema planetário, mudou o tradicional pensamento de uma época comandada pela Providência e que via o homem como sentido e finalidade da criação divina. A teoria heliocêntrica, ao discorrer sobre a

existência de um universo infinito e regido por um sistema de múltiplas influências, destruiu a visão dogmática sustentada pelo mundo medieval. Ao ruir as convicções calcadas na existência do sagrado e do eterno, o homem sente-se desorientado na sua trajetória existencial, uma vez que não há mais nenhuma ilusão consoladora para sedimentar sua existência num mundo cuja integração se baseava na obediência e na crença aos valores sagrados. Desse modo, como bem reconhece Georg Lukács (2000), a forma do romance é a “expressão do desabrigo transcendental que acomete o homem (LUKÁCS, 2000, p.38)”.

Esse desabrigo transcendental, acirrado pela fragilização de uma visão de mundo medieval, pode ser identificado como um dos sustentadores da sociedade moderna, uma vez que, desalojado das ilusões consoladoras, o homem parte em busca de novos esclarecimentos para tentar entender o fenômeno da sua existência, ancorado agora num novo modelo social que via na racionalidade humana um novo vetor de transformação social. O homem visto como uma consciência dotada de autonomia para comandar sua existência, inscrevendo sua trajetória num percurso histórico e evolutivo, delimitado a partir de uma concepção de tempo linear e cumulativo, sempre orientado para o futuro utópico que almejava uma era de progresso e prosperidade a partir da conquista do paraíso terrestre, foi o que fomentou o pensamento dos iluministas do século XVIII. O raciocínio iluminista, fruto da harmonia da razão com a natureza, forja o ideário do cartesianismo, consciência produtiva dotada de rigor lógico e geométrico que ambicionava a concretização de uma série de metas estipuladas por um sistema social que se apresentava como engrenagem perfeita, norteadas por princípios pré-concebidos e verdades absolutas.

O anseio em concretizar tais metas e projetos apenas articula uma busca incessante pela novidade, numa perspectiva utópica que se fundamenta em um paradoxo: exalta-se a crença das potencialidades do homem, ao mesmo tempo em que se desvela a angústia produzida pelo anseio da realização desses projetos pessoais. Angústia que se origina tanto pelas incertezas futuras, quanto pelos fracassos recorrentes. Nesse ponto, o fracasso do ideário da Revolução Francesa – que escancara as portas para que o espírito romântico se alastre na primeira metade do século XIX – é o fato que melhor exemplifica o componente letal presente nas utopias e no espírito racionalista e libertador do homem moderno, envoltos numa atmosfera de otimismo triunfante. Segundo Helena Parente Cunha (1990), a ótica dos

[...] iluministas transmitiram a imagem a-histórica de um mundo estático, cujas instituições pareciam alimentadas por leis morais e ideais de verdade tidos por imutáveis, mas o historicismo romântico destrói essa ótica deformada. A Revolução Francesa constituiu o trágico desfecho das teorias iluministas que, germinadas da França e na Inglaterra, difundiram por todos os países o endeusamento da razão e do progresso. Na ignorância de que a realidade das nações não se pode prender a esquemas preestabelecidos, os filósofos do século anterior julgaram exprimir ideias comuns a todos, na certeza de se terem tornado porta-vozes de verdades universais. [...] Em nome da razão, os reformadores iluministas corroeram a tradição da autoridade política e religiosa e anunciaram uma era de felicidade, no entanto, a realidade de terror e sangue advinda com a Revolução Francesa desmentiu as esperanças no paraíso prometido. A certeza das convicções iluministas sucede o ceticismo e o agnosticismo dos românticos, que perderam a fé nos sistemas e no progresso. Sem acreditar em valores absolutos, sentem medo ante a relatividade de todo conhecimento. [...]. O ímpeto iluminista derrubara os suportes morais e culturais de um passado e não deixara em seu lugar outros valores, restando apenas um vazio que nunca mais se poderia preencher. Desfeita a fé medieval que alimentava a esperança na vida após a morte, desmanchada a confiança renascentista nas ilimitadas potências do homem, esfacelado o credo iluminista na razão poderosa, rompeu-se para sempre o equilíbrio do homem. (CUNHA, 1990, p.149-150).

De fato, a modernidade e seus modelos embasados na marcha progressista e no projeto ilustrado burguês da emancipação do homem estabelecem o processo de expansão progressiva, que “[...] desde o século XVIII, manifesta simultaneamente a afirmação e a negação, o avanço conquistado e a crítica destruidora (BALANDIER, 1997, p.09)”. A iniciativa progressista do homem moderno, aliada a sua racionalização intelectual, funda um processo crescente que julga não conhecer limites nem estancamentos, produzindo assim, um modelo social pautado pelo dinamismo, e que prometia assegurar o princípio de uma organização social estável, igualitária e democrática, abolindo o antigo modelo teocrático assentado nas coerções dogmáticas e nos abusos de poder perpetrados pelos governantes. Já o amparo do raciocínio científico representaria o fim da imprevisibilidade do mundo natural, submetendo a natureza ao poder da razão humana.

No entanto, o investimento na ciência e na racionalidade também se revelaram demasiadamente nocivos no decurso da humanidade, pois, ao amparar-se na lógica do progresso como vetor indispensável à sedimentação do bem estar coletivo, o projeto moderno acabou por instituir, paradoxalmente, um modelo econômico assentado numa funcionalidade excludente: o capitalismo.

A vigência do capitalismo acirrou ainda mais as contradições da sociedade moderna. A burguesia, ao assumir as rédeas do sistema capitalista, comandando seus instrumentos de produção, promoveu um contínuo processo de disparidade, descartando qualquer promessa de estabilidade humana.

Nesse cenário, as forças industriais e científicas incutiram no espírito humano um sentimento de retrocesso, amargura e derrota. Em estado de crise permanente, o homem moderno, estupidificado diante do esplendor materialista, acaba tendo sua miséria – social, cultural e econômica – decretada a partir de sua sujeição a lógica desse sistema

Um dos principais fatores que fundaram essa crise individual estaria vinculado ao que Max Horkheimer definiria em termos de uma instrumentalização da racionalidade humana, ou seja, a incidência de uma razão formalizada se voltaria apenas para a burocratização produtiva, promovendo o descarte dos princípios metafísicos e especulativos, fundando assim, uma desumanização do pensamento racional. Segundo Horkheimer, a razão teve seus conceitos

[...] ‘aerodinamizados’, [...] tornaram-se instrumentos de economia de mão de obra. É como se o próprio pensamento tivesse se reduzido ao nível do processo industrial, submetido a um programa estrito, em suma, tivesse se tornado uma parte e uma parcela da produção. Toynbee descreveu algumas das consequências desse processo no ato de escrever a História. Ele fala da ‘tendência para o oleiro tornar-se escravo do seu barro...’ [...]. (HORKHEIMER, 2002, p.26).

Horkheimer associa a burocratização da racionalidade humana com o advento da mercantilização da sociedade, que reduz o ser à categoria de mera engrenagem nesse sistema. Na nefasta ótica capitalista, as pessoas passaram a ser vistas como meras geradoras de lucros e prejuízos. Enquanto isso, a dimensão humana de cada um cai no esquecimento, transformando-se apenas em índice quantitativo ou qualitativo.

A essência humana é subjetiva, portanto, compreendê-la tornou-se, na ótica de Horkheimer, privilégio de poucos que vivenciam uma época em que está se perdendo a luta pela imposição de estratégias de vida diante de um mundo feroz, contraditório e ambíguo, onde as utopias modernas jazem ainda sob os escombros do malfadado projeto iluminista.

Nesse sentido, a forma romance se configura a partir do vínculo com as condições críticas que acometeram o homem moderno, atuante num campo social dilacerado por perspectivas antagônicas. Ao por em funcionamento a representação dos conflitos humanos desenrolados nesse meio social, marcado pela expansão civilizatória e regulado pelo sistema capitalista, o romance se estabeleceu como a narrativa da incompreensão e da agonia humana em relação a sua totalidade existencial. Ou seja, o romance como gênero literário está associado às transformações que a sociedade

burguesa estabeleceu nos campos do humano e do social. A consolidação do gênero a partir da modernidade acaba por consolidar a narração romanesca como a trajetória de uma consciência individual e centrada, com o propósito de modificar a si e ao mundo a sua volta.

Georg Lukács (2000) evidencia que a narrativa romanesca, o dado constante é a situação do homem em relação ao mundo hostil das instituições burguesas. Sugere assim, que o romance não seria a continuação da epopeia clássica, mas uma forma de narração afinada com o mundo moderno, sem a grandeza da épica inerente ao mundo grego, e confinando-se ao prosaísmo da vida humana; seria uma forma de representação vinculada ao mundo do homem burguês: individualista e simplória.

Para Lukács (2000), a estrutura do romance se articularia pela presença de um indivíduo problemático que se condiciona a uma realidade em constante transformação. O sentido que articula a forma romanesca é o mesmo que se assenta na filosofia da História de orientação marxista. Trata-se de uma representação que prioriza o encadeamento linear dos fatos de modo a vê-los como constituintes de um movimento de orientação ascendente da humanidade. O romance seria, portanto, a narração de uma alma em estado de orfandade que vai enfrentar um mundo aberto e heterogêneo, onde atuam e se inter cruzam diferentes camadas sociais e igualmente diferentes concepções de mundo; um mundo sem garantias, desprovido de qualquer providência divina para lhe guiar o destino. Nessa trajetória, o indivíduo está sozinho num mundo abandonado pelos mitos, e onde a estabilidade social, ancorada na aceitação das crenças, se perdeu para sempre.

A orientação individualista da personagem principal decreta uma ruptura com a coletividade mítica que norteava a epopeia. Na formulação de Lukács, o herói da epopeia tem a sua frente um caminho já traçado pelos deuses, em seu íntimo não há lugar para angústia. Os obstáculos a serem enfrentados pelo herói épico podem-lhe extrair a vida, porém, não o confundem, nem o desesperam, diferentemente, do herói do romance que ao seu redor, prolifera um sem número de possibilidades, e dentro de si, se instalam inúmeras incertezas, causando-lhe agonia permanente. Esse conflito instaurado, além de criar uma distância intransponível entre o ser e o mundo, institui também uma distância entre o ser e ele mesmo. Lukács relata que o mundo da tradição clássica estava arraigado na totalidade do ser, e para que essa existência plena vigorasse tudo era homogêneo, ao contrário do romance, em que a totalidade da existência encontra-se esfacelada. Conforme Lukács, o homem moderno precisa se construir

dentro da narrativa; percebe-se então, que o romance exige narração de uma consciência em estado de orfandade, mas que precisa intercambiar experiências⁸ para se constituir como sujeito inserido no mundo. Nas palavras de Frèdric Jameson (1985) o “[...] romance tem, portanto, um significado ético. O objetivo ético final da vida humana é a utopia, [...] no qual o homem e o mundo sejam uma unidade (JAMESON, 1985, p.102)”. A busca pela utopia conduz a angústia existencial, fazendo com que o herói da modernidade vá, pouco a pouco, se constituindo.

A descrença no divino e a inscrição dos fatos numa realidade histórica e prosaica, articulada linearmente, inscreve o romance como devoto do realismo filosófico centrado na materialidade do real. Isso é o que articula a teoria de Ian Watt (1996) acerca do gênero romanesco. Ao analisar a obra de três dos principais autores ingleses do século XVIII – Defoe, Richardson e Fielding – Watt afirma que o emprego do

[...] termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este fosse realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 1996, p.13).

Watt afirma que o realismo formal é o que articula a forma romance. Tal concepção se pauta na primazia da experiência individual – *cogito ergo sum* de Descartes – para focar a realidade não sob seus aspectos horríveis, e sim sob uma orientação individualista, na contracorrente da herança clássica e medieval. Nesse ponto, o termo “original” também passa a ser visto de uma forma diferente; antes era tido como origem, princípio, e nessa nova concepção, passa a significar “novo”. Conforme Watt:

As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopeia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos de tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de

⁸ O termo experiência (Erfahrung) é tomado do alemão Walter Benjamin em seu texto *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. Para Benjamin, a experiência seria a capacidade de transmitir uma informação potencialmente útil através de uma história, é um importante atributo de um narrador tradicional. A experiência, afirma Benjamin, “que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores” (BENJAMIN, 1987, p. 198). Tal como um artesão, um oleiro ou ceramista, o narrador molda e transmite os ensinamentos provenientes da experiência através do próprio produto de sua obra. Ver mais em BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1987. Obras escolhidas I.

decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual a qual é sempre única e, portanto, nova. Assim, o romance é o veículo literário lógico de uma cultura que, nos últimos séculos, conferiu um valor sem precedentes à originalidade, à novidade. (WATT, 1996, p. 15.).

O critério fundamental do romance é sua fidelidade à experiência individual, visando um afastamento com a herança clássica e medieval e rejeitando – ou pelo menos tentando rejeitar – os valores universais. Como bem nota Watt, a filosofia realista contribuiu decisivamente para a preocupação romanesca pela correspondência entre as palavras e as coisas, uma vez que nos modelos anteriores, a preocupação estava mais relacionada à função poética da linguagem. Assim sendo, no romance, a preocupação é retórica e referencial, a fim de dar a impressão de uma autenticidade plena, se ocupando das ações de personagens individualizadas, inseridas num contexto físico e real, delimitado por marcas temporais nítidas e apresentado com riqueza de detalhes. Mais especificamente, Watt postula que na forma romance, “[...] os agentes no enredo envolveriam pessoas específicas em circunstâncias específicas, e não, como fora usual no passado, tipos humanos genéricos atuando num cenário basicamente determinado pela convenção literária adequada (WATT, 1996, p. 17)”. Quanto às personagens, deveriam ser construídas como individualidades particulares, nomeadas e caracterizadas da mesma forma que na vida real, e inseridas num contexto com tempo e local particularizados, uma vez que o “[...] tempo é a força que molda a história individual e coletiva do homem (WATT, 1990, p. 22)”.

No que tange a individualidade, Watt (1990) parte dos pressupostos filosóficos de Locke e Hume para evidenciar que a formação da personalidade e/ou identidade se institui a partir da conjunção com o tempo decorrido. Assim sendo, o conjunto das circunstâncias vividas, repertório de lembranças e experiências pessoais, se tornam responsáveis por inscreverem a memória pessoal numa cadeia de causas e efeitos a partir da percepção entre o passado e o presente. Nesse sentido, o romance se desvincula dos modelos narrativos anteriores por não se apoiar no inevitável e nas coincidências para urdir seus enredos, uma vez que a forma romanesca se utiliza da progressão temporal, o passado interfere e remete ao presente, construindo a identidade da personagem num contexto com unidades de tempo e espaço particularizadas.

Em meados do século XIX, com o advento do Realismo e do Naturalismo, o romance passa a tratar de questões problemáticas inerentes a realidade de seu tempo pelo viés de uma consciência devota ao cientificismo dos noventa. Revelando uma

maior proximidade com o real na reprodução da desagregação e do embrutecimento dos indivíduos perante um mundo essencialmente produtivista, os escritores de orientação realista e naturalista empenharam sua capacidade criadora para traçar um painel crítico da sociedade na segunda metade do século XIX. Como nunca ocorrera até então, passaram a vigorar no romance, aspectos da vida política, econômica, social e psicológica. A vivência burguesa foi interpretada como um conjunto de fenômenos, cujas causas profundas deveriam ser investigadas pela arte, na busca de se atingir um conhecimento mais amplo e com maior densidade do homem como ser individual, porém social e historicamente configurado. Os autores desse período retomavam a defesa da razão, do progresso e da ciência, valores já sustentados pelo Iluminismo. Sob a influência do Positivismo, que defendia que o conhecimento dos fatos poderia ser atingido através da experiência empírica e na aplicação de leis mecanicistas para explicar a conduta e a evolução humana na sociedade, tais autores subordinaram

[...] a arte e o homem aos três fatores – momento, meio, raça – como se o ser humano pudesse estar sujeito às mesmas leis que regem os fenômenos físicos, inserindo-se o homem na ordem natural, na medida em que seu corpo e seu espírito se situam em condicionamentos inevitáveis. O novo ideal científico se encarna no conceito de evolução. De acordo com a doutrina do evolucionismo de Spencer, a evolução é a lei que rege todos os fenômenos, enquanto os seus princípios servem de base para a interpretação da realidade. O método evolucionista defende a ideia de mudança, desenvolvimento contínuo e progresso e vê a sociedade na forma de um organismo composto de células em funcionamento harmonioso, em obediência às leis biológicas de crescimento e morte. Estribados nas ideias evolucionistas, os [autores] acreditam no progresso indefinido e na ascensão da civilização industrial e técnica. (CUNHA, 1990, p.152-153).

O mundo passa a ser pensado como uma realidade a ser esquadrihada e compreendida na exatidão científica e no apelo à minúcia investigativa. Assim sendo, a narração romanesca repete os meandros do discurso científico: clara, objetiva, com pretensão à neutralidade e ao distanciamento analítico, uma vez que não se conforma em representar esse real, mas quer avaliá-lo de forma minuciosa, crítica e equilibrada. Ocorre ainda a preocupação com a unidade do meio e do momento da existência do homem, observando o comportamento humano de acordo com seu convívio social e/ou biológico. Como afirma Erich Auerbach (2004), nessas modalidades narrativas altamente calcadas na objetividade verista, os

[...] caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma

tão exata e real, como nunca antes fora o caso em nenhum romance, aliás, em nenhuma obra literária em geral [...]. O fato de embutir de forma tão fundamental e consequente a existência tragicamente concebida de um ser humano [...] na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante. (AUERBACH, 2004, p. 408).

A propensão altamente referencial e a busca pela perfeita exatidão no retrato da realidade fez com que a forma romanesca se ancorasse em bases mais científicas. Essa tentativa de compreender e explicar a fisionomia de um meio essencialmente capitalista e os costumes de seus habitantes submetidos à fatalidade desse organismo social fomentou a estética naturalista. Vertente mais radical do realismo literário, o naturalismo adotou uma postura determinista e mecanicista para entender e, em seguida, tentar explicar o mundo circundante a partir da concepção de romance experimental formulada por Émile Zola a partir da *Introduction à la Médecine – Experimentale* (1865), de Claude Bernard. O próprio Zola publicou *Le Roman Experimental* (1880), em que afirma que o romance experimental seria uma consequência da evolução científica do século XIX, pois continua e completa a fisiologia, substitui o estudo do homem abstrato, do homem metafísico, pelo estudo do homem natural, submetido às leis físico-químicas e determinado pelas influências do meio. Para Zola (1990),

[...] o romancista é feito de um observador e de um experimentador. Nele, o observador apresenta os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido no qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver. Depois, o experimentador surge e institui a experiência, quer dizer, faz as personagens evoluírem numa história particular para mostrar que a sucessão dos fatos será tal qual a exige o determinismo dos fenômenos estudados. Trata-se quase sempre de uma experiência “para ver”, como designa Claude Bernard. O romancista sai em busca de uma verdade. [...] Em suma, toda operação consiste em pegar os fatos na natureza e depois estudar o mecanismo dos fatos, agindo sobre os mesmos pelas modificações das circunstâncias e dos meios, sem nunca se afastar das leis da natureza. Ao término, há o conhecimento do homem – conhecimento científico – em sua ação individual e social. (ZOLA, 1990, p.35-36).

Zola radicalizou o realismo com o pensamento de que romance deveria descrever a realidade, sem mediações e tendo compromisso com um caráter verista, realçando a vida em suas tonalidades brutais ao mesmo tempo em que se expunham uma visão patológica das personagens.

Tais temas inerentes ao realismo e ao naturalismo se mostravam como brechas, ou aberturas subterrâneas – sempre envoltas na pretensão científica – para entender muito do que se via na superfície da vida social – como a opressão das massas e a angústia individual crescente, características da sociedade capitalista dos novecentos.

Assim sendo, ambos os estilos empregaram uma linguagem artística que não evitava termos escabrosos, rebaixados, por vezes indecorosos, tudo para ter a maior fidelidade possível à maneira como os escritores representavam e analisavam o mundo humano “real” como retrato do mundo “natural”.

No entanto, convém salientar que os pontos em comuns entre naturalismo e realismo são muitos, embora o naturalismo seja uma forma mais profunda de analisar os conflitos entre o homem e a sociedade; tanto um como o outro se baseiam nas mesmas fundamentações filosóficas que estavam em voga nos novecentos. São formas artísticas anticlericais e antiburguesas, porém cada uma delas visualiza o social de maneira diferenciada. O naturalismo se ampara no modelo do romance de tese experimental, focaliza minuciosamente aspectos factuais mais degradantes, procede à análise psicofisiológica das personagens e avança até as últimas consequências para buscar a interpretação precisa dos fatos e a posterior exposição de conclusões amparadas no pensamento científico da época. O realismo, por sua vez, é um estilo mais documental e que focaliza aspectos da realidade por um viés de interesse mais sociológico, direcionando seu olhar analítico para universo das convenções e instituições burguesas, num apelo científico menos efetivo.

Gênero alicerçado na mentalidade do indivíduo emancipado, o romance refletiu bem os desígnios do palco social da modernidade, uma vez que tal gênero se consolidou a partir da representação fiel de uma realidade articulada por uma consciência narradora individualista e centrada, sempre voltada para o cumprimento de utopias futuras e com um projeto orientado a cumprir determinada trajetória inscrita na história progressista da sociedade burguesa.

Contudo, as noções de sujeito, história e tempo foram redimensionadas na passagem do século XX, com o advento do modernismo e sua relação conflituosa com a própria modernidade artística. Os valores apregoados pela modernidade – progresso científico e as realizações humanas – agora são envoltos numa expectativa cética e relativista. As fissuras no otimismo moderno acabam se refletindo na forma do romance, que ganhou novos contornos, novas configurações em sua estrutura, configurações essas muito diferentes daquelas que fundamentaram tal gênero nos seus primórdios do século XVIII e foram aperfeiçoadas no século XIX. A narração, antes ancorada numa perspectiva totalizante, explicativa, ordenada e equilibrada vai sendo implodida.

1.2 As fissuras do século XX: vanguarda, rarefação da experiência e o real sob suspeita

A supremacia do pensamento moderno por detrás das transformações burguesas fomentadas pela Revolução Industrial, pelas descobertas científicas e pela expansão Imperialista que conduziu a Europa, da metade do século XIX, a se tornar arena de uma série de significativas mudanças que afetaram todas as esferas de expressão da existência humana. A ciência, vetor utilizado para o fortalecimento das certezas sustentadoras do espírito moderno, paradoxalmente, se torna responsável pela própria desautorização de alguns desses conceitos e crenças, erigidos nos séculos anteriores.

O alvorecer do século XX despontou e trouxe consigo o enfraquecimento de algumas categorias basilares edificadas pela modernidade. A teoria de Freud, calcada no inconsciente, colocou em xeque as concepções de sujeito racional, centrado e autoconsciente fundamentadas pelo Iluminismo. Os estudos de Einstein relativizaram a concepção de tempo linear em que se assentavam os ideais progressistas que sedimentaram o espírito do homem moderno. E por fim, os inúmeros conflitos e catástrofes abalaram a crença na razão emancipadora e na técnica, fissurando ainda o ideário da utopia progressista de realização do homem, calcada na emancipação racional do homem e orientou seu percurso durante os séculos anteriores.

Na incerteza sob seu próprio destino, esse homem, agora inserido no contexto de grandes mudanças operadas pela produção capital, abandona a crença na emancipação individual em busca de progresso social e volta-se para a esfera psicológica, egocêntrica, a fim de tentar encontrar sua essência em uma realidade caótica, em que os inúmeros avanços tecnológicos acabaram imperando sobre a subjetividade do eu. Temos então a ascensão de um indivíduo fragmentado, dotado de uma grande tensão entre seu íntimo e a realidade a sua volta.

Walter Benjamin, em seu estudo acerca da lírica baudelairiana⁹ na modernidade, procurou destacar as significativas – e por que não profundas – mudanças decorrentes da vida humana que se desenrolava no cotidiano das metrópoles encravadas no âmago da sociedade industrial. A mais notória dessas transformações estaria vinculada à redução das chances de se integrarem os acontecimentos exteriores à experiência coletiva (*Erfahrung*). Benjamin, particularmente, evidencia que o

⁹ Ver mais em BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In_ *Charles Baudelaire: um lírico o auge do Capitalismo* – Obras Escolhidas vol. III. São Paulo, Brsiliense, 1989.

depauperamento e a dissipação da experiência – espécie de fonte primordial de sabedoria, também responsável pela utopia da temporalidade e continuidade social do indivíduo – decretou alterações muito profundas às formas de organização das relações humanas vivenciadas na sociedade.

Essa experiência coletiva, na opinião do filósofo alemão, não se restringe, única e exclusivamente, à vivência pessoal, mas também se estende a outros indivíduos que tomam conhecimento após ouvi-la, articulada pela fala dos narradores anônimos, uma vez que ela pressupõe “[...] uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida (GAGNEBIN, 1999, p.57).” entre as gerações. Opositiva às múltiplas formas de comunicação independentes produzidas pela conjuntura capitalista confere ao narrador conhecimento de mundo e sabedoria acerca das relações pessoais, habilitando-o a transmiti-la por intermédio de ensinamentos, sugestões e conselhos.

Consequentemente, com a expansão tecnicista e estandarização do mundo, a falência da experiência irá confluir com o declínio da narração e a ascensão da dimensão incomunicável propiciada pela vivência (*Erlebnis*) desenrolada nas sociedades modernas organizadas em torno da maquinaria econômica do capitalismo. Gradativamente, vai sendo minada a capacidade de intercambiar experiências, ato primordial de narrar que se conserva e se realiza no tempo, trazendo artesanalmente consigo, e de maneira clara, linear e ordenada, as marcas intrínsecas do narrador, sua maneira pessoal de transmitir a matéria do relato.

A ascensão do modo de produção capitalista – aliado a uma ainda incipiente indústria cultural¹⁰ – seria nociva e altamente destrutiva a toda e qualquer forma de transmissão da experiência coletiva, devido ao seu caráter imediatista de perseguir incansavelmente a novidade e ser transmitida de maneira impessoal e veloz. A função informativa das mídias implicaria, segundo Benjamin, a supressão da memória coletiva e a perda gradual do sentido da história, pois suas explicações se apresentam condensadas, dispensam interpretações e são facilmente desvalorizadas, relegadas ao ostracismo.

¹⁰ A expressão é cunhada por Theodor Adorno para substituir a expressão cultura de massas. Na lógica de Adorno, a sociedade industrial sob a vigência do capitalismo faria com que a cultura fosse separada de seu caráter genuíno, aurático, passando a ser produzida e reproduzida como mercadoria, tornando-se um bem cultural. Ver mais em ADORNO, Theodor. A indústria cultural. In ____ COHN, Gabriel. (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/USP, 1971.

A constatação benjaminiana das mudanças na percepção e na vida mental das pessoas, inseridas na turbulência da modernidade, conserva íntimos vínculos com a vivência metropolitana e as significativas transformações econômicas e sociais operadas no cerne dos conglomerados de concreto e aço que começavam a despontar no horizonte do início do século XX. Assim, com “[...] a sujeição do indivíduo às forças impessoais e todo-poderosas da técnica, que só faz crescer e transforma cada vez mais nossas vidas de maneira tão total e tão rápida que não conseguimos mais assimilar essas mudanças pela palavra (GAGNEBIN, 1999, p. 59)”.

A vida na urbe fervilhante, espaço regido pela impessoalidade, pela progressão vertiginosa do capitalismo e pela proliferação das mídias, acabará por decretar a generalização de atitudes de reserva e não raro de indiferença entre os indivíduos; sensações essas, empunhadas como forma de defesa e, em certos casos, até mesmo de autopreservação. Ao mesmo tempo, o acentuado avanço dessa situação calamitosa acarretará a consciência intensificada do processo de apagamento dos rastros e vestígios subjetivos do indivíduo; seres condenados ao anonimato social, a vivenciarem a crueldade das condições desumanas erigidas pela organização capitalista e encenadas em um palco metropolitano de cuja superfície emana a frieza e a opacidade do vidro, “[...] material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa (BENJAMIN, 1985, p.117)”.

Acometido pelo tom melancólico, Benjamim reconhece que no século XX, espécie de “era do vidro”, a única experiência a ser compartilhada e transmitida é aquela atrelada à própria impossibilidade de partilha e intercâmbio, a supressão dos rastros do homem estigmatizado pela perda da unidade do mundo e pelo afastamento, tanto de si mesmo, quanto das relações sociais. Indivíduos exaustos e saturados de uma vivência em que, segundo Eduardo Subirats (2001),

[...] os sonhos heréticos de um paraíso possível no presente histórico, as arcádas revolucionárias, foram desterrados e destruídos. Seu lugar foi ocupado pelas doutrinas de um suposto reino dos céus, por cidades divinas e suas promessas de felicidade. [...] Contudo, essas promessas seculares também se revelaram ilusórias. Desde o fracasso das revoluções igualitaristas do século XIX, as secularizações do paraíso perdido e das idades de ouro da humanidade trocaram suas cores emancipadoras por visões de horror e destruição. O século XX, com suas inacabáveis paisagens de ruínas e genocídios, com suas diversas ameaças de destruição global, pôs fim às representações clássicas do progresso moral da humanidade. (SUBIRATS, 2001, p.11-12).

Inseridos na conjuntura “fria e lisa” de um mundo estigmatizado pelo domínio das relações tecnicistas e de produtividade, responsáveis pelo acirramento da corrosão das experiências individuais e coletivas, bem como pelo embotamento da consciência

narradora e pela intransitividade das relações, os indivíduos vão gradativamente, enclausurando-se dentro de si.

A predisposição a todo esse intimismo que agora norteia a narração romanesca constitui uma forma do indivíduo de tentar analisar seu estado psicológico e contrapô-lo com a realidade fria e lisa da era de vidro do século XX. O ato de refugiar-se dentro de si – através da psique – faz com que o homem desse período construa uma barreira em relação ao mundo exterior. Nesse sentido o *fluxo de consciência*, modelo basilar que comanda a forma romance modernista, atua como um modelo representativo do indivíduo solitário, que vê como único meio de compreensão do mundo exterior, a apreensão de seu íntimo conturbado.

Com efeito, se na forma do romance atrelada aos séculos anteriores, a narração se articulava a partir de uma consciência livre, não subordinada a uma força divina, e voltada para a compreensão da experiência individualista inscrita num mundo que se estabelecia como realidade estabelecida a partir da orientação racional e progressista, o romance originário desse novo século vai se notabilizar pelo abandono da tentativa de compreensão dessa realidade material até então assentada na lógica ortodoxa burguesa, priorizando um mergulho no tempo mental de narradores que agora se mostram desprovidos da possibilidade de decifrar e ordenar um real com base nos preceitos lógico-científicos, impossibilitados de organizarem suas experiências – no sentido benjaminiano – em função de um devir que se mostra fraturado pela descrença instituída pelo aperfeiçoamento da técnica e da ciência, responsáveis pela gradativa perda da utopia em relação a um futuro que anteriormente se desvelava aos olhos dessa consciência narradora como promissor. A perturbação do social desarticula a consciência narradora, que voltada para si, tenta compreender seu lugar num real que agora se configura como incerto. Nesse ponto, Bourdieu (1996) pondera que é muito

[...] significativo que o abandono da estrutura do romance como narrativa linear tenha coincido com o questionamento da visão da vida como existência dotada de sentido, [...] de significação e de direção. Essa [...] ruptura [...] exprime-se em toda sua clareza na definição da vida como anti-história, proposta por Shakespeare no final de *Macbeth*: "Uma história contada por um idiota, uma história cheia de som e de fúria, mas vazia de sentido." Produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como a narrativa coerente de uma sequência significativa e coordenada de eventos, talvez seja ceder a uma ilusão retórica, a uma representação comum da existência que toda uma tradição literária não deixou e não deixa de reforçar. [...] O advento do romance moderno está diretamente vinculado a esta descoberta: o real é descontínuo, formado por elementos justapostos sem razão, cada um é único, e tanto mais difíceis de entender porque surgem sempre de modo imprevisto, fora de propósito, de modo aleatório. (BOURDIEU, 1996, p. 76).

Assim sendo, o romance no século XX pode ser compreendido a partir da tentativa de representação do homem e sua essência. É uma forma romanesca voltada para o íntimo do indivíduo, priorizando seus vícios, perturbações e medos, utilizando-se da consciência humana para projetar no âmbito literário questões que permeiam o psicológico desse ser.

Nessa atitude de transgressão do mundo real representado, a forma narrativa do romance do século XX sofre o influxo das vanguardas artísticas, o que a leva a estabelecer uma relação conturbada com o passado, consolidando uma ruptura com o estilo realista vigente nos séculos anteriores.

Grosso modo, as vanguardas foram movimentos artísticos surgidos na primeira metade do século XX e que, por meio da renovação da linguagem e da atitude de superação das convenções estéticas até então vigentes, oriundas dos séculos anteriores, elaboraram novos modos de percepção e de leitura da realidade. Isso fez com que a estética realista passasse a sofrer uma série de ataques, e passando a ser encarada como ilusória e enganadora; a objetividade verista e a narração das experiências de uma consciência emancipada e utópica foram desfiguradas pelo propósito vanguardista, cujos movimentos apregoavam o abandono da mimesis e a ruptura da perspectiva tradicional, a quebra da linearidade e a dissolução das categorias espaço-temporais, realizando uma decomposição da realidade, agora enfocada por consciências abaladas e que priorizavam a expressão de instintos, emoções e sentimentos pelo viés da influência freudiana, dando vazão ao inconsciente na construção das imagens pela livre associação verbal (escritores) e pelo automatismo (pintores), formas encontradas para transgredir o real e refutar o ideário científico que teve seu legado potencializado nos novecentos.

No campo do romance, essas técnicas correspondem à fragmentação da realidade pelo uso constante do fluxo de consciência – técnica responsável pela superposição e simultaneidade de planos narrativos –, pelo embaralhando das categorias de tempo e espaço e pela capacidade de outorgar voz a mais de um narrador, uma sinfonia de consciências conflituosas para compor uma diegese que se revela descontínua. Em seus estudos acerca da forma romanesca, Anatol Rosenfeld se encarrega de demonstrar

[...] no romance [...] uma modificação análoga à da pintura moderna, modificação que parece ser essencial à estrutura do modernismo. A eliminação do espaço, ou da

ilusão do espaço, parece corresponder no romance a da sucessão temporal. A cronologia e a continuidade temporal foram abaladas, “os relógios foram destruídos”. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro. [...] Com isso, espaço e tempo, formas relativas da nossa consciência, mas sempre manipuladas como se fossem absolutas, são por assim dizer denunciadas como relativas e subjetivas. A consciência como que põe em dúvida o seu direito de impor às coisas – e à própria vida psíquica – uma ordem que já não parece corresponder à realidade verdadeira. A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance [*ou gênero musical*] decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum. Revelando espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – como relativos ou mesmo como aparentes, a arte moderna nada fez senão reconhecer o que é corriqueiro na ciência e filosofia. (ROSENFELD, 1976, p. 80-81).

Rosenfeld esmiúça os aspectos formais do romance do século XX e o relaciona com as pinturas vanguardistas, em que o artista põe em cheque a perspectiva, reforçando a ideia de que a “desrealização do enredo” fez “o retrato do real desaparecer (ROSENFELD, 1976, p.77)”. Desse modo, se a pintura colocou em xeque a perspectiva através de uma propensão cada vez maior ao abstracionismo das formas, decretando o “fim da pintura de cavalete (ROSENFELD, 1976, p.77)”, no romance, tal quebra da perspectiva vai ser articulada pela linguagem, que sob a sanção das vanguardas, procede um ataque virulento a forma consagrada do século anterior, o realismo literário dos novecentos e suas noções de clareza, objetividade, empirismo e materialidade científica. Por esse viés, o

[...] termo “desrealização” se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. Isso, sendo evidente no tocante à pintura abstrata ou não-figurativa, inclui também correntes figurativas como o cubismo, expressionismo ou surrealismo. Mesmo estas correntes deixaram de visar a reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica. Esta, no expressionismo, é apenas “usada” para facilitar a expressão de emoções e visões subjetivas que lhe deformam a aparência; no surrealismo, fornece apenas elementos isolados, em contexto insólito, para apresentar a imagem onírica de um mundo dissociado e absurdo; no cubismo, é apenas ponto de partida de uma redução e suas configurações geométricas subjacentes. Em todos esses casos podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais *lato*, designando a tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos. (ROSENFELD, 1976, p. 76).

Mas se na modernidade os processos de “desrealização e desenredo”, aludidos por Rosenfeld, ocasionaram uma crise com o mimético e a contestação dos postulados realistas, sobretudo, no que concerne à representação hermética dos meandros de uma psique fraturada, algumas expressões do romance contemporâneo, produto do pós-

guerra e da emergência da sociedade cada vez mais legislada pelo aparato da mídia, tem se constituído a partir de outras especificidades, sobretudo no que tange ao caráter dos seus narradores, ao tratamento espaço temporal e a caracterização das personagens.

O romance assim se conforma aos modelos sócios históricos e culturais definidores de uma determinada época. Assim, se no século XX a descrença era contra o estatuto representativo calcado no realismo artístico – visto como falacioso e reducionista – na contemporaneidade, a partir dos anos 60, o romance se depara com outros problemas cruciais na ordem da cultura e da sociedade, tais como a dissolução das diversas fronteiras que sustentavam o projeto moderno – subjetivas, geográficas e artísticas – e a proliferação cada vez mais incisiva de artefatos visuais numa era em que o domínio capitalista faz com que as simulações se sobreponham gradativamente a materialidade do real no âmbito da representação artística.

È pertinente afirmar, portanto, que certas modalidades do romance contemporâneo, – sobretudo em Sant’Anna e Pille – ao fazer uso de múltiplas estratégias formais e temáticas decorrentes de seu campo expansivo atrelado ao universo hipermoderno e hiperespetacular, estaria levando adiante, de forma mais acentuada, talvez até radical, o processo de “desrealização” iniciado no romance modernista. “Desrealização” que se daria nos termos de apropriação de um real simulacional, hiper-realidade convertida em evento multimidiático (FOSTER, 2014).

1.3 Na arena dos anos 60: a nova ordem capital e a erosão do ideário representativo moderno

No transcorrer das últimas décadas, os diversos campos dos saberes atrelados às humanidades vêm disseminando, persistentemente, uma série de debates que postulam a emergência de um momento crítico da modernidade (e não sua morte, como proclamam certos enunciados) e cujo conceito de pós-modernidade¹¹ – umas das primeiras designações atribuídas na tentativa de cotejar o contemporâneo – funciona como expressão dessa fase problemática. A essa conjuntura se aludem novas sensibilidades, novos ideais e estados de ânimo que apregoam que tal realidade

¹¹ O termo pós-modernidade é visto para determinada parcela de estudiosos como problemático. O prefixo “pós” designaria algo relacionado ao “depois” da modernidade, o que seria paradoxal, uma vez que a noção de modernidade implica uma permanente inovação. No entanto, achamos viável a utilização do termo sob uma perspectiva de negação dessa noção de inovação, abrindo espaço para o instantâneo e o fluído – noções que interessam ao nosso trabalho – valores inerentes às sociedades industriais e tecnicistas, que desde os anos 60 encontram-se cada vez mais sob o influxo do capitalismo.

emergente viria a suceder outra, tida como plenamente esgotada: a da modernidade e seus modelos estéticos, culturais e sociopolíticos.

O sentimento de incompletude diante das possibilidades edificadas pela modernidade histórica e pelo modernismo, cuja criação deveria ser pautada pelo ideário hermético aludido pelas *poéticas do desvio*, que pregavam aversão à regularidade interpretativa condicionada ao leitor comum, possibilitou, na visão de Andreas Huyssen, a abertura de

[...] um leque de possibilidades para os esforços criativos atuais. De certo modo, isso altera nossa concepção do próprio modernismo. Em vez de ficarmos atados a uma história unilinear da modernidade que a interpreta como desdobramento lógico em direção a um objetivo imaginário, e, portanto fundada numa série de exclusões, começamos a explorar suas contradições e contingências, suas tensões e resistências internas a seu próprio movimento “para adiante”. (HUYSSSEN, 1991, p. 75).

Nesse contexto em que a alteridade se afirma, tanto na esfera sociopolítica, quanto na cultural, a arte, que outrora se estabelecia pelo binômio modernismo-vanguardismo foi sendo destituída de seu pedestal, desprovida do estatuto privilegiado de motor de mudança social e de autossuficiência estética assentada na sublimidade criadora e no hermetismo representativo. Mas essa arte que agora surge, gerada a partir da contestação das premissas modernistas, e afinada com a cultura massiva, tão combatida pelo modernismo, longe de renegar o social, apenas procura se ater na impossibilidade de formular explicações hegemônicas e totalizadoras, antes responsáveis pela instauração dos campos de tensão fundados nas dicotomias excludentes tão ao gosto da modernidade artística: grande arte *versus* cultura de massa, tradição *versus* inovação e conservação *versus* renovação. Assim sendo, essa nova configuração cultural irá contribuir para o estabelecimento de uma nova relação crítica entre a arte e o social. Em seu auge, o alto modernismo atribuiu ao campo da

[...] arte um estatuto privilegiado nos processos de mudança social. Mesmo o recuo esteticista que parece abandonar a preocupação com a transformação social continua a ela preso em virtude de sua negação do status quo e da construção de um paraíso artificial de insólita beleza. Sempre que a transformação social parecia inalcançável ou tomava rumo indesejado, a arte continuava sendo privilegiada como a única voz autêntica de crítica e protesto, mesmo quando aparentava estar recolhida em si mesma. As análises clássicas do alto modernismo atestam esse fato. Admitir que essas eram ilusões heroicas – talvez inclusive necessárias na luta da arte por uma sobrevivência digna na sociedade capitalista – não significa negar a importância da arte na vida social. (HUYSSSEN, 1991, p.76).

Nessa atmosfera crítica irradiada pela erosão do ideário modernista que acomete a relação da arte com o meio sócio cultural, fica evidente o quanto as obras surgidas nessa conjuntura reagem contra a cultura da ruptura propagada pela arte moderna, sobretudo aquela preconizada pelas vanguardas. Ao incorporar o massivo e o midiático como procedimentos artísticos de representação, essa arte anula as dicotomias modernas, e apesar de não se propor a edificar nenhuma utopia, demonstra ser possível manter uma postura de embate e questionamento com a sociedade – como fazem os projetos ficcionais de Lolita Pille e André Sant’Anna.

Desse modo, o fascínio pelas formas massivas e popularizadas pela indústria cultural torna-se cada vez mais evidente, o que não pode ser dissociado do desenvolvimento das tecnologias audiovisuais e de informação, além das transformações econômicas que fazem, por exemplo, Fredric Jameson (2002) tomar o termo pós-modernidade como “lógica cultural do capitalismo tardio”.

Jameson observa que, de certa forma, ocorreu uma mudança sistêmica no próprio âmago do capitalismo moderno, o que acabou por desencadear uma relação radicalmente nova entre cultura e sociedade, uma vez que tais enunciados exprimem atitudes opositivas e relativizantes perante os modelos inscritos na tradição da modernidade. Tal conjuntura, nas suas intuições seria

[...] marcada por uma desdiferenciação de campos, de modo que a economia acabou por coincidir com a cultura, fazendo com que tudo, inclusive a produção de mercadorias e a alta especulação financeira, se tornasse cultural, enquanto que a cultura tornou-se profundamente econômica, igualmente orientada para a produção de mercadorias. (JAMESON, 2011, p.73).

A emergência dessa nova diretriz cultural engendrada por um mais desenvolvido estágio capitalista decretou o surgimento daquilo que Jameson define como período pós-moderno. Confrontando a modernidade com seu *ethos* e com as consequências imprevistas de suas realizações, a tendência cultural da pós-modernidade acaba por se articular como insurreição movida contra “[...] uma ordem estabelecida; é, sobretudo, uma resposta a certas realidades sociais e tecno-econômicas [...] (VAVAKOVA, 1988, p.113)” aglutinadas em torno do primado do capitalismo ascendente depois dos anos 60.

Para Jameson (1991), os anos 60 conheceram grande liberação de energias sociais em diversos movimentos e revoltas, que compreendem vários acontecimentos em diferentes partes do mundo, mas particularmente na França, com as revoltas

estudantis e o movimento operário de maio de 68, e nos Estados Unidos, com as reivindicações em prol das “minorias” e a contracultura, além do terceiro mundo, com a descolonização nos continentes asiático e africano. No entanto, com o advento do capitalismo e da mídia, essas energias foram completamente absorvidas e neutralizadas.

O mundo nos anos 60, após a experiência do pós-guerra, se viu assolado por uma série de revoluções empenhadas contra a lógica coerciva do estado capitalista, ordem essa que se colocava como ameaça aos movimentos dos estudantes e dos trabalhadores a partir da formulação de estratégias discursivas que previam a assimilação, integração e cooptação dos revoltosos pelo próprio sistema. Mas o abalo sísmico sentido nas estruturas capitalistas se fez mais potente no contexto francês, em maio de 1968, afrontando ferozmente

[...] as burocracias totalitárias do leste europeu, por um lado, e a “sociedade do espetáculo” por outro – regida, esta pela livre circulação da mercadoria, pela determinação de todas as esferas da vida pelo fator econômico – com a consequente redução de todos os bens do homem a bens exclusivamente materiais. O mundo do Capital expropria o homem não apenas dos “produtos objetivados de sua subjetividade”, mas da própria “essência humana”, rouba-nos não apenas a luz do dia como também é Moloch- Jugernaut, Vampiro que sorve o sangue do trabalhador. Em 1968 se questionou o que significa viver para pessoas exauridas pelo dia cronometrado sob o ponteiro dos relógios, pela publicidade e pelos meios de comunicação de massa. Criticou todas as formas de alienação, não só a material como também a estética e moral. Nesse sentido, a palavra de ordem do Maio foi: “não mude emprego, mude o emprego de sua vida”. E em panfletos, os situacionistas escreveram: “as revoluções-proletárias serão festas ou não serão revoluções, pois a vida que elas anunciam será ela mesma criada sob o signo da festa. O lúdico é a racionalidade última desta festa, viver sem horas mortas e desfrutá-las sem entraves, eis as únicas regras que ela poderá conhecer”. Trazendo consigo uma nova “declaração dos direitos do homem”, o Maio de 68 ampliou o espaço público – a cidade e as ruas voltam a pertencer a seus habitantes, com uma nova ocupação da cidade. O direito afirma-se a céu aberto à distância das luzes mortíferas dos corredores dos parlamentos: “chega de atos”, lia-se em um grafite, “queremos palavras”. O Maio francês reabriu e ampliou o espaço público revelando seu alargamento e renovação com o exercício diário e cotidiano dos direitos políticos e das liberdades: “quem quer que delegue o manutenção de direitos e liberdade ao Estado, na figura de seus mandatários, das grandes instituições e das poderosas organizações”, escreveu Oscar Negt, “cairá vítima de uma ilusão fatal: acreditará que existe democracia sem democratas”. O sentido das barricadas, naqueles dias, foi declarado “o estado de felicidade permanente”, como se se lia, também nas paredes da Escola de Ciência Política: “já dez dias de felicidade”. 68 abriu as vias para se “viver no presente”, com a exigência de “felicidade permanente”. (MATOS, 1999, p.22-23).

Um teórico que se ocupou da crítica à lógica dominadora do estado capitalista a partir dos anos 60, e que foi entusiasta dos movimentos revolucionários, foi Herbert Marcuse. Em *A ideologia da sociedade industrial - o homem unidimensional*, Marcuse

chama a atenção para a dissolução do discernimento crítico e da prática política nas sociedades em que as possibilidades tecnológicas foram potencialmente exacerbadas.

Nessas sociedades industriais, chamadas por Marcuse de unidimensionais, a tecnologia, a cultura, a política e a economia se enraizaram profundamente num sistema que atrela o triunfo da técnica a uma estrutura dominante, criando um aparato produtivo capaz de determinar e sanar as vontades individuais a partir da criação de uma aparente felicidade legislada pelo domínio da mercadoria. Conforme Marcuse:

A civilização industrial contemporânea demonstra haver alcançado a fase na qual a "sociedade livre" não mais pode ser adequadamente definida nos termos tradicionais de liberdades econômicas, política e intelectual, não porque essas liberdades se tenham tornado insignificantes, mas por serem demasiado significativas para serem contidas nas formas tradicionais. Novas modalidades de concepção se tornam necessárias, correspondendo às possibilidades da sociedade. Essas novas modalidades só podem ser indicadas em termos negativos porque importariam a negação das modalidades comuns. Assim, liberdade econômica significaria liberdade de economia - de ser controlado pelas forças e relações econômicas; liberdade de luta cotidiana pela existência, de ganhar a vida. Liberdade política significaria a libertação do indivíduo da política sobre a qual ele não tem controle eficaz algum. Do mesmo modo, liberdade intelectual significaria a restauração do pensamento individual, ora absorvido pela comunicação e doutrinação em massa, abolição da "opinião pública" juntamente com os seus forjadores. O tom irreal dessas proposições não indica seu caráter utópico, mas o vigor das forças que impedem sua realização. A mais eficaz e resistente forma de guerra contra a libertação é a implantação das necessidades materiais e intelectuais que perpetuam formas obsoletas da luta pela existência. (MARCUSE, 1973, p.25-26).

A eclosão dos protestos do maio de 68 fez com que Marcuse evidenciasse em seus escritos o envolvimento dos novos atores sociais, capazes de colocar em funcionamento uma nova sensibilidade revolucionária no enfrentamento de condutas e práticas sociais até então aceitas como normativas e inquestionáveis. Diz Marcuse:

Os direitos e liberdades que foram fatores assaz vitais nas origens e fases iniciais da sociedade industrial renderam-se a uma etapa mais avançada dessa sociedade: estão perdendo o seu sentido lógico e conteúdos tradicionais. Liberdade de pensamento, liberdade de palavra e liberdade de consciência foram - assim como o livre empreendimento, que elas ajudaram a promover e proteger - ideais essencialmente críticos destinadas a substituir uma cultura material e intelectual obsoleta por outra mais produtiva e racional. Uma vez institucionalizados, esses direitos e liberdades compartilharam do destino da sociedade da qual se haviam tornado parte integral. A realização cancela as premissas. (MARCUSE, 1973, p.23)

Marcuse ponderava em favor de uma sociedade que tivesse sua supremacia capital restrita, abandonando valores como eficiência, produtividade e competição, tal sociedade faria com que a vida se tornasse um fim para si mesmo, pacífica, jamais se tornando um meio para a valorização do capital. No sistema capitalista, as normas e

valores da sociedade estão orientados, única e exclusivamente, para o lucro, e nesse sistema, Marcuse reconhece que as necessidades que os indivíduos pensam ser genuinamente suas, nada mais são do que aparências impostas pelos interesses do sistema capital, cujo fim último é o mercado dos bens.

Mas as lutas emancipatórias do maio de 68 sucumbiram perante o triunfo da indústria cultural e do capitalismo. A cultura se mesclou ao entretenimento, e a rebeldia revolucionária da juventude foi convertida em imagens de consumo. Conforme atesta Pedro Brum Santos, a utopia de 68 foi misturada com

[...] Coca-Cola e mastigada no hambúrguer da sociedade de consumo. [...] Esse é o lirismo de quem não tinha clareza sobre as forças poderosas que estavam em jogo. E a História é implacável para os que não percebem a gravidade do momento em que vivem. Para esses, resta cultivar uma memória que um tanto mais incômoda quanto mais interessa ao poder realimentar esse cultivo, porque afinal, trata-se de um acontecimento de comunhão de certas ilusões líricas, oportunidade que colocou a juventude, essa grande peça da engrenagem do consumo, no firmamento. Foi algo milagroso. Exigia-se a queda do governo, o movimento tomou proporções enormes de massa, mas não foi consequente para tirar dividendos políticos em termos de ter uma plataforma que substituísse a que estava sendo abalada. [...] Com isso é possível marcar as diferenças que se estabeleceram entre o movimento de Paris, a revolução russa de 17 e a marcha cubana de 59. Nas antecedentes, houve uma ordem revolucionária consequente. 68 foi contrarrevolucionário ao dizer não às formas de poder em si. Sob esse aspecto, não houve malogro. O problema é que a utopia de 68 não se cumpriu. As cartas estavam marcadas. A sociedade se move segundo lógicas históricas que obedecem a jogos de poder. As utopias precisam levar em conta tais premissas da História. Se não é assim, elas caem no vazio e ainda, de quebra, são reabsorvidas pelo poder instituído. (SANTOS, 1999, p.90-92).

Malgrado as potencialidades revolucionárias do maio de 68, o sistema capitalista teve seu triunfo coroado pelo advento das mídias e do mercado de bens consumíveis. No aspecto individual, a influência dessa sujeição ao consumismo provocará outro fenômeno que, advindo do conceito moderno de busca pelo progresso, chega sob uma conotação ainda mais individualizada, ou seja, a busca por aprimoramento e crescimento pessoal, conceitos que se fundem sob as máscaras da “felicidade” e “bem estar”. Sobre isso, Jean Baudrillard em sua obra *A Sociedade de Consumo* afirma:

Todo o discurso sobre as necessidades assenta numa antropologia ingênua: a da propensão natural para a felicidade. Inscrita em caracteres de fogo por detrás da menor publicidade para as Canárias ou para os saís de banho, a felicidade constitui referência absoluta da sociedade de consumo, revelando-se como equivalente autêntico da *salvação*. (BAUDRILLARD, 1996, p.47).

A promoção do direito à felicidade e igualdade será suprida pelo sistema capitalista seguindo dois níveis opostos: um situado no campo ideal e o outro no âmbito prático. Momento esse em que “perante as necessidades e o princípio de satisfação, todos os homens são iguais, porque todos eles são iguais pelo *valor de uso* dos aspectos e dos bens (se bem que sejam desiguais e se encontrem divididos pelo *valor de troca*)” (BAUDRILLARD, 1994, p.49) e, nesse aspecto, o fenômeno da individualização torna-se, naturalmente, cada vez mais parte do sistema social e produtivo, ancorado na ascensão das mídias e do mercado no período definido por Frédric Jameson como pós-modernismo.

Jameson reivindica a compreensão do pós-modernismo como a cultura de um estágio particular exercido pelo capitalismo avançado. Para o teórico, a dominante dessa nova ordem social corresponderia à terceira fase do sistema capitalismo. A primeira seria a do capitalismo clássico ou de mercado, um período de cidades relativamente pequenas e relações mais simples, onde os membros da sociedade podiam discernir as noções de Estado-nação, coletividade e hierarquia social, de modo que a totalidade social permanecia acessível à representação, e esta não se apresentava como problema literário tão agudo quanto nos períodos subsequentes. No campo artístico, tal época corresponderia à ascensão do Realismo.

A segunda seria a fase do capitalismo monopolista, iniciada em fins do século XIX, e corresponderia ao período imperialista, momento em que a sociedade se estende para além de suas fronteiras nacionais, passando a incluir espaços externos (colônias). A visão da totalidade já vai se tornando sensivelmente problemática, na medida em que a experiência individual cada vez mais vai deixando de coincidir com a forma econômica e social que a governa; torna-se difícil para um indivíduo, na metrópole, compreender as relações mais complexas que determinam e definem sua experiência pessoal. Agora, os problemas de representação da totalidade já se colocam de maneira incisiva, e é como reação a essa nova situação que o modernismo multifacetado emerge em suas diversas manifestações.

Por fim, a terceira fase seria a do capitalismo tardio ou multinacional, na qual as relações econômicas envolvem o mundo globalmente, sem que os centros de poder sejam facilmente discerníveis. É o período em que a “condição pós-moderna” alavanca a crise discursiva dos “projetos cosmogônico-totalizantes (LYOTARD, 1997)”, a ponto de eclodir linhas de pensamento questionando, conforme evidencia Terry Eagleton,

[...] as noções clássicas de verdade, razão, identidade e objetividade, [...] os sistemas únicos, [...] os fundamentos definitivos de explicação. Contrariando as normas do iluminismo, vê o mundo como contingente, gratuito, diverso, instável, imprevisível, um conjunto de culturas ou interpretações desunificadas gerando um certo grau de ceticismo em relação à objetividade da verdade, da história e das normas, em relação às idiossincrasias e a coerência de identidades. (EAGLETON, 1998, p.7).

A crise da noção de história traz consigo a falência dos ideais de progresso: se não há mais um curso unitário de fatos humanos, tampouco poderá se sustentar a premissa de que tais fatos rumam para um determinado fim, realizando um plano humanístico calcado na racionalidade e na emancipação. Em suma, a era moderna se viu açoitada pela ocorrência de uma pluralidade de enunciados teóricos que apregoam, sobretudo, a bancarrota dos grandes sistemas histórico-filosóficos embasados no progresso iluminista e na perfectibilidade do saber humano (LYOTARD, 1997).

Apesar do esquematismo pragmático, a teorização proposta por Jameson pode nos propiciar, ao menos, alguns referenciais relevantes para os propósitos deste trabalho. Interessa-nos destacar, sobretudo no período pós-modernista, o domínio dos artefatos visuais, que tiveram um novo impulso a partir do desenvolvimento das mídias, reforçando a principal diferença em relação ao modernismo, no qual a autoridade era atrelada ao domínio do verbal. A proliferação desses artefatos homologa a incorporação veloz e sistemática por que passam as respostas possíveis aos elementos hegemônicos da cultura regida pela produção destinada ao consumo, em um período em que os tentáculos do capitalismo tardio tragaram e transformaram em imagem consumível aqueles pontos arquimedianos e até então salvaguardados da reificação capital: a natureza e o inconsciente. Como consequência disso tudo, a psique humana é acometida por uma série de transformações.

O resultado e o estigma deste contra discurso pós-moderno estariam na evidente falta de intimismo e profundidade do indivíduo, no achatamento da expressão subjetiva da afetividade e dos sentimentos, no abandono dos mistérios da *duréé*, da memória, das noções de tempo e temporalidade. De fato, emerge uma nova subjetividade, centrada na gradativa perda do senso histórico, falência das utopias e da memória do passado, dispersa numa sensação de presente perpétuo que deriva para a apatia e a pulverização do individualismo, organicamente vinculado à concepção de um eu único e portador de uma identidade privada, valores específicos do modernismo.

A indústria cultural, que se expandiu com a proliferação das mídias, deu novo estatuto à imagem e passou a enformar o inconsciente com simulações imagéticas

estereotipadas de todo tipo, desvelando, assim, o que Ricardo Piglia (1996) define por bovarismo da cultura de massas, espécie de “[...] reeducação impessoal da subjetividade capaz de produzir lembranças e experiências com base nos materiais provenientes da cultura massiva (PIGLIA, 1996, p.31)”.

Nesse sentido, a questão do conceito de pós-modernidade como dominante cultural é pensada de acordo com as alterações concretas e profundas sofridas pela ordem econômica e social do ocidente. Essa seria a época em que, nas palavras de Krishan Kumar, prostramo-nos diante do signo cultural de uma nova etapa nos modos de produção. Estamos diante de um mundo

[...] de presente eterno, sem origem ou destino, passado ou futuro; um mundo no qual é impossível achar um centro ou qualquer ponto ou perspectiva do qual seja possível olha-lo firmemente e considerá-la como um todo; um mundo em que tudo que se apresenta é temporário, mutável ou tem o caráter de formas locais de conhecimento e experiência. Aqui não há estruturas profundas, nenhuma causa secreta ou final; tudo é (ou não é) o que parece na superfície. É um fim à modernidade e a tudo que ela prometeu e propôs. (KUMAR, 1997, p.157-158).

A experiência no sentido benjaminiano, que antes já dava sinais de esmaecimento, agora é totalmente suplantada pela experiência esquizofrênica de uma temporalidade instantânea, congelada num presente perpétuo. O termo esquizofrênico, empregado por Jameson (2006) no mesmo sentido de Lacan, retoma a ortodoxia estruturalista de Saussure, baseando a concepção de signo linguístico como aquela que se institui através da relação de um significante (materialidade de uma palavra ou texto) com um significado (o sentido da materialidade da palavra ou texto), fazendo com que o signo se remeta sempre a um referente presente no mundo real. O distúrbio esquizofrênico, no entanto, remete precisamente à ideia de um problema acarretado na linguagem e, simultaneamente, na temporalidade. A incapacidade esquizofrênica faz com que o significante se torne mais material, obsessivo, perdendo seu significado, impossibilitando o sentido de aceder ao domínio da fala e da língua, que afinal articula e concretiza a existência e a identidade do indivíduo no tempo. A experiência esquizofrênica conduziria a uma vivência intensa do mundo e da linguagem no instante presente, pois os significantes isolados em sua materialidade e literalidade perdem seu significado e se convertem em imagens, privando o indivíduo de realizar uma conexão coerente com o passado ou o futuro, impossibilitando qualquer orientação para um projeto ou sentido definido.

A experiência esquizofrênica expressa nitidamente a lógica de um sistema capitalista avançado, onde proliferação acentuada de imagens e informações de caráter efêmero e descartável, fez com que as experiências potenciais do passado fossem relegadas ao ostracismo. Na esteira das intuições propostas por Jameson, Krishan Kumar evidencia que, com

[...] a desvalorização do tempo ocorreu a valorização do espaço. O plano do presente eterno é espacial. Se as coisas não tiram importância de seu lugar na história, podem tirá-la de sua distribuição no espaço. A pós-modernidade se movimenta pelo contemporâneo e pelo simultâneo, em tempo antes sincrônico do que diacrônico. Relações de proximidade e distância no espaço e não no tempo, tornaram-se os critérios de importância. A implosão espacial produzida pela rede de informação e comunicação global é um exemplo. As redes multinacionais do capitalismo global constituem outro exemplo, a outra face da descentralização e dispersão [...]. O domínio do espacial [...] estende-se mesmo ao sentido de *self* e identidade pessoal. O “sujeito descentralizado” [...] não pensa mais em sua identidade em termos históricos ou temporais. Não há mais expectativa de um desenvolvimento contínuo por toda a vida, nenhuma história de crescimento pessoal no tempo. Em vez disso, o *self* pós-moderno considera-se uma entidade descontínua; como uma identidade, ou identidades, constantemente construídas e reconstruídas em tempo neutro. Nenhuma única identidade ou segmento de identidade é privilegiado em relação a outros, não há desenvolvimento ou amadurecimento no tempo. Essa situação parece exigir uma metáfora do *self* concebida em tempos espaciais – ou, para dizer, de outra maneira, em termos esquizofrênicos, “os puros e não relacionados presentes no tempo” experimentados pelo esquizofrênico, que é incapaz de unificar passado, presente e futuro. (KUMAR, 1997, p.156-157).

O desaparecimento do referente histórico, a fragmentação da consciência narradora e a perda das noções delimitadoras das categorias de tempo e espaço, produziram, conseqüentemente, uma ruptura na relação sistemática entre os significantes e os significados que operavam na consciência humana, de tal modo que o significante agora se encontra desprovido de seu significado, ficando isolado dentro do contexto interpretativo dos elementos. Essa cisão operada na relação significante/significado se dá pela perda do sentido de temporalidade, agora desconectada e descontínua perante uma realidade esquizofrênica, imersa numa agoridade presente, incapaz de articular uma memória passada e inscrever-se na busca de um futuro histórico.

Esse tempo saturado de “agoras” é visto, na perspectiva teórica de Jean-François Lyotard, como falho, uma vez que a temporalidade “[...] que apresenta não é apreensível: *ainda não é*, ou *já não é* presente. Para apreender a própria apresentação e apresentá-la, é sempre cedo demais ou tarde demais. Tal é a constituição específica e paradoxal do acontecimento (LYOTARD, 1997, p.66)”. Lyotard chama a atenção para a impossibilidade da categoria temporal inscrita na “agoridade”, um “ainda não” ou “já

era”, de se abrir como promessa utópica inscrita no horizonte histórico, tal como preconizava a modernidade. Visto desse ângulo teórico, a meta que desafia o contemporâneo consistirá em tentar buscar respostas a partir do confronto com um tempo anacrônico que se esbate entre as promessas não realizadas, e que ficaram confinadas em um passado remoto, e aquelas ambicionadas pelo viés de um futuro que deve se mostrar apto a lidar com a ausência de utopias ingênuas e redentoras.

Esta retomada, mesmo que parcial, das postulações elaboradas por Fredric Jameson (1985, 2002), se sustentam em vista dos projetos ficcionais de André Sant’Anna e Lolita Pille, já que a ficção desses autores apresenta muitos destes traços considerados expressivos de uma subjetividade inserida num espaço-tempo pós-moderno.

Por esse viés, as narrativas de Sant’Anna e Pille apresentam-se como modalidades artísticas providas de significantes sem significados, e “um significante que perdeu seu significado se transforma com isso em imagem (JAMESON, 1985, p. 23,)” – simulacro, na concepção de Baudrillard (1997).

As noções de simulacro e simulação propostas por Baudrillard tem sua ancoragem no momento contemporâneo, em que a proliferação exacerbada de imagens e signos midiáticos deslocou o social e o cultural, reorganizando a vida cotidiana a partir da simulação, impostura, ausência, o “[...] fingir ter o que não se tem. (BAUDRILLARD, 1997, p.23)”. Nesse estágio social, a economia, a cultura e política passam a ser regidas pelos ditames da simulação dos meios comunicacionais, que edificam padrões, signos e códigos responsáveis pelo agenciamento dos desejos do indivíduo, agora desprovido de sua racionalidade emancipatória pela capitalização do inconsciente e pela sujeição ao discurso do simulacro.

Desse modo, muitas sequências narrativas de Sant’Anna e Pille se refazem a partir de significantes fechados, materialidades desprovidas de um significado único e que encenam a banalidade do mundo imagético como estética do insignificante e do incoerente (BAUDRILLARD, 1997, p.15). Experiência estética afinada com as premissas levantadas por Jameson e que se debruçam sobre as formas artísticas em que a “[...] materialidade significante [imagem] isolada, desconectada e descontínua, [...] não consegue encadear-se em uma sequência coerente (JAMESON, 1985, p.22)”. Uma arte esquizofrênica que finge sua insignificância e sua incoerência como forma de atribuir significação a uma realidade simulacional e descontínua, saturada por imagens,

pontuada por protagonistas cindidos, transeuntes de espaços incertos e cristalizados numa agoridade permanente.

Com isso, reconhecemos, juntamente com Jameson (1985, 2002), que estas características são constitutivas de uma dominante cultural expressiva e reiterativa da lógica do capitalismo multinacional, em sua terceira fase de expansão pelo globo, o que faz com que tais obras que nos propomos a estudar comportem, para além deste processo mimético, uma resistência crítica reconhecível em determinados níveis narrativos a essa realidade sócio histórico cultural.

No que tange ao romance, o que pode ser evidenciado é que tal gênero vem registrando uma série de alterações temáticas e formais na tarefa de representar o contemporâneo, uma era de agoridade e imediatismo, onde as materialidades significantes pairam livremente, e o domínio do imagético se mostra cada vez mais propenso a tornar inviável a autonomia do indivíduo, cujo insulamento e a perda na capacidade de estabelecer vínculos comunitários e experiências coletivas, conduz à dissolução de todo sentido de relevância na sua trajetória.

Visto por Mikhail Bakhtin (1988) como gênero inacabado, capaz de operacionalizar a massa plurilíngue da vida, o romance, que já teve seu “canto do cisne” algumas vezes profetizado, acaba por adaptar sua forma à conjuntura que se insere, uma vez que em sua tessitura, consegue acolher “[...] as diferentes linguagens da língua literária e extraliterária, sem que esta venha a ser enfraquecida e contribuindo até mesmo para que ela se torne mais profunda. (BAKHTIN, 1988, p.104)”.

Na esteira de Bakhtin, Marthe Robert (2007) define o romance como “arrivista” e “parasitário”, um gênero que ao se configurar sem uma forma específica, não pode ter seu fim preconizado, ou seja, aqui um paradoxo se institui, uma vez que não há como extinguir a forma do romance se o próprio romance não possui uma forma acabada. Nesse ponto, Robert afirma:

Gênero revolucionário e burguês, democrático por opção e animado por um espírito totalitário que o leva a romper obstáculos e fronteiras, o romance é livre, livre até o arbitrário e até o último grau da anarquia. Paradoxalmente, todavia, essa liberdade sem contrapartida não deixa de lembrar muito a do parasita, pois, por uma necessidade de sua natureza, ele vive ao mesmo tempo na dependência das formas escritas e à custa das coisas reais cuja verdade pretende “enunciar”. E esse duplo parasitismo, longe de restringir suas possibilidades de ação, parece aumentar suas forças e ampliar ainda mais seus limites. (ROBERT, 2007, p.13).

Num ensaio sobre a forma romanesca e o narrador, escrito nas primeiras décadas do século XX, Theodor Adorno (1983) já advertia acerca da crise e do paradoxo em que o romance se defrontava, sobretudo, aquele de exigir narração num tempo em que a arte de narrar se tornava inviável. O que Adorno já colocava em evidência é que a fase áurea da narração romanesca, veiculada à idade burguesa dos noventa, em que a forma realista era tida como ponto sugestivo do real, sempre reproduzida por um sujeito autóctone começa a entrar em colapso. Nas palavras de Adorno,

[...] é só o fato de informação e ciência terem confiscado tudo o que é positivo, apreensível – incluindo a facticidade do mundo – que força o romance a romper com isso e a entregar-se à representação de essência e distorção, mas também a circunstância de que, quanto mais fechada e sem lacunas se compõe a superfície do processo social da vida, tanto mais hermeticamente esta esconde, como véu, o ser. Se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente são as coisas, então ele tem de renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na sua tarefa de enganar. (ADORNO, 1983, p. 270).

De fato, se as reflexões de Adorno já se ocupavam da denúncia e do caráter ilusório da representação mimética na modernidade, tais debates encontrarão novos desdobramentos a partir da segunda metade do século XX em diante, quando o mimético sofrerá o influxo dos *mass medias*.

Como bem demonstraram as posições teóricas de Fredric Jameson, Jean-François Lyotard e Krishan Kumar, a conjuntura sócia histórica e cultural contemporânea, surgida a partir dos anos 60, teve corroídas suas fronteiras espaço-temporais. O mundo, de certa forma foi encurtado, *zipado*, dando a impressão de que tudo parece estar ao alcance das mãos em tempo real, tornando irrelevantes as categorias do longe e perto, suprimindo as fronteiras espaciais e culturais, fazendo com que a vida se reduzisse ao patamar de simples mercadoria, marcada pela descartabilidade. A ideia de realidade vai, progressivamente, definindo, abrindo espaço para o virtual e seu arsenal de simulacros engendrados como uma falsa ilusão do real. Conforme Balandier, o indivíduo

[...] contemporâneo está preso cada vez mais no universo das redes; suas práticas, seus modos de vida são modificados a partir disso, o exterior é introduzido e acolhido pela máquina de comunicar. Como consequência, estabelece-se a confusão das fronteiras entre os lugares de intimidade e o de fora, entre o espaço privado e o espaço público. A virtualização dos lugares confunde o conceito de real. (BALANDIER, 1999, p. 83).

Assim sendo, na contemporaneidade, as estruturas do real vão gradativamente se mostrando efêmeras, questionáveis, fragilizadas, como se não pudessem mais ser mantidas pelo alicerce sólido de conceitos que no passado serviram de base de sustentação dos valores defendidos pela modernidade – razão, progresso e subjetividade. Ora, o instantâneo traz inquietação e ansiedade, sugere o desconhecido, instiga o recomeço e descarta o (novo) ultrapassado, jamais volta seu semblante para trás, para o passado, a sólida e rija tradição.

Essa ânsia pela renovação artística deflagrada a partir dos movimentos das vanguardas modernas acabou por culminar na concepção de uma arte acusada de ser desprovida de aura, e cuja visão metafísica ou histórico-política que ambicionasse unificar vida e forma artística, começava a ser questionada a partir do surgimento de dadaístas como Marcel Duchamp e seus *ready-mades* e da *Pop Art*, capitaneada por Andy Warhol; modalidades artísticas cuja estetização era tida como uma extensão da mesma “[...] proliferação cancerígena de simulacros e próteses [oriundas da] sociedade contemporânea” (VILAÇA, 1996, p.64).



Imagem 1: Marcel Duchamp, *Bicycle Wheel*, 1913.



Imagem 2: Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962.

Duchamp e Warhol instigam algumas breves reflexões acerca do estatuto da representação artística num mundo essencialmente tecnicista, em que os artistas começavam a se valer do poderio reprodutivo das máquinas e das mídias. Duchamp e Warhol retiraram do artista a auréola do gênio, posta pelo Romantismo e mantida pelo Surrealismo a partir do questionamento das formas modernas até então vinculadas à obra de arte: beleza, autonomia, criatividade e originalidade. A difusão dos *ready-mades* de Duchamp, objetos manufaturados nomeados arte apenas pela decisão arbitrária do artista, e que, segundo Haroldo de Campos, continha em seu âmago “[...] ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem (CAMPOS, 2010, p.29)”, bem como as telas em serigrafia de Warhol, com seus ícones da indústria cultural em imagens repetitivas, acabaram por neutralizar a representação da materialidade do real em prol de uma nova modalidade expressiva – afinada com as linguagens das mídias e o fascínio pelo espetacular. Nesse ponto, segundo Vilaça (1996),

[...] as coisas, os signos, as ações são liberados de sua ideia, de seu conceito, de sua essência, de seu valor, de sua referência, de sua origem e de sua finalidade, entram numa auto reprodução ao infinito. As coisas continuam a funcionar enquanto sua representação desaparece. Continuam a funcionar numa indiferença total a seu próprio conteúdo. E o paradoxo [...] é que elas funcionam melhor ainda. A arte sem aura, o homem sem sombra. (VILAÇA, 1996, p.63).

As obras de Warholl e Duchamp levam em conta que o advento da tecnologia de informação e das transformações econômicas colocou em funcionamento uma cultura essencialmente visual; um cenário onde a arte atual passou a se utilizar, cada vez mais, de materiais oriundos do campo da cultura massiva como matéria de representação, *patchwork* estético, renegando assim a materialidade do real, convertendo a representação numa espécie de *découpage* do real. Se direcionarmos nosso foco para a tela de Warhol, podemos evidenciar a perda de sua autonomia mimética, definindo pela concorrência com o universo das mídias. Estamos numa era onde o mimético, após ser questionado e taxado de ilusório no início do século XX (ADORNO, 1983), acabou por se converter numa representação da representação.

De fato, o real aqui não é uma representação, mas uma *découpage*, uma representação da representação mediada pelo artefato tecnológico – a câmara fotográfica. Ou seja, na representação referencial, mimética, o referente era dado a partir da conexão das imagens e dos signos com temas e coisas reais, pertencentes ao mundo da experiência, já na representação simulacional, as imagens tornam-se somente representações de outras imagens, convertendo a representação artística num sistema autoreferencial.

Nesse sentido, será preciso pensar as referidas narrativas de Sant'Anna e Pille como esforços de expressão estética oposta à reduplicação de estratégias expressivas romanescas atreladas ao legado da modernidade, e que mimetizam criticamente (e não apenas reforçam e reproduzem mecanicamente) uma determinada experiência histórica. Na medida em que se revelam capazes de captarem e assimilarem os percalços sociais como condicionamento da escritura ficcional, as referidas obras desses autores, conforme procuraremos evidenciar, desmistificarão e denunciarão o espaço de tensão e contradição sob o qual o homem contemporâneo logra viver, e fazem isso se opondo aos preceitos formais e modalizadores que nortearam o romance desde sua gênese.

CAPÍTULO II
FAST-FORWARDING
NA SUPERFÍCIE DA ERA TELÂNICA: HIPERESPETÁCULO, IMAGEM E
VÍDEO

A vida imita o vídeo [...]

Engenheiros do Hawaii, *Somos quem podemos ser*, do álbum *Ouçá o que eu digo: não ouça ninguém*, 1988

A ficção de Sant’Anna e Pille enfoca a vivência no âmago das sociedades contemporâneas, demonstrando que grande parte das estruturas que balizam a vida humana se encontra agora num estado de transição permanente, um universo social em que o novo se transmutou no instantâneo, condicionando a realidade a simulacros efêmeros. Dessa forma, no centro das relações estabelecidas entre arte e sociedade trazidas à baila pelo olhar de seus narradores, sua literatura, por extrair da linguagem multimidiática sua matéria-prima, pode ser vista como veículo que traduz em suas linhas o adensamento de várias dúvidas e interrogações diante de um contexto contemporâneo cacofônico, que se revela dinâmico, mutável e até inesperado. Na concepção de Georges Balandier, (1999), o mundo atual pode ser definido pelo “[...] movimento mais a incerteza”, uma vez que “[...] tudo está embaralhado, as fronteiras se deslocam, as categorias se tornam confusas. [...] O individualismo generalizado, o enfraquecimento das relações, a incerteza na identificação contribuem conjuntamente para essa instabilidade (BALANDIER, 1999, p.20-21).”

Nesse sentido, pretendemos evidenciar como o advento da sociedade do espetáculo e seus desdobramentos a partir da primazia do capitalismo global e transestético (JAMESON; LIPOVETSKY), articulou uma nova ordem sociocultural balizada pelas premissas da mídia e do consumo hipertrofiado e erigiu a chamada era telânica e do hiperespetáculo – para usarmos a conceituação proposta por Lipovetsky. Funcionando como contraponto ao recorte diacrônico acerca da teoria do romance na modernidade, elaborado nos dois primeiros subcapítulos da primeira parte, essa segunda parte procurará abordar como a estética do vídeo, produto dessa era hipermoderna e do hiperespetáculo vem atuando na composição do estatuto hiperrepresentacional do romance contemporâneo, sobretudo, na narrativa de Pille e Sant’Anna.

2.1 O hiperespetáculo como estágio soberano do capitalismo global

Quando Guy Debord publica em 1967 sua obra *A sociedade do espetáculo*, o prenúncio do domínio das mídias a partir do novo estágio da acumulação capitalista acabou se revelando mais do que uma simples constatação, e teve sua eficácia comprovada a partir da falência dos ideários contestatórios que moveram o estridente maio de 68.

A teorização proposta por Debord (1997) abrange um estágio do capitalismo bastante diferente daquele focado anteriormente por Marx n' *O capital*. No entanto, Debord retoma certas noções do marxismo, tais como o empobrecimento da experiência, a alienação e, sobretudo, a perda da unidade da vida humana num cotidiano cada vez mais desunificado pelo fetiche da mercadoria, e as conecta com o conceito de espetáculo, evidenciando que a relação entre indivíduos e mercadorias agora se estrutura num meio social cujas relações encontram-se mediadas por imagens. “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediatizada por imagens (DEBORD, 1997, p.9)”. O espetáculo se estabeleceria assim, como mediação histórica entre sujeitos erigida pelo sistema capitalista.

O conceito de espetáculo proposto por Debord não se inscreve numa crítica reducionista pautada na supremacia das mídias e na contemplação das imagens, mas é derivado do triunfo da economia capitalista e de seus princípios sobre os outros aspectos do cotidiano humano: sociais, econômicos e culturais. Enfim, o espetáculo trata-se de uma forma mais desenvolvida da sociedade baseada na produção de bens e na instauração do fetichismo da mercadoria, fundamentando a degradação do “ser” para o “ter”, e posteriormente, para uma nova escala, em que o “ter” cede posição ao “parecer”. Como afirma Debord:

Na forma do indispensável adorno dos objetos hoje produzidos, na forma da exposição geral da racionalidade do sistema, e na forma de setor econômico avançado que modela diretamente uma multidão crescente de imagens-objetos, o espetáculo é a *principal produção* da sociedade atual. O espetáculo submete para si os homens vivos, na medida em que a economia já os submeteu totalmente. Ele não é nada mais do que a economia desenvolvendo-se para si própria. (DEBORD, 1997, p.12).

Para Debord, essa nova dinâmica sociocultural assentada no capitalismo avançado, instituiu o aparato midiático como eixo central na organização dos processos sociais, sejam eles políticos, econômicos e culturais. Esse novo estágio de colonização

da vida cotidiana funda uma experiência artificial, povoada por imagens e réplicas que possibilitam uma falsa integração através do consumismo desenfreado, espécie de “bovarismo da cultura midiática” (PIGLIA, 1996), processo de capitalização do inconsciente que conduz os indivíduos a desejarem uma vida não mais construída por eles, mas estabelecida pelo sistema capitalista, que inventa e maneja sem cessar uma vasta gama de estratégias visando apenas atender seus imperativos e manter seu domínio, num processo em que “[...] a imagem acaba por se tornar real, sendo causa de um comportamento real, e a realidade acaba por se tornar imagem (JAPPE, 1999, p.21)”.

Nesse estágio do desenvolvimento capitalista, em que tudo é espetacularizado e espetacularizável, aquilo que se encontra ausente no plano da vida humana, passa a ser buscado, como tentativa de unificação, no conjunto de representações que é o espetáculo. Mas trata-se de uma unificação ilusória, cuja recomposição falseada se dará apenas no plano da imagem, instaurando estratégias de coerção e controle a partir da “falsificação da vida social (DEBORD, 1997, p.40)”. Como bem nota Anselm Jappe, a impossibilidade de unificação ocorre porque nessa conjuntura social

[...] o espetáculo açambarca para si toda a comunicação: esta se torna exclusivamente unilateral, o espetáculo sendo aquele que fala enquanto os “átomos sociais” escutam. E sua mensagem é uma só: a incessante justificativa da sociedade existente, isto é, do próprio espetáculo e do modo de produção de que é originário. Para fazer isso, o espetáculo não necessita argumentos sofisticados: basta-lhe o fato de ser único a falar sem esperar a mínima réplica. Portanto, sua condição preliminar, e simultaneamente seu principal produto, é a passividade da contemplação. Só o “indivíduo isolado” na “multidão atomizada” [...] pode sentir a necessidade do espetáculo e este fará tudo para reforçar o isolamento do indivíduo. (JAPPE, 1999, p.20).

Jappe demonstra que o espetáculo se assenta em estratégias de controle e manipulação, revelando-se como uma sofisticada forma de poder responsável pela instauração de uma vivência aparente e desprovida de profundidade; “[...] uma imagem de unificação feliz, cercada de desolação e de pavor, no centro tranquilo da infelicidade (DEBORD, 1997, p.36)”. Ou seja, o indivíduo é insulado num estágio espetacular do social em que o processo de acumulação capital avança incisivamente sobre sua vivência cotidiana com o propósito de organizá-la, única e exclusivamente para o consumo. Desse modo, o desejo não mais responde às necessidades desse indivíduo, mas é incutido pelo próprio sistema legislado pelo espetáculo.

Mas o caráter dominante das mídias e a multiplicação dos agenciamentos tecnológicos levaram Jappe (1999) a chamar a atenção para o fato de que na atual conjuntura sócia histórica e cultural, o problema não seria mais o espetáculo em si, mas uma sociedade que necessita deste espetáculo cada vez mais.

O desenvolvimento acirrado das forças produtivas do capitalismo a partir dos anos 80 acabou propiciando uma espécie de autossuficiência das mídias, cada vez mais desvinculadas com as relações sociais e materiais, numa época em que a subjetividade se encontra cada vez mais imersa no universo virtual, a-sujeitada por representações que agora se tornaram independentes, imunes ao controle dos indivíduos, embora ainda produzidas por eles. Esse indivíduo agora encara o real pela fissura do virtual, uma tele-presença real no virtual que acaba por transformar, quase que radicalmente, os modos de existência dos objetos, dos fenômenos físicos e do mundo, instaurando uma nova forma de percepção do homem acerca da realidade a sua volta.

Ao se debruçar sobre a compreensão histórica da materialidade desse atual estágio sócio histórico, Gilles Lipovetsky aponta os novos arranjos de organização social que estipulam a funcionalidade dessa sociedade agora denominada pelo pensador francês como hipermoderna. Uma nova configuração sócia histórica e cultural assentada no paroxismo midiático e no *carpe diem* ditado por uma “sociedade-moda” cada vez mais estruturada pela neofilia e pela sedução permanente (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p.60). Tais arranjos exacerbaram ainda mais os valores sócios históricos e culturais assentados no tempo social inaugurado em idos dos 60, e numa era cuja economia encontra-se cada vez mais enraizada no excesso e na profusão midiática, brotou

[...] toda uma cultura hedonista e psicologista que incita à satisfação imediata das necessidades e estimula a urgência dos prazeres, enaltece o florescimento pessoal, coloca no pedestal o paraíso do bem-estar, do conforto e do lazer. Consumir sem esperar; viajar; divertir-se; não renunciar a nada; as políticas do futuro radiante foram sucedidas pelo consumo como promessa de um futuro eufórico. A primazia do presente se instalou menos pela ausência (de sentido, de valor, de projeto histórico) que pelo excesso (de bens, de imagens, de solicitações hedonistas). Foi o poder dos dispositivos subpolíticos do consumismo e da moda generalizada o que provocou a derrota do heroísmo ideológico-político. (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p.61).

Para Lipovetsky (2004), a sociedade hipermoderna, em que o consumo absorveu e integrou parcelas cada vez mais significativas da organização social, se encontra em outro estágio do espetacular, definido pelo teórico em termos de era do

hiperespetáculo. Na concepção anterior proposta por Debord, a noção de espetáculo se assentava na contemplação passiva por parte do indivíduo com relação às imagens midiáticas. Tal contemplação teria como objeto algo distante e idealizado, posto numa esfera “superior”, configurando-se num projeto inalcançável que o indivíduo ambicionava para romper com a “pseudo-vida” (DEBORD, 1997; JAPPE, 1999) imposta por um sistema que o aprisionava a partir da imposição de estratégias manipulativas que visavam o conformismo e a padronização. Seria, portanto, um estágio de servidão espontânea na relação estabelecida entre indivíduo e sistema capitalista. Já o hiperespetáculo, produto resultante da “era telânica” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), é visto por Lipovetsky como uma contemplação obsessiva, surto de individualização, em que o indivíduo se submete a uma contemplação hedonística de si mesmo, em princípio plenamente alcançável. O paradigma deste novo momento, marcado pela emergência do “capitalismo transestético (LIPOVETSKY; SERROY, 2015)”, modalidade que aliará arte com consumo, criando estratégias mercantis estabelecidas a partir de uma gourmetização dos produtos e marcas, agora elevados a categoria de objetos artísticos elaborados por *designers*, criadores e artistas visionários enfocados como detentores de uma ambição estética, tais como Steve Jobs, Frank Gehry e John Galliano – para citar três exemplos relevantes. Tal regime hiperindividualista propiciou uma democratização do consumo como componente estético, e fundou a imagem do *Homo aestheticus*, indivíduo eclético e nômade, hiperconsumidor que, pelo viés da obsessão consumista, visa sua afirmação identitária.

Trata-se de um contexto caracterizado pela imersão total no mundo da imagem, com as subjetividades se espetacularizando no gozo narcísico privado proporcionado pelas “lógicas hiperbólicas midiático-mercantis” de um cotidiano constantemente rearranjado pela lógica do consumo e da moda (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p.42)”. Assim, bem distante

[...] de redundar no homem unidimensional caro a Marcuse, a lógica do consumo-moda favoreceu o surgimento de um indivíduo mais senhor e dono da própria vida, sujeito fundamentalmente instável, sem vínculos profundos, de gostos e personalidades oscilantes. E é porque tem esse perfil que ele precisa de uma moral espetacular, a única capaz de comovê-lo a fazê-lo agir. A mídia se viu obrigada a adotar a lógica da moda, inserir-se no registro do espetacular e do superficial e a valorizar a sedução e o entretenimento em suas mensagens. Dessa maneira, ela se adaptou ao fato de que o desenvolvimento do raciocínio pessoal passa cada vez menos pela discussão entre indivíduos privados e cada vez mais pelo consumo e pelas vias sedutoras da informação. (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p.41).

Nessa realidade simulacional tornada “tudo-tela” pela exposição de imagens saturadas e superlativas, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2009) chamam a atenção para a inauguração de um novo século, uma nova etapa da era hipermoderna balizada pela câmera e pelo vídeo; o século da “[...] tela onipresente e multiforme, planetária e multimidiática (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.12)”. As subjetividades, bem como as esferas sociais, históricas e culturais passam a ser orientadas e reestruturadas a partir do funcionamento de uma espécie de *ecranosfera*, que se estrutura e se exprime a partir de valores hipertrofiados. Nesse ponto, Lipovetsky e Serroy evidenciam que essa conjuntura

[...] se lê através de uma tríplice metamorfose que diz respeito à ordem democrática-individualista, à dinâmica do mercado e à tecnociência. A sociedade hipermoderna é aquela em que as forças de oposição à modernidade democrática individualista e mercantil não são mais estruturantes e, com isso, é lançada uma espiral hiperbólica, a uma escala paroxística nas esferas mais diversas da tecnologia, da vida econômica, social e mesmo individual. Tecnologias genéticas, digitalização, ciberespaço, fluxos financeiros, megalópoles, mas também pornografia, condutas de risco, esportes radicais, performances, happenings, obesidade, dependência de drogas: tudo aumenta, tudo se extremiza e se torna vertiginoso, “sem limite”. É como uma imensa fuga para a frente, uma engrenagem sem fim. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.49).

Essa dinâmica da sociedade hipermoderna é evidenciada no cyberpunk¹² A *Cidade da penumbra* (2008), último romance de Lolita Pille. Na cidade título, Clair-Monde, o sol foi extinto há muito tempo, mas a felicidade se tornou compulsória. Para manter tudo isso, o governo e as megacorporações criam uma série de medidas tais como a legalização das drogas e da pedofilia, o direito a cirurgias plásticas, a imposição do prazo de validade aos casamentos e a instauração do Serviço de Proteção Contra Si Mesmo (SPS). As pessoas vivem à deriva em Clair-Monde, sendo exaustivamente monitoradas todo tempo. Nessa realidade futurística e distópica, Syd Paradine, a personagem principal é um detetive alcoólatra e em processo de divórcio com a filha do magnata detentor de quase toda a economia de Clair Monde, que se recusa a se adaptar as regras vigentes – realizar cirurgias estéticas e se confessar diariamente – e acaba sendo perseguido pelo SPS.

¹² Cyberpunk é um gênero da ficção científica, conhecido por seu enfoque *high tech versus low life* e toma seu nome da combinação de cibernética e punk. Mescla ciência, tecnologias de informação e cibernética com a desintegração da ordem social em sociedades comandadas por corporações. Tais narrativas priorizam personagens marginalizados, solitários, e que vivem à margem da sociedade, geralmente em tempos distópicos onde a vida foi estigmatizada pela tecnologia totalitária.

Nesse romance, o narrador em terceira pessoa expressa os maneirismos de uma câmera cinematográfica. Narra tudo friamente, como se estivesse por detrás de uma redoma de vidro. A descrição de experiências desconexas a partir de uma exterioridade contemplativa revela uma espécie de abulia cognitiva pautada somente na descrição dos fragmentos do real e das personagens:

Era pouco antes das oito horas da noite quando Syd Paradine saiu de seu carro chapa fria no horário de pico da saída dos escritórios no Packard Boulevard. O calor úmido do ar o atingiu como uma queimadura. O condicionador de ar externo devia estar enguiçado. Syd respirou fundo. O oxigênio superaquecido carregava os cheiros de comida para viagem, gasolina e suor. O semáforo demorava a ficar vermelho. Syd se meteu na massa de funcionários dos escritórios que se espremia na calçada cercada de barras de ferro. Na calçada em frente, uma multidão idêntica o encarava, rostos desconhecidos, alterados pelo cansaço de uma jornada de trabalho, brilhando aqui e ali, distorcidos através das máscaras de gás embaçadas. As oito horas soaram no relógio da Torre Clair-Monde no momento exato em que os sinais para pedestres e seus alto-falantes para cegos liberaram a travessia. Dos dois lados do bulevar, a multidão se lançou em bloco, como se cuspidas por uma comporta. Quase todos desembainharam seu Rastreador. Chegara o momento. Syd atravessou o Packard Boulevard com o passo vacilante de alguém ainda tonto por causa do porre da véspera e, para avivar a ressaca alucinatória que lhe acariciava os tímpanos, um coro de mil vozes começou a fazer sua Confissão noturna. A cada segundo, a atmosfera parecia ficar mais pesada. Syd levou a mão à testa e enxugou uma fina película de suor. Debaixo de seu paletó de couro, a camiseta estava ensopada entre as omoplatas. Ele apressou o passo até a Starbucks. O calor o expulsara de seu quarto de hotel. Hotel Nokia-Hilton: um arranha-céu tipo pombal chique no sopé do qual acabava a parte nobre do Texaco Boulevard. Hotel Nokia-Hilton. *Sua casa*. Vinte e dois metros quadrados de solidão, com muitas nuances de uma exaustiva paleta de tons cinza. Vista aberta sobre os engarrafamentos. Syd acordara por volta das cinco horas da tarde de um sono pervertido por uma quantidade excessiva de álcool. Depois de uma ducha fria, do café medíocre do hotel, de um exame prolongado das fotos tiradas na véspera do alto da Torre Dionysia, a tempestade que seu espírito atormentado não tinha condições de acalmar voltou a castigar-lhe a mente. Ele tinha se estirado sobre a cama e os segundos se desfolharam em claro, laboriosamente, cada qual deixando a marca de sua passagem. No teto, o ventilador agitava suas pás em puro desperdício, dispersando o ar sufocante sem que a temperatura baixasse um grau sequer. A Starbucks estava lotada, com todos falando do calor insuportável. Um telão transmitia um anúncio do Ministério da Aparência. Syd fitou as filas sedentas que se apertavam nos cinco caixas. O Ministério da Aparência gastava dinheiro à toa; acima do Texaco Boulevard, as pessoas há muito tinham entendido perfeitamente a lição. A maior parte dos assinantes que estavam ali já tinha entrado na faca. Rostos reconstruídos à base de bisturi a laser numa tentativa completamente vã de ficarem parecidos com as Estrelas. Como outrora fizera sua mãe, como sua atual esposa também. Como, de fato, todo mundo. Syd sentiu um calafrio e instintivamente passou a mão no rosto. Ele sentiu sua pele áspera sob a barba de dois dias. Não tinha entrado na faca e estava definitivamente decidido a se permitir envelhecer segundo a ordem natural das coisas. Tinha horror à impostura. Era exatamente isso que essa multidão em volta dele trazia esculpido na cara. E essa impostura era a consequência digna de uma série de mentiras. O direito à Juventude. O direito à Beleza... Syd se deu conta de que boa parte dos indivíduos que estavam ali tinha descolado um cantinho no espelho para ficar se admirando. Nenhum deles aparentava ter mais de vinte e dois anos. Todos tinham os olhos bastante abertos e as sobrancelhas tão arqueadas, que o resto do rosto parecia estar pendurado neles. O nariz inexistente e os pômulos salientes reforçando as sobrancelhas. Lábios hipertrofiados, parecendo órgãos genitais. Era esse o rosto da hiperdemocracia. (PILLE, 2010, p.21-23).

Nessa narração em que a ação é suplantada pela descrição, o que se nota é a descrença do narrador em projetos utópicos futuros. Assim sendo, o tempo congelado e opulento do Clair-Monde se revela uma realidade saturada de signos midiáticos e massivos; uma metrópole babélica suspensa num presente perpétuo. A relação do discurso do narrador com a cacofonia de símbolos oriundos do capitalismo multinacional situa sua narração numa linha de diálogo com os padrões tecnológicos e com o aparato cultural fortemente caracterizado pela presença de elementos e produtos inerentes dessa indústria: anúncios publicitários, mensagens, telas, vídeos, celulares, rastreadores, tudo isso compõe o universo de Syd e das personagens à deriva num mundo hipertrofiado, e cuja trajetória errática pela cidade futurística de Pille é marcada pela vigilância permanente e atravancada pelos signos do consumo global:

PREZADO SYDNEY PARADINE

O SENHOR DEVE ESTAR SE PERGUNTANDO O QUE LHE RESERVA O FUTURO. SEJA UM DOS PRIMEIROS A SE BENEFICIAR DE NOSSO RECÉM-INAUGURADO SERVIÇO DE PRESCIÊNCIA. ESSA SIMULAÇÃO FOI REALIZADA EM HOLOGRAMA COM BASE EM SEUS DADOS. UM OFERECIMENTO CLAIR-MONDE.

A tela escureceu para logo aparecer uma imagem obscura e com pouco contraste. Um corredor sem janelas, com piso, parede e teto, todos de um negro fosco. O lugar tinha alguma coisa de quartel e de assustador. Seu próprio rosto apareceu em close. Um rosto desprovido de idade e expressão, ao mesmo tempo altivo e sinistro. Seu rosto holográfico. Arrebatado. Um plano geral de seu alter ego revelou que ele hesitava. Três agentes de preto o obrigavam a andar. A visualização passou por ele, indo na sua frente pelos meandros do corredor, com detalhes de seus pés tropeçando no chão. A imagem foi esperar por ele ao final de uma longa linha reta. Ele surgiu lá do fundo, uma silhueta minúscula e embaçada, os três agentes atrás dele. Syd se viu avançar sobre uma última linha reta. Viu seu rosto se alterar com as equimoses. Viu que diminuía o passo. Viu seus pés se pregarem no chão. Viu os agentes o obrigarem a continuar. Viu o próprio medo. Não havia outro ângulo de filmagem. A simulação parou bruscamente e a penumbra do quarto adquiriu matizes azul oceano e laranja radiante. Syd levantou-se, juntou seu Rastreador, seu distintivo, seu barbeador e as chaves de sua moto, enfiou tudo numa bolsa com roupas e se preparou para bater em retirada. Seu Rastreador tocou no momento em que batia a porta do quarto e dava uma olhada nos seus endereços de cirurgias extirpadoras. Ouviu a campainha de um elevador. Jogou seu Rastreador num carrinho de roupa suja. Deu meia-volta na direção da escada de serviço. (PILLE, 2010, p. 102-103).

A sociedade hipermoderna se estrutura a partir da proliferação de fenômenos hiperbólicos. Nesse sentido, se a arte literária produzida no período modernista se pautava pela estética da ruptura, grande parcela da produção artística dos tempos atuais parece ser condicionada a assumir uma estética de saturação. Essa saturação é dada pela imersão no imagético, pela predisposição a velocidade representativa a partir da

incorporação de recursos linguísticos provenientes do vídeo e da publicidade – muito mais que do cinema – como formas representativas contrárias a lentidão narrativa que outrora delimitavam as noções de tempo e espaço. O extremismo e o exagero também aparecem personificados nas atitudes e condutas das personagens. Extremismo violento e excessos libidinais são apresentados como patologias do mundo contemporâneo.

Nessa era de extremismos e excessos, as relações precárias e intransitivas também funcionam como *leitmotiv* da ficção de Pille. Na introdução de seu romance *Crash*, o autor britânico J.G. Ballard faz um comentário significativo e pertinente acerca das relações humanas contemporâneas. Diz Ballard (1988):

O casamento entre a razão e o pesadelo, que tem dominado o século 20, deu origem a um mundo que é cada vez mais ambíguo. Pelo cenário das comunicações movem-se os espectros de tecnologias sinistras e os sonhos que o dinheiro pode comprar. Sistemas de armas termonucleares e comerciais de bebidas coexistem em um ofuscante reino governado pela publicidade e pelos pseudo-eventos, pela ciência e pela pornografia. Nossas vidas são presididas pelos grandes e geminados *leitmotifs* do século 20 – sexo e paranoia. Apesar do encanto de McLuhan com a alta velocidade dos mosaicos da informação, não conseguimos deixar de nos lembrar do profundo pessimismo de Freud em *A civilização e seus descontentes*. Voyeurismo, auto-aversão, a base infantil de nossos anseios – essas enfermidades da psique culminaram agora com a mais aterrorizadora perda do século: a morte do afeto. (BALLARD, 1988, p.5).

Ballard (1988) toca numa patologia que Pille também alude: “a morte do afeto” desencadeada pela busca obsessiva pelo ter e pelo parecer. Isso fica evidente a partir do momento em que as personagens de suas narrativas não demonstram nem verbalizam nenhuma emoção, nenhum sentimento lhes acomete, que não sejam aqueles condicionados ao luxo e ao credo consumista. Já no seu primeiro romance, *Hell – Paris – 75016* (2003), a narradora, rica e fútil, revela um descompromisso afetivo, pautado pela superficialidade das relações, sempre condicionadas ao âmbito do consumismo desenfreado. Essa voracidade consumista apenas revela uma fuga rápida de qualquer tipo de vínculo com o outro, um prazer efêmero tal qual o efeito do álcool, do sexo e das drogas, a que a narradora jamais abre mão:

Andando a duzentos por hora nas ruas de Paris, onde não é bom parar quando se está dirigindo, misturamos birita com fumo, o fumo com pó, o pó com *ecstasy*; os caras transam com as putas sem camisinha e gozam depois nas amiguinhas das irmãs mais novas, as quais, de qualquer jeito, ficam o dia inteiro fazendo suruba. Estamos no mais completo delírio, tomados por uma busca desenfreada de consumo gargantuesco e luxo sibarita. (PILLE, 2003, p.11).

A narradora ainda faz questão de enfatizar:

Eu sou uma putinha. Daquelas mais insuportáveis, da pior espécie; uma sacana do 16^{ème}, o melhor bairro de Paris, e me visto melhor que a sua mulher, ou a sua mãe. Se você trabalha num lugar —metidol, ou é vendedora numa butique de luxo, com toda certeza gostaria que eu morresse; eu e todas as minhas iguais. Mas a gente não mata a galinha dos ovos de ouro. De forma que a minha espécie irá perdurar e proliferar... Sou o símbolo manifesto da persistência do esquema marxista, a encarnação dos privilégios, os eflúvios inebriantes do Capitalismo. Como digna herdeira de gerações de mulheres da sociedade, passo muito tempo na boa vida cobrindo de esmalte as minhas unhas; folgada tomando banho de sol; com a bunda sentada numa poltrona com a cabeça entregue às mãos de Alexandre Zouari, ou olhando vitrines na *rue du Faubourg-Saint-Honoré*, enquanto vocês passam o tempo todo trabalhando para pagar as porcariinhas que precisam. Sou o mais belo produto da geração Think Pink: meu credo: seja bela e consumista. Mergulhada na loucura polícefálica das tentações ostentatórias, sou a musa da deusa Aparência, em cujo altar imolo alegremente todo mês o equivalente ao que você recebe como salário. Um dia, vou detonar meu visual. Sou francesa e parisiense estou me lixando para o resto; pertenco a uma única comunidade, a mui cosmopolita e controversa tribo Gucci Prada – a grife é meu distintivo. Sou um pouquinho caricatural. Confesse que você me acha uma tremenda babacona com meu visual Gucci, o sorriso branco de louça de banheiro e os cílios e borboleta. Mas é engano seu me subestimar, essas são armas ameaçadoras e é graças a elas que vou descolar mais tarde um marido que seja pelo menos tão rico quanto papai, condição *sine qua non* desta minha existência tão deliciosa e exclusivamente fútil. Visto que trabalhar não faz parte da longa lista de meus talentos. Quero me divertir com eles, e basta. Da mesma forma que mamãe e vovó antes de mim. Uma vez dito isso, já faz algumas décadas que a concorrência está pesada no mercado matrimonial de alto luxo. Os bons partidos são disputados a tapa por um exército de manecas, secretárias e outras criadas ambiciosas, cujos dentes brancos brilham no assoalho e de quem nada consegue demover a intenção de ficar com a parte do leão. A parte do leão = um apartamento com salões na Rive Droite + uma Mercedes esporte + um armário cheio de roupa cafona de grife + mais duas cabeças louras + escarnecer das antigas colegas que não se deram tão bem. É verdade, na zona oeste de Paris, somos todos belos, somos todos ricos. (PILLE, 2003, p.5-7).

Com efeito, a ênfase sobre o prazer proporcionado pela ostentação do luxo, pelo sexo e pelas drogas ocorre quando as relações afetivas vão se dissolvendo: são como tentativas desesperadas de expor as carências sentimentais que não podem ser preenchidas por relações que já não se sustentam. Subjetividades liberais imersas na celebração do supérfluo luxuoso e que, segundo Gilles Lipovetsky e Elyette Roux (2005),

[...] funcionam menos sob o signo da obrigação social que sob o da arbitragem individual. Ao aparato e ao padrão de vida socialmente impostos nas classes superiores sucedeu um luxo livre, não conformista, “sem obrigação nem sanção”. Emerge assim um consumo dispendioso, livre das prescrições sociais, que representa a ascensão das aspirações individualistas. Despesas extravagantes aqui, compras “econômicas” ali, o consumo de luxo está em via de *desinstitucionalização*, paralelamente ao que está em ação nas esferas da família, da sexualidade, da religião, da moda, da política. Por toda parte a cultura neo-individualista é acompanhada pela emancipação dos indivíduos em relação às antigas imposições de

dependência e pela correlativa erosão da autoridade das normas coletivas. Diversificação dos modelos de vida, enfraquecimento do poder regulador das instituições sociais e dos controles de grupo, é um individualismo desregulado [...] que caracteriza o momento. (LIPOVETSKY; ROUX, 2005, p.53).

Assim sendo, a narradora Hell, personificação dessas pseudo neo-individualidades desreguladas pelos processos de desinstitucionalização operados na era hipermoderna, se limita a ver mecanicamente todos àqueles que gravitam em torno de si; seu olhar é transitório, e disso resulta um discurso feito de fragmentos descritivos que se sucedem sem vínculos: são simples enquadramentos de instantâneos sem futuro, captações efêmeras de cenas e situações fadadas ao esquecimento. Isso se dá porque lhes falte capacidade organizadora da consciência, e também porque na sociedade em que vivem não conseguem estabelecer relações humanas autênticas:

Os raios de sol nunca se extinguem. É um raio de sol que reflete nos cabelos de ouro da garota esplêndida com o nariz, coberto por um curativo cirúrgico, o qual, agora mudando de direção, passa a acariciar os para-choques polidos da Bentley azul-ferrele de um ex-playboy que almoça, para reverberar, em seguida, sobre as letras douradas de uma bolsa Dior; inflamando com faíscas cintilantes o coração de strass dos meus óculos Chloé, seu brilho excita depois a fivela de um cinto Gucci, brinca com os dois ouros da casa Chaumet de uma libanesa que lê *Point de vue* e esbarra no meu isqueiro Dupont, perdendo-se nas bolinhas de minha taça de champanhe... Victoria acaba de chegar. Ela se instala, pede tomates com mozzarella e começa a soltar veneno sobre todas as pessoas que estão ali. Ver e ser- visto? Não, massacrar e ser massacrado. Além da qualidade do serviço e da cozinha (exceto pelas sobremesas que, como todo mundo sabe, são infectas), o Flandrin é a feira das vaidades, é o ponto de encontro de toda Paris, e uma zona inesgotável para a atividade das más línguas como as nossas. Nós, aliás, não somos as únicas. Vocês precisam ver essas meninas em flor e com esse *look* na última moda, com seus cabelos castanhos de reflexos avermelhados, seus braços e pernas graciosos, maneiras delicadas, cotovelos junto ao corpo e cheias de não-me-toques... Aproximem-se... cheguem mais perto... e escutem suas vozes roucas e intensas... Olha lá, aquela ali está de nariz novo... E o Julian, quem é a piranha que está almoçando com ele? É uma garota Europa Oriental, ele a comprou no Vittorio... Eu não sabia que Vittorio fazia tráfico de garotas do Leste... Como é que você acha que ele paga as garrafas dele? Você sabe mu i to bem que ele é de uma família de pés-rapados, sem grana nenhuma, esse cara... Você viu a Cynthia? Está com uma bolsa Chariel de 12 mil... Ela está namorando o Benji, aquele maluco cafajeste que compra tudo para ela... De onde ele tira essa grana toda? Ele acabou de comprar a última M3 da BMW... Da Bolsa, mas isso não vai durar, nem se preocupe... Não olha, o amor da sua vida chegou... Ele está com quem?... Com o amor da *minha* vida... Estão falando com a Cynthia... Alô, tudo indo... Estou no Flandrin... *nobody interesting*... Você está vindo para cá... OK, um beijinho *chérie*... Tem *creme brûlée*, por favor? Obrigada... De quem é aquela Ferrari? Como vai? Senta aqui conosco... Marbella, acho, eu tenho um amigo venezuelano que alugou um iate de cinquenta metros... Ou então em Bali com meus pais, me desligar um pouco disso tudo, é tudo tão vazio...(PILLE, 2003, p.15-17).

A “morte do afeto” ainda se concretiza mediante a maneira como a narradora Hell visualiza o mundo a sua volta, atuando como uma *voyeur* apática cuja mirada do olhar se detém somente nas aparências, jamais na essência. Seu mundo é uma espécie de vitrine reluzente e superficial, dominado pelos objetos e pelos modismos massivos, mundo esse tão bem caracterizado por Lipovetsky:

A cultura de massa não trabalha senão para produzir uma pseudoindividualidade, torna “fictícia uma parte de seus consumidores. Ela fantasmagoriza o espectador, projeta seu espírito na pluralidade dos universos imagéticos ou imaginários, faz sua alma dispersar-se nos inumeráveis duplos que vivem por ele...Por um lado, a cultura de massa se alimenta da vida, por outro, atrofia a vida. Sua obra é “hipnótica”, ela só sacraliza o indivíduo em ficção, engrandece a felicidade tornando irreais as existências concretas, “faz viver por procuração imaginária”. É um individualismo “sonambólico” que surge, despossuído de si mesmo pelas figuras encantadas do imaginário. Os padrões individualistas são em grande parte uma mistificação, não fazem senão prolongar de outra maneira os consolos do ópio do povo. [...] Os heróis *self-made-man*, as histórias de amor em fotonovelas ou na tela, os modelos emancipados das estrelas desencadearam novas referências para os indivíduos, estimulando-os a viver mais para si próprios, a desprender-se das normas tradicionais, a reportar-se a si mesmos no governo de suas existências. (LIPOVETSKY, 2009, p.259).

Lipovetsky demonstra que as subjetividades imersas na cultura do espetáculo vivem por “procurações imaginárias”, personificando identidades vazias e veiculadas ao universo da cultura imagética, atores, modelos, personagens de fotonovelas. Nesse contexto, os valores tradicionais são gradativamente substituídos por modismos passageiros, produtos de uma pseudo individualidade apática que não almeja seguir convenções sociais e tampouco se prender a valores e laços duradouros – afetivos e familiares.

Na ficção de André Sant’Anna, essas pseudo neo-individualidades se insinuam a partir da acintosa influência da mídia eletrônica e dos padrões instituídos pela sociedade do hiperespetáculo. Daí a formulação de estratégias discursivas marcadas por um repertório de clichês e referências massivas inerentes ao contexto brasileiro contemporâneo, arrançadas através de um discurso simultâneo que associa velozmente imagens, ideias e ícones midiáticos a partir de uma linguagem repleta de palavras redundantes e contraditórias, subordinadas à mera referencialidade de um social que se estabelece a partir das aparências superficiais difundidas pelo aparato midiático:

O Zagalo estará em Los Angeles e fará muitas compras, junto com sua comissão técnica. O Zagalo fará compras para os seus netinhos tetracampeões do mundo. O

Zagalo comprará foguetes de controle remoto e camisas com aquele jacarezinho verde e os netinhos do Zagalo vão se divertir muito. Até que apareçam bocetas venenosas em suas vidas. Então, acabará a diversão dos netinhos do Zagalo. Eles vão se esforçar para conquistar aquelas bocetas, farão ginástica, ganharão dinheiro, comporão canções de amor. Mas aquelas bocetas não são fáceis. Os netos do Zagalo vão sofrer como as criancinhas que esguicham sangue, ficarão famintos de bocetas, não conseguirão mais dormir e talvez escrevam palavras do Roberto Carlos. Palavras cheias dessa angústia toda o tempo todo? (SANT'ANNA, 2001, p.50).

A angústia aludida pelo narrador se estabelece a partir da sujeição das pseudo neo-individualidades a um processo autofágico via consumo e relações intransitivas mediadas pelo sexo e pela obstinação ao efêmero luxuoso.

O mesmo processo autofágico de dissolução da pseudo neo-individualidade pode ser evidenciado no conto *Necrose hemorrágica*, que apresenta a trajetória de um roteirista de televisão acometido por patologias geradas pela sua ânsia de ascender socialmente:

1. Você leu algumas vezes o *Tao te king*. Você acorda no meio da noite e come meio quilo de coxinha de galinha.
2. Coca-Cola pizza bacon Jean Luc-Godard linguiçadeParabuna pinga Miles Macarrão ovofrito xisbacon RedLabel Marcel Duchamp salaminho Schoenberg Cage *I ching* maminhanamanteiga Che Guevara Glauber Smirnoff Catupiry BobWilson Berlin maionese lombinhodeporco Arrigo Barnabé camarões GersonCanhotinhadeOuro Brahma Antarctica Skol Oiticica leitecondensado Hermeto champanheparacomemorar Sebastião Nunes.
3. Você bebe, come e fala nos botecos sobre as novas novidades.
4. Mas você tem jeito. Parou de fumar e trabalha muito, inclusive no domingo de manhã, depois daquela noite do meio quilo de coxinha.
5. Você está nervoso, discute com a equipe os roteiros daqueles comerciais. Ninguém gostou dos roteiros que você escreveu. Ai. Você bebe café, açúcar. Ai. Você sua e o ar condicionado está ligado. Você pede licença e vai ao banheiro. Licença para cagar. Você sabe que a maioria dos roteiros está ruim. O suor é frio. O seu colega diz que você está verde. Ai.
6. Ai.
7. Estão te levando para o hospital.
8. Analgésico na veia. Nada vai doer nunca mais. (SANT'ANNA, 2007, p.134).

Os *takes* utilizados pelo narrador-câmera, elaborando planos detalhes que enfocam marcas, produtos e celebridades, são empregados para evidenciar a patologia violenta que acomete a personagem na sua compulsão pseudo neo-individualista pelo *ter* e pelo *parecer*, acaba o sujeitando a outros vícios na tentativa de controlar sua ansiedade, cujo alívio só se dá pela via do excessivo, o que acaba culminando com a debilidade física do seu *ser*.

Já a voz e o olhar egocêntrico das consciências narrativas moldadas pela retórica planificada dos discursos da cultura imagética é bem demonstrada em *Comentário na rede sobre tudo o que está acontecendo por aí*:

Não que é certo fazer estupro, mas o direitos humanos tem que entender também que essas meninas ficam provocando, imitando tudo que aparece na novela, que tem cada vez mais essas cenas de sexo em plena novela das 8. E as crianças ficam vendo porque o direitos humanos diz que criança pode tudo. Aí, quando vem um bandido e pega o seu carro no farol e dá um tiro na sua cara, você que é um cidadão de bem, com a sua família, o que é que acontece? Vem o direitos humanos e protege os bandidos e quer que a gente que é homens de bem, que não temos direitos humanos nenhum, fique quieto vendo os estupradores todos levando boa vida lá na cadeia, comendo comida que a gente paga e até levando mulher lá pra dentro, pra fazer sexo. O direitos humanos tem que ser pra nós também, que somos cidadãos de bem, que nunca fez pedofilia. Aqui no Brasil, tem essa mania de achar que estrangeiro é melhor. Brasileiro fica imitando essas coisas que vêm do estrangeiro, essas coisas de pulseira de plástico, de fumar drogas, de aparecer todo mundo pelado na televisão. Ninguém tem respeito pelas coisas que são nossas de verdade, as nossas tradições que é do verde e amarelo. E quem não é verde e amarelo, que nem esse direitos humanos, tem mais é que ir embora logo daqui e não ficar reclamando de tudo. Brasileiro não precisa nada desses gringos. Esses gringos é que fazem esses terrorismos. Pode ver que aqui no Brasil não tem terrorismo, não tem terremoto, nem nada disso. Porque aqui todo mundo que vem é bem tratado e o pessoal até puxa saco de gringo. Em troca, os gringos ficam dizendo que aqui no Brasil é perigoso, que não pode passar férias no Guarujá, que aqui só tem bandido. Eu só sei é que no Guarujá nunca teve terremoto, nem vulcão. Isso tudo é coisa desses gringos que, ao invés de cuidar dos assuntos deles, ficam é se metendo nos nossos problemas aqui do Brasil. Mas são eles lá é que têm terrorismo, porque lá todo mundo tem essa mania de direitos humanos. Os gringos vêm aqui e ficam querendo botar esse direitos humanos aqui pra soltar os bandidos todos da cadeia. Mas eles lá prendem bandido de menor. Lá, na terra deles, pode até pena de morte. Só aqui é que não pode porque os gringos do direitos humanos não deixa. Aqui, eles ficam defendendo bandido e essas meninas que usam pulseira de plástico. Eu acho que tem que mandar esse pessoal do direitos humanos embora pra terra deles. Se não, logo vai começar a ter terroristas aqui também. Aqui, gringo entra e sai na hora que quer. Lá, eles não deixam a gente que é do Brasil, que é cidadãos de bem, entrar. Lá, eles matam brasileiro no metrô na mesma hora. Eu sou igual o velho lobo Zagallo, totalmente verde e amarelo. (SANT'ANNA, 2014, p.22-23).

A consciência conservadora desse narrador se confirma a partir da imposição de uma linguagem ordinária, coloquial e empobrecida, atravessada por uma torrente de repetições, estereótipos e contradições que esvaziam qualquer coerência argumentativa do seu discurso. Aliás, a tagarelice emburrecida, a ignorância iletrada e o preconceito social, repetem certos padrões discursivos presente nas redes sociais, o que acaba configurando esse narrador como produto de uma sociedade hipermoderna cada vez mais assentada na ausência de modelos estáveis de comportamento e ações coletivas. O “individualismo sonâmbulo” – para usar as palavras de Lipovetsky (2009) – do narrador o leva a expressar, pateticamente, uma consciência social deturpada, e que busca como

parâmetro a identificação com certas personalidades que nada mais são do que um *constructo* imagético mistificado pela cultura do hiperespetáculo – no caso, o ex-treinador da seleção brasileira de futebol, Mário Jorge Lobo Zagallo.

Nesse culto hedonista, a violência do representado se estabelece na violência de uma linguagem que o representa. Desse modo, a violência deixa de ocupar a função de tema sensacionalista e acaba se tornando um estilo. Isso se dá pela utilização de uma linguagem imagética, com propensão ao referencial abjeto, erigida mediante um discurso sem mediação – realidade “nua e crua”, impositiva e sem consolos apaziguadores – que não se vincula somente ao sadismo e à sanguinolência desmesurada. Discurso que a construção globalizada do real, se exprimindo pela cacofonia citadina de signos e estímulos que acentua a ruína da sociabilidade e incita a violência em seus mais vários níveis; violência polimorfa celebrada pelo domínio do capital e que têm no consumismo um álibi perfeito.

Outro tema sensacionalista submetido a uma excrescência hipertrofiada na era telânica é o sexo. A transgressão de outrora se torna exacerbação nessa “hiper-realidade vídeo-libidinal (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.88)”. Troca de casais, sexo grupal, sodomia, masturbação, felação, tudo que era reservado ao domínio obscuro do X agora reluz num exercício em que os excessos ultrapassaram a mera representação de órgãos e corpos e se entranharam na própria linguagem. Na linguagem comum a todos, não “[...] apenas tudo é mostrado, mas tudo é dito. Tanto na precisão quase científica quanto na vulgaridade crua e na obscenidade das palavras (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.89)”. Nesse ponto, a instância narradora maquínica que coloca em funcionamento a diegese do romance *Sexo* – câmara onipresente registrando perfis que se encontram num shopping e depois se relacionam mecanicamente em diferentes lugares, do Maksoud Plaza ao barraco na periferia – tem como estratégia discursiva fazer com que predicado suplante o sujeito, reduzindo as subjetividades envolvidas na trama a meras imagens vulgares e superficiais, é modelar:

Marquinhos lambeu a boceta da Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique de Roupas Jovens. A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique de Roupas Jovens lambeu o saco escrotal de Alex. Marquinhos colocou seu pau na boceta da Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique de Roupas Jovens. Alex colocou seu pau na boca da Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique de Roupas Jovens. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, esfregou sua boceta no rosto de Marquinhos. Marquinhos colocou seu dedo médio na boceta da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. (SANT’ANNA, 2001, p.81).

As subjetividades de *Sexo* são apresentadas a partir de sua funcionalidade já inscrita na denominação a elas atribuída; denominação essa que serve para elevá-las ou achatá-las perante um sistema de hierarquização social que se funda também na voracidade sexual. Tais personagens aparentam serem produtos serializados

[...] feitos de plástico e *made in China*. [...] André apontou a luzinha para cada um deles: O Executivo De Óculos Ray-Ban, a Gorda com Cheiro de Perfume Avon, a Secretária Loura Bronzeada Pelo Sol, O Negro Que Fedia. O narrador seleciona *mode on* e o boneco acende. Eles são programados por uma lógica social. Os de classe C- raramente cruzam com a classe A. O Executivo De Óculos Ray-Ban come *sashimis* com o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. Ambos gostariam de fazer sexo com a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. Já o Negro Que Fedia, só poderia ter uma loura dessas no *poster* do seu barraco. (NADAL, 2016, p.2).

Assim sendo, a linguagem circular e repetitiva do narrador robótico apenas reforça as posições sociais dessas subjetividades – da menção de odores à total ausência de atitudes em prol do coletivo – inscrevendo o desejo individual de cada uma delas numa lógica maquínica em que tais personagens, imagens-tipificadas, são sempre expostas como objeto, produtos integrantes de um mercado de *commodities* sexuais:

As caixas de som, no teto do elevador, emitiam a música de Ray Coniff. O negro, diante da porta pantográfica, fedia. A gorda, que pisava no calcanhar do negro, fedia. O negro fedia a suor. A gorda fedia a perfume Avon. O ascensorista, de bigode, cochilava. O Executivo De Óculos Ray-Ban conversava com o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas. Os dois eram brancos. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon era branca. O Executivo De Óculos Ray-Ban falou para o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas: – O hotelzinho era o *the best*. Não deixe de passar alguns dias na Normandia quando você for à França outra vez. No quarto andar, a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, entrou no elevador. O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhou para a bunda da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. O negro continuava fedendo. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, não fedia. O Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas cutucou, com o ombro, o Executivo De Óculos Ray-Ban. O Executivo De Óculos Ray-Ban também olhou para a bunda da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol. A Secretária Loura, Bronzeada - Pelo Sol, percebera que o Executivo De Óculos Ray-Ban e o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhavam para a sua bunda. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, fingia que não percebera que o Executivo De Óculos Ray-Ban e o Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas olhavam para a sua bunda. O Negro, Que Fedia, roçou um dos peitos da Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, com o cotovelo. A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, afastou seu peito do cotovelo do Negro, Que Fedia. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon encostou, levemente, um de seus braços num dos braços do Negro, Que Fedia. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon tinha uma película de suor sobre o braço. O Negro, Que Fedia, estava totalmente suado. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon sentiu nojo do suor do Negro, Que Fedia. (SANT'ANNA, 2001, p. 7-8).

Desse modo, uma das problemáticas inerente à chamada era telânica está em evidenciar que nesse contexto caleidoscópico, a rotina das relações subjetivas retratadas por Pille e Sant'Anna é precária e estilhaçada, e os indivíduos consomem imagens daquilo que não encontram na existência real; a unidade da vida, que se perdeu, tem sido buscada agora somente no plano imagético e dos bens de consumo, uma vez que “[...] as novas tecnologias da imagem provocam um processo de industrialização da percepção, ao mesmo tempo em que fazem do mundo uma grande tela tele-visual (PARENTE, 2011, p.09)”.

2.2 Na superfície da era telânica: a cultura da simulação e a crise do referente

Começemos nossa fundamentação teórica com uma imagem que julgamos relevante para a discussão acerca do estatuto representativo da arte contemporânea:



Imagem 3: Capa original do álbum musical *Power Windows*, lançado em 1985, pelo grupo Rush.

A imagem da arte da capa do álbum *Power Windows*, da banda de rock canadense Rush, talvez sirva como chave de entrada para levantar algumas questões pertinentes no que se refere ao estatuto da representação artística na contemporaneidade, sobretudo no que tange à categoria do real.

Na imagem, o indivíduo estático e insulado, cercado por telas de diversos modelos e tamanhos, procura uma maneira de se desvincular dos estímulos midiáticos, lançando seu olhar não para as telas, mas sim para a realidade material que se desvela para além de seu espaço de confinamento. O que ocorre é que esse real concreto é visto apenas como imagem fantasmática, nebulosa e disforme, nem mesmo é representado – a abertura da janela é ínfima – e ainda assim, na ânsia de buscá-lo, apreendê-lo, esse indivíduo acaba recorrendo a um artefato mecânico, no caso, o controle remoto, modo operacional vinculado à representação mecanicista e simulacional da realidade vista através dos *medias*.

A imagem da capa do álbum *Power Windows* coloca em evidência uma das principais teses acerca do mundo contemporâneo – pós-moderno/hipermoderno: a que estamos vivenciando uma era de simulações, cuja realidade se tornou um *constructo* articulado através de imagens e simulacros midiáticos difundidos pelos aparatos tecnológicos. Na esteira das formulações de Lyotard (1997), a teoria da simulação e do *simulacro* proposta por Baudrillard define de maneira consistente o cenário da pós-modernidade/hipermodernidade, uma vez que as esferas sociais, econômicas e culturais da contemporaneidade agora se encontram sob o fluxo incessante de imagens e signos oriundos da mídia. Aparato midiático que praticamente rege as formas de conduta sociais, agenciando a subjetividade, e ainda, reposicionando e reorganizando a vida a partir de estratégias de simulação que atuam para condicionar o indivíduo a agir conforme determinados padrões, o que desvela assim, a falência do ideário da emancipação humana legada pela modernidade.

Todo esse aparato tecno-tele-midiático produziu um excesso de realidade, uma espécie de superexposição do real que aniquilou toda e qualquer capacidade de almejar uma ideia, um sonho, uma fantasia ou uma utopia. Essa é a época que irrompe aquilo que Baudrillard (2005) define como “assassinato do real”. Uma época em que o excesso de simulações provocou o fim da realidade referencial. Diz o filósofo:

Assassinato do Real: isto soa como Nietzsche proclamando a morte de Deus. Mas este assassinato de Deus era simbólico, e iria transformar o nosso destino. Ainda estamos vivendo, metafisicamente vivendo, deste crime metafísico, como

sobreviventes de Deus. Mas o crime perfeito não envolve mais Deus, mas a Realidade, e não se trata de um assassinato simbólico, mas de um extermínio. Isso não significa o mesmo que significava o extermínio nos campos nazistas. Lá ele era físico e radical. Aqui ele é ao mesmo tempo mais literal e mais metafórico. *Ex terminis*: isso quer dizer que todas as coisas (e todos os seres) ultrapassam seu próprio fim, sua própria finalidade, para onde não existe mais realidade, nem motivo para existir, nem qualquer determinação (é por isso que eu chamo de *ex-terminio*). Extermínio significa que nada resta, nenhum traço, nem mesmo um cadáver. O cadáver do Real – se existe algum – não foi descoberto, e não será encontrado em parte alguma. E isto porque o Real não está apenas morto (como Deus está); ele pura e simplesmente desapareceu. Em nosso próprio mundo virtual, a questão do real, do referente, do sujeito e seu objeto, não pode mais ser apresentada. (BAUDRILLARD, 2005, p.67-68).

O assassinato do real, segundo Baudrillard, se constitui num crime perfeito em que nós, as próprias vítimas, somos também o algoz. Nesse cenário simulacional hipertrofiado, o filósofo francês chama a atenção, sobretudo, para o desaparecimento do referente da forma artística. A materialidade do real define e vai sendo substituída por imagens cuja autofagia visual as conduz a um esgotamento quase permanente.

As ideias de Baudrillard (1991,2005) levam em conta que o advento da tecnologia de informação e das transformações econômicas colocou em funcionamento uma cultura essencialmente visual, hipertrofiada, ou seja, marcado por excessos; um cenário onde arte atual passou a se utilizar, cada vez mais, de referentes oriundos do campo da cultura massiva como matéria de representação, renegando assim a materialidade do real, convertendo a representação numa espécie estética do simulacro.

Essa estética do simulacro compreende as reproduções midiáticas produzidas em excesso, que acabaram por decretar a substituição da realidade referencial por outra, totalmente hipertrofiada, e onde o real se converte em imagem reluzente. Desse modo, o simulacro se confirma como cópia do real, um real acrescido de sua própria imagem e regido por todo um conjunto de simulações tornadas cada vez mais fascinantes. Nessa perspectiva, o social acaba sendo destituído de seu referente e de seu sentido de realidade, cada vez mais rarefeitos em meio ao caleidoscópio de imagens e signos, fragmentos de uma vida social, que “[...] voltam-se contra ela e parodiam sua teatralidade [...]. Simulacros sem perspectivas [...] as [imagens] aparecem de repente, numa exatidão sideral, como desnudadas da aura do sentido e imersas num éter vazio. Aparências puras, possuem a ironia do excesso de realidade (BAUDRILLARD, 1997, p.13-14)”.

Esse “excesso de realidade” aludido por Baudrillard, intensa produtividade “[...] desenfreada de real e referencial. (BAUDRILLARD, 1997, p.29)” vem se instituindo

desde as obras de Andy Warhol e o advento da *Pop art* em meados do século XX. Nesse ponto, duas telas que compõem a série *Death and Disaster* são relevantes para reforçar nossas premissas:

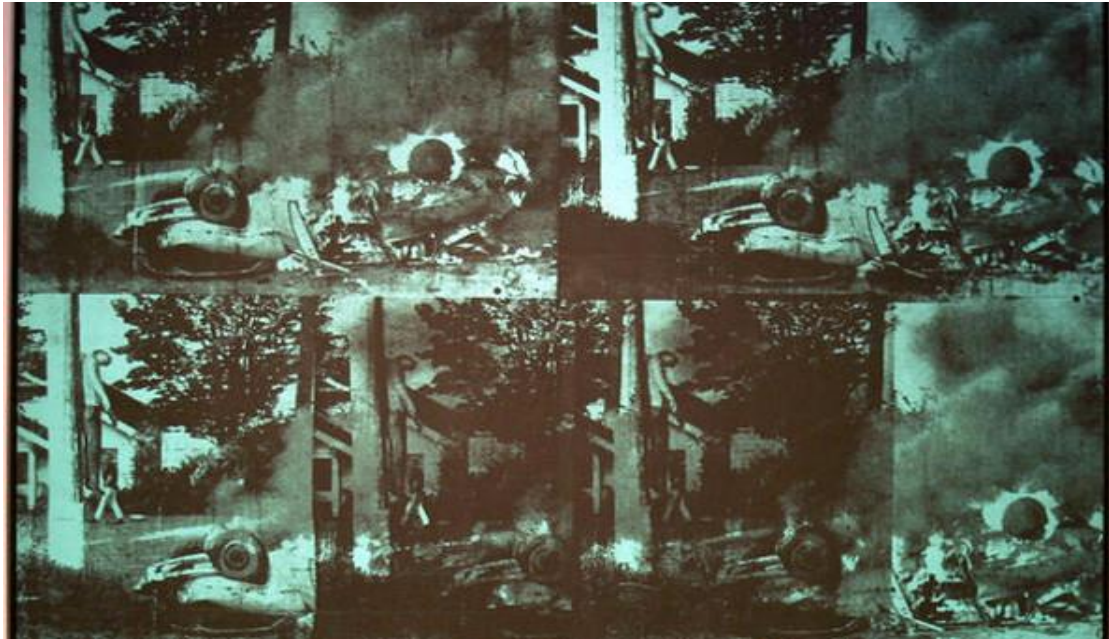


Imagem 4: Andy Warhol, *Green Car Crash (Green Burning Car I)*, da série *Death and Disaster*, 1963.

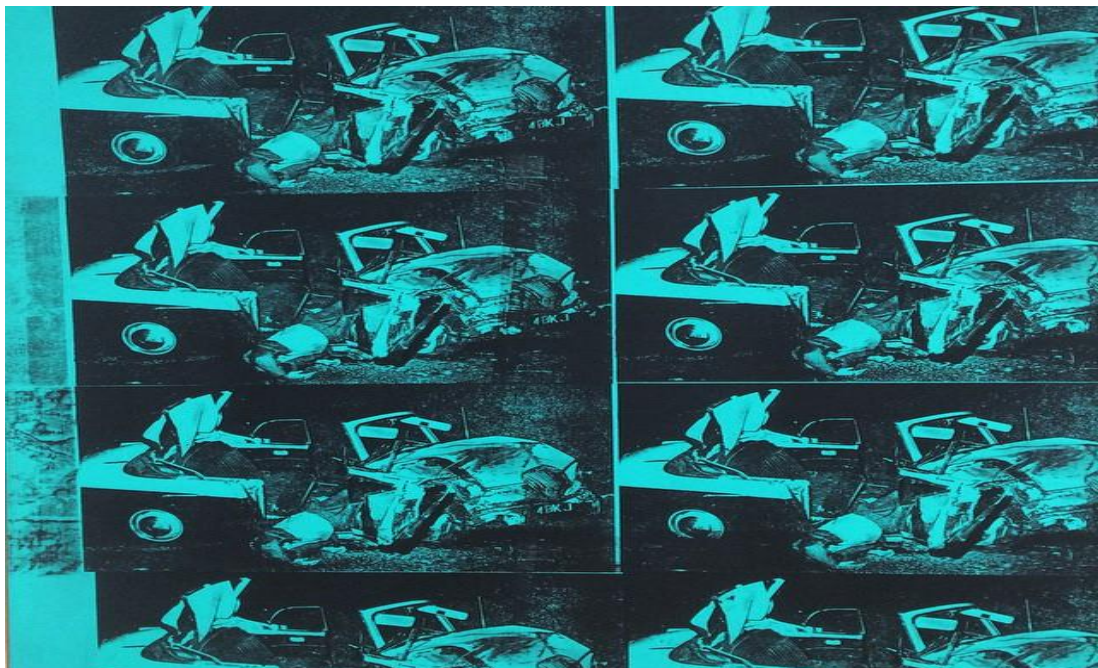


Imagem 5: Andy Warhol, *Green Disaster #2 (Green Disaster Ten Times)* da série *Death and Disaster*, 1963.

Nas telas em questão, tal processo de exacerbação desenfreada do real pode ser evidenciado através da constatação de uma dupla indiferença. O olhar frio e mecânico da lente fotográfica (figuras 4 e 5), combinado com a atitude de indiferença do passante para com a vítima do desastre, que se encontra presa ao poste telefônico (figura 4). Mas aliada à fria observação dos olhares envolvidos nas duas representações de Warhol, temos ainda a repetição pormenorizada da cena do desastre, o que funda uma estética de um real potencializado, levado a uma exaustão repetitiva muito análoga ao sensacionalismo televisivo. O real aqui não é uma representação, mas uma *découpage* fotográfica, *patchwork* de imagens, uma representação da representação mediada pelo artefato mecânico da câmera.

Ao invés de representar as cenas dos desastres por intermédio da pintura, por exemplo, Warhol se vale do aparato tecnológico da câmera fotográfica, decalca uma imagem e a partir da técnica serigráfica, e a reproduz, *ad-infinitum*. A representação aqui é dada não a partir do real, mas de uma cópia desse real, articulada a partir de uma obsessão midiática por captar imagens impactantes.

Essa nova maneira de focar o real através da utilização tecnológica – marcada pela concepção por vezes repetitiva, exagerada – que marca a *art pop* é evocada nos anos 90 por Hal Foster (2014) como um “retorno do real” que se notabiliza pelo interesse pelas formas de um realismo atrelado à cultura do hiperespetáculo e mais extremado. Foster evidencia uma mudança significativa em relação à conceituação tradicional da representação realista, cujo real deixa de ser entendido como um efeito de representação e passa a ser visto como um evento midiático. Conforme Foster,

[...] diferentes tipos de repetição estão em jogo [...]: repetições que se fixam no real [...] que encobrem, que o produzem. E essa multiplicidade contribui para o paradoxo não só de imagens que são ao mesmo tempo afetivas e sem afeto, mas também de observadores que não estão nem integrados (o que é ideal das maiorias das estéticas modernas: o sujeito tranquilo em contemplação) nem dissolvidos (o que é o efeito de grande parte da cultura popular: o sujeito entregue às intensidades esquizofrênicas do signo-mercadoria) [...] É esse também o efeito de sua obra sobre o sujeito, e que ressoa nas artes que dão desdobramento à pop: como já disse, em algumas obras hiper-realistas, parte da arte da apropriação e algumas obras contemporâneas envolvidas com o ilusionismo – uma categoria como o realismo, que o pop nos leva a repensar. (FOSTER, 2014, p.131).

O estudo de Foster dialoga com as premissas levantadas por Fredric Jameson (2002), que em sua obra *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio* coloca em evidência algumas especificidades acerca da produção cultural contemporânea do ocidente. Jameson (2002) revela a opção na arte pelo *showing*, visto

como apresentação sumária e metonímica das ações – tendência visual predominante na produção cultural contemporânea – confrontada com a preponderância no modernismo do *telling*, modo discursivo centrado no verbal e que fundamenta o desejo hermenêutico de delinear e interpretar o sentido da vasta realidade à qual a obra realista teria a pretensão de representar em sua última verdade.

Conforme Jameson, a arte contemporânea seria tributária do hiperrealismo. O hiperrealismo foi um movimento que surgiu primeiro nas artes plásticas e na fotografia, quando artistas da Europa e dos Estados Unidos utilizavam fotos para criar telas com um efeito mais real. O termo designa o movimento dos anos 70, e com grande apelo do público nos anos 90 na arte; sua fama deve-se ao fato de representar a realidade de forma exagerada. A imagem ganhou força e predominância nas artes e na cultura em geral, passando a ser um elemento de primeiro plano em qualquer discurso. Artistas utilizavam fotografias como matérias primas para suas obras de artes, acrescentando detalhes, jogos de luzes, cores e reflexos, de forma que a imagem ficasse perfeita e de tão perfeita, deixasse de ser real. Um verdadeiro paradoxo para a arte, que na tentativa de transformar o real ainda mais real, perdia gradativamente a referencialidade. O destaque de maior importância é a semelhança com a realidade, e não o seu plano temático.

Assim, comparando o modo discursivo predominante na arte contemporânea com a tendência hiperrealista, que sucede as abstrações antfigurativas na pintura, Jameson afirma não se tratar de um retorno à representação realista/naturalista, mas de um falso realismo/naturalismo, pois as referências desse tipo de arte não se encontram normalmente na realidade empírica, mas em outros textos, imagens ou discursos, uma vez que,

[...] muitos dos mais recentes pós-modernismos têm se deslumbrado com todo esse universo da propaganda e dos motéis, dos luminosos de Las Vegas, do espetáculo noturno e do filme classe B de Hollywood, da chamada paraliteratura, com seus vários gêneros padronizados de livros de bolso (terror, romance sentimental, biografia popular, mistério policial, ficção científica ou visionária). Os autores pós-modernos não “citam” mais tais “textos” como um Joyce ou um Mahler fariam, mas os incorporam a ponto de ficar cada vez mais difícil discernir a linha entre arte erudita e formas comerciais. (JAMESON, 1985, p.03).

Para Jameson (2002), o extremismo ficcional do *showing*, concebido como um hiper-falso-realismo, seria uma forma de contestação aos grandes modelos narrativos do saber moderno, os quais tanto empreendem investigações mais críticas quanto ensejam a

possibilidade de efetivar leituras mais profundas sobre a realidade, uma vez que tratam das patologias próprias do indivíduo contemporâneo, tais como ansiedade, alienação, solidão e anonimato.

Assim, a tendência ao *showing* pode ser vista como forma de assimilação dos referentes do mundo contemporâneo; afinada com as tendências de uma sociedade doutrinada pelo reino das imagens e dos objetos. Ora, o *showing* aludido por Jameson, assim como o “retorno do real”, de Foster, e “o assassinato do real”, proposto por Baudrillard se dão em termos de um novo tratamento concebido à representação artística, que depois da chamada “virada pictórica” dos 90, passou a enfatizar como as imagens intervêm e moldam a consciência contemporânea. A partir deste ponto de vista, a imagem hipertrofiada e exagerada ocupa lugar central na discussão estética, observando que a arte atual se apropria de técnicas narrativas dos meios eletrônicos e da cultura de massa, o que lhe atribui contornos eminentemente visuais, pornográficos.

A contemplação dessa realidade como se fosse um corpo nu, faz com que Jameson afirme que o extremismo visual que acomete a arte contemporânea – e a literatura não fugiu a regra

[...] é essencialmente pornográfico, isto é, sua finalidade é a fascinação irracional, o arrebatamento. [...] Certamente sabemos disso com maior clareza hoje, porque nossa sociedade começou a nos apresentar o mundo [...] exatamente como um corpo, que se pode possuir com os olhos e de que se podem colecionar as imagens. (JAMESON, 1995, p.1).

Opinião análoga é expressa por Susan Sontag em seu livro *Diante da dor dos outros*. Sontag (2003), quando afirma que vivemos num caleidoscópio incessante de imagens propagadas pelo aparato midiático, e nesse contexto, o imagético se impõe de maneira mais poderosa, uma vez que a “[...] caçada de imagens mais dramáticas [...] constitui uma parte da normalidade de uma cultura em que o choque se tornou um estímulo primordial de consumo e uma fonte de valor (SONTAG, 2003, p.23)”.

No que tange ao romance, o que pode ser evidenciado é que tal gênero vem registrando uma série de alterações temáticas e formais na tarefa de representar o contemporâneo, mas isso não significa que o referente literário desapareceu. Esse referente apenas ganhou novos contornos simbólicos ao absorver as modalidades discursivas da cultura de massa propugnadas pelo capitalismo global. Mikhail Bakhtin já expunha que o gênero romanesco é híbrido e em constante mutação, e essa hibridização do romance, capaz de absorver e assimilar outras formas discursivas para

seu próprio corpo é, por excelência, a forma amorfa enraizada numa cultura destituída de garantias e que tão bem ilustra a relação dialógica estabelecida entre as várias linguagens, e determinada “[...] pela própria transformação sócio ideológica das linguagens e da sociedade. O diálogo das linguagens não é somente o diálogo das forças sociais na estática de suas coexistências, mas é também o diálogo dos tempos, das épocas, dos dias, daquilo que morre, vive, nasce”. (BAKHTIN, 1988, p.161).

Desse modo, a ficção de Pille e Sant’Anna, ao invés de representar a materialidade do referente real, acaba por absorver os modos discursivos das mídias, produzindo uma prosa de vitrine, para usar uma designação de Flora Sussekind, *patchwork* e *découpage* do real. Uma

[...] prosa [...] onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam, fragmentárias, velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade. [...] Seja no sentido de duplicar as instâncias narrativas, ora subjetivas, ora anônimas, seja na reavaliação tanto da idéia de privacidade, do narrar como revelação da própria experiência vital, convertidos em impossibilidades; quanto das imagens urbanas correntes, que se exibem, mas são vistas de fora, sem endosso. Com uma parede de vidro no meio. (SÜSSEKIND, 1993, p.42).

Nesse ponto, a tendência factual, de radiografar o cotidiano imediatista, presente na ficção Pille e Sant’Anna, apenas evidencia a compulsão visual da narrativa contemporânea por expor situações limites da realidade hipermoderna da era telônica, direcionando seu foco para a imagem de um real perverso, abjeto, engendrado pelo consumo exacerbado, bem como pelos seus aparatos técnicos legislados pelo sistema capitalista. “Um mundo de tristes borboletas mortas [...] [onde] a subjetividade caminha para a neutralização e a autodestruição (VILLAÇA, 1996, p.35)”.

Suas ficções parecem afinadas com o que Sússekind denomina de “lógica coral”, experiências narrativas em que vozes plurais e registros variados inerentes ao campo da imagem e do vídeo constituem ecos dissonantes de uma multiplicidade de vozes e de uma sobreposição de registros verbais e imagéticos. Isso pode ser evidenciado, por exemplo, em *Use sempre camisinha*, um dos contos integrantes de *O Brasil é bom*:

Faça sexo, muito sexo, sexo sempre. Mas use sempre camisinha. Faça sexo de tudo quanto é jeito: sexo oral, sexo anal, sexo grupal, ménage a trois etc. Mas use sempre camisinha. Jogue suas parceiras na cama, use um pouquinho de violência. Mulheres gostam de ser dominadas por um macho audaz e viril. Depois, xingue sua parceira. Mulheres gostam de ser maltratadas. Meta tudo, com força, e goze. Mas use sempre a camisinha. Se você é veado, mas um veado sem frescura, sem nhenhe-nhem,

experimente ser penetrado pelo antebraço de outro veado macho. Mas use sempre camisinha. Bata, apanhe, Mas use sempre camisinha. Bata no seu filho sempre que ele desobedecer você, sempre que ele fizer algo errado. Criança só aprende assim. Mantenha seu filho sob controle com muita disciplina. Mas use sempre camisinha. Se você é forte, bata. Se você é fraco, apanhe. São apenas os dois lados da mesma moeda. Mas use sempre a camisinha. É isso mesmo que você entendeu: pratique o sadomasoquismo. Mas use sempre a camisinha. Não dê mole para essa molecada marginal. Se eles, os moleques, têm idade para roubar, para estuprar, para vender maconha, também têm idade para levar umas porradas, para pegar uma cadeia. Você está no seu direito de reagir contra esses moleques bandidinhos. Mas use sempre a camisinha. Exceda os limites de velocidade, não respeite a faixa de pedestres nem os semáforos. Se você é motorista de ônibus ou caminhão, passe por cima dos menores, dos mais fracos. Qualquer coisa, suborne o guarda. Mas use sempre a camisinha. Extermine apaches, sioux, comanches, tupis e guaranis. Extermine astecas, incas e maias. Extermine coreanos, vietnamitas, paquistaneses, iraquianos, iranianos e cubanos. Mas use sempre a camisinha. [...] (SANT'ANNA, 2014, p. 24-25).

A dicção do narrador de Sant'Anna, uma voz na primeira pessoa do discurso, porém desubjetivada se vale de uma série de situações de apelo sensacionalista e desprovidas de especificidade temática – do sexo ao conflito bélico exterior – aliadas a *flashes* perversos decalcados do cotidiano banal e violento que acomete as grandes metrópoles – estupro, violência doméstica, preconceitos de gênero e classe social, inconformismo, corrupção e desobediência civil – para articular um registro “inespecífico” (GARRAMUÑO, 2014) e de variados tons dissonantes, pedaços de imagens, cromos pontuados pelo *slogan* publicitário do uso consciente do preservativo masculino. Mas aqui, o jargão publicitário sobreposto a essa multiplicidade de registros corais inespecíficos, e que ecoam dispersamente, acaba por instaurar um descompasso narrativo ainda mais latente, uma vez que o *slogan* preventivo que apregoa prudência e cuidado consciente soa deslocado, até mesmo incoerente num cenário de imprudências cada vez mais múltiplas e de difícil compreensão de seus significados e nuances.

Difícil compreensão dos signos de um mundo distópico é o que acomete o detetive Paradine, de *Cidade da penumbra*, de Pille:

Syd surrupiou tudo o que havia sobre a mesa de cabeceira. Fez o inventário do saque. Uma porrada de bolinhas, famílias inteiras de soníferos e analgésicos. Engoliu três comprimidos de Zolapin. Os psicotrópicos lhe davam um barato digno de uma droga de contrabando, mas logo dormiu um sono de verdade, que o faria recuperar as forças e o deixaria lúcido ao acordar. O mínimo, considerando a merda que iria fazer. Em seguida, ligou a TV.

...

“... que o Grande Apagão foi consequência não do temido esgotamento das fontes energéticas, ou de uma sabotagem armada pelos marginais moradores das não zonas, mas sim de um reflexo defensivo do sistema de fornecimento, que, diante de um pico excepcional de consumo, precisou simplesmente ser reiniciado. No Parlamento, triunfaram os partidários dos Trinta e Oito. De fato, um acontecimento

semelhante não poderia ter ocorrido sob o regime dos Trinta e Oito. O Grande Apagão pesaria, no futuro, na disputa. Se a divisão da atividade dos assinantes em três turnos de oito horas claramente cheira a totalitarismo, a gente não pode se lixar para realidades tais como superpopulação e superconsumo...”

“... A eletricidade é suficiente para todos em Clair-Monde? Ontem à noite, em consequência de um pico de consumo, a Grande Central não teve outra saída senão ordenar que a rede fosse reiniciada para evitar um curto-circuito. Aproveitando-se do caos, exércitos de mortos-bancários ultrapassaram nossas muralhas e se dedicam, na mais completa impunidade, às suas atividades de pilhagem e violência. A Brigada Clandestina está neste momento mobilizada para a expulsão dos mortos-bancários de dentro dos limites da Cidade e dizem que a Cidade já estará limpa ao meio-dia. O Executivo, entretanto, recomenda a todos os assinantes que permaneçam em suas casas e só saiam em caso de força maior. A crueldade dos marginais...”

“... Há possibilidade de que o sinistro volte a ocorrer? Ao ser indagado, Igor Vence, ex- Executor, líder tácito dos Doze e CEO de Vence Energy, recusou-se a dar declarações em pessoa...”

“... a energia foi restabelecida esta madrugada às 3h11, graças à intervenção de Charles Smith, antigo hacker convertido ao serviço do Executivo. O Grande Apagão não durou, todas as contas feitas, mais que sete horas e trinta minutos. Sete horas e meia durante as quais a Cidade inteira foi palco de um verdadeiro caos...” [...] (PILLE, 2010, p.34).

Na metrópole distópica de Pille, Paradine é um detetive que não consegue encadear seu raciocínio lógico para conectar os eventos que se desenrolam a sua volta, pois passa grande parte da narrativa sob o efeito constante de psicotrópicos para tentar suportar o peso desse real. Tentado manter-se insulado perante a realidade opressora de Clayr-Monde, Paradine acaba por sofrer um constante agenciamento da parafernália tecnológica que legisla a vivência nessa megalópole. E o excesso desses registros multimidiáticos (imagéticos-corais) e hipertrofiados, borra os limites entre realidade e simulação, instaurando uma cacofonia de signos que impossibilita Syd de compreender o cotidiano fraturado que está imerso, e cujos eventos agora transcendem o plano do real para o do hiperreal.

2.3 A estética do vídeo nas vitrines do hiperespetáculo

Almejando definir a poética do vídeo, produto cultural do pós-guerra, Fredric Jameson, no capítulo intitulado “Surrealismo sem inconsciente”, terceira parte integrante de *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, parte da conceituação que a mídia evoca três signos: modalidade estética, aparato tecnológico e instituição social. Centrando-se na noção de aparato estético proporcionado pela tecnologia midiática, Jameson busca conceituar a arte do vídeo como uma linguagem aberta e escorregadiça, uma poética audiovisual constituída a partir da colagem efêmera

de fragmentos imagéticos, num fluir e refluir de signos que distorcem o fluxo narrativo e articulam uma modalidade artística que se colocou, desde seu surgimento, numa autêntica sintonia entre arte e industrialização, abdicando de interpretações conotativa e temáticas que buscam o desvendamento de um tema ou a atribuição de um significado a obra, uma vez que a estética do vídeo, e mais propriamente, o videotexto se impõe a partir de um contínuo “[...] fluxo de estruturas e signos que resiste ao significado, cuja lógica interna fundamental está na exclusão da emergência de temas propriamente ditos, e que portanto, sistematicamente, se propõe a frustrar tentações interpretativas tradicionais (JAMESON, 2002, p.113)”. Os signos ou os pedaços de signos se sustentariam por relações de não subordinação, e uma atividade interpretativa direcionada na busca da organização de seus significantes, poderia incidir em enganos. Trata-se de uma modalidade artística empenhada na ruptura de uma possível tematização, ou pelo menos de uma única, de viés totalizante.

Para Jameson, a estética do vídeo – e, por conseguinte, do videotexto – tende a se estabelecer como uma estrutura totalmente descentrada de texto-imagens, remontando a ideia de “fluxo total” outrora aludida por Raymond Williams, a qual evidenciava a relação que se estabelecia entre a TV e seu público, e demonstrando como o espectador era enredado às imagens ininterruptas e desprovido de intervalo, numa ação vertiginosa e contrária a qualquer leitura direcionada a uma interpretação tradicional. E, sob essa concepção de fluxo total que permeia a estruturação da poética do vídeo, o materialismo da matéria real é suplantado pelo materialismo da máquina, fazendo com que a arte se torne tributária dos agenciamentos midiáticos, sobretudo a partir das influências recebidas pela linguagem da publicidade e da TV. Segundo Jameson, a concepção de

[...] de fluxo total, por seu turno, tem significativas consequências metodológicas para a análise do vídeo [...] e, em especial, para a constituição da unidade, ou objeto, de estudo que [...] [uma mídia] com essas características propõe. Não é, por certo, um mero acidente que hoje, [...] a linguagem mais antiga da “obra” – a obra de arte, a obra prima – tem sido, em geral, deslocada pela linguagem um tanto diferente do “texto” e da textualidade – uma linguagem da qual a realização da forma orgânica ou monumental é estrategicamente excluída. Tudo agora pode ser, nesse sentido, um texto (a vida cotidiana, o corpo, as representações políticas), enquanto os objetos que antes eram “obras” podem agora ser relidos como imensos conjuntos ou sistemas de textos de vários tipos, superimpostos uns aos outros por meio das várias intertextualidades, sucessões de fragmentos ou, ainda mais uma vez, por puro processo (daqui por diante chamado de produção textual ou textualização). A obra de arte autônoma, desse modo – juntamente com o velho sujeito autônomo ou ego – parece ter desaparecido, ter-se volatilizado. (JAMESON, 2002, p.101).

O próprio título do capítulo deixa evidente que na “neurose objetiva” (JAMESON, 2002, p.91) da contemporaneidade, a acentuada profusão de imagens descontextualizadas pode ser vista como resultante de uma era simulacional, e não mais sendo dadas a partir das projeções oníricas deflagradas pelos estados da inconsciência do ser humano, conforme preconizava a estética vanguardista do Surrealismo no seu ataque às mentalidades burguesas enraizadas numa realidade ordenada pelo racional, pelo mercantil e pelo apelo às instituições, modelos em acentuado descrédito pela experiência do pós-guerra de 45.

Jameson salienta ainda que na estruturação do vídeo, o papel atribuído à montagem visual de recortes provenientes de acervos midiáticos, amontoado imagético, destoaria das estratégias vanguardistas de colagem empenhadas pela vertente surrealista. O incessante fluxo de imagens borrando entre realidade e simulação, agora se encontra atrelado ao campo midiático, e não mais a atmosfera da supra realidade onírica do indivíduo. Desconexão, livre-associação, dissonâncias, fragmentações e aglutinações agora são produtos do materialismo da máquina.

Nessa justaposição de elementos, o autor define como materiais “naturais”, as sequências filmadas pela primeira vez, e como materiais “artificiais”, as imagens provenientes de acervo midiático e mixadas pela intervenção tecnológica. Nessa estratégia estética, no entanto, o “natural” é considerado muito mais degradado que o “artificial”, operando uma inversão de valores na hierarquia das artes modernas, uma vez que esse “natural” “[...] não mais conota a vida cotidiana segura de uma [...] sociedade construída pelo homem [...], mas sim o ruído e os sinais embaralhados, o inimaginável lixo de informações da nova sociedade da mídia (JAMESON, 2002, p.104)”.

Essa colagem aleatória de signos de vários sentidos e provenientes de vários meios (pintura, música, cinema, escultura) destoa completamente da encenação de uma *mise-en-scène* cinematográfica de teor realista - tão louvada por André Bazin - , uma vez que o elemento fundamental empenhado nessa nova modalidade artística é o aparato disponibilizado pela tecnologia, que a partir do uso de diversos efeitos, instaura uma atmosfera de tempo delirante, desprovida de marcas temporais nítidas e onde a realidade se torna desconexa, uma vez que esse processo artístico

[...] se caracteriza pela incessante rotação de elementos, de tal forma que eles trocam de lugar a cada momento, com o resultado de que nenhum elemento em si mesmo pode ocupar a posição de “interpretante” (ou de signo primário) por um período de

tempo mais longo, mas tem que ser desalojado no instante seguinte [...], caindo por sua vez para a posição subordinada, em que será então “interpretada” ou narrativizada por um tipo radicalmente diferente de logotipo ou de conteúdo imagético. (JAMESON, 2002, p.112-113).

A estética esquizofrênica do vídeo operaria assim uma incessante rotação de signos, colocando em evidência os percalços de uma subjetividade contemporânea, vista como totalmente desnorteada e imersa numa rede hipertrofiada de relações incomensuráveis. Desse modo, tal estética teria no logotipo um elemento de crucial relevância para compreensão da atual conjuntura hipermoderna. Para Jameson, o logotipo, tanto visual quanto auditivo, pode ser tomado como síntese de uma imagem publicitária ou marca comercial, mais especificamente, como “[...] uma marca que foi transformada em uma imagem, em um signo ou emblema que traz em si a memória de toda uma tradição de anúncios anteriores de forma quase intertextual (JAMESON, 2007, p. 108)”. De fato, a composição imagética que norteia o vídeo e o videotexto – e, por conseguinte, grande parcela da arte contemporânea – comporta toda uma conceituação relacionada à dissolução do referente, e posta a favor da interação de logotipos, vistos como signos flutuantes que coexistem em virtude de suas constantes movimentações e interações com os outros elementos integrantes da diegese da obra.

Assim sendo, nessa *mise-en-scène* do vídeo, processo de fluxo total construído a partir da mixagem de materiais provenientes da sociedade industrial e da mídia, a eficácia da reificação, nesse terceiro estágio do capitalismo, acaba por investir contra o próprio signo, separando o significante do seu significado, e demonstrando que nessa lógica cultural, restará apenas o jogo aleatório dos significantes, uma vez que o referente ou a materialidade real acabaram por evaporar-se. Jogo esse, “[...] que não mais produz obras monumentais como as do modernismo, mas embaralha, sem cessar os fragmentos de textos preexistentes, os blocos de armar da cultura e da produção em uma nova bricolagem potencializada (JAMESON, 2002, p.118)”.

A dinâmica e a linguagem do vídeo – videografia – também se constituem em objeto dos estudos elaborados por Philippe Dubois, que se propõe a ver o vídeo como um estado para se refletir o contemporâneo, cada vez mais submetido aos agenciamentos multimidiáticos. “O vídeo pensa o que as imagens (todas e quaisquer) são, fazem ou criam (DUBOIS, 2004, p.116)”.

Visto como objeto flutuante e indeterminado, “antiga última tecnologia (DUBOIS, 2004, p.70)”, o vídeo, na concepção de Dubois, se configura como um termo

instável e não fixo, desprovido de um centro. Instituído como complemento nominal – prefixo e sufixo – o termo vídeo apresenta uma posição sintática deslizante, variável, associada a algo já dado previamente. Derivado do latim *videre*, o termo vídeo – sem acento – se funda como verbo genérico “vejo”, presente na ação constitutiva que engloba todas as esferas da arte, uma vez que as categorias artísticas se fundamentam essencialmente na premissa do “eu vejo”. Desse modo, como bem reconhece Dubois,

[...] o termo “vídeo” não é uma raiz, um centro, um objeto específico identificável, nem por isso deixa de ser, enquanto verbo, a expressão de uma ação que, ela sim, está na raiz de todas as formas de representação visual. Assim, mesmo que não se constitua, conceitualmente, num corpo próprio, “o vídeo” é o ato fundador de todos os corpos de imagens existentes. Provavelmente por isso, a palavra está e permanece em latim, língua fora do tempo, inatual e matricial, generalista e genérica. (DUBOIS, 2004, p.72).

Resvaladiço no âmbito lexical e etimológico, tal termo também desliza por duas esferas representativas totalmente excludentes entre si: a artística, pautada pelo uso da imagem como objeto e articulada por estratégias de linguagem (sintáticas, semânticas e morfológicas) e a midiática, condicionada ao domínio das multimídias e ao pragmatismo das suas ações. Nesse sentido, Dubois (2004) argumenta que o vídeo pode ser definido como um sistema de imagens tecnológicas que apresenta problemas de especificidade e de delimitação identitária, uma vez que “[...] surgiu entre o cinema, que o precedeu, e a imagem infográfica, que logo o superou e alijou. (DUBOIS, 2004, p.69)”.

Dessa forma, o vídeo se instituiria como uma estética audiovisual impulsionada pela lógica da sociedade mercantil e multimidiática, volátil e instável, em cujo processo de saturação e dispersão nenhuma imagem permanece intacta. São convertidas em estilhaços, cindidas perpendicularmente, sobrepostas, submetidas a variados

[...] processos de superexposição, de superimposição. Uma imagem é sempre parasitada por uma ou várias outras: o resultado é confuso. Ao quadro que destaca e contempla uma coisa única se substitui o quadriculado que encadeia os pedaços esparsos de uma totalidade que não pode mais ser recomposta. O que conta é a impressão de saturação e de dispersão. Aqui, o mundo, se jorra, jorra por *flashes*. (FARGIER, 2011, p.232).

Nesse sentido, a linguagem videográfica, múltipla, variável e complexa, acabou por relativizar o modelo narrativo instaurado pelo cinema, que se centrava na operação de planos (continuidade entre dois cortes) e na montagem (encadeamento dos

planos), visando assegurar a contiguidade homogênea espaço temporal das obras – isotopia. A estética videográfica, através da mixagem de imagens, acarretou o desmanche da isotopia, instaurando uma perspectiva heterogênea na tarefa de percepção das noções de tempo e espaço, uma vez que como bem nota Jean-Paul Fargier, “[...] o vídeo não é uma forma de ser da realidade, é mil maneiras das imagens estarem em outro lugar (FARGIER, 2011, p.231)”.

Essa politopia do vídeo opõe ao realismo perceptivo do cinema a partir da instauração de três procedimentos básicos engendrados na mescla e na mixagem das imagens que fundamenta a estética videográfica: *sobreimpressão*, *jogo de janelas* e *incrustação*. O procedimento da *sobreimpressão* se configura como uma estratégia de sobrepor múltiplas camadas de imagens, palimpsestos imagéticos que multiplicam as estratégias de visão. Já o *jogo de janelas* consiste no uso de recortes e fragmentos distintos e dispostos lado a lado num mesmo quadro, montagem dentro do âmbito da própria imagem, e por fim, a *incrustação*, em que as imagens são embutidas uma dentro da outra, produzindo “[...] um efeito de irrealidade da representação e cultivando o paradoxo até a vertigem (DUBOIS, 2004, p.87)”. Tais procedimentos homologam o rompimento do realismo perceptivo que levava o real a se assinalar, uma vez que acarretam o colapso na noção de plano, desencadeando a ruptura na contiguidade espaço-temporal. A *mise-en-scène* se converte numa espécie de *mise-en-page* cuja

[...] homogeneidade espacial organizada em torno da presença da presença única de um corpo, inscrito em seu espaço “natural” explodiu e se multiplicou: no vídeo, nos deparamos no mais das vezes com vários espaços e vários corpos, ou com várias imagens de um mesmo corpo, imbricadas uma nas outras (e frequentemente em simultaneidade visual, o que reforça a impressão de caleidoscópio). Ao realismo perceptivo da escala humanista dos planos de cinema, o vídeo opõe assim um irrealismo de decomposição/recomposição da imagem. À noção de plano, espaço unitário e homogêneo, o vídeo prefere a de imagem, espaço multiplicável e heterogêneo. Ao olhar único e estruturante, o princípio de agenciamento significante simultâneo das visões. (DUBOIS, 2004, p.84).

Fredric Jameson e Philippe Dubois deixam evidentes que a estética do vídeo constrói obras heterogêneas a partir de resíduos imagéticos dotados de uma materialidade significativa isolada, desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma sequência espaço-temporal homogênea, nem produzir uma integração social plena.

Nas premissas sustentadas por Jameson e Dubois, essa estética do vídeo que norteia grande parte da arte contemporânea – e mais especificamente a ficção de

Sant'Anna e Pille – se estabeleceriam como representação articulada por significantes destituídos de significados. E todo significante desprovido de seu significado acabará por se converter em imagem simulacral, conforme adverte Jameson (1985, 2002). Dessa forma as sequências narrativas engendradas por Pille e Sant'Anna se transmutam em significantes isolados, ou materialidades significantes (fragmentos imagéticos), sem um sentido pleno único, tornando complexa a interpretação (por parte do leitor/espectador) e a diegese, uma vez que tais obras, ao invés de representarem, acabam por presentificarem um espaço móvel, flutuante, e alicerçado numa agoridade permanente.

E o caso da obra *Amor*, em que o estilo híbrido e simultâneo da narrativa de Sant'Anna, com o vasto uso de imagens e signos midiáticos, dispersas e sobreimpressas, revela a propensão do relato a se inscrever numa materialidade heterogênea produto dos agenciamentos tecnológicos:

Todas as palavras e as paixões e o povo e os deputados, lá, criando leis para o povo e o Cristo, lá, criando leis para o povo e o povo criando leis e o cara, lá na televisão, explicando tudo, no caixão, liberando carbonos e os gases do estômago e o piloto de carros nas chamas produzidas pelo sangue das criaturas e o Cristo criando criancinhas devoradas e o Presidente dos Estados Unidos, lá na Casa Branca, e a mulher do Presidente dos Estados Unidos. A boceta da mulher do Presidente dos Estados Unidos e os caras fazendo sexo com as mulheres bonitas do cinema e o cara fazendo sexo com a Marilyn Monroe e a boceta da Grace Kelly e o príncipe olhando para boceta da Grace Kelly e a Grace Kelly olhando para o pau do príncipe e a Grace Kelly sentada no bidê e as fezes dos seres humanos e as fezes de todos e o sol secando a merda e liberando carbonos e produzindo petróleo e os árabes, todos lá no Oriente Médio, produzindo sangue e os árabes produzindo petróleo e as criancinhas esguichando sangue e aquelas espadas cortando cabeças e os chineses e os japoneses e os indianos e os caras do oriente, meditando e se integrando ao todo e essa angústia toda naquelas bocetas esguichando sangue e os jogadores de futebol, lá na Itália, e os dólares dos jogadores de futebol e as bocetas das mulheres dos jogadores de futebol e os negros da África e o negro Presidente da África do Sul e os cantores ingleses tocando a música dos negros e aquelas guitarras coloridas e os jovens levantando as mãos e fazendo sinais para os ingleses nessa angústia toda e a Inglaterra toda angustiada e a boceta da Rainha da Inglaterra e os peitos murchos da Rainha da Inglaterra e os filhos da Rainha da Inglaterra com aquelas louras e luzes se acendendo através dos fios de eletricidade e essa energia toda iluminando o sangue das criancinhas e as florestas. (SANT'ANNA, 2001, p.14-16).

A intercalação de mitos midiáticos e resíduos provenientes do consumo global das sociedades hipermodernas produz um fluxo narrativo constituído pelo cruzamento incessante de clichês culturais retirados do âmbito ocidental e oriental, exposição de classes, ideologias e etnias sempre enquadradas por temas sensacionalistas e apelativos – guerra, religião, sexo e futebol – em que o esvaziamento da representação se configura pelo simples fato de que o arsenal de redundâncias tornadas imagens acaba não

evocando a realidade referencial, mas, expondo somente outra, descontínua e imersa em torno do poderio consumista. Um real destituído de referencialidade, que “[...] adota o ponto de vista da máquina, apresentando, em contiguidade, situações como cenas tele-tecno-mediadas, já que seus personagens-figurantes comportam-se como teleguiados pelos fetiches do capitalismo de consumo em grande escala, de bens, símbolos, marcas e valores (DIAS, 2009, p. 167)”.

Em *Bubble gum*, a narração dos eventos articulada pelas consciências de Manon e Derek Delano – submetidas incessantemente aos estímulos e excessos da sociedade do hiperespetáculo – também não forma um conjunto homogêneo, linear e coerente de experiências que determinariam a trajetória desses narradores protagonistas em direção a determinado fim. Ao contrário, tais narrações apresentam-se como mera sucessão de eventos muitas vezes não relacionados entre si. A desconexão do discurso desses narradores de Pille na enumeração dos acontecimentos a sua volta pode nos dar a dimensão da aleatoriedade com que os fatos se sucedem, ou pelo menos tornar mais clara a ausência de encadeamento presidido pela causalidade rigorosa:

DEREK – De la véranda où je me suis installé seul et sans rien, ni livre, ni compagnie, société, pas même un téléphone, je regarde juste le soleil fatigué de sept heures du soir, qu’à travers mes lunettes je vois jaune orangé ocre presque, couleur *Bagdad Café*, et dont le reflet dans la mer à pert de vue, la mer que ne peux m’empêcher de trouver scintillante, malgré le cliché, me donne l’étrange impression d’onduler au rythme de ce vieux disque Janis Joplin que je viens de retrouver au fond d’un tiroir dans la chambre de ma mère, et sans doute parce que je suis un peu défoncé à tout et n’importe quoi (du vin, de l’herbe, quelques cachets de Temesta), je suis absolument persuadé que tout ce que je vois *est* ce musique, que ce soient les roses, les mimosas et toutes ces fleurs qui s’agitent et dont j’ignore le nom, ce matelas fluorescent oublié à la surface de la piscine, malmené par le mistral, une serviette Hermès qui s’envolve et dispairaît, les rochers noircis, battus par les flots, les flots surtout, la fumée de mon cigare, et mon ombre allongée sur le mur blanc, et l’horizon, l’horizon, l’horizon, et plus de la conviction d’être dans un mauvais clip, plus que cette vue qui m’emplit d’enthousiasme un peu amer parce qu’il y manque quelque chose d’humain, plus que cette musique passée, il y a l’ombre de ma mère, belle et floue, comme un super-8, avec ses Wayfarer et son maillot Missoni, ramenant d’un geste impatient les mèches échappés de son turban, en équilibre instable sur ces mêmes rochers, et m’appelant pour que je sort du canot, m’appelant: «Derek, Derek,” me appelant pour qu’on rentre à la maison. Et il faut que le soleil se planque enfin derrière la colline d’en face, pour rompre le charme, que tout passe de l’ocre au gris bleuté, que j’enlève mes lunettes de soleil dont je n’ai plus besoin pour me rendre compte que je suis em train de pleurer. Manon passe à cet instant, et me voit. Suspend as marche une fraction de seconde, ele a vu l’expression, les larmes, et la façon dont j’évite son regard. I elle détourne le sien et passe. Elle porte des lunettes noires aussi, alors qu’il commence à faire nuit. Elle est platine, maintenant, les cheveux courts coupés juste au-dessous des pommettes. Elle a les lèvres tellement gonflées qu’on dirait qu’elle s’est fait tabasser. Dans son walkman, elle écoute em boucle la dernière chanson de Shaggy, qui s’appelle *Salopes*. Elle a toujours eu des goûts de chiottes. Elle se déhanche au ralenti, comme um tapin à cinq euros. Je sais aussi tout ce qu’on pourrait y déceler, si on lui faisait une prise de sang. Je sais qu’elle se déteste. Je sais qu’elle me déteste aussi. Et tant mieux, ça

soulage ma conscience. Dans la lumière irr elle de ce clip vidéo, elle ressemble à une icône mort. (PILLE, 2011, p.p.143-144).¹³

Os eventos narrados por Derek Delano provocam a sensa o de que são, a um só tempo insignificantes e incomuns. Na verdade, os acontecimentos são cotidianos e corriqueiros – beber, drogar-se, fazer sexo, contemplar as coisas, chorar –, mas a impressão que se tem   que chega a ser surpreendente que tais acontecimentos banais possam ter ocorrido com tanta naturalidade aparente e ganharem contornos extraordinários na narra o de Derek. Isso se dá porque o narrador-protagonista parece estar sempre mergulhado em pensamentos aleatórios que adquirem uma aura de inusitado pelo simples fato de serem articulados através de seu estado constante de apatia e suspensão letárgica: “[...] et plus de la conviction d’être dans un mauvais clip, plus que cette vue qui m’emplit d’enthousiasme un peu amer parce qu’il y manque quelque chose d’humain. (PILLE, 2011, p.144).”

Os relatos dos narradores de Pille e Sant’Anna organizam-se como sucessão de momentos descontínuos, “lógica coral” (S SSEKIND, 2015) em que cada instante

¹³ PILLE, Lolita. *Bubble Gum*. Paris: Éditions Grasset, 2011.

DEREK - Da varanda onde me instalei sozinho e sem nada, nem livro, nem companhia, nem sequer telefone, olho para o sol cansado das sete horas da noite, e o vejo laranja através dos meus óculos, quase ocre, cor de *Bagdad Café*, e cujo reflexo se perde no mar infinito, o mar que não consigo deixar de descobrir cintilante, apesar do clich , me d  a estranha impressão de ondular ao ritmo daquele velho disco de Janis Joplin que acabo de encontrar no fundo de uma gaveta no quarto de minha mãe e, certamente porque estou um pouco doidão de tudo e qualquer coisa (vinho, maconha, alguns comprimidos de Temesta), estou absolutamente convencido de que tudo o que vejo   esta música, sejam as rosas, as mimosas e todas as flores que se agitam, cujos nomes não sei, ou este colchão fosforescente esquecido na superfície da piscina, sacudido pelo sopro do mistral, ou uma toalha Herm s que voa e some, os rochedos escurecidos, apanhando das ondas, sobretudo as ondas, a fumaça do meu charuto, e minha sombra alongada no muro branco, e o horizonte, o horizonte, o horizonte, e mais do que a convic o de que era um clipe ruim, mais do que esta visão que me enche de entusiasmo, de um entusiasmo um pouco amargo, porque está faltando algo de humano, mais do que esta música pretérita, há a sombra de minha mãe, bela e sutil, como num super-8, com seus Wayfarer e o mai  Missoni, arrumando com um gesto impaciente as mechas que escaparam de seu turbante, em precário equilíbrio nesses mesmos penhascos, me chamando, me chamando para que eu saia da canoa: "Derek, Derek", me chamando para entrarmos na casa. E é preciso que o sol se esconda finalmente por tr s do morro em frente para que o encantamento se rompa, para que tudo passe do ocre ao cinza-azulado para que eu tire meus óculos escuros dos quais já não mais preciso, para enfim perceber que estou chorando. Manon passa neste instante, e ela me v . Interrompe o passo por uma fra o de segundo, viu o rosto, as lágrimas, e a velocidade com que repus os óculos de sol, e a maneira como evito seu olhar. Ela desvia o seu e passa. Ela também usa óculos escuros, quando já é quase noite fechada. Ela está agora platinada, os cabelos curtos, cortados logo acima do p mulo. À pele e osso. Está com os lábios tão inchados que parece ter levado uma surra. Não para de escutar no seu *walkman* a última música de Shaggy, que se chama *Salopes*. Ela continua com um gosto de merda. Rebola em câmera lenta, como uma putinha de cinco euros. Pelo seu andar vacilante, sei que acabou de vomitar. Sei também tudo o que se poderia descobrir caso se fizesse um exame de sangue nela. Sei que ela se odeia. Sei que me odeia também. Melhor assim, alivia minha consciência. Na luz irreal desse videoclipe, ela se parece com um ícone morto (PILLE, 2004, p.135-136). PILLE, Lolita. *Bubble gum*. Tradu o de Júlio Bandeira. Int nseca: Rio de Janeiro, 2004.

corresponde a um presente sem passado. Esses narradores são personagens à deriva, condicionados pela lógica esquizofrênica da sociedade do hiperespetáculo e lançados de uma situação a outra pelo simples acaso.

Assim sendo, na ficção de Pille e Sant'Anna, o protagonista ocupa menos a posição de sujeito da ação do que a de objeto dos eventos que o envolvem. A sua narração é marcada por situações desconectadas e desconexas, superfícies chapadas, refletidas na “[...] lumière irrèelle de ce clip vidéo (PILLE, 2011, p.144)”. Tudo se passa como se só existisse o momento presente, já que não há vínculos causais entre os diversos momentos das narrativas: o passado não tem peso sobre o presente e tampouco o futuro parece depender de alguma coisa a acontecer no momento atual.

CAPÍTULO III
PLAYING
NARRATIVAS NA CADÊNCIA DA CULTURA CONTEMPORÂNEA:
UMA LEITURA DE *BUBBLE GUM*, DE LOLITA PILLE E *O PARAÍSO É*
***BEM BACANA*, DE ANDRÉ SANT'ANNA**

*The occupational hazard of making a spectacle of yourself, over the long haul, is
that at some point you buy a ticket too.*

Thomas McGuane, *Panama*

3.1 André Sant'Anna e Lolita Pille: O narrar estilizado pelos simulacros e a superexposição videográfica da existência imagética

Tendo surgido no cenário literário brasileiro nos anos 90, a obra ficcional de André Sant'Anna tem se constituído como uma eficaz representação das vozes dissonantes e pasteurizadas – imersas em estereótipos e clichês banais – que proliferam exaustivamente através dos discursos presentes numa realidade hipermoderna, consumista e arrolada por simulacros. Chama a atenção, nesse sentido, que a prosa ficcional brasileira das últimas décadas tem se assentado em processos narrativos pautados por uma desproporcionalidade sistemática no que tange à escala representativa, marcada por exercícios ora de redução, ora de expansão da perspectiva, o que produziu um processo de desmaterialização da trama narrativa, ocasionando destabilizações temporais e uma recorrente instabilidade da linguagem artística. Flora Süssekind evidencia que a crise de escala e o tensionamento da linguagem que se deu no interior do processo de representação literária a partir das últimas décadas do século XX encontrariam correspondências conjunturais entre a cultura e a economia brasileira, que passaram por processos de acintosa desregulamentação. Conforme a teórica:

Há, pois, a reiterada exposição de uma situação de "desmedida". O que, se enfatiza, em áreas diversas, o caráter problemático da forma e da própria prática cultural, nessa situação histórica específica, parece dialogar, de perto, igualmente, com a experiência contemporânea da financeirização da economia, da dessolidarização nacional, do esvaziamento estatal, da inserção brasileira num mercado global marcado por uma instabilidade sistêmica. Lançando-se, assim, para o primeiro plano, no panorama cultural atual, por meio da ênfase na dificuldade de determinar a própria dimensão, a discussão das simbologias do valor e a reconceitualização da forma a partir exatamente de seus fatores de instabilização, de suas relações de escala, de suas equivalências com alguns dos mecanismos dominantes do mercado financeiro. Se, de 1964 a 1984, pois, durante as duas décadas de autoritarismo militar, os traços mais característicos da práxis de resistência cultural brasileira pareciam ser a solidariedade interna antitotalitária, a inserção obrigatória na esfera política, com o propósito de fortalecimento da sociedade civil e das instituições democráticas; desde o restabelecimento de eleições e de um regime liberal

democrático no país e, sobretudo depois da aplicação sistemática de programas de estabilização econômica, sustentados pelo continuísmo político (patente na reeleição de Fernando Henrique Cardoso), pela busca de consensos partidários (tornando praticamente simbióticos PSDB, PFL e PMDB) e pela globalização passiva da economia, passasse a viver, mesmo entre os setores mais críticos da sociedade brasileira, sob uma despolitização generalizada e diretamente proporcional à disseminação de uma financeirização todo poderosa a invocação recorrente das leis do mercado e de uma espécie de "livro mercantil do mundo", apontando para a sua onipresença autoritária, acoplada à experiência neoliberal. E a problematização do valor, da ideia mesma de estabilização, presente nessa sucessão de escalas móveis da prática artística dos últimos anos, parecendo evidenciar, exatamente, esse traço autoritário embutido, de modo aparentemente menos cruento do que no período militar, mas acentuado, dominante, no quadro brasileiro atual. [...] A passagem de uma moeda de difícil conversão, porém, para outra mais maleável à conversão universal, mas sem qualquer substância, e cujo câmbio passaria a se apoiar artificialmente numa perda acelerada de reservas, parece hiperpotencializar, a seu modo, não só a sensação de desmaterialização do dinheiro, já característica à situação inflacionária, mas também a convivência com a ausência de garantias e medidas ideais de valor e a dependência crescente de mercados financeiros desregulados e de uma economia baseada em maleabilidades estruturais. (SÜSSEKIND, 2000, p.4-5).

Nesse ponto, a ficção desregulamentada de Sant'Anna assume-se como portavoza da burrice coletivizada e alienante de uma série de personagens narradores esvaziados de introspecção e interioridade psicológica, condicionados a rótulos e logotipos que codificam seus papéis sociais exercitando sua tagarelice emburrecida, circular e preconceituosa à exaustão, num ritmo maquínico idêntico ao fluxo videográfico – centrado na politopia aludida por Dubois (2004) –, em que o referente do real é buscado no aparato midiático com acentuada “[...] apropriação das linguagens da cultura de massa, incorporando ao máximo, frases de efeito, lugares-comuns deliberados, clichês discursivos, como produtos artificiais que a publicidade nos oferta (SCHOLLHAMMER, 2009, p.70)”.

Os próprios títulos das obras de Sant'Anna já deixam antever os temas apelativos e sensacionalistas explorados *ad infinitum* pelo aparato multimidiático – *Amor*, *Sexo* – bem como esvaziamento expressivo que se institui a partir da formulação de uma cantinflagem¹⁴ linguística reducionista, que desautoriza a perspicácia crítica pela imposição do falatório *nonsense* repetitivo e planejado que toma a mediocridade disparatada e o conservadorismo raivoso e pretensamente autorizado – ora pela dicção religiosa, ora pela jurídica - da classe média brasileira como norma comumente aceita na sociedade atual – *O Brasil é bom, O paraíso é bem bacana*.

¹⁴ Tomo o termo em referência ao personagem Cantinflas, nome artístico do mexicano Fortino Mario Alfonso Moreno Reyes. Cantinflas se notabilizou nos filmes pela maneira como utilizava a linguagem, complicando as conversações a ponto de se tornarem inteligíveis a partir de respostas banais e absurdas, que anulavam qualquer possibilidade de um debate profícuo.

Assim, sua prosa se notabiliza por conceder “[...] voz e articulação discursiva a uma nova classe trabalhadora sem consciência de classe e a uma classe média crescentemente virulenta, individualista e incapaz de pensar sem bengalas midiáticas e repetições de clichês religiosos ou neoliberais (SÜSSEKIND, 2016, p.5)”. E ao intensificar essa distância social e crítica das coletividades alienadas, Sant’Anna procede “[...] também uma reconstrução rítmica que expõe essas falas ao seu próprio esgotamento, a uma autorrepetição que é também desgaste, e inclemente desmontagem (SUSSEKIND, 2016, p.5)”.

Tomando como artifício de representação os produtos de uma cultura balizada pelas interfaces midiáticas, a prosa de Sant’Anna se inscreveria numa vertente em que a professora Luciene Azevedo denomina como “literatura do entrave”. Trata-se da

[...] linhagem que adota como concepção do fazer literário, literalmente, *atravancar*, ou desautomatizar, a naturalização da sociedade, visando principalmente a ridicularização da classe média urbana. O espetáculo da superexposição da cultura midiática está presente em clave negativizada. O possível tom panfletário, que inexistente de todo, é substituído pelo mesmo humor crítico, corrosivo, comum [...] pela mecanização, mimetizada pelo texto, da conduta dos personagens [...]. A redundância repetitiva, que não guarda nenhuma surpresa, reproduz a reificação e a nulificação da subjetividade dos personagens: A Gorda com Cheiro de Perfume Avon, O Negro, Que Fedia, o Executivo De Óculos Ray-Ban. A técnica narrativa parece expor de maneira contraditória a rarefação da vivência individualizada e a plethora das redundâncias vazias. Simultaneamente, um esvaziamento da narrativa e uma resistência à escassez do contável. Também aqui, não há espaço para o erotismo, o sexo banalizado “na sessão de consultoria sexual da revista Ele&Ela” (*Sexo*,119), descortina uma realidade em que os afetos estão ameaçados. (AZEVEDO, 2015, p.3).

Ao renegar a realidade referencial como artifício representativo, a literatura de Sant’Anna assume como objeto de representação os fluxos da sociedade do hiperespetáculo, com sua profusão de entulhos da cultura midiática que estruturam a nova relação do indivíduo com o ecossistema cultural a sua volta. Como evidencia Schollhammer, a

[...] narrativa de Sant’Anna ganha força poética pela qualidade da escrita, seu ritmo exaltado, sua serialidade repetitiva e ironia contagiosa, sua superficialidade deliberada e elíptica que nos deixa com a impressão constante de perda de segredo e de profundidade. Assumindo a condição alienada, Sant’Anna parece dar a realidade literária ao artifício, numa espécie de super-realismo discursivo no qual a representação literária não toma a realidade como objeto, mas assume a realidade do próprio discurso numa construção sem objeto exterior, nem interior subjetivo. (SCHOLLHAMMER, 2009, p.71)

Lolita Pille se inscreve no cenário sócio-histórico-cultural da França pós-mitterrandismo e marcado pelas cinzas e ilusões do socialismo democrático. No longínquo maio de 1981, ao ser eleito pela primeira vez como presidente de orientação socialista da república francesa, François Mitterrand prometera exacerbar ainda mais o controle estatal sobre a economia, ameaçando o poderio capitalista ocidental a cargo dos norte-americanos e britânicos a partir da tentativa de colocar em prática uma vigorosa política centrada num programa de nacionalizações. Uma manobra política em sentido contrário ao que Ronald Reagan e Margareth Thatcher propunham desde então.

De fato, o programa da esquerda francesa foi organizado com o propósito de rompimento drástico com o capitalismo, uma vez que a tônica era edificar um novo socialismo, mais democrático, pautado pela reconquista do mercado interno e solidário com os outros países. No entanto, a chegada ao poder político da esquerda se deu num contexto marcado pela derrocada do ideário esquerdista. A essência da esquerda triunfou politicamente num momento em que as mentes esquerdistas sucumbiram ao liberalismo proveniente de um contexto internacional marcado pelo conservadorismo de Reagan e Thatcher, o sistemático enfraquecimento da URSS e as inúmeras crises que se instauram no bloco do terceiro mundo. Conforme Sami Naïr (1999), no início dos anos 80, quando

[...] a esquerda vence as eleições, o emprego está, na França, no centro das preocupações. O número de desempregados atinge 1,7 milhões e a taxa de inflação chega a 13%. A esquerda quer retomar o consumo, nacionalizar os bancos e os setores-chave para a criação de emprego e a reconquista do mercado interno, romper com a lógica do franco forte a fim de retomar as exportações e, enfim, refundir o sistema fiscal para uma maior justiça. A experiência de pôr em prática essa política se desenvolve durante dezoito meses, exatamente entre maio de 1981 e março de 1983. Trata-se de um período-chave para a compreensão da situação atual. Durante esses poucos meses, a esquerda fará três escolhas negativas: recusar a desvalorização e aderir à lógica do franco forte, recusar sair do Sistema Monetário Europeu e recusar a reforma fiscal. Essas três recusas assinalam a passagem de uma esquerda reformista, crítica, solidária com o Sul, para uma esquerda conservadora e indiferente à "miséria do mundo". É simbólico o discurso de solidariedade para com o Terceiro Mundo que fez François Mitterrand em Cancún em 1982. Mais simbólica ainda a pequena frase de Michel Rocard, seis anos mais tarde: "A França não pode acolher toda a miséria do mundo". Entre essas duas datas passam-se seis anos de uma mudança completa, política, ideológica e cultural, da esquerda. (NAÏR, 1999, p.2).

A experiência de Mitterrand, ao proceder a essas três recusas (desvalorização, fiscalização e ruptura com o Sistema Monetário Europeu) acabou por definir os rumos da esquerda, não apenas nos anos 80, mas também a partir do seu segundo mandato, nos 90. Experiência essa que perdura até os dias de hoje na França, e que foi responsável por instaurar uma mutação ideológica profunda no pensamento esquerdista: a passagem do socialismo de esquerda para o liberalismo de esquerda. Prática liberalista de esquerda que se torna mais acentuada a partir da segunda experiência de Mitterrand no poder, nos anos 90, centrando-se na radicalização da política liberal e na apologia ao dinheiro, processo que encontra desdobramentos até os dias atuais no cenário sócio histórico e cultural francês.

Essa cena liberal francesa, com seu caldeirão de elementos pop, práticas consumistas e palco de variedades globais, funciona como referência para escritores jovens como Lolita Pille, cuja escrita literária vai ao “[...] encontro do exibicionismo presente em nossa geração das redes sociais e *reality shows*, da catastrófica escravidão materialista e estética a que estamos submetidos, da nossa persistência em glamourizar as drogas e o sexo fácil, confundindo-os com liberdade e rebeldia [...] (JUSTINO, 2011, p.7)”.

Nascida nos primeiros anos da década de 80, Pille mostra predisposição aos temas que gravitam em torno da decadência da juventude, fixando um retrato violador de jovens desnorteados perante suas experiências afetivas, regadas a doses cavalares de entorpecentes, consumismo desenfreado e insulamento familiar, social e sexual. Conforme Fábio Justino, o formulismo clichê

[...] “juventude desesperançada e destruída”, no entanto, pode camuflar a verdade sobre o fenômeno que acontece na França. Entusiastas, ao falar sobre [...] Lolita [...] não rememoram exatamente cânones da cultura pop, mas lhe forjam um valor ao nos recordar de nomes mais nobres, e uma descendência de Rimbaud é anunciada. Perfis próximos de jovens intensos, loucos, autodestrutivos justificam as comparações. *O apanhador no campo de centeio* e *O ateneu* também são lembrados. Recursos nada modestos para nos convencer de que essa nova safra de escritores traz algo que já faz muito estava perdido na literatura. Mistura-se a isso as influências declaradas dos autores, como a geração beatnik (sobretudo Burroughs e Kerouac), Bukowski e Bret Easton Ellis, novelista norte-americano que também já retratou a juventude rica e promíscua (ou usemos o eufemismo chique “libertina”?). [Essa geração de Pille] se [marginaliza] artisticamente ao declarar também o consumo da literatura mediana dos EUA e dos “degenerados” franceses, além de muita música pop, como Radiohead, Leonard Cohen, Lou Reed (nomes muito bem escolhidos, para dar aquele ar *cult*), somados a um pouco do entretenimento gratuito, mas não exatamente descartável, como Missy Elliot e o próprio Michael Jackson. Um caldeirão que representa bem o mar de informação em que uma nova geração está imersa, do qual uma bela saída é buscar a proximidade entre a sofisticação e o popular (JUSTINO, 2011, p.7)

Assim, tanto em *O paraíso é bem bacana*, de André Sant'Anna, quanto em *Bubble gum*, de Lolita Pille, somos assolados por uma exposição hiperbólica de estereótipos combinados com as mais diversas formas de clichês massivos para apresentar personagens totalmente conduzidos e alienados pelos fluxos da era telânica da hipermodernidade, com suas premissas consumistas e imagéticas levadas a condição de fetiche existencial.

3.2 *O paraíso hiperespetacular de Muhammad Mané*

Imagine o quanto não me pesava na consciência aquela punhetaria desenfreada. Quanta culpa, quantos medos – o terror que me corroía os ossos! No mundo deles tudo estava carregado de perigo [...], cheio de ameaças. Nada de verve, ousadia, coragem.

Philip Roth, *O complexo de Portnoy*

A narração de *O paraíso é bem bacana*, fluxo imagético-verbal dissonante e politópico, se debruça sobre a trajetória errática e alienada do protagonista Manoel dos Anjos, apelidado Mané, promessa do futebol brasileiro, e visto como um novo Pelé. Da miséria de Ubatuba, Mané é levado por empresários para jogar no Santos F.C. e depois na Europa, mais especificamente no Hertha Berlim, clube alemão da primeira divisão da *Bundesliga*. Semianalfabeto, incapaz de se comunicar até de maneira simplória, vítima de *bullying* por onde passou – da praia do Perequê-Açú, em Ubatuba, ao alojamento do time de juniores do Santos – Mané também sofre rejeição da mãe, prostituta e alcoólatra, ressentido-se da figura de um pai – que ele resolve fantasiar como sendo o jogador Renato Gaúcho, e não o bêbado Amaro, que o garoto Levi seus “amigos índios” de Ubatuba teimam em afirmar na forma de chacota e escárnio – e só encontra alívio para sua existência em se masturbar (“masturçar”) e comer americano no prato, servido com muita maionese. Na Alemanha, rodeado por imigrantes e brasileiros, Mané segue sua sina acidentada, e incapaz de aprender alemão nas aulas de Fraulem Marianne Schön, termina fazendo amizade com o muçulmano Hassan, do time de juniores do Hertha Berlim, com o camaronês Mnango e com o brasileiro Uéverson, jogador do time principal. Mané opta por se converter ao islamismo, mesmo sem saber do que se trata e apenas confiando na tradução de panfletos muçulmanos entregues a ele por Hassan e feitas pelo seu colega Uéverson, que também não sabe ler praticamente nada em alemão

e só quer lhe incitar a transar com as prostitutas e garotas que convivem promiscuamente com os jogadores, dentre elas, Fraülem Mechtchild Reischmann.

A partir dos ensinamentos deturpados de Uéverson sobre ser mártir e ir para o paraíso islâmico na companhia de setenta e duas virgens, Mané, agora convertido em Muhamad Mané, aceita a proposta do terrorista Samir Mubarak, pensando ser ele o Bin Laden, e se explode em pleno Estádio Olímpico de Berlim. Com o corpo totalmente destroçado, delira na enfermaria hospitalar, tendo por companhia Mubarak e o músico brasileiro Tomé, viciado em heroína, que se encontra em tratamento para desintoxicação, e que resolve servir de informante a dois agentes que investigam a ligação dos atentados de Mané com os atentados de Mubarak.

Similar ao estilo musical dodecafônico, a estrutura narrativa do livro apresenta aquilo que Flora Süssekind define como “lógica coral”, proliferação de várias instâncias discursivas que se sobrepõem e se confundem a partir da ausência de unidades coerentes. Esse *patchwork* de vozes articuladas a partir de planos de situações diversas e desconectadas entre si são dispostas na narração de Sant’Anna em fontes e tamanhos diferentes, mas sempre reiteram preconceitos a partir dos seus discursos emburrecidos, embasados em clichês e situações abjetas povoadas de banalidades. Isso pode ser evidenciado tanto pela presença de um narrador em terceira pessoa, quanto pelos delírios do protagonista Muhammed Mané, com seu físico destroçado e seu inconsciente confuso, confinado num leito hospitalar. Mas a coralidade de vozes disparatadas ecoa também nos relatos de pessoas que tiveram proximidade a Mané, discursos da TV, relatórios jornalísticos, gravações, filmagens e testemunhos dado às autoridades alemãs, depoimentos para o que parece ser uma reportagem ou um documentário. Um estilo análogo ao *zapping* de um controle de TV, em que os temas sensacionalistas presentes na narrativa – sexo, futebol, religião e terrorismo – são apresentados de maneira hiperbólica e seletiva, tal qual imagens de vídeo, planificadas, confusas e vazias de conteúdo profundo, repetindo o didatismo alienante promulgado pelo vídeo – TV, publicidade e redes sociais.

A estrutura do romance – *patchwork* de vozes corais – funda-se na fragmentação e na atomização de diversas cenas, que, ora são narradas e sobrepostas uma sobre as outras, por intermédio de sobreimpressões – palimpsestos visuais que corrompem a unidade dos planos narrativos – e por parataxes, unidades reduzidas de sentido pleno, tal como o coro perverso que fundamenta o *bullyng* feito pelos “amigos” ainda no cenário de Ubatuba: “Ô viadinho, amanhã depois da aula você tá fodido. Ô viadinho, quem

gosta de você é o Alemão. Ô viadinho, no nosso time, bicha não joga (SANT'ANNA, 2006, p.15)”¹⁵; “Ô Vinte-e-Quatro. Ô Bico-de-Chaleira. Ô Filho-do-Amaro (OPBB, p.27)”. E ora apresentam-se como fragmentos de gravações, filmagens ou anúncios em meios midiáticos, repetindo os maneirismos alienantes de certos discursos planejados destituídos de qualquer substancialidade: “*Eu não disse? É brasileiro, saiu no jornal, olha aqui.*” *TERRORISTA VEIO DA TERRA DE PELÉ* (OPBB, p.31); e mais adiante: “E você, telespectador? É você quem vai responder à pergunta da semana: ‘É possível ou não é possível o surgimento de um novo Pelé?’. Sim: disque 0800 4501. Não: disque 0800 4502 (p.233)”.

No que se refere à instância narrativa em terceira pessoa, ela acaba destoando muito do modelo estabelecido pelo romance realista da modernidade, uma vez que, a quebra da linearidade e da coerência narrativa se institui, inicialmente, pela circularidade condicionada ao uso excessivo da expressão adversativa “mas não”:

O Mané podia ter dado uma porrada bem no meio da cara daquele gordinho filho-da-puta. Mas não. O Mané ficou rodando em volta do gordinho filho-da-puta, olhando para os lados, esperando que algum filho-da-puta logo apartasse a briga. Mas não. Eles eram todos uns filhos-da-puta e queriam ver um filho-da-puta batendo no outro. O Mané ainda não sabia que eram todos uns filhos-da-puta. O Mané não tinha motivo para bater no gordinho filho-da-puta. O Mané não sabia que o gordinho filho-da-puta tinha motivo para bater nele, no Mané. O Mané queria ser amigo daqueles filhos-da-puta. Mas não. (OPBB, p.7).

E também pela recorrência de elipses, ambas estratégias discursivas que impedem qualquer posição concreta e de pleno conhecimento objetivo e referencial dessa voz em relação a trajetória da personagem Mané e aos eventos relatados na diegese: “O primeiro treino do Mané no Hertha Berlin: “...” (OPBB, p.302)”; “Durante dois meses, o Mané, nos treinos: “...”. (OPBB, p.318)”.

Tais recursos narrativos implodem qualquer certeza que esse narrador viesse a promulgar, e reforçam a noção de que a narrativa de Sant’Anna se assenta num terreno movediço, uma vez que o discurso desse narrador é visto como enganoso, e o uso recorrente da adversativa e das elipses sempre sugerindo os equívocos de sua fabulação.

Tal voz ainda adota, por vezes, uma focalização desprovida de olhar onisciente profundo – quase um circuito interno de câmeras de vigilância – o que revela uma ausência de qualquer conteúdo emocional no tocante a Mané, e que pode ser

¹⁵ As próximas citações do romance virão acompanhadas da abreviatura OPBB, seguidas do número da página.

evidenciado pela justaposição de um discurso pré-fabricado, composto de frases feitas e estereotipadas, idêntico aos manuais de propaganda disseminados no mundo do hiperespetáculo. Desse modo, a individualidade de Mané vai sendo minada pela recorrência da voz do empresário esportivo e pela repetição do segmento de frase “e não sentiu nada”, demonstrando que na estratégia empenhada por esse narrador em terceira pessoa, Mané só ocupa lugar como mero bem consumível, imagem *voyeur* atrelada exclusivamente a determinados propósitos mercadológicos:

Mané não estava sentindo nada, não estava escutando nada e o carro negro, importado do Japão, partiu. Sabe, meu filho, agora a sua vida vai mudar totalmente. O futebol vai deixar de ser uma brincadeira de final de semana para ser uma profissão de verdade. O Mané olhou para a pracinha onde ele, o Mané, brincava de beijo-abraço-aperto-de-mão com a filha-da-puta da Martinha e não sentiu nada. Você tem muito talento, joga bem mesmo, mas tem muito que aprender. A partir de agora não vai ser só entrar em campo e começar a jogar. Vai ser preciso muito treino, muita preparação física. Com a sua habilidade, você vai ser caçado em campo. Em cada partida, vai ter alguém o tempo todo em cima de você. Os adversários vão fazer de tudo pra te assustar. Eles vão cuspir na sua cara, vão te xingar, vão ficar segurando a sua camisa, vão enfiar o dedo no seu cu. O Mané olhou para a árvore, em frente à ponte do Perequê, onde o filho-da-puta do Tuca, que Deus o tenha, enfiou o dedo no cu dele, do Mané, quando ele, o Mané, estava fazendo a contagem para ir procurar os filhos-da-puta na brincadeira de pique-esconde, e não sentiu nada. Mas nós, lá em Santos, vamos te dar toda a infraestrutura que você precisa para enfrentar qualquer situação. Você vai ter até uma psicóloga para te ajudar a superar a tensão, as inseguranças normais que todo atleta tem. O Mané olhou para a quadra de esportes da praia, onde ele passava o dia inteiro tentando participar da pelada mas nunca era escolhido no par-ou-ímpar, apesar de ser o melhor jogador de futebol de todos os tempos daquela cidade pequena filha-da-puta, e não sentiu nada. (OPBB, p.119-120).

Mas na narração videográfica da obra de Sant’Anna, os eventos, além de sobreimpressos em imagens mixadas, também por vezes são postos em um fluxo discursivo ininterrupto. Esse caráter ininterrupto da narração já pode ser evidenciado pelo uso excessivo do tempo gerúndio, o que possibilita que a narrativa fique atrelada somente naquilo que está acontecendo em tempo real. Como o relato narrativo de Tomé, pontuado pela simultaneidade delirante, praticamente esquizofrênica, colada aos sentidos e condicionada ao presente perpétuo:

Um dia eu me piquei com a melhor heroína do mundo, fui apagando dentro de um sonho — eu, o trompete, as estrelas, amor, sexo, madrugada em Berlim, o metrô vazio, um bêbado que canta uma música antiga, Kreutzberg deserta, o som de música eletrônica vindo de um inferninho muito doido, um irlandês tocando violão na praça deserta, uma menina turca de lenço na cabeça, coberta do pescoço aos pés, usando um batom vermelho vivo, linda, cheiro de pizza, ofrio, a fumaça de um cigarro, o policial de brinco ajudando o viciado da Zoo Garten a se levantar, a alemã gorda bebendo cerveja, Joe Zawinul na porta do Quasimodo, o apartamento da Rita, Nouvelle Vague, a Rita batendo na minha cara, a banda, eu e os caras improvisando

no banheiro, a gente contando piada, o Mouzon falando da África, a mulher do Mouzon dançando, a gente batendo palma, eu chegando no aeroporto de Madri, eu chegando no aeroporto de Zurique, tudo novo, eu bebendo no aeroporto de Zurique, a aeromoça me servindo aquela garrafa de vinho, os aviões no céu, o rio Reno lá embaixo, montanhas cobertas de neve, o mar da França lá embaixo, eu chegando no aeroporto de Berlim, baixo de pau, trompete e bateria, só o trompete e eu, noite na Kant Strasse, Döner Kebab antes de voltar pra casa, mais uma cerveja, a última, nós ouvindo as fitas uns dos outros, nos conhecendo, estrangeiros. Eu queria sempre ser um estrangeiro, um ferido de guerra no país inimigo, a piedade do inimigo, o amor do inimigo, Jesus —, fui acordando dentro de um sonho — cheiro de bosta, um maluco de olho arregalado dizendo que é o Mubarak, outro maluco, sem olho, falando “buceta”, sem pau, uma enfermeira durona, racista, que gosta de brasileiros, um enfermeiro gente boa, bonzinho demais, ecologista, pacifista, um coração grande, dor de cabeça, o soro acabando, remédio pra dormir, sonhos que não me lembro, uma saudade tão grande, um medo tão grande, agentes da cia. Isso não sou eu. Isso não é um sonho. (OPBB, p.113-114).

Essa estética videográfica e esquizofrênica que marca a subjetividade de Tomé também é apresentada a partir de uma narração fundada no presente do indicativo, em que a linearidade é substituída pela circularidade, pontuada por *incrustações* imagéticas – uma imagem dentro de outra imagem – e enumerações exaustivas que acarretariam uma indiferenciação entre as instâncias temporais do presente, do passado e do futuro:

Posso tocar a alma das quatro mulheres-musas que nos acompanham. Posso sentir a presença de Deus que a tudo vê. Deus concorda. Deus aprova. O Deus deste momento sagrado é meu irmão. Não é um Deus pai. É um Deus irmão. Meu Deus, meu irmão. Posso contar com ele para o que der e vier. Agora somos nove. Deus está entre nós. Paramos num pub, Flying Dutchman. Não é Londres. É Berlim. Os quatro fabulosos em Berlim, ao lado de Deus, que pede conhaque. Deus pede uma cerveja e um conhaque. Paul manufatura o baseado. Deus fuma maconha, o Deus irmão. Minha namorada tem o rosto de todas as mulheres que amei. Minha namorada é Grace Kelly. Grace Kelly hippie, muito louca. Yoko se entende com Paul. Somos todos irmãos. Deus também. Mick e Keith chegam e se unem a nós. Miles, Jimi, Bird, Zappa, Pastorius... Não é o baseado da Fräulein Que-Não-É-Nazi. É Deus. É a emoção. Quero dizer palavras, mas digo sons de trompete. Estas notas não existem em nenhuma escala. É o baseado da Fräulein Que-Não-É-Nazi. Posso ouvir Mubarak, que vai continuar. Posso ver Friederich entrando em Berlim, derrotando os prussos. Posso ver um Hitler que chora, um Hitler arrependido, o julgamento, o Juízo Final. Sou também um Türkenschwein, um porco brasileiro. Estou perdendo. Perdôo Rita. Perdôo Hitler. Perdôo Deus. Lovely Rita meter maid. Rita sobrevivente. Rita sobreviveu. Cadê a Rita? Eu amo Rita? Me abraça, Paul. Eu sou seu irmão, Paul. Eu sou George. Visto o casaco de couro, Rita na garupa da minha moto. O show foi maravilhoso. O Cavern Club lotado. Seremos hippies. Vamos todos ser hippies. Hitler hippie ao lado de Mick e Keith. Vejo Hitler descendo num avião vermelho, o Barão Vermelho, sobre o Tier Garten, no zoológico, sobre os gorilas. Tão tristes, os gorilas. Vamos soltar os gorilas, vamos libertar os gorilas. É só atravessar a rua e ganhar a cidade. Uma passeata hippie de paz e amor. Vamos nos confraternizar com a mais nova juventude eletrônica. Vamos fazer paz e amor nos parques, os gorilas, Rita, Grace Kelly. Eu acredito em I Ching, eu acredito nos Beatles, eu acredito no Maharishi, eu também acredito no John e na Yoko. Eu preciso cantar. Minha consciência está aqui, na hora da verdade, no momento da decisão, na luta, mesmo na certeza da morte. Eu sou Paulo Martins, eu sou Glauber Rocha, eu sou George Harrison, eu sou Tomé, eu sou Mubarak, eu sou Hitler, eu sou Friederich atravessando o Brandenburg Tör. Um baseado e um

trompete. Um baseado e um trompete. Um baseado e um trompete. George. Eu sou George Harrison. O meu primo é o Paul. Estamos em Berlim com nossas lindas louras hippies namoradas dos Beatles, irmãos no Flying Dutchman. É tão bom! É tão maravilhoso! Minha consciência está aqui. É o triunfo da beleza. O sonho vai continuar. Mubarak vai continuar. O sonho vai continuar. O sonho vai continuar. O sonho vai continuar. Eu sou George Harrison e o sonho vai continuar. Eu sou George Harrison e o sonho vai continuar. Eu sou George Harrison e o sonho vai continuar. (OPBB, p.153-154).

O fluxo incessante e circular do relato de Tomé acaba reverberando na gravação em áudio do discurso de Samir Mubarak, radical islâmico que a consciência embotada de Mané acredita ser Osama Bin Laden, e que se encontra em estado convalescente na mesma enfermaria hospitalar após ter dado um artefato explosivo ao jovem jogador do Hertha e, posteriormente, ter cometido um atentado a bomba contra a embaixada americana na Alemanha:

O Rei da Inglaterra estava lá. Uma loucura que não era a dos Beatles. Era uma loucura como a de George Harrison. Os soviéticos entraram com o gás. Meu nome é Mubarak e eu vou continuar. Destruíram o lado esquerdo de Mubarak e eu sou Mubarak. A asa esquerda da águia. Sim, preciso voltar ao Paraíso. O lado esquerdo de Mubarak vai ser reconstituído através da espada de raio laser de Muhammad, em nome de Alá. Mubarak, eu sou Mubarak, vai atravessar a estrada do Paraíso ao lado das setenta e duas virgens, empunhando a espada de Gabriel. Eu, Mubarak, passarei dez dias e dez noites no deserto de Sonora, México, até que as tropas dos mártires de Alá, o exército de Muhammad, se encontrem. Então, chegará o momento definitivo da morte. A morte de Mubarak, a nova vida de Mubarak, a morte de todas as coisas. E Mubarak vai continuar. Dezesete horas e trinta minutos, Texas: BUM. Vinte horas, Ohio: BUM. Vinte e uma horas, Colorado: BUM. Flórida, Cabo Kennedy, a NASA. O tio de Mubarak. Mubarak e as setenta e duas virgens, na estrada da Meca. A perna. A nova perna de Mubarak. Depois, Sonora, México. Os exércitos de Mubarak, os exércitos de Muhammad, os exércitos de Alá. A NASA, a espaçonave de Mubarak: BUM. Dezesete horas e trinta minutos, Texas: BUM. Vinte horas, Ohio: BUM. Vinte e uma horas, Colorado: BUM. Catorze horas, vinte e dois minutos, Tampa Bay: BUM. Catorze horas, trinta e oito minutos, Flórida, Cabo Kennedy, NASA: BUM. A morte de Mubarak. A morte de Muhammad. A vida na fábrica de estofamento de mísseis: BUM... BUM... BUM... Alá, Muhammad, Mubarak, o Imperador do Japão, o Rei da Inglaterra: BUM... BUM... BUM... BUM... BUM... BUM... A espada do Samurai é a espada de Alá. As trombetas de todos os anjos de Alá. Mubarak vai continuar. Mubarak vai continuar. Mubarak vai continuar. (OPBB, p.318-319).

Marcado pela simultaneidade, mas valendo-se também de outro recurso que fundamenta a politopia, no caso, *o jogo de janelas*, em que imagens são dispostas na forma de fragmentos distintos num mesmo plano, o discurso de Mubarak associa confusamente atuação islâmica e suas litânicas com elementos conectados a sociedade do hiperespetáculo – dos Beatles, ícones musicais pacifistas a filmes de ação com suas espadas *lasers* e samurais – numa tele-banalidade contraditória em que suas ações ideológicas acabam sucumbindo aos apelos capitais dessa sociedade ocidental que tanto

almeja extinguir. Em ambos os discursos, os signos linguísticos entram em rotação constante, convertendo-se as sequências fráscas mínimas e imagens desdobradas, num procedimento análogo ao da *Pop Art* de Andy Warhol, em que a imagens decalcadas da cultura capitalista eram dispostas numa cadeia circular e repetitiva.



Imagem 6: Andy Warhol, *Sixteen Jackies*, 1964.

As recorrências e sobreposições de imagens presentes nos discursos de Tomé e Mubarak – e também, como se verá mais adiante, no discurso de Mané – imprimem de maneira precisa a sensação de perda de referenciais concretos e a volubilidade dos significados, intensificando o teor de instabilidade dos sentidos e dos acontecimentos presentes na narrativa de Sant’Anna.

Os procedimentos autodesdobráveis atingem também a instância das personagens, que acabam destituídas dos traços de sua individualidade e sendo transformadas numa imagem clichê similar a um rótulo, convertendo-se no que Fredric Jameson (2007) define como logotipo, signo flutuante convertido em marca ou emblema que comporta e sintetiza certos padrões difundidos pela cultura televisual e publicitária. É o que ocorre, por exemplo, como a enfermeira Ute, submetida à ação rotulatória e enumerativa de Tomé, que muito lembra um banco de armazenamento digital de dados. O mesmo Tomé que é reduzido à condição de gravador e câmera de tudo o que ocorre no quarto da enfermaria pelos agentes que investigam a conduta de Mané:

“Super-Fräulein-Que-Não-É-Nazi-mas-Sim-uma-Maconheira-Radical-Extremista-Marxista-Defensora-da-Igualdade-entre-os-Sexos-e-da-Justa-Distribuição-de-Renda-entre-Todos-numa-Comunidade-Internacional-Somos-Todos-Irmãos-Felizes-Independentes.”

“Já chega, você fumou demais, já está falando besteira e, daqui a pouco, a CIA chega aí para falar com você.” “O que é isso, Fräulein Humanitária-Praticamente-uma-Ariana-de-Alma-Turca-Que-Adora-um-Haxixe-Turco-Quer-Dizer-Paquistanês-Turco-Paquistanês-Coreano-Afegão-Tudo-a-Mesma-Coisa-Tudo-do-Eixo-do-Mal!

Eu estou acostumado com isso. Mas tudo bem, eu já estou doidão mesmo. Muito bom esse fumo, hein, Fräulein Que-Nã...” (OPBB, p.223).

*

“Nada disso, Fräulein Que-Não-É-Nazi...”

“Ute. Sem Fräulein.”

“Nada disso, Fräulein Que-Era-Nazi-Passou-a-Ser-Fräulein-Que-Não-É-Nazi-e-Agora-Toda-Implicante-Faz-Questão-de-Ser-Apenas-Ute”. (OPBB, p.242).

**

“A Fräulein Extremamente-Defensora-das-Minorias-Femininas-Oprimidas-pelos-Muçulmanos-Opressores-das-Mulheres-Que-Não-São-Turcos-Mas-Aqui-na-Alemanha-TurcoÁrabe-Palestino-e-às-Vezes-até-Mesmo-Sul-Americanos-de-Pele-um-Pouco-mais-escura-É-Tudo-a-Mesma-Coisa.”

“Quem?”

“A enfermeira. Quer ver? Fräulein Que-Não-É-Nazi, Fräulein Que-Não-É-Nazi, o Türken Schwein está fedendo, todo cagado, você pode vir até aqui?” (OPBB, p.290).

Desse modo, a circularidade simultânea e politópica que perpassa os discursos de Tomé e Mubarak evidencia a experiência do indivíduo contemporâneo, desintegrado e desnortado na sua individualidade e nos seus propósitos, isolado num presente perpétuo cada vez mais imerso na cadeia hipertrofiada das relações intransitivas legisladas pelo consumo e pela imagem.

Tais procedimentos videográficos desvinculam a narrativa de Sant’Anna do realismo referencial, instaurando um real simulacional feito de colagens e estereótipos midiáticos e que decreta a falência na noção de plano – tal qual preconizado pelo conceito de isotopia – e destrói a contiguidade espaço-temporal do enredo. As enumerações e a repetição seriam marcas da aleatoriedade com que os acontecimentos se sucedem, tornando mais clara a ausência de encadeamento presidido pela causalidade rigorosa do enredo.

Nesse sentido, o tempo em que a narrativa se estabelece é demarcado pelo próprio aparato midiático, uma vez que só podemos tentar delimitá-lo a partir do momento em que ele torna-se referendado pelo virtual. O próprio personagem principal

é agenciado por essa instância tecnológica, uma vez que sua abulia cognitiva e afetiva pode ser evidenciada pela falta de referentes históricos e sociais que lhe ancorariam. Um exemplo relevante de como o fluxo do vídeo penetra na subjetividade de Mané é que sua consciência é capturada pela tela do vídeo, reforçando sua insuficiência dessa personagem confinada num espaço simulacional em que o tempo é suspenso numa agoridade permanente:

Já pensou que agora é todos os tempo que existe ao mesmo tempo? Já pensou que agora é antes, que tem essas praia, que tem você, que é tudo de Ubatuba e que também tem as gringa da Alemanha, tem a Paméla que é gringa americana, que tem as mulher tudo da televisão que é de um tempo que não é nem esse tempo que era nosso quando a gente era vivo, nem é antes, nem é depois, que televisão é uma coisa que fica tudo lá gravado, fica tudo guardado, que depois passa num tempo que pode ser qualquer tempo, que é o tempo que passa na televisão, que é quando a gente vê o antes, que é o tempo que os cara filma as coisa que vai aparecer um tempo depois quando a gente vê as coisa que foram filmada passando na televisão? (OPBB, p.346).

E mais adiante:

[...] no meio desse tempo que passa e não passa, esse tempo que não existe, esse tempo que é o tempo que eu fico querendo, se eu quero rápido, o tempo é rápido, se eu quero devagar, o tempo é devagar e aí eu é que sei, eu é que posso até escolher que não tem tempo nenhum, nem devagar, nem rápido. (OPBB, p.405).

É possível aqui explicar essa desconexão narrativa em termos da esquizofrenia aludida por Jameson (1985; 2002), em que a temporalidade é um efeito da linguagem e não há como conceber o tempo se não por meio da linguagem, seja ela qual for. Assim sendo, o indivíduo esquizofrênico é aquele que não consegue diferenciar a transição do tempo, o passado, o presente e o futuro. Como ressalta Jameson, o esquizofrênico vive em um eterno presente, pois há vagas ligações com o passado e o futuro simplesmente não existe. Recorrendo aos postulados de Lacan, Jameson observa que

[...] a experiência da temporalidade, da temporalidade humana (passado, presente e memória), a persistência da identidade pessoal através de meses e anos – a própria sensação vivida e existência do tempo – são também um efeito de linguagem. Porque a linguagem possui um passado e um futuro, porque a frase se instala no tempo, é que nós podemos adquirir aquilo que nos dá a impressão de uma experiência de continuidade temporal tampouco, estando condenado, portando, a viver em um presente perpétuo, com o qual os diversos momentos de seu passado apresentam pouca conexão e no qual se vislumbra nenhum futuro no horizonte. Em outras palavras, a experiência esquizofrênica é uma experiência da materialidade significativa isolada,

desconectada e descontínua, que não consegue encadear-se em uma seqüência coerente. O esquizofrênico não consegue desse modo reconhecer sua identidade pessoal no referido sentido, visto que o sentimento de identidade depende de nossa sensação da persistência do “eu” e de “mim” através do tempo. (JAMESON, 1985, p.22).

Para Mané, qualquer resquício de temporalidade é dado somente pela sua consciência esquizofrênica, que retira suas experiências da mídia e as justapõe a partir de sua memória embotada, sem nunca conseguir articular horizontes temporais distintos. Tal como um esquizofrênico que não vive o passado e o futuro, mas se prende mais intensamente ao presente perpétuo, preso a uma narração de fragmentos soltos e articulados de maneira vaga e desconexa.

Sua narração dos eventos jamais forma um conjunto homogêneo, linear e coerente de experiências que fundamentariam sua trajetória enquanto personagem. Ao contrário, sua voz narrativa se apresenta como uma mera sucessão de eventos não relacionados. Tudo se passa como se só existisse o momento presente, já que não há vínculos causais entre os diversos momentos da narrativa: o passado não tem peso sobre o presente e tampouco o futuro parece depender de alguma coisa a acontecer no momento atual. Isso faz com que a noção de temporalidade do romance se apresente estilhaçada, haja vista que nenhum narrador ou voz presente consegue estabelecer uma coerência. “Lógica coral”, *patchwork* que se ancora na sucessão de diversos instantes independentes, desvinculados de um *continuum* temporal mais amplo e nunca retomando o fio principal do discurso iniciado. Assim sendo, ao contrário do romance tradicional, cujas impressões sensoriais e percepções sinestésicas instigavam o estabelecimento de laços e lembranças afetivas, operando uma transformação introspectiva no indivíduo pelo acúmulo de experiências – conforme a conceituação benjaminiana –, na narração de Mané, o fluxo videográfico inviabiliza isso.

De fato, Mané é um personagem que no transcorrer de toda a narrativa se mostra não somente incapaz de compreender a realidade concreta que ocorre a sua volta, mas também não empreende qualquer mínimo esforço possível nesse sentido: “O Mané não estava entendendo nada. O Mané nunca vai entender nada (OPBB, p.216)”; “O Mané não é o tipo de ser humano que aprende uma língua estrangeira. O Mané não é o tipo de ser humano que aprende (OPBB, p.307).” Quanto essa sensação de não compreensão do que ocorre a sua volta, cumpre observar que um traço estilístico marcante na narrativa é a presença incessante de marcas linguísticas “não” e “nem”, que funcionam com índice da erosão das certezas, relativizando significados e colocando

toda a narrativa sob o estigma da ambiguidade e da dúvida a partir da maneira que as ações, cenas e a própria personagem principal são apresentadas na narração.

A abulia cognitiva e afetiva de Mané é abissal, o que torna uma tarefa árdua para ele estabelecer qualquer tipo de contato, seja ele linguístico, ou sócio afetivo com as pessoas que gravitam a sua volta. Considerado um indivíduo extremamente atrasado pela psicóloga do time de juniores do Santos F.C. – “[...] de todos, é o [...] mais primitivo mesmo. Ele não consegue elaborar um pensamento que seja (OPBB, p.231)” – Mané também se mostrará incapaz de aprender as noções básicas de comunicação quando se transfere para Berlim. Os esforços empreendidos por Marianne Schön não surtem nenhum resultado:

A Fräulein Schön disse: “Guten Morgen”.

O Uéverson disse: “Aftas ardem e doem. Rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá...”.

O Mané: “...”.

A Fräulein Schön: “Mein Name ist Schön, Marianne Schön”.

O Uéverson: “Hemorróidas idem. Rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá...”.

O Mané: “...”.

A Fräulein Schön, para o Uéverson: “Wie heissen Sie?”.

O Uéverson, para a Fräulein Schön: “Comé que eu faço pra botar minha pica nessa buceta loura aí, hein, ô gostosa? Rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá rá...”.

O Mané: “... Rá rá...” (OPBB, p.310).

E o intérprete português contratado para lhe auxiliar também não obtém nenhum sucesso, vindo a ser demitido:

Não teve jeito. O menino não sabia falar nem português. Aliás, o menino não falava nada. E acho também que ele não entendia nada. Não era um problema de idioma. Era um problema de coordenação das idéias, um problema de inteligência mesmo. Quer dizer, um problema de falta total de inteligência. Tem até nome isso: oligofrenia. (OPBB, p.317).

A incapacidade mental e afetiva de Mané é vista na narrativa como fruto de sua infância pobre e miserável em Ubatuba, marcada pela rejeição da mãe – “Não ia ser nada mesmo. Nada. É um bostinha, filho daquele bostão que me comeu e fez ele. Comeu, não. Estrupou. O pai era burro, eu sou burra e ele é burro (OPBB, p.28)” – de Martinha, seu primeiro desejo amoroso, que sonhava pegar na mão e beijar enquanto brincava de “voltinha no quarteirão”, além e das experiências sofridas nas mãos de Levy e sua turma, “os índios” que incluíam comer pão misturado com urina e fezes do bar do Império, sucessivas tentativas de cobrança de favores sexuais e o rótulo de homossexual e filho do bêbado da cidade: “Viadinho, Vinte-e-Quatro, Filho-da-Puta, Filho-do-

assim pra apertar, mas não deu pro Amaro, não. É o Renato Gaúcho. Eu vou jogar no Fluminense depois, que vai ganhar do Palmeiras que eu fiz troca-troca no Levi, mas ele não fez ni mim, não. Eu prometo. (OPBB, p.223).

E ainda:

“Você vai me desculpar, Mané, mas hoje você só sai daqui quando me falar sobre essa Martinha. Ela é sua namorada? Você gosta dela? Você já fez sexo com a Martinha?” “Foi, sim. Foi, sim. Não é mentira, não. Não é, não. Eu peguei ela assim e fiz troca-troca nela, que eu não sou viado, não. Eu fiz ‘voltinha no quarteirão’ com a Martinha e fiquei apertando os peito dela, assim, grandão, igual da Paméla, e botei a mão na calcinha dela, assim, debaixo, e ela ficou me dando beijo, ficou olhando eu fazer punheta e pôs a cara assim embaixo do meu pinguelo e saiu leite na cara dela e ela ficou lambendo tudo depois, que eu não sou viado, não, e ela virou assim o cuzinho e enfiei o dedo e o Levi não fez nada, não, não enfiei o dedo ni mim, não, que eu sou dez, ou então eu sou oito que é pra ficar passando as bola, lançando a bola, não sou vinte-e-quatro, não, e tem umas jogadora de vôlei que vai lá na minha casa e fica com os peito, assim, esfregando no meu pinguelo, fica eu e fica umas vinte comigo, lá na cachoeira, fica tudo lá com a bunda virada e eu enfio os dedo, enfio o pinguelo e fico lambendo elas nas bucetona que elas têm, tudo cabeludas, assim, tudo loura, menos a Paméla que tem cabelo preto e uns peito tudo cor-de-rosa e eu esporra o leite nos peito dela e eu deixo todo mundo vim também, menos o Levi, que faz troca-troca ele e o Toninho Sujeira, eles é que é viadinho, que não pega nos peito da Martinha e eu não vou dar mais guaraná pra eles, não, eu não comi pão com bosta, não, que o Carioca não fez troca-troca neu, não, não fez, não, eu é que fiz troca-troca no Carioca, fiz troca-troca no Alemão, que eu não sou viadinho, não, e eu não vou pagar lanche, não, que eu vou lá no Drínquis Privê, que lá tem sex e eu é que faz sex lá, sábado, domingo e o Levi não vai lá, não, que o Levi nem sabe fazer punheta e eu é que sei, eu é que vou lá com a Paméla e sai esporra do meu pinguelo, que eu não sou viado, não, eu não sou preto não, eu sou, não, eu sou moreno, é, porque eu vou lá na praia com a Paméla e fico, assim, apertando os peito dela, fazendo esporra com o meu leite que sai nos peito dela, na cara dela, que ela fica lambendo, que eu não sou viado, não, que eu não sou filho do Amaro, não...”

“Calma, Mané. Calma, calma. Não precisa falar tudo ao mesmo tempo, não. Vamos falar uma coisa de cada vez. Primeiro, a Martinha. Você já fez sexo com ela, Mané?” “Fez assim com o pinguelo nos peito. Fiquei apertando, dando beijo na boca, fazendo ‘voltinha no quarteirão’.”

“Que história é essa de ‘voltinha no quarteirão’?” “Eu não sou viado, não. Eu fiz ‘voltinha no quarteirão’, eu fiz ‘beijo’, eu fiz ‘abraço’, fiz ‘aperto de mão’, fiz tudo e eu sei falar ingrêis e eu falei pra ela que eu ai ló viu. Que eu aprendi na televisão, o ingrêis. É só falar ai ló viu. Pronto? Pode embora?” “Olha, Mané: o tempo até já acabou, mas a gente podia aproveitar que hoje você está falando mais, pra gente entender o que se passa na sua cabeça.” (OPBB, p.229-230).

O fluxo atabalhoado do vídeo-discurso de Mané é formulado a partir do uso recorrente de palavras vulgares, repetitivas e também substituídas por similares dispostas no universo da publicidade – o jargão “bom de bola, bom na escola”, que era sempre proferido pelo instrutor Mário Teles – e da imagem – sexo por *Sex*, em alusão a publicação erótica –, além de um sem número de informações retiradas do conteúdo de filmes pornográficos e lembranças sobrepostas e recriadas/reinventadas a partir de uma mixagem de cenas e instâncias temporais distintas, o que acaba por decretar uma

confusão entre realidade concreta e fantasias midiáticas, desenraizando Mané cada vez mais do horizonte sócio histórico e cultural do mundo a sua volta. A repetição fornece a exata medida da dissolução subjetiva que define Mané, indivíduo estilhaçado e que revela uma incapacidade plena de formular pensamentos e ideias próprias, limitando-se a repetir pedaços de frases, ideias e jargões que ecoaram a sua volta.

Incapaz de qualquer forma de interacionismo humano e tátil, de constituir relações linguísticas e afetivas no mundo real, Mané só consegue buscar interação no reino das imagens, uma vez que para Lipovetsky e Serroy (2009), a “[...] tela global se impõe como um instrumento adaptado às necessidades particulares de cada um [...], o advento do *self-mídia*. (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 259)”. E nessa realidade hipertrofiada, qualquer conforto sensitivo, afetivo ou emocional acaba sendo buscado no âmbito do vídeo, da TV e, sobretudo, da pornografia: “O Mané era um viado filho-da-puta que só fazia sexo com modelos internacionais da revista Playboy, com grandes jogadoras de vôlei da Europa, com *cheerleaders* de *teams de football*, atrizes e apresentadoras lindas da televisão, umas turistas de corpos perfeitos e com a Martinha (OPBB, p.110)”; “O Mané podia fazer sexo com várias mulheres diferentes ao mesmo tempo, nas mais diversas posições. Graças à revista Sex e aos vídeos pornográficos do Japão, o Mané já conhecia um belo repertório de situações pornográficas (OPBB, p.118)”. Há todo um descompasso entre sua individualidade e o mundo concreto, não se esforça por compreender, uma vez que sente não pertencer a esse real.

A consciência de Mané se funda a partir da noção de *self-mídia* aludida por Lipovetsky e Serroy (2009), uma vez que o crivo da sua subjetividade encontra-se veiculada pelo universo simulacional da imagem de vídeo – da visualidade pornográfica – em que tudo é visto a partir de uma espessura superficial, mas que lhe permite ordenar a realidade a sua volta a partir da construção de enredos masturbatórios tendo como matriz os filmes assistidos na casa do garoto de Ubatuba, o Japão:

O Mané não entendia de nada. Mas não. O Mané entendia de televisão. O Mané ligou a televisão, pegou o controle remoto, se deitou e começou a trocar os canais, procurando algo. Mas não. Havia mais de cinquenta canais na televisão instalada no quarto do Mané, mas nenhum desses canais era conhecido do Mané. O Mané não achou, em canal algum daquela televisão esquisita, as atrizes, as modelos, as apresentadoras de programas esportivos com as quais ele, o Mané, gostaria de fazer sexo naquela noite em que ele, o Mané, estava precisando muito de fazer sexo. O Mané precisava de inspiração, precisava de ideias para desenvolver um roteiro mental, no qual todos aqueles sentimentos confusos que assolavam o Mané, naquele primeiro dia, pudessem ser traduzidos na linguagem do sexo, da masturbação. [...] Para o Mané, punheta era coisa muito séria. Para o Mané, punheta era muito mais do que sexo. Para o Mané, punheta era uma forma que ele, o Mané, encontrara para

tornar concretos determinados sentimentos. Para o Mané, cada punheta era um plano para o futuro, um passaporte para um mundo onde ele, o Mané, era alguém melhor, era alguém amado, era alguém amando. Por isso, as parceiras sexuais do Mané, em seus filminhos mentais, deveriam ter feições exatas. O Mané, durante a masturbação, tinha que reconhecer cada pintinha, cada detalhe do rosto e do corpo das parceiras. Mas não. O corpo nem tanto. Como o Mané não tinha contato visual com o corpo de várias de suas musas, ele inventava e melhorava o corpo delas em sua imaginação. Mas, quanto às parceiras retiradas das revistas e da televisão, essas que se mostravam nuas para ele, para o Mané, ele, o Mané, decorava cada milímetro do corpo delas, das parceiras sexuais do Mané, que eram atrizes e apresentadoras da televisão, que posavam para revistas pornográficas, a Pamela, as cheerleaders, as atrizes dos filmes eróticos que apareciam na televisão nas madrugadas de sábado para domingo e que usavam pompons cor-de-rosa na bunda. (OPBB, p.294-295).

A percepção de Mané se articula a partir de uma visibilidade de teor imagético-pornográfica acentuada pela capacidade de fabular enredos e construir imagens vai se intensificando a tal ponto que a realidade a sua volta passa a se tornar esmaecida. A realidade só funciona como “tela total” a fornecer detalhes – quase que em alta definição – e cenas que serão decalcadas e rearranjadas nas suas fabulações mentais: “Os seios da turista americana já estavam registrados na memória masturbatória do Mané e ficariam para mais tarde (OPBB, p.102)”. Isso também ocorre, por exemplo, quando Mané é levado por seus companheiros do Hertha Berlin a presenciar o show erótico de uma garota se exibindo em um *peepshow* fantasiada de diaba:

O Mané nunca tinha visto algo tão maravilhoso na vida dele, do Mané: Era uma mulher vestida numa roupa colante vermelha, cheia de tachinhas, máscara, cabelo louro comprido, segurando um chicote numa mão e um vibrador na outra, além de trazer um par de chifres na cabeça — uma diabinha. Primeiro, ela, a diabinha, fazia o striptease, sob uma iluminação toda vermelha. Ao fundo, labaredas de fogo eram projetadas num jogo de espelhos, dando a impressão de que ela, a diabinha, estava mesmo no meio do fogo. E, depois de já estar totalmente despida, a diabinha passou a brincar com o vibrador hi-tech, de cuja ponta saía um fecho de luz vermelha. A diabinha colocou o vibrador em todos os buracos dela própria, da diabinha, oferecendo, ao Mané, a visão iluminada e rubra de suas entranhas. O Mané deu cinco sem tirar. Não. O Mané deu cinco sem botar e saiu da cabine, depois de mais de uma hora, ainda com o pintinho duro. O time profissional inteiro do Hertha Berlin, incluindo os reservas, estava na porta da cabine esperando pelo Mané. O Uéverson em primeiro plano, óbvio. [...] O Mané ficou só lá, com aquela cara, feliz, armazenando em sua mente todas aquelas imagens do espetáculo oferecido pela diabinha do peepshow, para usar sempre que precisasse. (OPBB, p. 362-363).

Incapaz de qualquer contato linguístico, social e físico com seu grupo social – e sobretudo, com as mulheres –, Mané fica deslumbrado com a encenação passada nesse *slot* de visualização imagética, atração artificial em que qualquer forma de contato se torna inviável. Distante das raias da realidade e inscrita no âmbito do tridimensional, tal encenação revela o que Baudrillard (2004) define como um despudor obscuro e fundado no paradoxo de que se tudo é exposto de maneira pornográfica e hipertrofiada, é porque,

no fundo, não há nada mais nada a ser realmente mostrado. Como bem nota Baudrillard (2004), estamos postados diante do

[...] espelho da banalidade, do grau-zero, onde se faz a prova, contrariamente a todos os objetivos, da desaparecimento do outro, e talvez mesmo do fato de que o ser humano não é fundamentalmente um ser social. O equivalente de um *ready-made* – transposição tal e qual da *everyday life*, esta mesma já truncada por todos os modelos dominantes. Trivialidade de síntese, fabricada em circuito fechado e em tela de controle. [...] Não é preciso entrar no duplo virtual da realidade, nós já estamos lá – o universo televisual é apenas um detalhe holográfico da realidade global. Até mesmo em nossa existência mais cotidiana, já estamos em situação de realidade experimental. E é daí que vem a fascinação, por imersão e interatividade espontânea. Trata-se de um voyeurismo pornô? Não. Sexo existe por toda a parte, mas não é isto o que as pessoas querem. O que elas querem profundamente é o espetáculo da banalidade, que é hoje a verdadeira pornografia, a verdadeira obscenidade – a da nulidade, da insignificância e da platitude. (BAUDRILLARD, 2004, p.20-21).

A reiteração dessa prática, em que televisualidade molda o *self mídia* de Mané com cenas e imagens provenientes de filmes, revistas e espetáculos em que o sexo é a matéria principal, acabam funcionando como prática de tentar atribuir sentido e propósito para uma existência nulificada em que realidade concreta é sempre turvada pela cegueira alienante.

Desse modo, ao construir suas fabulações masturbatórias, Mané abandona o fluxo atabalhado e incoerente que marca sua dicção em primeira pessoa, e passa a ser articulado a partir de um discurso formulado por um narrador câmera, desprovido de modulações e construído por intermédio de uma infinidade de cenas retiradas do seu cotidiano passado na companhia de mulheres da realidade concretas – a psicóloga do Santos e sua professora de alemão – e suas contrapartes, veiculadas pela cultura do hiperespetáculo – a apresentadora do programa de esportes, *charleeders*, Pamela Anderson Lee, e as jogadoras de vôlei da seleção holandesa – sempre mescladas a outras imagens e rearranjadas no seu imaginário televisual, a se repetirem *ad infinitum* conforme seus desejos lascivos:

Antes que atingisse o orgasmo cedo demais, Mané tirou o seu pau negro, enorme, túrgido, monumental, espetacular, pulsante, cheio de veias, entumecido como nunca, de dentro da boca de Fräulein Schön, e ordenou que Fräulein Schön ficasse de quatro. Sem piedade alguma, Mané introduziu brutalmente seu pau negro, enorme, túrgido, monumental, espetacular, pulsante, cheio de veias, entumecido como nunca, no cu de Fräulein Schön. Fräulein Schön deixou escapar um gemido rouco de prazer e dor. Fräulein Schön rebojava, enquanto era possuída violentamente, pelo cu, por Mané. Dez cheerleaders, vestindo saiotas, sem vestir calcinhas, sem vestir camisas, segurando pompons, entraram no apartamento de Fräulein Schön e passaram a fazer sexo lésbico selvagem entre elas, ao redor da cama onde Mané possuía violentamente o cu de Fräulein Schön. A torcida do Fluminense cantava: “A bênção,

João de Deus. Nosso povo te abraça. Tu vens em missão de paz, sê bem-vindo e abençoa esse povo que te ama”. Mané enfiou três dedos na boceta de Fräulein Schön. As dez cheerleaders tiveram um orgasmo simultâneo. Mané e Fräulein Schön tiveram um orgasmo simultâneo. Sentindo a dor e o prazer proporcionados pelo pau negro, enorme, túrgido, monumental, espetacular, pulsante, cheio de veias, entumecido como nunca, de Mané, em seu cu, Fräulein Schön gemeu um gemido rouco, animalesco. (p.315-316).

*

A psicóloga diz para Mané: “Eu te amo”, e tira a blusa. Mané lambe os seios da psicóloga. A psicóloga tira a saia. Mané aperta a bunda da psicóloga e tira sua calcinha. A psicóloga esfrega a boceta na cara de Mané. Mané lambe a boceta da psicóloga. A boceta da psicóloga tem cheiro de eucalipto. A psicóloga se abaixa, tira o short e a cueca de Mané, com os dentes. O pau de Mané é enorme. A psicóloga chupa o pau de Mané e fica dizendo: “Eu te amo, eu te amo, eu te amo...”. Mané se deita no divã e a psicóloga se deita em cima de Mané, com a bunda na cara de Mané. A psicóloga chupa o pau de Mané. Mané lambe a boceta da psicóloga. Mané lambe o cu da psicóloga. O cu da psicóloga tem cheiro de eucalipto. Sessenta-e-nove. Mané tem um orgasmo demorado e ejacula litros de esperma na boca, na cara, da psicóloga. Com a cara cheia de porra, a psicóloga se vira para Mané e diz: “Eu te amo”. (OPBB, p.68-69).

**

Mané beija Pamela na boca. Mané beija a cheerleader na boca. As outras vinte pessoas continuam a fazer sexo em todas as posições conhecidas por Mané, que são as posições apresentadas na orgia romana do vídeo pornográfico do Japon. Pamela troca de lugar com a cheerleader. A cheerleader sobe e desce, sobe e desce. Nova troca de posições. Pamela sobe e desce, sobe e desce. A cheerleader sobe e desce, sobe e desce. Pamela sobe e desce, sobe e desce. A cheerleader sobe e desce, sobe e desce. Pamela sobe e desce, sobe e desce. A cheerleader sobe e desce, sobe e desce. Pamela se vira e mostra o cu para Mané. A cheerleader sobe e desce, sobe e desce. Pamela diz para Mané: “I love you”. Mané empurra a cheerleader para o lado e coloca o pau muito grande no cu de Pamela. Pamela vira o rosto na direção de Mané e pisca um olho, depois repete: “I love you”. A cheerleader beija a boca de Mané. Foi a melhor sensação que o Mané teve em toda a sua vida. (OPBB, p. 60).

Nessas cenas, Mané se torna imagem estereotipada, submetido ao ângulo e a *mise-en-scène* obscena que as câmeras registram na feitura de grande parte dos filmes pornográficos, com a linearidade repetitiva de cenas e situações moldadas por clichês visuais desgastados e uma economia severa de recursos de linguagem. Assim sendo, os breves momentos passados com algumas mulheres de seu cotidiano acabam por receberem um tratamento espetaculoso e apelativo, mostrando a precariedade do afeto, uma vez que qualquer relação agora é reduzida ao aspecto físico e subordinada ao domínio do imagético, tornando-se efêmera e fortuita, com duração somente do intervalo de uma masturbação ou outra.

Nesse processo de subordinação imagética de Mané, o narrador em terceira pessoa também não se furta de repetir os trejeitos de um controle remoto, zapeando pela

mente turva do jovem atleta como se ela fosse uma rede digital de canais em alta definição:

O Mané achou uns filmes em preto-e-branco naquela televisão onde ele, o Mané, não entendia nada. Os esqueletos de uns padres, de uns bispos, do papa, no alto de um rochedo à beira-mar. Umas pessoas esquisitas. Um cavalo. Um casal esquisito. Um cara brincando com dois aviõezinhos, falando sem parar. Nosferatu, do Murnau. O Mané adorou. (OPBB, p.296).

Mas não é só pelo narrador-câmera que Mané é visto como mera projeção de vídeo inerente ao universo midiático. O zagueiro e capitão do time de juniores do Santos, Fernando – imagem desdobrada de Levi no superego de Mané –, associa pejorativamente a conduta ingênua de Mané à da personagem Forrest Gump, criação do autor norte americano Winston Groom e interpretada no cinema por Tom Hanks, numa produção homônima de meados da década de noventa:

Porra, eu falo, vocês não acreditam. O moleque joga bola pra caralho, mas é meio doido da cabeça. Meio retardado, que nem esses filme que passa, esses de retardado. Passou outro dia, o cara que fica correndo, vai pra guerra, joga pingue-pongue, ganha medalha do presidente dos Estados Unidos, come uma gostosa e é retardado, ganhou Oscar e o caralho. É ou não é, Mané?
“...” (OPBB, p.235).

A comparação feita por Fernando se revelará irônica no transcorrer da narrativa, uma vez que a personagem Gump, apesar de dotada de um QI bastante reduzido, e jamais tendo plena compreensão dos eventos sociais, políticos e culturais que se desenrolam a sua volta, acabará influenciando decisivamente alguns fatos marcantes da história americana do século XX, o que faz com que, apesar da sua condição desfavorável, Gump se autoafirme como indivíduo autônomo, decisivo tanto na esfera individual, quanto na social. Já Mané, por sua vez, condicionado pelos estímulos de uma realidade essencialmente simulacional, fica confinado a contemplação embasbacada de fragmentos fornecidos pela cultura midiática, mostra-se sempre incapaz de decodificar significados do mundo real, sobretudo, daquilo que ouve e vislumbra. Empreende suposições errôneas tão frequentes e absurdas quanto seu discurso inexato, e só expressará algum discernimento quando já for tarde demais para almejar qualquer forma de autonomia individual – com sua consciência e seu corpo destroçados pelo malfadado atentado no estádio do Hertha Berlim.

Mas se a ciranda de narradores no transcorrer dos eventos da narrativa não hesita em espetacularizar Mané, o próprio Mané, numa espécie de servidão voluntária, também se deixará converter em produto imagético. O espetáculo sensacionalista das imagens do onze de Setembro oferecido pela TV de seu alojamento no Hertha Berlim acabará sendo ressignificado na sua consciência, apresentado sob a forma de um enredo similar a um filme de ficção científica entre uma batalha travada entre as equipes do Santos e do Fluminense:

O Planeta do Santos ia jogar na Copa do Mundo, que ia ser em Ubatuba, no Estádio Municipal do Perequê-Açu, que tinha um monte de índio, aqueles cara índio que vivia enchendo o saco, escondido no mato atrás do estádio e depois pulava em cima pra dizer que eu sou viadinho. Eu não sou viadinho, não. Os jogador do time campeão da Copa do Mundo ia ganhar a taça e um monte de mulher pra ficar trepando nelas. As mulher ia ser tudo alemã, que é as segundas mulher mais gostosa que tem. As mais gostosa mesmo é as holandesa, aquelas que joga vôlei. Tinha dois time bom nessa Copa do Mundo: os do Planeta do Santos e os do Planeta do Fluminense. Os cara do time do Planeta do Santos morava tudo nuns prédio alto que tinha lá, com as parede tudo de vidro preto que não dava pra ver comé que era lá dentro. Lá dentro desses prédio, os cara ficava o tempo todo fazendo troca-troca, que era tudo viadinho. Os chefe dos cara era o Fernando e o Levi que usava a camisa 24. E tinha o Pelé que não era eu, não, que não era o meu pai, não. O meu pai era o Renato Gaúcho, que jogava no time do Planeta do Fluminense, que era o Planeta que eu jogava. Aí nós pegou os avião que ia pra Copa do Mundo no Perequê-Açu e fomo tudo voando nos avião, olhando pras estrela, comendo americano no prato com maionese separado e bebendo guaraná, que esses avião que tem no Planeta do Fluminense tudo tem guaraná. Tem Fanta Uva também pros que gosta mais de Fanta Uva, mas eu gosto mais é de guaraná. Aí a gente foi indo voando, voando, vendo as estrela até ficar de dia e as nuvem ficar embaixo de nós, que nem no avião que vai pra Alemanha. Aí, nós passou em cima do Planeta do Santos e no Planeta do Santos tinha esses prédio que ficava os jogador deles, com o Fernando e o Levi, que era tudo viadinho filho-daputa e eles é que ficava lá no alto do prédio fazendo assim com a mão, chamando nós de bico-de-chaleira. Eu não sou bico-de-chaleira, não. Eu não faço troca-troca, não. Eles é que faz, os marditinho. Aí eles ficava tudo gritando, fazendo assim com a mão, que ia dar porrada no vestiário depois. Aí nós, eu que era o chefe, eu que era o capitão que ia levantar a taça, eu, tinha o Uéverson também, que não era mais do Flamengo, era é do Fluminense que é muito melhor, ainda mais no Planeta do Fluminense, que é o Super Fluminense, que era esse time que nós jogava, eu, o Uéverson, o Renato Gaúcho, o Mnango também pode e tem o turquinho que o Uéverson fala, esse que joga comigo no Hertha e dá passe pra mim fazer gol e nós joga bem que nem o Uéverson e o Mnango que joga no time dos cara mais véio aqui no Hertha, mas lá, nesse filme, era tudo Super Fluminense. Aí, nessa hora que a gente tava voando em cima dos prédio dos viadinho vinte-e-quatro filho-da-puta e eles ficava falando que ia dar porrada ni nós, nós fomo e jogamo os avião em cima deles. Primeiro foi esse primeiro avião que eu tava dirigindo e eu apertei o botão e saí voando tão rápido que não deu nem pra ver na televisão. Aí todo mundo saiu voando também, todo mundo do Super Fluminense. Aí ficou o prédio pegando fogo e todo mundo deles foi saindo correndo nas rua do Planeta do Santos e as polícia que nós chamou foi correndo atrás pra prender eles pra eles não dar porrada ni nós no vestiário. Só que ainda ficou um prédio deles de pé e os cara lá achando que não ia acontecer nada com eles. Eles tava achando que ninguém via eles atrás dos vidro preto que tinha. Mas aí o meu pai, que era o Renato Gaúcho, foi também, dirigindo o avião que ele é que era o chefe do outro avião, foi lá, apertou o mesmo botão que eu tinha apertado no avião que eu que era o chefe e jogou o avião em cima do outro prédio e ficou tudo pegando fogo e eles tudo se fudeu e teve todo mundo

que sair correndo na rua com os pedaço dos prédio caindo na cabeça deles e os policial correndo atrás deles e eles foi tudo pra Copa do Mundo correndo, com os pé mesmo, que eles nem sabia voar de avião, que eles é tudo burro. E nós, que era Super Fluminense foi voando mesmo, sem avião e levando uns guaraná e uns americano que nós levamo no cinto, numa bolsa que tinha atrás assim no cinto que era só pros Super Fluminense. Aí eles ficou tudo com o pé tudo machucado de tanto que eles correu com os policial correndo atrás deles. Aí teve reunião lá na Câmara Municipal e o Mário Telles falou que eles, esses do Planeta do Santos, que tinha o Fernando, tinha o Levi, ah!, e tinha o Guerrinha também que era viadinho, que eles tudo não era bom na escola e que eles ia ter que jogar tudo levando porrada dos Super Fluminense e eu não arreguei, não, e dei porrada no Alemão, bem assim no meio da cara dele, no jogo, que ele era do Planeta do Santos e todo mundo de nós fez gol, o Uéverson, o Mnango, o Renato Gaúcho, eu e o turquinho que nós passava a bola. Aí foi um monte de gol. Foi goleada e eles ficaram tudo assim chorando que nem viadinho. Aí, no final, veio aquele cara gringo, de cabelo branco, junto com os cara que era da polícia, essa polícia especial que veste tudo de preto com umas capa amarela e subiu com esse cara de cabelo branco no palanque de ganhar prêmio. Aí eles também ficou chorando, mas não era chorando de viadinho, não. Era chorando de campeão, esses choro que os jogador chora quando é campeão. Os cara do Planeta do Santos é que ficava chorando no meio da fumaça dos rojão que soltaram pra nós. Aí, depois, nós foi tudo trepar nas mulher que a gente ganhou junto com a taça, as alemã. Mas esse pedaço não passou no filme, não. Esse pedaço eu inventei foi com a minha cabeça. (OPBB, p.337-339).

Na mente de Mané, o espetáculo da TV acaba sofrendo uma outra espetacularização, num desdobramento hipertrófico que se vale da combinação vertiginosa de gêneros que embasam essa cultura essencialmente visual: guerra, terror, futebol e melodrama. “O espetáculo gera o espetáculo, que alimenta o espetáculo. *The show*, mais que nunca, *must go on* (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.280)”. Incapaz de compreender os fatos do momento sócio histórico e político do mundo ocidental a sua volta, Mané opta por imergir no delírio imagético, anulando-se como indivíduo quando se precipita na contemplação simulacional e falseada de sua nulidade como ser. E como bem nota Baudrillard (2004), a tarefa de se fazer “[...] nulo para ser visto [...] é a última proteção contra a necessidade de existir e a obrigatoriedade de ser si mesmo (BAUDRILLARD, 2004, p.23).” Desse modo, a consciência de Mané, legislada pela lógica do hiperespetáculo, opera uma cisão entre seu eu e o mundo real, o conduzindo a se identificar e a se relacionar com mais afinco com o virtual, o que lhe destituiu de qualquer autenticidade e integridade como indivíduo autônomo.

Nessa fuga da “obrigatoriedade de ser si mesmo” e ter de estabelecer contato com as mulheres no âmbito da realidade, Mané acabará travando amizade com Hassan, jovem jogador da base do Hertha Berlim, e que lhe conduz a estreitar laços com o círculo restrito de pessoas ligadas à cultura islâmica e que se reuniam em torno da liderança religiosa de Mestre Mutanabbi. Mesmo sem entender nada acerca da doutrina

do Islamismo, Mané acaba sendo acolhido, e sente-se confortável num local em que pode se regozijar comendo *Donner Kebab* – que no seu paladar é tão bom quanto americano no prato – e é privado momentaneamente do desprezo e do escárnio das pessoas a sua volta, uma vez que como bem nota o narrador em terceira pessoa, “[...] o Mané se sentia bem nos ambientes islâmicos, onde estava sempre afastado do perigo de ter que enfrentar o desafio de ser obrigado a manter relações sexuais com uma mulher de carne e osso (OPBB, p.385-386)”.

De fato, a aceitação pelo nome Muhammad, pela crença do mártir, assim como o culto do suplício constante e as recompensas prometidas no paraíso muçulmano, acabam funcionando como o ideal pretendido por Mané, oprimido constantemente, incapaz de se relacionar com as mulheres no plano da realidade material, preso ao complexo edípico da imagem da mãe prostituta e bêbada, almejando a figura paterna na imagem do jogador Renato Gaúcho, e refém da própria incapacidade cognitiva, o que lhe condena à covardia e a ser motivo constante de escárnio dos outros a sua volta.

No entanto, sua adesão ao Islã, bem como as tentativas de interpretação e compreensão dessa cultura soam frustrados, envoltos em estereótipos, suposições preconceituosas e errôneas que favorecem o efeito geral de incerteza e imprecisão que perpassa tanto a estrutura da narrativa, quanto a voz de Mané e o coro desconexo de narradores.

A adesão de Mané ao Islamismo não encontra apoio de seu colega brasileiro Uéverson. O jogador Uéverson – que já fora protagonista do conto *Marginal !!!*, integrante o livro *Amor* – é visto na narrativa como um indivíduo hiperindividualista, hedonista e inconsequente, o que na concepção de Lipovetsky & Serroy (2015) se constitui no *homo aestheticus* da era hipermoderna, período do capitalismo transtético em que o consumo se desregulamentou e se travestiu de ares *gourmet*, integrando-se a imensos mercados modelados por megacorporações industriais e midiáticas que propiciaram a eclosão de uma cultura de massa mundializada. Uéverson, personificação plena do individualismo hipermoderno, busca afirmação subjetiva somente no âmbito da celebração das benesses capitais, a partir da exacerbação do seu potencial consumista e imagético, tão bem afinado com o momento de gourmetização transtética, em que “[...] o luxo está mais a serviço da promoção de uma imagem pessoal do que de imagem de classe (LIPOVETSKY; ROUX, 2005, p.53)”. Daí sua rotina pontuada por festas, orgias e atitudes dispendiosas, o que reforça ainda mais o seu desapego por qualquer ideário de acento coletivista e o insere na rotina expansiva do

[...] regime hiperindividualista de consumo [...] é menos estatutário do que experiencial, hedonista, emocional, em outras palavras, estético: o que importa agora é sentir, viver momentos de prazer, de descoberta ou de evasão, não estar em conformidade com os códigos de representação social. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.30).

No tocante às atitudes de Uéverson, essa afirmação se dá, inicialmente, pela fundação de um *look* – e não um *ethos* – construído a partir da imposição da imagem do craque negro favelado de futebol brasileiro, cuja superexposição midiática o autoriza a exercitar sua abundância perdulária atrelada ao excesso de frivolidade, ao esnobismo e ao desprezo pelas relações socioculturais, sempre relegadas em prol da saciedade consumista e imagética:

O Mnango tem essas parada de fazer revolução, de fazer revolução dos preto, da África invadir a Europa, de juntar tudo, os pobre, os país pobre, essas porra. E ele quer que o Brasil seja o chefe desses país pobre. Porra, mas no Brasil não tem nada dessas porra de guerra, de revolução. No Brasil, os cara quer saber é de bunda, de putaria, essas porra. Nem de futebol os cara do Brasil quer saber mais. Futebol agora só na Europa, pode ver. Os craque mermo vêm tudo pra cá. Até eu. Porra, sabia que o Mnango achava que o Pelé tinha sido rei do Brasil? Imagina se no Brasil vai ter rei preto!?! No Brasil, preto, no máximo que chega, é deputado. Rei preto no Brasil só o meu pau, que é o rei da *night*. *Night* é palavra de inglês, né não? (OPBB, p.300).

*

“Aí, Cunhado, noch ein Bier, bitte. E não precisa fazer essa cara, não, que o nosso Uéverson aqui tá pagando. Manja o Uéverson do Hertha? Rico pra caralho.”
 “Sabe o que que é caralho, hein, ô Chucrute?”
 “Caralho ele sabe. Ele não sabe é o que que é buceta, não é não, ô Lora Burra?”
 “Porra, essa Bier tá quente. Esses alemão não entende nada de cerveja.” (OPBB, p.137).

De imagem cultuada, Uéverson passa a posição de cultuador da sua própria imagem espetacular, integrando uma espiral “[...] ininterrupta de espetáculos e de produtos sob os auspícios do *fun*, do lúdico, do relaxamento mercantil (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.271)”. Tudo moldado pelo vetor do divertimento efêmero e sua atmosfera de felicidade fugaz:

Olha aqui o jornal: só dá Uéverson e Mnango. Quer ver como eu já tô falando alemão, Mané? Aqui, ó: ‘Uéverson: Der grosse Fussballspieler aus Brasilien’. Sabe o que que tá dizendo aí? Uéverson: o grande jogador de futebol do Brasil. Caralho! Tô jogando pra caralho! No resto da reportagem só dá eu. A Fräulein Schön leu comigo. Fala do Mnango também, mas fala mais de mim. Es ou no es, Mnango? Habla aí, carajo. Puerra. Jo estoy no mejio de dos mudos. Ninguém habla nada, carajo. Entonces, vamos comemorar com las putas. Vamos a la noche de las alemoas, carajo. Mané, depois desse gol que tu fez, tu tá merecendo perder esse

cabaço aí. Tu vai ver a alemoa gostosa que o tio Uéverson vai arrumar pra você. ‘Vamos a la playa, ô ô ô ô ô.’ Komm mit mir. Tô falando alemão para carajo.” (OPBB, p.324-325).

A hiperindividualidade imagética de Uéverson pode ser evidenciada ainda pela não apreensão das realidades sócio-político culturais. Sua postura o conduz a pensar a realidade como uma ampla tela generalizada, tangível às ficções e estereótipos difundidos na era telânica do capitalismo transestético, em que o arsenal multimidiático “[...] remodela a realidade e em que a realidade se encontra espetacularizada numa ficção que adquire a aparência da realidade.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.263). Daí a total incapacidade de Uéverson em estabelecer relações autênticas em qualquer esfera (pessoal, social e política) voltando-se sempre para o componente espetacular da realidade, de fácil assimilação, mas também responsável por fornecer referências planificadas e disseminar pontos de vistas maniqueístas e preconceituosos. Seu conhecimento – moldado pela superficialidade vazia e sensacionalista de conteúdos atrelados ao domínio da tela global produz um discurso imagético e televisual – centrado em jargões iletrados e rasteiros, difundidos e normatizados pela cultura do hiperespetáculo:

“Eu não tive instrução, eu sou um pouco burro, mas eu sou muito esperto. Quem veio de onde eu vim e chegou aqui, olhem só, na Potsdamer Platz, bebendo vinho, falando alemão com uma lourinha gostosa que eu nem quero comer e um príncipe da África. Já sei, você é o Kunta Kee Tê.”

“Eu sou quem?”

“Ih! O Mnango é príncipe, mas é mais burro do que eu. Kunta Kee Tê é aquele negro da televisão, um que era escravo e foi para os Estados Unidos e o dono dele perguntava: ‘Qual é o seu nome?’. ‘Kunta Kee Tê.’ Schlapft... Ããããnnnn! O cara ficava só apanhando. Só que, depois, o filho do filho do filho do filho do Kunta Kee Tê virou escritor, um negócio desses, escreveu o livro que virou esse filme do Kunta Kee Tê. O Kunta Kee Tê também era príncipe da África.”

“Não entendi nada, Uéverson.”

“É porque você é burro, não conhece os filmes. Na África, nos Camarões, ainda nem inventaram a televisão. Eu, quando era criança, lá no Rio, eu era pobre, mas minha mãe tinha televisão. E geladeira e fogão e rádio. Sem televisão, sem rádio e sem ir na escola, ninguém aprende nada. Por isso é que a África é mais atrasada que o Brasil.”

“Está certo, Uéverson. Na África ainda não inventaram a televisão. E eu sou burro porque não vi televisão quando eu era criança. E eu era canibal também. Continuo achando que você deveria falar menos. Ultimamente, então, com tudo isso que está acontecendo com o Mané, você ficou insuportável. Só fala bobagem.”

“Ih! Sai pra lá, Kunta Kee Tê. Se não gosta de coisa moderna, de gente esperta assim como eu, volte para Camarões. Vá lá morrer de fome, vá lá pegar AIDS dos macacos. (OPBB, p.210-211).”

Ao dialogar com Mnango na enfermaria do hospital em que Mané está internado, Uéverson associa a imagem do jogador camaronês a um notório personagem da cultura afro-americana. Mas seu discurso não estabelece relação com a obra *Raízes: a saga de uma família americana*, escrita por Alex Haley, e sim com a série televisiva homônima do final dos anos 70, incorporando inclusive a sonoridade das onomatopeias em seu discurso, reforçando de maneira mais espetacular e estereotipada possível o suplício do africano protagonista de ambas as obras, levado à América e escravizado durante toda sua vida. A dicção de Uéverson não se propõe a expor ou tentar problematizar determinada realidade sócia histórica e cultural – nem mesmo a norte-americana, pela referência intertextual. A finalidade é apenas espetacular, sensacionalista e utilizada de maneira depreciativa para objetificar o camaronês Mnango, reduzindo-o a uma imagem clichê e estigmatizada de negro sofredor e submisso, tão ao gosto da mesmice tautológica que permeia certos segmentos da cultura visual do ocidente, centradas na estereotipia para definir o outro. E a conduta paradoxal de Uéverson, negro com a consciência moldada pela imagético-televisual, exacerba tal mesmice, uma vez que, ao se valer de estereótipos pautados pelo preconceito racial, acaba por legitimar de maneira consistente a ideologia de certos grupos dominantes.

Mas tagarelice iletrada e ignorante de Uéverson, também transcende o âmbito da estereotipia étnica e volta-se para a estereotipia sexual, dando vazão ao exercício da misoginia, que enxerga o sexo feminino apenas como um corpo passível de mercantilização:

“Aquela ali é brasileira, vagabunda. Ela está tentando conseguir um alemão que a sustente. Brasileiras não prestam. Se for para casar, sabe quem eu queria?”

“Quem?”

“Uma francesa. Uma francesa de filme francês. Uma com aquela boquinha assim. Uma desses filmes que nós não entendemos nada.” (OPBB, p.419).

Da objetificação da mulher e do negro, o didatismo ignorante de Uéverson, que generaliza tudo a partir de deprecições marcadas por conteúdos vazios que beiram a idiotia *nonsense*, volta-se para a cultura islâmica, uma vez que Uéverson não consegue aceitar a amizade de Mané com Hassan: “Porra, turquinho, o Mané ist nicht moslém, caralho. Porra, joga bola com ele, mas não leva ele pro mau caminho. Der Mané brauchen de buceta, isso aqui: buceta, Möse, das, buceta, Möse (OPBB, p. 389)”.

Na dicção de Uéverson nada sugere profundidade, tudo é nivelado a partir de uma modulação precária e imprecisa, que opõe binariamente Oriente e Ocidente,

esgotando-se na planificação das ideias desarticuladas por sua consciência imersa na cultura imagética e na materialidade do consumo. Daí a interpretação enviesada, deturpando os preceitos da ideologia muçulmana presente nos panfletos de Mestre Mutanabbi:

Essa parada dos turco eu já entendi tudo. Eles acha que eles são os melhor, que eles são a turma que Deus, o Alá deles lá, escolheu. É que nem time de futebol. Ninguém sabe direito por que que torce pra esse time ou praquele outro. Torce porque torce, que é, no fundo, pra achar que eles, da torcida de um time, é melhor que os outros que torce pro outro time, quando o time deles ganha do time dos outros. Aí tu vai pro trabalho e, lá no fundo, essas parada de psicológico, dá um troço que tu fica achando que é melhor que o teu colega que torce pro outro time. Não é nem só os turco. Acho que é todos, até eu, que sou católico. Se bem que eu não tô muito nem aí, não. Eu acho só é que tem um Deus que é pai de Jesus, que veio aqui na Terra pra dar um toque numas coisa, tipo pra gente prestar atenção nos outro, que é pra gente, os homem, não ficar bicho, que é pra gente já não ir logo estrupando a mulher que passa na rua só porque a gente ficou com tesão nela. Que é pra gente já não ir dando porrada, às vez até já ir matando um cara só porque não vai com a cara dele. É pra organizar a bagunça que Jesus veio. E o deles, dos turco, dos judeu, dos macumbeiro, Igreja Universal, dessas parada tudo, é tudo pela mesma razão que existe. É tudo pra organizar. Antes, eu acho que era. Mas aí os cara vêm e fode tudo, fica usando as parada desses troço de religião pra ganhar dinheiro nas costa dos otário, ou pra ganhar guerra, que é o caso dos turco hoje em dia. Eles faz isso é pra convencer esses cara tudo, esses maluco tudo, pra ir lá e morrer e matar os americano, sei lá, que eu não entendo essa porra dessa guerra deles lá no Iraque, lá com o Bin Laden, essas porra, mas aí vem um cara assim que nem o Mané, esses cara que tem problema psicológico, vai lá e faz o que os cara quer. Chega um mané lá e eles fica com essa parada, falando do Paraíso. E os turco tem essas coisa das virgens, das mulher, essas porra toda. Eu li, lá nos folheto dos cara... Eu não sei ler quase porra nenhuma, mas dá pra entender assim mais ou menos. (OPBB, p.359).

A mentalidade de Uéverson, regulamentada por um social ordenado pela visualidade e pelo consumo, vai se pautar num arsenal de ponderações rasas e fundadas no senso comum, em que a cultura islâmica é continuamente depreciada. Seja a partir de julgamentos misóginos, de acentuado teor sexistas:

É porque é tudo mocréia. Se elas conhecesse o negão aqui, elas largava esses véu e essas roupa preta e ia fazer fila pra dar uma bimbada. No fundo, eles, os turco todo, só quer saber de sacanagem. Aqueles folheto do Mané era cheio de sacanagem. Os cara ia ganhar não sei quantas esposa quando morresse, tudo virgem, tudo cabaço. Na rua, eles ficam fazendo pose de sério, as mulher tudo fingindo que é santa. Mas, embaixo daquelas roupa, deve tá tudo com as buceta se derretendo. E os cara, pior. Chega em casa, tem três, quatro mulher, deve rolar a maior suruba. Eu tentei avisar o Mané que os cara não batiam bem das bola, que os cara tava tudo a perigo, com despeito de nós, que pode trepar na hora que quiser. E o Mané, mané, ao invés de comer as gata que dava em cima dele, a lourinha que gosta de dar o cu e chupar ao mesmo tempo, que ia ensinar um monte de sacanagem pro Mané, o Mané preferia sair pra tomar chá com um monte de homem barbado. No dia em que a gente fudeu com a lourinha, era pra ele estar lá, só aproveitando. A gata é piranha, mas é gostosa pra caralho. Eu ainda tentava assustar o Mané com as sacanagens do Paraíso dos caras, porque o Mané tinha, tem, sei lá, medo de foda, medo de mulher, né, aí eu ia fazer a cabeça dele ao contrário, ia fazer ele ficar com tesão nas mulher do Paraíso

dos turco, pra depois chamar umas gostosa aí e fazer o Paraíso aqui mermo, no meu apartamento. Aposto que se ele tivesse trepado com a lourinha, ou com qualquer gata aqui da Alemanha, ele ia parar com essa história de virar turco. Ele ia ver que trepar é a melhor coisa, não é não? Mas não deu tempo, o cara foi lá e pá. (OPBB, p.82-83).

Seja nas comparações inusitadas que se dão no plano do hiperespetáculo, em que a dicção de Uéverson, iletrada e moldada pelo sensacionalismo midiático, o conduz a traçar paralelos infundados a partir da trajetória do boxeador Muhammad Ali – personalidade esportiva – com a imagem do líder da *Al-Qaeda*, Osama Bin Laden, que adquiriu notória repercussão na mídia ocidental depois de assumir a coordenação dos ataques em solo americano, no ano de 2001:

O Muhammad Ali era lutador de boxe, um que tinha antigamente, bom pra caralho, melhor que o Mike Tyson. Aí ele era americano e tinha outro nome, Cassio Clay. Aí os americano mandaram ele ir pruma porra de guerra que nem essas aí do Iraque. Mandaram o cara ir pro Iraque, que nem essas parada de marte dos turco. Os americano marte vai lá, explode os cara, se explode eles mermo e deve ir pro Paraíso dos americano, que é tudo é crente. Rola um Paraíso cheio de dinheiro, que os cara, esses americano, mistura Jesus com dinheiro, que nem os turco mistura o Paraíso deles com essas parada de bomba, de barba, essa fudeção que tem no Paraíso deles, tudo mentira. Eu sou católico, mas pra mim essa parada de Muhammad, duende, Jesus Cristo, Buda, horóscopo, essas porra tudo é tudo mentira.”

“O que que é Muhammad?”

“Muhammad é um santo dos turco que o Muhammad Ali pegou o nome dele e mudou de nome e jogou a medalha dele no rio e mandou os americano todo tomar no cu. Só que aí o cara se fudeu de tanto tomar porrada na cabeça e ficou todo cheio de problema psicológico. Só que o dele é pior que é essa parada que o cara fica tremendo.”

“Aí quando a gente muda de nome assim, a gente vira marte?”

“Vira. Aí tu tem que ir lá e ficar se fudendo o tempo todo. Tem que começar a sofrer o tempo todo e tu vai ter que ficar raspando essa barba aí até ela ficar igual à barba do Bin Laden.”

“Que Bin Laden?”

“O chefe dos turco. O Bin Laden é que manda em todo mundo dos turco. Esses cara lá do turquinho deve ser tudo Bin Laden, aquelas porra. Nunca viu o Bin Laden na televisão, não?”

“...”

“Manja aqueles prédio dos Estados Unidos, aqueles dois igual, um do lado do outro, aí vem o avião e entra bem no meio deles? Não manja porra nenhuma, mas tu viu essa parada na televisão, que passa toda hora. Então, foi o Bin Laden que era o chefe dos cara. Era tudo turco.

Aqueles caras lá é que era os marte, esses que tava pilotando o avião.”

“Eu vou chamar Muhammad.”

“Porra, Mané... Tu entrou mermo pra turma dos turco. Tu vai ver: o Bin Laden vai mandar tu explodir uns prédio e tu vai se fuder na mão dos cara. (OPBB, p.413-414).

Na lógica interpretativa e incoerente de Uéverson, o paraíso cristão, assentado no dinheiro e nos prazeres terrenos seria o caminho ideal para Mané seguir, tal como

fazem grande parte das celebridades esportivas no universo do hiperespetáculo. Daí a explanação da sua parábola midiática, com Ali renegando o brilho e a fama da medalha de honra ganha na guerra, convertendo-se ao islamismo e sendo acometido pela doença de Parkinson. A conduta de Ali, abandonando o *american way of life* é vista por Uéverson como idêntica ao percurso que Mané almeja tomar; tarefa que ele pretende dissuadi-lo. Já a doutrina do islamismo é distorcida através da estereotipia recorrente e estigmatizante imposta pela cultura multimidiática ocidental – e da qual o olhar pouco perspicaz de Uéverson é devoto – que mescla fanatismo religioso com terrorismo, colocando a cultura muçulmana no mesmo patamar do universo da fantasia e do esoterismo, dispondo-a, no seu discurso, lado a lado com duendes e a prática do horóscopo.

Reforçando a sua condição de *homo aestheticus* doutrinado pela era do “tudo-tela”, Uéverson associa a ideia do paraíso islâmico com a imagem de um *playground* sexual. Na sua ótica televisual, o local sagrado da crença muçulmana nada mais seria do que um imenso harém, cuja atmosfera decalcada de filmes de sexo explícito *X-rated* revela uma promiscuidade panorâmica em graus crescentes de escatologia e perversões, encenando uma *mise-en-scène* estilizada, que expõe o fetiche do corpo como objeto, reduzindo-o a uma operação serial, composta de cenas segmentadas de teor essencialmente sexual, o que acaba por exacerbar ainda mais a compulsão de Mané pela devassidão virtual. Compulsão essa que sempre esteve presente na memória imagética de Mané, cultivada por intermédio do universo dos filmes de conteúdo sexual explícito assistidos na casa do garoto japonês e também presentes nas páginas da revista *Sex*, o que acabará por colapsar inteiramente com a sua já fragilizada noção de realidade referencial. Daí que a atuação do mártir islâmico se vê transformada numa *performance* sexual de protagonista de filme *X-rated*, com roteiro previamente estabelecido para potencialização da virtualidade pornográfica, tornada mais sexualizada do que o próprio ato sexual:

“E o marte, então, vai iniciar a prática da Lavagem Bucetal em sua esposa favorita. A Lavagem Bucetal deve ser feita com vinho, vinho francês, que é o melhor vinho que tem. Alá, deus dos marte, vai fazer aparecer uma garrafa de vinho que é toda de ouro. Aí, o marte deve abrir a garrafa de vinho, enquanto todas as esposa virgens do marte vão dar um banho na esposa favorita do marte. Mas uma das esposa do marte, a segunda que ele mais gosta, deve masturbar o marte. [...] E enquanto a segunda esposa que o marte mais gosta bate uma punhetinha no marte, as outras esposa, todas virgens, vão dando banho, com a língua, na esposa favorita do marte. Elas vão tudo lambar a vagina da esposa favorita, até que a vagina dela fica toda brilhando, por dentro e por fora, limpinha, limpinha. E quando a vagina da esposa favorita do

marote tiver bem limpinha, elas vão raspar a vagina da esposa favorita. A vagina da esposa favorita vai ficar sem nenhum pêlo, toda peladinha, igual vagina de criança. Brother, buceta, buceta é a mesma coisa que vagina, mas essas buceta raspada fica um tesão, tu precisava ver uma. Se tu quiser eu arrumo uma pra você, Mané, mas, aí tu sabe, tu tem que largar esses turco pra lá. Mas deixa eu continuar: Então chegou a grande hora. O marote, com o pênis — pau — duro, grande, enorme, vai pegar a garrafa de ouro e vai se aproximar da sua esposa favorita, que deve sentar numa poltrona bem confortável, que tem que ter os braço assim, meio que numa distância assim, e a esposa favorita vai ter que abrir bem as perna, arreganhar tudo mermo com as perna apoiada nos braço da poltrona. Então, o marote tem que enfiar o pênis duro no ânus dela. Ânus é cu, lembra? E aí o marote deve enfiar a garrafa de vinho na vagina da esposa e deixar o vinho derramar todo lá dentro. Aí, o marote tem que comer o ânus da esposa até ela gozar. E ela vai gozar muito, uma gozada igual o marote nunca tinha visto antes. Só se ele antes de morrer sair com umas mulher de verdade, que um amigo mais velho do marote pode levar ele pra preparar nela. Viu, Mané? Tem essa Lavagem Bucetal lá no Paraíso, mas tu pode fazer antes, se um amigo mais velho te levar. Eu, porra. (OPBB, p.411-412).

Na sua idiotia, Mané visualiza na idolatria do mártir o percurso ideal para escapar do estigma de nulificação que lhe acomete, tanto imposta pelo escárnio dos outros – círculo de indivíduos que marcaram sua infância empobrecida no Brasil –, quanto auto infligida por si mesmo, a partir de sua condição que sempre só lhe permitiu se refugiar em atitudes apáticas e covardes. Desse modo, almeja buscar o paraíso tornando-se seguidor de Bin Laden, escarificando constantemente o rosto em busca de cultivar uma barba e, por fim, se imolando como um homem-bomba. Nesse ponto, a estupidificação crescente da dicção de Uéverson aponta, certamente, para uma operação sempre reiterada no romance de Sant’Anna: o enfoque de uma sociedade moldada pelo hiperespeáculo, com a fetichização do desejo, dos usos e das necessidades das personagens operados pelo domínio da imagem, o anseio “[...] manifesto [...] de eleger-se como vedete, ser uma espécie de [...] ego-star em circuito fechado.” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.293).

De fato, é o aparato imagético que regula as vidas sociais de Uéverson e Mané. E a deturpação da cultura islâmica efetuada por Uéverson a partir da sua “leitura” da propaganda muçulmana, servirá para que Mané condicione suas ações em busca do tão almejado paraíso.

Nessa sua jornada pelo tão almejado paraíso, Mané, inicialmente, procede a mudança de seu nome. Mas tal modificação é condicionada pela dinâmica da cultura telânica, veiculando sua nova identidade muito mais à imagem de ícones esportivos - Ali e Pelé - do que na crença ou convicção pelos preceitos islâmicos propugnados por Alá: *Foi o senhor, inclusive, que sugeriu a ele o nome de Muhammad.* [...] *“Sim. Acho*

sonoro Muhammad Mané, como Muhammad Ali. Na verdade, sugeri até Muhammad Pelé” (OPBB, p.148)”.

Convertido ao islamismo, mesmo sem compreender absolutamente nada acerca da doutrina islâmica – a não ser os jargões de Uéverson, fundamentados em estereótipos maniqueístas– Mané resolve direcionar essa nova fase de sua vida a renegar a existência terrena pecaminosa. Ocorre que o *self mídia* de Mané não o autoriza a estabelecer vínculos com o mundo concreto, somente com a instância do virtual. Desse modo, resistir às tentações passa a se dar na esfera da tela, uma vez, convicto de sua nova orientação religiosa, “[...] ligou a televisão e nunca mais bateu punheta. (OPBB, p.414)”. Resistência que não se dá na esfera da referencialidade, mas que se propaga contra os estímulos do hiperespetáculo “vídeo-libidinal”, para usar o termo proposto por Lipovetsky e Serroy (2009):

O quarto do alojamento vazio, um monte de filmes eróticos soft na televisão, fazendo com que o Muhammad Mané nem precisasse se trancar no banheiro para se masturbar. O Mané bem que podia ter tirado o pinguelinho da miséria.

Mas não.

O Mané não era mais o Mané.

Quem assistia televisão, trancado no quarto de um alojamento para jogadores estrangeiros de um time alemão de futebol, era um muçulmano, era o Muhammad Mané.

Quanto mais quente melhor.

O Muhammad Mané resistiu ao vestido negro, transparente na altura dos seios, usado por Marilyn Monroe.

Emanuelle I, II, III, IV etc.

Soft demais para o Mané. O pau do Muhammad Mané nem ficou duro.

Campeonato Alemão de Saltos Ornamentais em Piscina Coberta.

Em outros tempos, o Mané já teria o primeiro orgasmo logo na terceira ou quarta competidora. Dava uma coisa no Mané, toda vez que ele via uma atleta em trajes menores.

Mas não.

O Muhammad Mané era um celibatário.

Latinas Calientes.

O Muhammad Mané não se abalou — elas eram escurinhas demais para o gosto do Mané.

Uma performance escatológica de um cara meio punk, que se pendurava em ganchos de açougue e cortava a própria pele com gilete. O Muhammad achou legal. Achou que o cara era um mártir. (OPBB, p.424-425).

A ausência de qualquer conteúdo emocional na dicção do narrador-câmera destituiu Mané de qualquer substancialidade, o que reforça sua atuação como indivíduo desreferencializado, munido de um padrão robótico que o leva a encarnar um tipo de telespectador compulsivo, cuja vivência no âmbito da “tela global” se dá pela sua intimidade travada com as imagens sensuais e abjetas de filmes e programas apelativos. Conteúdo visual que se torna cada vez mais consistente na consciência de Mané, e a

desvincula da concretude real por uma narração de falsa neutralidade articulada a partir de fragmentos instantâneos do âmbito virtual, em que a sensação de circularidade suplanta a linearidade de um referente que só existe agora porque representado pelo aparato multimidiático.

Dissolvida numa cadeia de significantes sem significado, a consciência simulacional de Mané irá encontrar o propósito para se tornar o mártir da causa islâmica num programa televisivo que sobrepõe, num fluxo abrupto e compreendido por Mané de maneira inconsistente, uma série de imagens videográficas sobre o mundo muçulmano: de Saddam Hussein, passando por Osama Bin Laden e o conflito na Palestina:

A retrospectiva do ano.

O Muhammad Mané ficou na dúvida sobre quem era o Bin Laden. O Muhammad Mané não sabia se o Bin Laden era o Saddam Hussein ou se o Bin Laden era o Bin Laden mesmo.

Mas não.

Embora os letterings, sob as imagens da retrospectiva, passassem rápido demais para a pouca agilidade mental do Muhammad Mané, houve um momento no qual ficou bem nítida a legenda “Bin Laden” sob a foto dele, do Bin Laden. Para o Muhammad Mané, que estava aprendendo direitinho tudo o que o Uéverson ensinava para ele, para o Muhammad Mané, sobre o mundo muçulmano, o Bin Laden agora era o chefe supremo dele, do Muhammad Mané. E, sem saber por quê, o Muhammad Mané se identificou de alguma forma com um garoto palestino, que o Muhammad Mané não sabia ser um garoto palestino, pego por soldados israelenses, que estava cheio de explosivos amarrados à cintura, que, nitidamente, tinha problemas psicológicos e que, sem que o Muhammad Mané soubesse disso, esperava se tornar um mártir e ir a um Paraíso em cujos rios correria leite e mel e no qual haveria setenta e duas esposas virgens para ele, para o garoto com problemas psicológicos que carregava um cinturão repleto de explosivos. A cena dos aviões penetrando as Torres Gêmeas de Nova York também apareceu duas ou três vezes.

Mas não.

Aquilo era só o pessoal do Planeta do Fluminense atacando o pessoal do Planeta do Santos.

Mas não.

Para o Muhammad Mané, o garoto palestino com os explosivos amarrados à cintura, o Saddam Hussein, o Bin Laden e o pessoal do Planeta do Fluminense eram todos mártires. E o Muhammad Mané também seria um mártir. (OPBB, p.425-426).

Quanto mais imerso no universo da tela globalizada, mais a consciência rasa de Mané se separa da referencialidade do mundo social a sua volta. E apesar de não ter discernimento acerca das questões complexas que norteiam os conflitos que acometem o mundo muçulmano, Mané, influenciado pela verborragia de Uéverson, acaba por se identificar com certos retalhos imagéticos documentais, o que o leva a recombina-los com outros, já armazenados previamente na sua consciência simulacional. Assim, a cultura muçulmana, com sua ideologia contrária aos valores ocidentais e suas estratégias

capitais, acaba sendo envolvida numa operação que, tal como um palimpsesto, sobrepõe, desvirtua e inverte seus significantes, confundindo e substituindo um referente histórico social por algo planejado e simulacional, aliando crença religiosa islâmica com *flashes* sensacionalistas acerca de violência terrorista e futebol. Nesse processo de virtualização do real, Baudrillard (2001) é incisivo ao afirmar que a tanto as esferas do humano e do social tornam-se obsoletas, uma vez que a humanidade tem

[...] se empenhado numa espécie de escrita automática do mundo, dedicando-se a uma realidade virtual automatizada e operacionalizada, onde os seres humanos, enquanto tais não tem mais motivo para existir. A subjetividade humana torna-se um conjunto de funções inúteis, tão inúteis quanto é a sexualidade para os clones. Em termos mais gerais, todas as funções tradicionais – a crítica, a política, a sexual, as funções sociais – tornam-se inúteis num mundo virtual. Ou elas sobrevivem apenas numa simulação, como [...] numa cultura desencarnada, com funções falsas ou álibis. (BAUDRILLARD, 2005, p.71).

Em tempos em que a nova ordem capital vem articulando uma estrutura profundamente virtual, o excesso de imagens se insurge contra a realidade e instaura o paradoxo de uma época em que se tornou problemática a distinção entre a concretude real e o falseamento virtual. Nesse ponto, se conforme Baudrillard (2005), o real concreto está em vias de extinção, “[...] não é por causa de sua ausência – ao contrário, é porque existe realidade demais. Este excesso de realidade provoca o fim da realidade, da mesma forma que o excesso de informação põe um fim na comunicação (BAUDRILLARD, 2005, p.72)”.

Imerso num social balizado pela tessitura mulmediática, a consciência de Mané, privada de qualquer senso autonomia e de alteridade, vai conceber a noção de paraíso muçulmano tendo como base o excesso de visualidade oriundos da hipertrofia da economia capital, que tão bem enformou o inconsciente de Uéverson. E o paraíso presentificado no discurso de Mané vai sendo constituindo durante a narrativa a partir de artefatos da cultura do hiperespetáculo. Nesse sentido, o local do recebimento das bênçãos da cultura islâmica é enfocado, a princípio, como o cenário edênico de uma propaganda sensual de refrigerantes, descrito por um discurso que prioriza os planos-detalhes e a fotografia, convertendo Mané e suas “72 virgens”, em anúncios publicitários de si mesmos:

[...] nós fica brincando de tomar banho de guaraná, eu fico jogando guaraná nelas e elas fica jogando guaraná ni mim e elas põe o coco assim em cima que nem se fosse chuveiro e toma banho de guaraná e o guaraná vai descendo pelos cabelo delas, fica

passando assim nos meio dos peito, aquelas gota com o sol batendo nelas e as gota fica tudo brilhando nas virgens e elas tudo fica rindo sem maldade nenhuma, fica rindo é que elas tá tudo feliz que elas é minhas esposa, que elas é virgens e eu fico pulando com elas. (OPBB, p.432).

Mané também não hesita em estabelecer comparações entre o paraíso e certos produtos cuja função alardeada é proporcionar sensações relaxantes:

Esse Paraíso é que nem chinelo. A gente acaba o jogo às vez com a chuteira apertada, com a meia embaixo, os cara pisando no pé da gente, aí acaba o jogo. Aí a gente vai no vestiário, tira a chuteira e põe o chinelo que tá meio geladinho, aí dá o alívio que é que é igual o Paraíso. [...] O Bin Laden deu a bomba, eu apertei no cinto e acabou a chuteira apertada na mesma hora. Aí começou o chinelo geladinho, começou o amor. (OPBB, p.415-416).

O local sacralizado pela cultura do Islã também é associado ao espetáculo televisivo que marcou um dos muitos títulos conquistados pela equipe do Fluminense, juntamente com o atleta Renato Gaúcho, e que tiveram ampla cobertura midiática:

[...] não tem palavra que explica porque é um amor que dá aqui na cabeça, dá aqui atrás dos olho que dá até vontade de chorar coisa boa que nem quando o Fluminense ganhou o campeonato e ficou todo mundo chorando lá no campo, lá no Maracanã, todo mundo gritando Nensê, Nensê, Nensê, e o Renato Gaúcho chorando na televisão. (OPBB, p.433).

E ainda, nesse cenário imaterial e pontuado pela multiplicidade de telas, a mulher se reduz metonimicamente, à uma representação virtual de um corpo sedutor e sexualizado, que não encontraria vínculo com a realidade concreta: “Aí a gente chega aqui no Paraíso e já começa a fazer esporra na mesma hora. E não é com mulher que tem pelanca na bucinha, não. Não é mulher que caga pelo cuzinho, não. As mulher é essas que tem na televisão, é essas que parece que nem existe (OPBB, p.415)”.

Moldada na profusão da cultura televisual, a consciência de Mohammad Mané acaba se dissociando da realidade do mundo concreto, o que faz com que qualquer tentativa de segurança ou pertencimento se institua somente no plano da simulação. Daí a noção de paraíso, não religioso, mas simulacral – alimentado em seu delírio pelo universo televisual de filmes, revistas e publicidades de teor sexual – funcionar apenas como compensação buscada no consumo hedonista e no gozo operacionalizado pela sinestesia proporcionada pelo universo imagético da tela, o que comprova que quanto mais Mané busca compensações no mundo dos bens consumíveis, mais sua subjetividade é agenciada e objetificada pela lógica hipermoderna.

setenta e duas. E elas vêm vindo, tudo perebenta, muito horríveis, e elas não me ama, dá pra ver nos olho delas que elas não me ama. Elas não ama o marte. Eu não sou marte. Eu não fiquei marte. Agora eu tô vendo. Eu não tô vendo nada, tá tudo escuro, eu tô vendo com os pensamento, tô entendendo com os pensamento. (OPBB, p.442-443).

Os temores de Mané se materializam no seu discurso sob a forma da *sobreimpressão* videográfica aludida por Dubois (2004). A constatação da dor e da emasculação, a degradação do corpo vista através de impressões visuais e sinestésicas e, por fim, o deboche e o achincalhe personificado pelas onomatopeias e apostrófes que fluem nesse relato planejado, apenas demonstram que a consciência de Mané nunca conseguiu estabelecer coerência consistente com a realidade a sua volta. Impossibilitado de inscrever sua experiência numa sequência espaço-temporal lógica, e tampouco se integrar socioculturalmente de maneira plena, Muhammad Mané, na sua servilidade voluntária ao simulacional, acaba por se constituir de maneira inautêntica, uma vez que sua compreensão da realidade até então sempre se deu a partir das imaterialidades imagéticas. E é pelo teor videográfico desse seu discurso que a imaterialidade dos tempos hipermodernos “[...] impõe sua descontinuidade, seu esfacelamento, seu inchamento, sua instantaneidade artificial (BAUDRILLARD, 1997, p.31)”. A tomada de consciência acerca de uma realidade falseada e excessiva, em que o real se dissolveu nas malhas do virtual, é a mola propulsora da crise de consciência que acomete Mané, e cujos expoentes da promiscuidade televisual – sexo, religião, futebol – não funcionam mais como apaziguadores da sua condição existencial, imersa no hiperespetáculo da banalização visual, obscenamente hipertrofiada e insignificante.

O mergulho de Muhammad Mané na irrealidade hiperespetacular sugere a estranheza e a impenetrabilidade do mundo contemporâneo, que se mostra impossível de ser entendido a partir de uma lógica cartesiana. Mas o que há de terrível nisso agora não é o puramente simulacral, mas sim, a tomada de consciência da personagem acerca da realidade concreta. É quando Mané desperta do coma que sua agrura terá início, e desse desespero – o próprio real – ele não tem mais como escapar.

A partir do seu “despertar”, Muhammad Mané vai tentar compreender o que lhe conduziu a tal estado de penúria – social e individual –, mas na ausência de referentes precisos, tudo se torna indicações imprecisas e enganosas. Sua sujeição ao domínio midiático e a ausência de definição do seu relato deixam sua narração suspensa na incerteza e na confusão de seus pensamentos contraditórios, que por vezes beiram o *nonsense* a partir de suas construções incoerentes e desarticuladas. Isso pode ser

evidenciado a partir do uso recorrente das marcas linguísticas que operam uma contínua erosão das certezas, repletas de indicadores que sugerem a dubiedade discursiva: “quem é”, “que deve ser”, “será que”. Nesse ponto, o trecho abaixo é representativo:

Ih! Tudo mentira esses negócio de amar os outro, tudo mentira. Elas gosta é delas mesmo. Elas? Quem é elas? Elas não é nada, elas não é nem alma, elas é só um negócio, só um negócio na minha cabeça que nem eu que eu não sou nada, que eu só sou um negócio na cabeça do Alá, um negócio que deve ser o Alá fazendo punheta, fazendo os pensamento dele mesmo. Será que o Deus também tem o Inferno dele que ele fica lá fazendo uns monstros, uns demônios na cabeça dele e eu sou um demônio na cabeça dele, assim, um demônio preto, burro, viadinho, sem pinguelo, sem perna, sem braço, sem nada, um escuro na cabeça dele? Isso é que eu sou: um escuro nos pensamento do Deus, do Alá, do Jesus, sei lá, por isso é que eu sou preto assim. É sim. Eu sou um escuro na cabeça dele. (OPBB, p.447).

Frequentemente, o esforço de Muhammad Mané no sentido de buscar compreensão de si e da realidade a sua volta se revela inoperante; e na sua incapacidade de interpretar certos fatos e situações de maneira precisa o leva a produzir um discurso incoerente e ambíguo, em que os significados oscilam e a instabilidade se impõe. Quanto mais busca compreender esse real, mais indefinível ele se revela. Daí a sua tentativa desesperada de tentar renegar o mundo real, empreendendo a volta ao mundo simulacral:

[...] vou ter até que pedir pro Alá fazer eu ficar burro de novo que é pra mim não entender mais essa dor, porque se não entender, aí não tem dor. A dor é na hora que a gente tá entendendo. A dor é na hora que a gente acha que tá entendendo, na hora que a gente acha bom que tá entendendo, na hora que a gente fica todo metido achando que elas tudo ama eu, achando que é inteligente e aí é que vem essa inteligência de entender que tudo é ruim sempre, que não tem outro jeito, que a vida é tudo mentira, que esses negócio de amor é tudo mentira, que esses negócio de marte é tudo mentira, que todas as coisa é mentira. É tudo mentira. Não tem nada. Só tem é essa dor. Essa é a única mentira que é de verdade, que é essa dor, a dor no cuzinho também, a dor que fica tudo queimando, tudo pegando fogo, eu sem ver nada, eu no meio do escuro, eu que é só pensamento, eu nesse nada escuro, mas a dor mesmo é a dor desses pensamento, é a dor que tem lá dentro num lugar que nem tem, é um lugar que é só dor e esses pensamento de dor, esses pensamento que vê que não tem mãe, não tem esposa, não tem virgens, não tem amigo, não tem Renato Gaúcho, não tem nada que gosta da gente que nem eu que não gosto de nada, que não gosto de ninguém, que sempre fiquei querendo só gostar deu mesmo, dessas coisa de sex, de querer ter um pinguelão pra enfiar nas mulher. (OPBB, p.447).

O fluxo da voz narrativa de Muhammad Mané revela uma interioridade – e por que não, também uma exterioridade – totalmente desintegrada pela sociedade do hiperespetáculo. Isso se dá devido a sua exposição às interferências dos códigos culturais massificados e multimidiáticos, responsáveis por transferir para dentro do seu inconsciente a imaterialidade virtual, o que impossibilita a constituição de uma

consciência autocentrada e autorregulada pela concretude do real. A dimensão da incomunicabilidade de Mané revela-se como expressão de um sem-sentido da sua experiência, alienada e apática. Os jargões, as repetições, falas automatizadas, monossilabismo e ainda, a “lógica coral” (SÜSSEKIND, 2015) que estabelece a maneira como a história é narrada contribuem de maneira consistente para acentuar a sensação de incomunicabilidade e anomia que permeia toda a narrativa.

A imersão plena no universo multimidiático revela ainda, paradoxalmente, a sua condição de Muhammad Mané como indivíduo emudecido diante do social, mas de acentuada tagarelice interior. Incapaz de alcançar autonomia individual, Mané se confirma como um sujeito fendido, tanto no plano da consciência, quanto no aspecto físico de seu corpo ferido pela bomba – até pensar se torna doloroso (“dor mesmo é a dor desses pensamento”). Oposto ao sujeito monádico do romance modernista, que embora em vias de dissolução, se esbatia para preservar sua dimensão subjetiva e inscrever numa lógica articulada os fragmentos de uma experiência que começava a colapsar, Muhammad Mané não almeja e nem se propõe a encontrar possibilidades de compreender e articular sua vida estilhaçada. Apesar de a subjetividade fluir em seu relato, Mané não possui o sentimento de inteireza de si, o que faz com que seu discurso se articule através de ambiguidades, ambivalências, significantes sem significado que sabotam a coerência e a isotopia narrativa, impossibilitando qualquer sentido pleno. De fato, o fluxo de sua narração interna funda uma sensação de imediatez discursiva recorrente, como se Mané não relatasse nada, mas apenas registrasse para si – e de maneira acelerada, *fast forward* – tudo o que lhe ocorrera até então. Evidencia-se assim, a representação imediata e estilhaçada da experiência subjetiva, que nos moldes da estética do vídeo aludida por Dubois (2004) e Jameson (2002) desestabiliza os significados que a consciência tenta se amparar para construir um sentido pleno, tanto de si quanto do real a sua volta.

Ao final da narrativa, a consciência embotada de Mané abdica de tentar qualquer compreensão de um social em que o excesso de realidade dissolveu o real, e opta por experimentar o mundo e sua própria vida como derivado de “procurações imaginárias” (LIPOVETSKY, 2005), uma realidade simulacional em que a vivência se inscreve no imediatismo enganoso e confortável, tal qual um breve gozo passageiro “vídeo-libidinal” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009) individualista – a prática da punhetaria desenfreada – expressa pela epígrafe retirada da obra de Philip Roth – para suportar a sensação de nulificação plena:

Desintegração essa que se coaduna com a experiência sociocultural contemporânea que a prosa de André Sant'Anna bem capta em sua estrutura, sem jamais oferecer soluções futuras apaziguadoras.

3.3 *Manon e Derek: a avant première das subjetividades multimidiáticas*

[...]

Oh look at my face
My name is might have been
My name is never was
My name's forgotten

[...]

When I wake up in my makeup
It's too early for that dress
Wilted and faded somewhere in Hollywood
I'm glad I came here with your pound of flesh
No second billing cause you're a star now
Oh Cinderella, they aren't sluts like you
Beautiful garbage, beautiful dresses
Can you stand up or will you just fall down?

[...]

When I wake up in my makeup
Have you ever felt so used up as this?
It's all so sugarless
Hooker/waitress, model/actress
Oh just go nameless
Honeysuckle
She's full of poison
She obliterated everything she kissed
Now she's fading somewhere in Hollywood
I'm glad I came here with your pound of flesh

You want a part of me
Well I'm not selling cheap
No, I'm not selling cheap

Hole, *Celebrity Skin*, do álbum homônimo, 1998

Bubble gum, segundo romance de Lolita Pille, coloca lado a lado dois narradores-personagens – Manon e Derek Delano – que tem sua trajetória selada por uma espécie de pacto faustiano hipermoderno, em que o que é oferecido como garantia não é mais a alma, e sim a imagem. Manon, jovem arrivista e provinciana do sul da França que, ao ambicionar os holofotes da fama e do sucesso, abandona sua cidade natal, Terminus, e vai tentar galgar a carreira como modelo e atriz em Paris:

A Terminus, j'avais le sentiment que la vie était ailleurs. Maintenant que j'étais parvenue jusqu'à cet ailleurs, la vie continuait de se passer sans moi. La vie... La vraie vie ; celle qui bruissait derrière ces visages inexpressifs et trop maquillés qui me commandaient chaque jour à déjeuner, derrière les façades de pierres blanches qui bordaient les trottoirs de l'avenue Montaigne, celle qui marquait les traits familiers des starlettes sur les couvertures des magazines, une vie de bohème, de fête, de voyages, de rencontres, de robes longues et de parures de diamants, de caviar et de champagne, où on se couchait tard, où on vivait la nuit, où on roulait trop vite, où on mourait trop tôt. Je n'avais de tout ça qu'une idée confuse, ce que j'avais lu dans les journaux, vu à la télé, ce à quoi j'avais déjà assisté en trois semaines au *Trying So Hard*, augmenté du travail incessant de mon imaginaire qui voulait absolument croire en quelque chose de « mieux », mais, bien que ne sachant pas réellement où j'allais, j'y allais, car je le souhaitais de toutes mes forces, de toute mon âme de petite provinciale impressionnable et frustrée, un jour, je conquerrais cette vie-là. (PILLE, 2004, p.45).¹⁶

Nessa trajetória de escalada frenética dos degraus da fama, Manon acaba relegada a função de garçonne no *Trying So Hard*, condição essa que sofre uma reviravolta no momento em que conhece Derek Delano numa festa suntuosa. Delano, herdeiro de uma multinacional do petróleo, bilionário *blasé*, cuja ex-namorada cometeu suicídio, é um indivíduo atomizado, hiperindividualista, que cultiva a ausência de referenciais familiares e só encontra prazer no ato de comprar e manipular pessoas em jogos perversos. Totalmente distanciado dos questionamentos sociais, o hiperindividualismo de Derek se configura como devoto e “[...] regulador de si mesmo, mas ora prudente e calculista, ora desregrado, desequilibrado e caótico (LIPOVETSKY, CHARLES, 2004, p.56)”. Sua consciência disfuncional não encontra nenhum empencilho moral e ético para expor e louvar, de maneira sarcástica, a desestruturação das formas anteriores de regulamentação social que regiam os comportamentos que se davam no âmbito das relações familiares e afetivas:

¹⁶ As próximas citações do romance virão acompanhadas da abreviatura BBG, seguidas do número da página, e da tradução que consta na edição brasileira de 2004, da editora Intrínseca, realizada por Julio Bandeira.

Em Terminus, eu tinha a sensação de que a vida estava em outro lugar. Agora que eu havia conseguido chegar a este outro lugar, a vida continuava a não ligar para mim. A vida... A vida de verdade; aquela que crestava por trás desses rostos inexpressivos e maquiados em excesso que todo dia pediam a mim seus almoços, atrás das fachadas de pedras brancas que beiravam as calçadas da avenida Montaigne, aquela que marcava os traços familiares das estrelas nas capas das revistas, uma vida boêmia, de festas, de viagens, de encontros, de caviar e de champanhe, na qual a gente dorme tarde, em que se vive a noite, em que os carros andam em disparada, em que se morre cedo demais. Eu tinha de tudo isso uma ideia confusa, aquilo que havia lido nos jornais, visto na tevê, aquilo que fazia três semanas eu assistia no *Trying So Hard*, incrementado pelo trabalho incessante do meu imaginário, que queria absolutamente acreditar em algo de "melhor", mas, ainda que não soubesse realmente para onde ia, eu estava indo, porque era isso que eu desejava com todas as minhas forças, com toda a minha alma de pequena provinciana impressionável e frustrada, hei de conquistar um dia esta vida aí. (PILLE, 2004, p.40).

C'est ce que me disait ma mère et ma mère avait toujours raison : « Le désavantage de vivre à l'hôtel, c'est qu'on ne peut pas tout casser. » C'est pour cette raison qu'il faut posséder. Quand on possède quelque chose, on n'a de comptes à rendre à personne le jour où on décide de le jeter par terre, de sauter dessus à pieds joints, et de le finir à grands coups de couvercle de poubelle. Ah la douceur d'un foyer... Quand vous vivez à l'hôtel, si votre femme vous trompe, vous quitte, vous bat, si vos enfants se prostituent, se piquent, tournent dans des snuff movies, décèdent de maladies vénériennes incurables ou d'accidents d'hélicoptères, ou de septicémies postavortement, ou d'une improbable autocombustion, ou simplement regardent trop la télévision aux heures de grande écoute, vous n'avez tout simplement pas la possibilité de vous taper une bonne cuite pour oublier, non, on vous refuse même cette consolation : vous êtes effondré, perdu, veuf, drogué, la vie n'a plus d'attraits pour vous, les mangas les plus sanglants vous évoquent *La Petite Maison dans la Prairie* en comparaison du drame qui vient de ruiner votre existence déjà peu glorieuse, vous errez, comme fou, cherchant éperdument à échapper au désespoir qui vous dévore, et que vous accorde-t-on, vers quoi pouvez-vous vous tourner, quel est votre unique et dernier recours ? Une mignonnette de Jack Daniels. [...] Vous n'avez pas de famille, pas de foyer, vous vivez tout seul au Ritz, comme un malheureux et quand la solitude vous pèse : pas le choix, c'est porno, bulles et génuflexion. (BBG, p.253-254-255).¹⁷

Atraído por Manon e por seus anseios hedonistas e consumistas de ascender no universo do “tudo-tela” (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), Derek, fica sabendo de suas ambições em uma conversa informal no ambiente da referida festa:

D'où tu viens ?... Avec ta robe des années 80... Tes cheveux sur tes épaules... T'as même pas de sac à main... D'où tu t'es échappée ?... Simplement de ma campagne... De mon village... De ma province. Qu'est-ce que t'es venue chercher ? T'étais pas bien là-bas ? Je veux faire du cinéma. Du cinéma... Comment tu vis ? Comme je peux. T'es mannequin ? Je suis serveuse. Tu dis ça... Comme si t'en étais fière... Je n'en suis pas fière, mais je n'en ai pas honte. N'aie pas honte... Alors tu sers les autres en rêvant de la gloire, tu t'éclipses à la pause pour courir les castings, et le soir, quand tu sors, tu as l'impression d'être déjà une star ? Je sers les autres, mais mes rêves m'appartiennent, et je ne sors jamais. Et qu'est-ce que tu fais là ? C'est la première fois. Du cinéma... Pourquoi ? Pour être riche, célèbre, pour qu'on t'aime ? Non. Pourquoi ? Pour changer de vie. A chaque rôle. Changer de

¹⁷ Era o que dizia minha mãe, e minha mãe tinha sempre razão: "A desvantagem de viver num hotel é que a gente não pode destruir tudo." É por isso que é preciso ser o dono. Quando a gente é o dono de alguma coisa, não tem que dar satisfação a ninguém no dia em que decide jogar tudo no chão, pular em cima de pés juntos e acabar com tudo dando golpes com a tampa da lata de lixo. Ah, a doçura de um lar... Quando você mora num hotel, se a sua mulher o engana, o abandona, bate em você, se os seus olhos se prostituem, tomam pico, atuam em *snuff films*, morrem de doenças venéreas incuráveis, ou de acidentes de helicóptero, ou de septicemia pós-abortamento, ou de uma improvável combustão espontânea, ou assistem apenas à televisão em horas de grande silêncio, você simplesmente não tem os meios para tomar um porre para esquecer, não, nem mesmo este consolo lhe é permitido: você está na pior, perdido, viúvo, drogado, a vida perdeu todos os seus encantos, os mais sanguinários dos atentados evocam em você *La petite maison dans la prairie* se comparados com o drama que acabou de arruinar sua existência que já não era grande coisa, você fica andando que nem um maluco, buscando desesperadamente escapar da aflição que o devora, e o que é que lhe oferecem, onde pode encontrar alívio, qual é o seu último e derradeiro recurso? Uma garrafinha de Jack Daniels. [...] Você não tem família, nem lar, você mora sozinho no Ritz, como um infeliz, e quando lhe pesa a solidão: não tem jeito, tem de ajoelhar e rezar, é o pornô e a punheta. (BBG, p.239-240-241).

peau. Changer de passé. Changer de nom. Changer d'histoire. Changer de visage. J'ai détesté ma vie, j'essaie d'autres. Foutaises... Tu veux l'argent facile, le luxe et les hommages, qu'on t'envie, même quand on te plaindra, du monde à ta merci, des caprices de diva... Et tout ça... Peu importe... C'est vraiment ça que tu veux? Oui... Je ferais n'importe quoi. N'importe quoi... Quel genre de n'importe quoi? Tout. Je vendrais mon âme au diable... Vraiment?... (BBG, p.74-75).¹⁸

Levando uma vida desregrada e esvaziada de sentido e propósito, Derek é tomado pelo desejo de corromper Manon, destruindo suas aspirações e seu destino:

Aujourd'hui, j'ai décidé de briser une existence. Je me suis réveillé ennuyé, encore plus ennuyé que je ne m'étais couché, encore plus ennuyé que la veille, l'avant-veille, et tous les jours qui ont précédé, depuis l'immémorial, peut-être l'enfance : le bonheur, l'espoir autrefois, j'en ai oublié la couleur et puis comme un tunnel, decrescendo vers le non-retour, un tunnel sans fin, pas de lumière aussi loin que puisse porter mon regard, je plisse les yeux, effort, impuissance; il n'y a pas de lumière, pas de sortie, pas d'issue, il n'y en aura plus jamais. C'est ce qu'on appelle une crise d'angoisse, peut-être un début de dépression, peut-être simplement un réveil difficile... Je ne me réveille jamais autrement que difficilement et si je conserve un dernier rêve planqué entre le souvenir de mon ex-suicidée et la conviction que la vie est absurde, que le bonheur n'existe pas, et qu'on finira tous, et moi comme les autres, à bouffer les pissenlits par la racine, c'est bien cet éveil lumineux comme une renaissance, émerger de dix heures de sommeil à une heure décente, le corps reposé et la vie à l'endroit, des passants dans les rues et les boutiques à peine ouvertes, le goût du café, l'odeur des journaux, le soleil du matin, l'intro de Mellon collie and the infinite sadness, les dessins animés débiles au petit déjeuner, et le sentiment que tout est encore possible puisque tout ne fait que commencer. Est-ce l'insomnie qui engendre la dépression ou la dépression qui engendre l'insomnie? Je vis à l'heure de L.A. à Paris, et à l'heure de Tokyo à L.A. L'hiver, quand je me lève, il fait nuit, et chaque jour, je me réveille avec la gueule de bois – la gueule de bois étant mon propre état normal, avec l'envie de rien si ce n'est de me rendormir. (BBG, p.47-48).¹⁹

¹⁸ *De onde você veio?... Com seu vestido dos anos 80... Seus cabelos nos ombros... Você nem uma bolsa tem... De onde você fugiu?... Simplesmente do campo... Do meu vilarejo... Do interior. O que veio procurar aqui? Você não estava bem lá? Quero trabalhar no cinema. No cinema... Você vive de quê? Como posso. Você é modelo? Sou garçonete. Você diz isso... Como se estivesse orgulhosa... Não sinto orgulho, mas também não sinto vergonha. Não tenha vergonha... Então você serve aos outros sonhando com a glória, você desaparece nas folgas para tentar descolar um papel nos castings e, à noite, quando sai, tem a sensação de que já é uma estrela? Eu sirvo aos outros, mas meus sonhos só a mim pertencem, e nunca saio. O que é que você está fazendo aqui? É a primeira vez. No cinema... Por quê? Para ficar rica, famosa, para que amem você? Não. Por quê? Para mudar de vida. A cada papel. Mudar de pele. Mudar de passado. Mudar de nome. Mudar de história. Mudar de rosto. Eu detestei minha vida, quero experimentar outras. Papo furado... O que você quer é dinheiro fácil, o luxo e as homenagens, que tenham inveja de você, mesmo quando tenham pena de você, o mundo a seus pés, os caprichos de diva... E todo o resto... Não me importo... É realmente isso que você quer? Sim... Eu faria qualquer coisa. Qualquer coisa... Que tipo de qualquer coisa? Tudo. Eu venderia minha alma ao diabo... Mesmo?... (BBG, p.67-68).*

¹⁹ Hoje decidi despedaçar uma existência. Acordei entediado, ainda mais enfadado do que quando fui dormir, ainda mais entediado do que na véspera, do que anteontem, e todos os dias antes, desde dias imemoriais, quem sabe desde a infância: a felicidade, a esperança de antigamente, delas esqueci as cores e, em seguida, como num túnel, foram decrescendo na direção do não-retorno, um túnel sem fim, nenhuma luz por mais longe que possa alcançar minha vista, eu aperto os olhos, esforço, impotência; não existe mais luz, não há saída, não há solução, nunca mais haverá. Isso é o que a gente chama crise de angústia, início talvez de uma depressão, talvez apenas um despertar difícil... Eu nunca acordo sem ser com dificuldade e, se conservo ainda um último sonho escondido entre a lembrança da minha ex que se

Por intermédio de Derek, Manon realiza o sonho de ascender meteoricamente como modelo de revistas famosas e atriz – “Je te ferai vivre dans un clip... Hein chérie, tu vivras dans un clip, comme tu l’as toujours rêvé (BBG, p.263)”²⁰ – mas acaba dependente de uma série de remédios, narcóticos e toda uma infinidade de vícios e patologias que acometem aqueles tragados pela fama repentina – do egocentrismo inflamado pela devoção ao luxo, passando pelos surtos de paranoia e predisposição à bulimia e anorexia. Mas a trajetória de Manon nada mais foi do que uma realidade simulacional construída por Derek, um projeto pessoal seu batizado de “não-filme”, que transformou a jovem provinciana numa cobaia de seu experimento artístico batizado de *Bubble Gum*. Sobre tal empreitada artística, Derek enfatiza:

En fait, j’avais inventé le non-film. C’était un genre nouveau, un genre qui collait parfaitement avec notre époque nihiliste, un genre qui illustrait de façon significative la dégénérescence de cette fin de siècle dont j’étais l’enfant terrible – fin de citation. Un non-film, c’était d’abord un budget – sans argent pas de film, et par extension, pas de non-film – puis un scénario que j’avais imaginé, la création d’une réalité parallèle, des décors, naturels, certes, mais des décors tout de même, une véritable armée de figurants, un maître d’œuvre : un réalisateur, j’étais le réalisateur et Mirko, cette crapule, était mon premier assistant, et une actrice, belle, bonne et buccale, et cette actrice, c’était Manon. Là s’arrêtait la corrélation avec le cinéma, parce que la caractéristique du non-film, c’est qu’il n’y avait pas de caméras. Les non-films ne coûtaient pas très cher, puisqu’il n’y avait pas d’équipe et pas de matériel, ils ne coûtaient pas cher, mais ne rapportaient strictement rien puisqu’ils n’étaient pas destinés à être vus. Le non-cinéma n’était pas une question d’argent, c’était de l’art. Les non-films ne laissaient aucune trace derrière eux, ils étaient volatils comme du poppers, implacables comme la vie. On y engageait son destin, et il n’y avait même pas d’avant-première. Les non-films se terminaient mal. Celui-ci, je l’avais nommé Bubble gum parce que tout y semblait creux, rose, et gluant : décors, propos, sentiments, les personnages eux-mêmes, moi compris, étaient creux, roses et gluants, au bord de l’éclatement, et ce derrière quoi ils couraient, la sacro-sainte reconnaissance, la sacro-sainte célébrité, était devenue, à l’époque où le non-film était supposé se dérouler, aussi creuse, rose, banale et brève qu’une pauvre petite bulle de chewing-gum qui finissait inéluctablement par vous exploser à la gueule. Sa bulle rose, c’était ce que Manon voulait, c’était ce que Manon cherchait, c’était pour ça qu’un soir, il y a bientôt deux ans, elle m’avait vendu son âme. C’était la première

suicidou e a convicção de que a vida é absurda, de que a felicidade não existe e de que vamos todos acabar, e eu junto com os outros, comendo capim pela raiz, é este despertar luminoso como uma renascença, emergir de dez horas de sono numa hora decente, o corpo descansado e a vida em seu lugar, os pedestres nas ruas e as butiques recém-abertas, o gosto do café, o cheiro dos jornais, o sol da manhã, o prelúdio de *Mellon collie and the infinite sadness*, os desenhos animados imbecis no café da manhã, e a sensação de que tudo ainda é possível uma vez que tudo acaba de começar. Será a insônia que gera a depressão, ou a depressão que gera a insônia? Eu vivo num horário de Los Angeles em Paris, à hora de Tóquio em L.A. No inverno, quando acordo ainda é noite, e acordo todo dia de ressaca — a ressaca constituindo o meu estado normal, sem vontade de fazer nada, a não ser adormecer de novo. (BBG, p.41-42).

²⁰ Vou fazer com que você viva num clipe... Que tal, chérie, você vai viver num videoclipe como sempre sonhou. (BBG, p.249).

séquence, la scène d'ouverture, le début de la fin. J'avais trouvé la fille, ou plutôt le sujet, je lui avais acheté son âme sur Paint it black, des Stones. Je l'avais ramenée chez moi, et je l'avais mal baisée. Je m'étais tiré avant qu'elle se réveille parce que je ne pouvais déjà plus la supporter. Musique : Roxanne de Police. Le lendemain, je l'avais envoyée chez Chanel avec ma carte pour payer et mon chauffeur pour la séquestrer. Elle était rentrée à l'hôtel avec ses nouvelles fringues et ses scrupules à deux balles. Monologue. Baiser. Musique : Souvenirs de Gathering (thème du non-film). Fin de l'exposition. (BBG, p.223-224).²¹

Após arruinar a carreira, e, por conseguinte a vida de Manon, Derek ainda tem um último intento: conduzi-la a cometer suicídio. Seu propósito artístico é arruinado pelo plano de vingança colocado em funcionamento por Stanislas, um ex-amigo de infância que teve sua família destruída pela ganância de Javier Delano, pai de Derek. E esse indivíduo vingativo acaba por se revelar o grande manipulador da narrativa, espécie de prestidigitador virtual, converte Derek em experimento imagético, manipulando a realidade a sua volta e permitindo a vingança de Manon, agora sim tornada estrela a partir de sua atuação na morte de Derek, convertida em *snuff movie*²² pelo desejo de desforra de Stanislas. Por fim, é a própria Manon que esclarece a questão:

Au final, de deux ans de tournage et une masse impressionnante de rushes dont la plupart se sont révélés inutilisables, Stanislas n'a tiré que trois films de cent vingt minutes chacun, destinés à être d'abord exploités en salle, puis à être de nouveau

²¹ Eu, na verdade, inventei o não-cinema. Era um gênero novo, um gênero que se encaixava perfeitamente na época niilista, um gênero que ilustrava de maneira significativa a degenerescência deste fim de século do qual fora o *enfant terrible* — fim da citação. Um não-filme era antes de mais nada um *budget* — sem dinheiro, nada de filme e, por conseguinte, nada de não-filme, depois um roteiro, o qual fora imaginado por mim, a criação de uma realidade paralela, com cenários, naturais, é claro, mas mesmo assim cenários, um verdadeiro exército de figurantes, um marechal: um diretor, eu era o diretor e Mirko, aquele crápula, era meu primeiro assistente, e uma atriz, bela, boa e oral, e esta atriz era Manon. Aqui acabava a correlação com o cinema, uma vez que a característica do não-filme é ele ser feito sem câmeras. Os não-filmes não custavam muito caro, visto que não havia nem equipe, nem equipamento, eles não eram muito caros, mas não rendiam absolutamente nada, já que não foram feitos para serem vistos. O não-cinema não era uma questão de dinheiro, era arte pura. Os não-filmes não deixavam nenhum vestígio atrás deles, eles eram voláteis como o éter, implacáveis como a vida. A gente comprometia nosso destino neles, e não havia sequer uma *avant-première*. Os não-filmes acabavam mal. Este aqui recebeu de mim o título de *Bubble gum*, porque tudo nele parecia oco, rosa e pegajoso: cenários, argumentos, emoções, até os próprios personagens, inclusive eu, eram ocos, rosa e pegajosos, à beira de estourar, e aquilo que perseguiam, a sacrossanta redenção, a sacrossanta celebridade, se tornava, durante as pseudofilmagens do não-filme, tão oco, rosa, banal e breve como uma pequenina bola de chiclete, a qual acabaria inexoravelmente explodindo na sua cara. Era a sua bola cor-de-rosa que Manon queria, era o que Manon buscava, foi por isso que numa noite, há quase dois anos, ela me vendeu sua alma. Esta fora a primeira sequência, a cena de abertura, o começo do fim. Eu tinha encontrado a garota, ou melhor, a matéria, e me propus a comprar sua alma ao som de *Paint in black*, dos Stones. Eu a levei para onde eu moro, e dei uma má trepada com ela. Eu me mandei antes que ela acordasse porque já não a suportava mais. Música: *Roxanne*, do Police. No dia seguinte, eu a mandei à Chanel com meu cartão para as compras e meu motorista para sequestrá-la. Ela voltou para o hotel com suas roupas novas e seus escrúpulos baratos. Monólogo. Trepada. Música: *Souvenirs*, do The Gathering (trilha sonora do não-filme). Fim do prólogo. Em seguida, comprei a agência Vanity, que estava à beira da falência. Comprei-a (BBG, p.209-210).

²² Filmes que mostram cenas de tortura e mortes reais, sem o auxílio de efeitos especiais.

divisés en dix-huit épisodes de vingt minutes qui cette fois-ci seront diffusés en exclusivité aux Etats-Unis le dimanche en seconde partie de soirée, puis en France, puis dans les pays partenaires, sous le titre DEREK LE MILLIARDAIRE. (BBG, p.279).²³

E conclui:

Quand il m'a expliqué le projet, et qu'il m'a annoncé que j'allais devenir une star, je lui ai dit qu'il allait montrer au monde entier un film de faits réels où j'assassinais un homme. Il m'a répondu que non, que c'était de la légitime défense et que Derek aussi m'avait tiré dessus. Je lui ai dit que j'avais tiré la première et il m'a répondu : « Ce n'est pas grave, on le coupera au montage. » Et c'est là que j'ai compris que plus rien pouvait m'empêcher de devenir une star. J'allais devenir une star. (BBG, p.281).²⁴

Quanto à arquitetura romanesca, a narrativa de Pille apresenta vinte e um capítulos, todos nomeados de maneira superficial, prosaica e narrados de maneira intercalada, ora por Manon, ora por Derek, ao estilo de uma tela de vídeo dividida ao meio, espécie de *jogo de janelas* (DUBOIS, 2004) em que fragmentos da narração autodiegética são dispostos lado a lado, numa oscilação permanente dos pontos de vista transmitidos pelos *self-mídia* (LIPOVETSKY; SERROY, 2009) desses narradores-protagonistas numa espécie de dicção de solilóquio articulada por suas consciências fissuradas, obsessivas e embotadas, em que o estatuto verbal acaba sendo permeado pela visualidade inerente ao universo hiperespetacular, responsável por fundamentar conceitos e comportamentos a partir do assujeitamento dessas personalidades aos domínios multimidiáticos.

A estruturação em *jogo de janelas* também permite que se interponham outras camadas narrativas sob o discurso desses narradores, como no capítulo nove, *Souvenirs*, marcado por uma narração retrospectiva – grafada em itálico – de Manon, *flashback* que revela que seu nascimento como imagem não foi assim tão aprazível:

[...] et ça me frappe de plein fouet au moment où je fais couler mon bain, par bribes, par impressions, par flashes, ma vie d'avant. Et la certitude vague que je ne suis là

²³ *Depois de dois anos, dois anos de gravações, cuja maior parte do copião se mostrou imprestável, Stanislas só conseguiu editar três filmes de cento e vinte minutos cada, destinados a serem projetados primeiro em cinemas, para serem em seguida divididos em dezoito episódios de vinte minutos a serem agora transmitidos no final da tarde de domingo, com exclusividade, nos Estados Unidos, depois na França e, finalmente, nos países associados, com o título de DEREK, O BILIONÁRIO. (BBG, p.265).*

²⁴ *Quando ele me explicou o projeto, e me avisou que eu seria uma estrela, eu lhe disse que iria mostrar para o mundo inteiro um filme de fatos reais em que estava assassinando um homem. Ele me respondeu que não, que fora legítima defesa e que Derek também havia atirado em mim. Eu respondi que fora a primeira a atirar, mas ele respondeu: "Não faz mal, a gente vai cortar isso na montagem." E foi então que compreendi que nada mais poderia me impedir de ser uma estrela. Eu seria uma estrela. (BBG, p.267).*

qu'en transit, et l'angoisse. [...] Et je crois que je suis née ce jour-là. Si on y regarde d'un peu plus près, il y a le reflet de l'objectif dans mes yeux, comme une tâche de lumière. C'était ma première coup', celle du Vogue italien. (BBG, p.129-130).²⁵

Outra interposição discursiva ocorre no capítulo doze, *Intermission*, digressão de Derek acerca da banalidade e do esvaziamento dos projetos geracionais e culturais de uma sociedade hipermediática, maquinaria de instigar desejos e estabelecer modismos fetichistas e consumistas:

Le mot d'ordre était platitude. Le mot d'ordre était indigence. Le mot d'ordre était identification. Rien ne devait dépasser. Personne ne devait sortir du lot. Les chanteuses à voix devaient être moches et débiles, les créatures de clips devaient être vulgaires et débiles. Elles au moins couraient les rues. Les chanteurs devaient ressembler aux chanteuses et être débiles. D'une manière générale, tout le monde devait être débile, ça simplifiait les rapports humains. On obtint une merde d'une nullité réjouissante. Elle atteignit sans mal ses objectifs en abrutissant du même coup trois générations de consommateurs. (BBG, p.182).²⁶

Pode-se dizer que a narrativa de Pille se ancora numa espécie de didatismo televisual, como se as consciências narradoras tivessem uma câmara apontada para si enquanto falam. No entanto, a narração não se estabelece de maneira linear, e sim numa espécie de circularidade atomizada – uma cena do primeiro capítulo é retomada no último – demonstrando que em *Bubble gum*, tudo se encontra sob o viés do provisório e do não permanente.

Aliás, a predileção pelas narrações de teor autodiegético de Derek e Manon na tessitura do romance, ancoradas no presente do indicativo, acaba por realçar ainda mais a intimidade esfacelada e desprovida de dimensão interior desses narradores-protagonistas. Subjetividades tão bem alinhadas com os dilemas do indivíduo contemporâneo, em desconexão permanente com o social, vivenciando uma realidade

²⁵ [...] as lembranças são como um tapa na cara na hora que estou enchendo a banheira, são nacos, impressões, aparecem em flashes, minha vida de antes. E a vaga certeza de que só existo em trânsito, e a angústia. [...] E acredito que foi naquele dia que nasci. Se a gente olha mais de perto, o reflexo da objetiva aparece nos meus olhos, como uma mancha de luz. Aquela foi minha primeira capa, na Vogue italiana. (BBG, p.121-122).

²⁶ A palavra de ordem era banalidade. A palavra de ordem era indigência. A palavra de ordem era identificação. Nada podia ousar. Ninguém deveria se distanciar do rebanho. As cantoras deveriam ser sem graça e retardadas, as criaturas dos videoclipes deviam ser vulgares e retardadas. Elas pelo menos mostravam a cara do lado de fora. Os cantores deveriam se parecer com as cantoras e serem retardados. De uma maneira geral, todo mundo deveria ser retardado, isso tornava mais fácil o relacionamento humano. Conseguiu-se uma merda de uma nulidade alegre. O objetivo foi atingido sem dificuldade, embrutecendo ao mesmo tempo três gerações de consumidores. (BBG, p.172).

esvaziada de significados e preso a um presente videográfico e frenético. Trata-se de uma ficção cujo campo de visão de seus narradores

[...] não entra em contato com o mundo, passa entre as coisas, objetiva-as [...], é uma máquina voraz que passo a passo devora as imagens que registra e a si próprio. Colando-se às pessoas e objetos, funciona como um colecionador, retira-lhes a vida, os rastros. Um mundo de tristes borboletas mortas. Surge, assim, não a ficção do eu poderoso de uma tradição literária anterior, mas o eu sitiado e programado pela profusão de imagens que bombardeiam o indivíduo [...]. (VILLAÇA, 1996, p.60).

Consciências privadas de buscar – e muitas vezes até encontrar – referenciais e sentidos que lhes permitissem superar a opacidade de um universo consumista e simulacional, e que muitas vezes se revela estranho e impenetrável a esses narradores. Nesse ponto, o discurso de Derek no capítulo V, intitulado *Avant-première*, é sintomático:

[...] et je sens l'âge peser sur moi, peser, vingt-neuf ans déjà, et plus de souvenirs que si j'en avais mille et Manon veut éteindre toutes les lumières, et j'essaie de m'y opposer quand un bruit sourd dans le couloir me fait sursauter, alors je resserre la ceinture de mon peignoir et traverse le kilomètre qui sépare mon lit de la porte d'entrée, en prenant le temps de faire un clin d'œil à Cindy qui défile pour Jill Sander sur le plasma du salon, [...] j'attrape la guitare électrique de Mirko, une vieille Gibson Les Paul collector, que je lui ai offerte à sa dernière sortie de prison, bien déterminé à la casser sur la tête de quiconque me voudrait du mal, et j'ouvre brusquement la porte, guitare en l'air. Mirko, ronflant, s'effondre sur mes pieds nus : cet imbécile a encore oublié sa carte et s'est encore endormi devant la porte en rentrant de je ne sais quelle nouba, sachant qu'il est atteint d'un TOC qui ne se manifeste que quand il dort, ou qu'il est défoncé, ou les deux, par des mouvements involontaires d'une violence extrême comme par exemple cette fois, sur le bateau, quand, déglingué par le freebase qu'il s'envoyait à fréquence de douze fois par jours depuis trois jours, il a balancé ma propre belle-mère par-dessus bord au large des Caraïbes, en plein milieu des requins blancs, enfin, ce jour-là aurait été un bien beau jour si elle avait pu se faire bouffer, la salope liposucée jusqu'aux chevilles, mais malheureusement ces sales bêtes n'étaient sans doute que moyennement friandes de Botox, ou peut-être ont-elles senti – le fameux sixième sens des bestioles – que ma belle-mère, dans un face-à-face avec un requin était plutôt du genre à bouffer le requin que l'inverse, enfin, toujours est-il qu'en ce moment même, les troubles obsessionnels compulsifs de mon ami Mirko se traduisant plutôt par une volonté nette de dégrader à coups de poing non seulement la porte de ma chambre, mais aussi ma tranquillité d'esprit, et par extension, mon état mental, le mot clef étant ces jours-ci : parano, parano, parano, je le réveille d'une paire de claques, et lui suggère de partir en week-end à Milan, ce qu'il fait docilement et immédiatement. Puis, avisant la cacophonie qui filtre à travers la porte d'en face, je pense coalition, coalition, coalition [...]. (BBG, p.79-80).²⁷

²⁷ [...] sinto a idade pesar em mim, pesar, vinte e nove anos já, com mais lembranças do que se eu tivesse mil, e Manon quer apagar todas as luzes, e eu tento me opor, quando um barulho surdo no corredor me faz sobressaltar, aperto então o cinto do meu robe e atravesso o quilômetro que separa minha cama da porta de entrada, com tempo de sobra para piscar o olho para Cindy, que desfila Jill Sander, no plasma da sala, pego a guitarra de Mirko, uma velha Gibson Les Paul *collector*, que dei de presente para ele na quinta vez que saí da prisão, bem determinado a quebrar a cabeça de quem quer que me queira mal, e abro bruscamente a porta com a guitarra no ar. Mirko, roncando, se desfaz diante dos meus pés descalços:

No fluxo discursivo de Derek, uma aporia mental articula a aporia verbal presente num vídeo-discurso que se assemelha a uma verborragia imagética e acelerada, em que a *incrustação* (DUBOIS, 2004) de imagens desdobradas, desconexas e lembranças dolorosas de um passado que teima em ser descartado, acabam por produzirem um efeito de vertigem e irrealidade nessa consciência perturbada pelo excesso de estímulos do mundo hipermoderno. Como bem diz Derek, esta sensação de “[...] cacophonie, puisqu’il y a manifestement cacophonie, est l’expression exacte, me dis-je, l’expression exacte et exacerbée de ce que je ressens en ce moment. Je suis une cacophonie, je suis ce bordel, je suis une suite ravagée, je l’ai dévastée à mon image comme le parfait non-artiste que je suis [...]” (BBG, p. 256).²⁸ A sensação cacofônica é ainda agravada pelo abuso de entorpecentes – lícitos e ilícitos – e também pelo fascínio exercido por uma infinidade de telas e músicas de diferentes gêneros e estilos que proliferam sempre no contexto a sua volta:

Je fais les cent pas autour, et j’écoute Mozart. Parce que Mozart, c’est beau ! C’est beau, mais ce n’est pas suffisant. Alors en plus du Requiem, qui est tout de même de circonstance, j’écoute aussi Satellite Love, de Lou Reed, et Ne me quitte pas repris par Nina Simone, et avec l’accent, et je chante par-dessus en l’imitant, parce que je suis un mec drôle, et Souvenirs de Gathering et My girl de Nirvana et un opéra de Puccini et Creap de Radiohead et les Chœurs de l’Armée rouge, The unforgiven de Metallica, et The Future de Leonard Cohen et Don’t cry des Guns, et le Nocturne 48, et la BO de Midnight Express parce que je ne vaux pas mieux, et l’Adagio pour cordes de Barber, la totalité du dernier album de White Stripes et je ne sais plus laquelle de Marilyn Manson, et la BO de Kill Bill, Tainted love de Softcell, La Chevauchée des Walkyries de Wagner et de Gainsbourg, j’écoute Manon. Manon,

esse idiota esqueceu de novo o cartão e dormiu mais uma vez encostado na porta ao voltar de não sei que farra, sabendo que sofre de um tique que só se manifesta quando ele capota, ou quando está muito louco, ou as duas coisas juntas, causando movimentos involuntários de extrema violência, como naquela vez no barco, por exemplo, quando, totalmente despirocado de *freebase* que ele fumava havia três dias num ritmo de doze vezes por dia, atirou a minha pobre madrasta por cima do parapeito de bordo ao largo das Caraíbas, bem no meio dos tubarões brancos, aquele dia, enfim, teria sido um ótimo dia se ela conseguisse ter sido devorada, a escrota lipoaspirada até as orelhas, mas aqueles bichos escrotos, infelizmente, não gostavam muito de Botox, ou perceberam talvez — o famoso sexto sentido dos animais — que minha madrasta, num cara a cara com um tubarão, fazia mais o gênero de comer o tubarão do que o inverso, de forma que naquele momento preciso, enfim, com os problemas maníaco-compulsivos de meu amigo Mirko traduzindo-se mais por sua vontade de degradar a socos não apenas a porta do meu quarto, mas também minha paz de espírito e, por conseguinte, meu equilíbrio mental, a palavra-chave sendo ultimamente: paranóia, paranóia, paranóia, eu o acordo com um par de tapas na cara e sugiro que ele passe o fim de semana em Milão, o que faz dócil e imediatamente. Em seguida, percebendo a cacofonia que sai por baixo da porta defronte, eu penso conspiração, conspiração, conspiração [...]. (BBG, p.71-72).

²⁸ [...] esta cacofonia, visto que há uma evidente cacofonia, é a expressão precisa, digo a mim mesmo, a expressão precisa e exacerbada do que estou sentindo neste momento. Eu sou uma cacofonia, eu sou esta zona, eu sou uma suíte devastada, eu a devastei à minha imagem como o perfeito não-artista que sou [...]. (BBG, p. 242).

Manon, Manon. Manon à mort et plus fort que tout, parce que tel est mon état d'esprit à ce moment précis. (BBG, p.255-256).²⁹

Aliás, o vídeo-discurso narrativo de Derek e Manon também evita referências a uma temporalidade fixa, pois a narração procura se pautar somente no tempo presente, não deixando brechas para o passado aflorar. O passado não se institui, nem como tempo verbal, e tampouco como modelo de experiência, uma vez que até as referências familiares são desprezadas, ignoradas, e até ironizadas. Isso pode ser evidenciado na passagem em que Derek começa a evocar a memória capital de seu pai, mas acaba emudecendo:

Mon père a acheté le monde et il me l'a laissé. Vous, moi, nous, ne sommes que poussières euh misérables, misérables poussières auprès de l'œuvre gigantesque accomplie par mon père euh Javier Delano, qui a fait d'une disons petite exploitation familiale le plus grand groupe pétrolier de euh l'histoire du groupe pétrolier, histoire sulfureuse et mouvementée dont les racines se perdent dans... (BBG, p.84).³⁰

E o profundo desprezo, com pinceladas de ironia, com que Manon descreve o momento de seu aniversário, transcorrido na companhia de seu pai, no primeiro capítulo, intitulado *Terminus*:

Je déteste mon anniversaire que personne ne me souhaite, puisque je n'ai pas d'amis, que personne ne me souhaite que mon père, et chaque année qui s'écoule est une année de plus passée à Terminus, de vie en moins, de jeunesse gâchée, et chaque anniversaire à venir verra s'assombrir mon front, se plisser mes yeux, s'affaïsser ma bouche, jusqu'à ce que je sois laide, jusqu'à ce que je sois vieille et que je puisse me regarder dans le miroir, dénombrer les vestiges de cette pauvre beauté qui n'aura jamais servi, et me demander qui je suis, où je suis allée, ce que j'ai fait, et les réponses seront : « Personne, nulle part, rien ». Dans une semaine, j'ai vingt et un ans et je fêterai ça dans l'arrière-salle obscure du bar, avec mon père en vis-à-vis.

²⁹ Fico andando em volta, minha garrafinha na mão, e sei que vou acabar quebrando a cara antes de o dia amanhecer, porque, quando a gente está só, pior do que não ter ninguém para amar, a gente não tem ninguém para dar porrada. Fico dando voltas, e escuto Mozart. Porque Mozart é belo! É belo, mas não é o suficiente. De maneira que, além do *Requiem*, que é de qualquer forma de circunstância, escuto também *Satellite of Love*, de Lou Reed, e *Ne me quitte pas* regravado, e com sotaque, por Nina Simone, e ainda por cima eu canto imitando, porque eu sou um cara engraçado, além de *Souvenirs* do The Gathering e *My girl* do Nirvana e uma ópera de Puccini e *Creep* do Radiohead e o Coro do Exército Vermelho. *The unforgiven* do Metallica, e *The future* de Leonard Cohen e *Don't cry* do Guns, e o Noturno 48, e a trilha de *O expresso da meia-noite*, porque não valho mais do que isso, e o *Adagio para cordas* de Samuel Barber, o último álbum inteiro do White Stripes e já não sei o quê de Marilyn Manson, além da trilha *Kill Bill*, *Tainted love* do Soft cell, *A cavalgada das valquírias* de Wagner, e, de Gainsbourg, eu escuto *Manon*. Manon, Manon, Manon. Manon morrendo e mais alto do que o resto, porque este é o meu estado de espírito neste exato momento. (BBG, p.241-242).

³⁰ Meu pai comprou o mundo e me deu de presente. Os senhores, eu, nós, não passamos de grãos de poeira hum miseráveis se comparados à obra gigantesca realizada pelo meu pai hum Javier Delano, que transformou uma, digamos, pequena empresa familiar no maior grupo petrolero da hum história do grupo petrolero, história sulfurosa e movimentada, cujas raízes se perdem nos... (BBG, p.76).

J'aurai le regard dans le vide. Le sien sera fixé sur moi. Il versera en tremblant le mauvais mousseux dans les flûtes en plastique. Je ne toucherai pas à mon assiette. Après trois quarts d'heure pendant lesquels il me parlera de ma mère, et des soucis que lui cause le bar sans que j'émette un son, il se lèvera un peu pété et excité par sa bonne intention, il me dira qu'il a une surprise pour moi et s'en ira à la cuisine chercher le gâteau qu'il aura planqué le matin même derrière deux caisses de Ricard. Il allumera hâtivement les bougies, hâtivement parce qu'une absence prolongée de sa part serait louche et nuirait à l'effet de surprise, puis il poussera un « Tata » retentissant en apportant le gâteau comme s'il sortait un lapin d'un chapeau, et posera le tout sur la table pendant que je dirai l'air le plus convaincu possible : « Oh un gâteau, ça alors, quelle surprise » et il me tendra la joue pendant que je soufflerai les bougies. (BBG, p. 17-18).³¹

E ainda, para retomar o episódio da fuga de Terminus, quando rouba as economias acumuladas de pai e parte rumo a Paris, conforme narrado no terceiro capítulo, *À nous deux, Paris*:

J'ai pris le train à Montpellier. A la gare, j'ai rencontré une fille de mon âge qui m'a demandé du fric. Elle portait un bébé en bandoulière. Elle avait les bras nus, zébrés de cicatrices. Je lui ai dit : « Pour quoi faire ? » Elle m'a dit : « Pour bouffer. » Je lui ai donné un billet de dix. Elle s'est tirée sans dire merci, et en se retournant pour partir, elle m'a heurtée avec la tête du bébé, la tête s'est déboîtée, elle est tombée par terre, elle était en plastique. La fille a disparu dans la gare. J'ai acheté un sandwich et des journaux pour la route, et puis j'ai pris mon train, mais je n'ai pas réussi à lire. Je revoyais l'expression de mon père quand il m'a montré l'argent. Je l'entendais me dire : « Trois mille euros, ce n'est pas grand-chose, mais ils sont là, ils sont à toi. Réfléchis bien à ce que tu veux en faire, et quand tu sauras, je te les donnerai. Réfléchis bien, ce n'est pas grand-chose, mais pour une petite fille de vingt et un ans, c'est beaucoup. » Je l'entendais me dire : « Ma pauvre petite fille, je t'ai pas fait la vie drôle, mais maintenant tu vas pouvoir t'amuser un peu, bon anniversaire et embrasse ton papa pour lui dire merci. » Et surtout, je le voyais sur le pas de sa porte à minuit, vieux, crevé, à la fois heureux et embarrassé du cadeau qu'il me faisait, et je l'entendais me dire : « A demain. » Tu parles. Le fric était planqué au-dessus du bar, je l'ai trouvé tout de suite. Maintenant, c'était planqué dans un vieux sac en cuir, et le vieux sac en cuir coincé entre mes cuisses. (BBG, p.36).³²

³¹ Eu detesto meu aniversário, pelo qual ninguém se lembra de me felicitar, uma vez que não tenho amigos, que a única pessoa que me felicita é meu pai, e todo ano que acaba é um ano passado em Terminus, de vida a menos, de juventude desperdiçada, e cada aniversário futuro assistirá a minha testa ficar mais sombria, meus olhos enrugarem, minha boca cair, até que eu fique feia, até que eu fique velha e possa me olhar no espelho e fazer a conta dos vestígios desta pobre beleza que não adiantou de nada, e perguntar-me quem sou eu, aonde cheguei, o que foi que eu fiz, e as respostas serão: "Ninguém, lugar nenhum, nada". Em uma semana, vou fazer vinte e um anos e vou festejá-los na sombria sala dos fundos do bar, cara a cara com meu pai. Estarei com o meu olhar apontado para o vazio. O dele estará fixado em mim. Ele irá encher trêmulo nossas taças de plástico com um espumante vagabundo. Eu não vou tocar no meu prato. Depois de quarenta e cinco minutos, os quais passará falando de minha mãe e das preocupações que o bar provoca sem que eu solte um pio, ele vai se levantar um pouco bêbado e, excitado com sua boa ação, dirá que tem uma surpresa para mim, indo até a cozinha buscar o bolo que ele mesmo escondeu de manhã atrás de duas caixas de Ricard. Acenderá apressado as velinhas, apressado porque uma ausência prolongada seria feia e estragaria o efeito-surpresa, para em seguida soltar um "tantarantã" ressonante trazendo o bolo como se estivesse tirando um coelho da cartola, colocando tudo sobre a mesa ao mesmo tempo que digo com o ar mais sério possível: "Oh, um bolo, ora essa, que surpresa", e ele vai me segurar as bochechas enquanto eu sopro as velinhas. (BBG, p.15-16).

³² Peguei o trem em Montpellier. Encontrei na estação uma garota da minha idade que me pediu dinheiro. Ela trazia um bebê a tiracolo. Tinha o braço nu sulcado de cicatrizes. Eu disse para ela: "Para fazer o

Isso se dá porque é o materialismo e a busca incessante pela glamourização imagética que ditam o comportamento abjeto, egoísta e por vez irresponsável desses indivíduos mimados em termos materiais, mas negligenciados emocionalmente, moldados pela ausência de empatia e em estado de impotência e dependência capital permanente. Consciências narradoras de um tempo em que se vislumbra, cada vez mais,

[...] uma inundação de fenômenos que são sinônimos de excesso e de autodescontrole, de comportamentos desestruturados, de consumos patológicos e compulsivos. O enfraquecimento dos controles coletivos, as estimulações hedonistas, a superescolha de consumo, tudo isso contribuiu para criar um indivíduo frequentemente pouco armado para resistir tanto às solicitações de fora quanto aos impulsos internos. A cultura de livre disposição dos indivíduos no supermercado contemporâneo dos hábitos de vida é também a que vê crescer a tendência ao autodesregramento. Na sociedade do hiperconsumo, afirmam-se ao mesmo tempo o princípio de pleno poder sobre a condução de si próprio e as manifestações de dependência e de impotências subjetivas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2011, p.59).

Subjetividades alheias às urgências políticas-sociais e coletivas, preocupadas somente com a agoridade exibicionista e consumista de seus anseios, e para quem o passado, seus referentes e os valores por eles congregados não possuem relevância nenhuma. O passado é apenas um negativo descartável.

A própria cartografia de Terminus, descrita através de uma monotonia imediatista, reforça a irrelevância do passado na vida de Manon, sobretudo pelo seu acentuado insulamento de tudo que remete ao ambiente familiar:

Terminus, ce lambeau de goudron abandonné des hommes, avec sa fontaine et ses bancs sur la place, sa cabine téléphonique à pièces, ses platanes centenaires comme ses habitants, ce réverbère borgne devant la fenêtre de ma chambre, son bistrot, son bistrot qui m'a vue grandir, et qui me verra vieillir dans la même tenue, dans la même posture, avec le même chiffon dans la main qui me sert à essuyer les mêmes tables depuis que j'ai douze ans, qui a vu mourir ma mère, et moi prendre sa place au bar, pour servir les mêmes cafés infects, les mêmes pastis à l'eau aux vieux cons

quê?". Ela me disse: "Para comer". Eu lhe dei uma nota de dez. Ela foi embora sem agradecer e, ao se virar para partir, esbarrou em mim com a cabeça do bebê, a cabeça se soltou e foi rolar no chão, ela era de plástico. A garota sumiu da estação. Comprei um sanduíche e jornais para a viagem, e depois peguei meu trem, mas não conseguia ler. Revia a expressão no rosto de meu pai quando ele me mostrou o dinheiro, escutava-o dizer: "Três mil euros, não é grande coisa, mas estão aqui, pertencem a você. Pense bem no que quer fazer e, quando souber, eu entrego para você. Pense bem, não é lá grande coisa, mas para uma garota de vinte e um anos, é muito". Eu o escutava dizer: "Minha pobre filhinha, eu não lhe dei uma vida muito fácil, mas agora você vai poder se divertir um pouco, feliz aniversário e dá um beijo no seu papai para dizer obrigado". E, acima de tudo, eu o via na entrada da porta dele à meia-noite, velho, exausto, mas ao mesmo tempo feliz e encabulado pelo presente que me dava, e o escutava dizer: "Até amanhã". Pois sim! A grana estava malocada em cima do bar, eu encontrei na hora. Agora estava malocada numa velha bolsa de couro metida entre as minhas pernas. (BBG, p.32).

du village, jusqu'à ce que je la rejoigne enfin, au paradis des serveuses de bar. (BBG, p.9-10).³³

Insulamento que fica mais evidente a partir da descrição de seu quarto:

Je déteste ma chambre, et sa poutre au plafond, et les fissures dans la poutre, que je pourrais dessiner les yeux fermés, l'armoire en bois verni, qui contient mes vêtements et donc à moitié vide, la planche sur des tréteaux qui me sert de bureau, les rideaux à fleurs déchirés, le radiocassette qui marche une fois sur deux, ces posters de stars de ciné qui ne savent même pas que j'existe, mon lit étroit, et l'enfermement, par-dessus tout, l'enfermement: ce plafond bas, cet espace encombré, cette petite fenêtre ridicule, cette petite fenêtre, presque une meurtrière, qui est à elle seule toute mon ouverture sur le monde, et tout ce que je vois du monde, c'est la place de Terminus et la vieille d'en face en train d'agoniser lentement devant sa télé jusqu'à l'aube, et mon soleil à moi, c'est un réverbère borgne. (BBG, p.10-11).³⁴

A narração é articulada em primeira pessoa e, embora isso lhe imprima um tom subjetivo, a ênfase jamais recai sobre a vida interior e psicológica de Manon. Não se verifica tampouco qualquer forte tendência ao confessional; *o self-mídia* que narra não se volta para sua intimidade, mas apenas dirige seu foco desprovido de profundidade para objetos, ações e fenômenos externos. O que predomina é um registro objetivo e sem emoção dos eventos vislumbrados – numa forma que lembra uma câmera de vídeo executando um *travelling* – que Manon presencia, ou nos quais se envolve. Aqui, nada se detém em nada, e assim como o olhar da narradora se desprende de um ponto a outro, as relações afetivas e a dimensão do passado também se conformam a essa lógica, pautada pelo passageiro e pelo transitório. A inconsistência aos valores do passado e dos laços humanos é perfeitamente representada mediante a inconsistência da linguagem audiovisual empenhada pela narradora, e que também não se detém em nada.

³³ Terminus, este retalho de asfalto abandonado pelos homens, com seu chafariz e seus bancos na praça, sua cabine com telefone de fichas, seus plátanos centenários como seus moradores, essa luz caolha do poste de rua em frente à janela do meu quarto, seu bistrô, seu bistrô que me viu crescer, e que me verá envelhecer vestida do mesmo jeito, com a mesma postura, com o mesmo pano de prato na mão que serve para limpar as mesas desde que completei doze anos, que viu morrer minha mãe, e a mim tomar seu lugar no bar, para servir os mesmos cafés infectos, os mesmos *pastis* com água da bica para os babacas do vilarejo, até que eu vá me encontrar com ela, no paraíso das garçonetes. (BBG, p.8).

³⁴ Eu detesto meu quarto, e a viga no teto, e as rachaduras na viga, as quais poderia desenhar de olhos fechados, o armário de madeira envernizada, que encerra minhas roupas, portanto quase vazio, a tábua sobre cavaletes que serve de escrivaninha para mim, as cortinas floridas rasgadas, o rádio gravador que funciona uma vez em duas, os pôsteres de estrelas de cinema que nem sonham que eu existo, minha cama estreita, e o abafamento, sobretudo o abafamento: esse pé-direito baixo, esse espaço entulhado, essa janelinha ridícula, essa janelinha, quase uma fresta, que é sozinha minha única abertura para o mundo, e tudo que vejo do mundo é a praça de Terminus e a velha defronte que agoniza lentamente diante da sua tevê até o amanhecer, é o meu sol particular, meu reflexo caolho. (BBG, p.8-9).

Tradicionalmente, as notações subjetivas da narração em primeira pessoa aparecem como sinais da dimensão interior, mas em *Bubble Gum* isso não acontece: os signos da subjetividade apontam somente para um vácuo – o vazio deixado pela interioridade inacessível da experiência e seu desprezo pelo passado. E isso as impressões de Derek, no segundo capítulo, *La solitude*, deixam bastante evidente: “[...] je sens me gagner un genre d’étrange joie de vivre, je quitte la place Vendôme pour me perdre, je distingue à peine les vitrines éclairées, étouffantes, aveuglé par des trombes d’eau qui m’isolent du monde [...] (BBG, p.27)”³⁵.

Assim sendo, as consciências narrativas do romance de Pille se limitam a ver mecanicamente fatos, situações e pessoas que gravitam em torno de si; o olhar desses narradores é transitório, e disso resulta um discurso feito de fragmentos imagéticos que se sucedem, por vezes, sem vínculos entre si, reforçando a ideia de que a narração de Derek e Manon se apoia num real desvanecente, atravessado incessantemente pelos apelos simulacionais da era telânica. Isso pode ser comprovado na impossibilidade de Derek em manter diálogos consistentes com outras personagens:

– ... ? – Ils sont... euh... mal élevés. – Mais monsieur Delano, il n’y a personne dans cette chambre. – Comment ? Ce n’est pas du Cristal rosé ? Je parle de la bouteille sur le chariot, destinée aux Saoudiens échangeistes, c’est du Cristal tout court, et une année de merde : je jubile. – Non, monsieur Delano. – Et qu’est-ce qu’ils bouffent avec ça, des menus enfants, hein, steak haché purée ? – Hum hum. – Bref... euh... foutez-moi ces gens dehors et on en reste là. – Parce que... vous les soupçonnez d’avoir commandé des menus enfants ? – Mais pas les Saoudiens, eux là ! Vous n’entendez pas la musique, c’est inadmissible, il est trois heures du matin ! Je donne des coups de pied dans la porte. – Quelle musique ? – Le Requiem enfin ! Il me regarde comme si j’étais fou, et je réalise que règne le plus absolu des silences. – Il n’y a personne dans cette chambre, monsieur Delano. Bonne nuit. Il disparaît avec son chariot, et je suis presque sûr que lui non plus n’existe pas, finalement. Pendant que je regagne à pas lents mon lit – ce qui me semble être mon lit – je réalise que je suis peut-être devenu complètement dingue, et qu’entre la mort de ma mère, de mon père, de Julie, et la solitude, je m’étonne juste d’avoir attendu tout ce temps avant de quitter ce vilain monde réel où les gens sont laids et méchants pour un paradis retrouvé peuplé d’amis imaginaires ou ressuscités. Donc me voilà schizo, qu’y puis-je ? (BBG, p.81-82).³⁶

³⁵ [...] sinto uma estranha euforia tomar conta de mim, saio da praça para me perder, quase não percebo as vitrines iluminadas, sufocantes, ofuscado pelas trombas-d’água que me isolam do mundo [...] (BBG, p.23).

³⁶ —...? — Eles são... bem... são mal-educados. — Mas, monsieur Delano, não tem ninguém neste quarto. — Como? Não é Cristal rosé? Estou falando da garrafa de champanhe no carrinho destinada aos sauditas surubentos, é simplesmente Cristal, e de um ano de merda: fico radiante. — Não, monsieur Delano. — E o que é que eles comem com isso, criancinhas, carne de criancinha moída com purê de batata? — Hum, hum. — Bem... bem... ponha essa gente na rua e a gente fica por isso mesmo. — Por que... o senhor acha que eles encomendaram criancinhas? — Não estou falando dos sauditas, mas destes aqui! Você não está escutando a música, isto é inadmissível, as três horas da manhã! Dou pontapés na porta. — Que música? — O *Requiem*, porcaria! Ele me olha como se eu fosse um maluco, e percebo que reina o silêncio mais

E também no diálogo estabelecido entre Manon e um pretense agenciador de modelos:

– Georges, j’ai dit, c’est Manon. Il y a eu un silence. – Tu vas bien ? a demandé Georges. – Je suis à Paris. Je viens d’arriver. – Ah ? – On peut se voir ? – Euh, excuse-moi, mais... Manon qui ? – Manon, vingt ans, un mètre soixante-douze donc un mètre soixante-dix, quarante-huit kilos. Silence de Georges. – Brune. Yeux bleus. Silence de Georges. – Qui ne sait toujours pas ce que c’est qu’un foutu spa. Silence de Georges. – Qui boit du Coca non Light. Et là, miracle : – Ah, Manon ! Comment vas-tu Manon ! Tu es venue, finalement ? – Finalement. (BBG, p.38)³⁷

Os diálogos se revelam como captações frívolas e efêmeras de cenas e situações desprovidas de organicidade, falta de pertinência e profundidade, atravessadas pelo teor patético que irradia das situações banais, absurdas e fúteis, submetidas ao fio condutor de consciências desorientadas pela “[...] hipertrofia da oferta mercantil, a superabundância de informações e de imagens, a oferta excessiva de marcas, a imensa variedade de produtos [e] vitrines comerciais (LIPOVETSKY; SERROY 2011, p.15)”. A capacidade organizadora dessas consciências revela a mútua ausência de empatia – “criogenização dos afetos (BAUDRILLARD, 1986, p.30)” e a descartabilidade permanente das relações humanas e dos projetos coletivos. O discurso audiovisual de Derek, por exemplo, cria um efeito de que tudo está em constante fluxo, e que as situações não passam de meras projeções de imagens que vão sendo incrustadas umas as outras em instantes temporais desconectados, revelando, dessa forma, que a instância temporal cronológica é irrelevante, não há referenciais a serem buscados, o que importa é um fechar-se em si e vivenciar uma agoridade esquizofrênica permanente que abomina qualquer utopia vindoura e apaga qualquer rastro do passado. Nesses discursos alinhavados pelo viés da imagem e do hedonismo consumista, por vezes é a própria instância publicitária que vai ditar o reconhecimento das personagens, e isso fica

absoluto. — Não tem ninguém neste quarto, monsieur Delano. Boa noite. Ele some com seu carrinho, e estou quase certo, enfim, de que ele também não existe. Enquanto volto me arrastando para minha cama — aquilo o que parece ser minha cama —, percebo que talvez tenha ficado completamente demente e, entre a morte de minha mãe, de meu pai, de Julie e a solidão, surpreende-me precisamente ter esperado todo esse tempo antes de deixar este vil mundo real no qual as pessoas são feias e más para reencontrar uns paraísos povoados de amigos imaginários ou ressuscitados. Pronto, estou esquizofrênico, o que posso fazer a respeito? Minha suíte está na penumbra e silenciosa, dez metros me separam do teto, e sou tão insignificante quanto um ser humano no universo. (BBG, p.74).

³⁷ — George — disse eu —, é Manon. Seguiu-se um silêncio. — Você vai bem? — perguntou Georges. — Estou em Paris. Acabei de chegar. — Ah? — A gente pode se encontrar? — Ehhh, desculpe, mas... Manon quem? — Manon, vinte anos, um metro e setenta e dois, portanto um metro e setenta, quarenta e oito quilos. Silêncio de Georges. — Morena. Olhos azuis. Silêncio de Georges. — Que bebe Coca-Cola... sem ser *light*. Então, abracadabra: — Ah, Manon! Como vai você, Manon? Você veio, finalmente? — Finalmente. (BBG, p.33-34).

evidente no diálogo telefônico travado entre Manon e Georges. A materialidade que define Manon a partir dos seus atributos físicos é suplantada pela imagem da publicidade da Coca-Cola. O indivíduo vai sendo gradativamente neutralizado pelas vídeo-imagens do universo multimidiático. O que atutoriza a advertência feita por Lipovetsky, de que a quando a individualidade, e, sobretudo, “[...] o corpo deixa de ser o enraizamento real da vida, o horizonte que se projeta seria o de um universo espectral, um universo descorporificado [...] O universo hipermoderno da tela ou o mundo sensível em via de desrealização avançada (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.262)”.

Derek e Manon são narradores-personagens que possuem consciências legisladas pelo aparato multimidiático, e cuja desrealização individualista e desreferencial aludida por Lipovetsky e Serroy (2011) se confirma a partir de seus *self mídias*, que atestam a sua quase incapacidade de experienciar o mundo concreto e referencial ao seu entorno.

A ausência de referenciais e propósitos que acomete Derek é o que o conduz a um estado permanente de acentuada incerteza, angústia e tédio latente, patologias que tentarão ser sanadas de maneira vã com a realização de seu projeto artístico, o “não-filme” *Bubble gum*. A cena do diálogo travado com o velho *barman* já evidencia claramente a subjetividade pungente de Derek:

– Car, vois-tu Albert, trop de tout tue le tout ? Tu me suis ? – C'est avec tes histoires d'intérêt insolite, tu comprends, n'importe qui l'aurait interprété comme ça. – Le commun des mortels résume le bonheur à trois ou quatre idées, il s'agit de la santé, la beauté, la richesse, la réussite, etc. – Encore un peu de whisky ? – Alors qu'on peut parfaitement être laid, modeste, raté et heureux du moment qu'on ne s'en rend pas compte, et remarque bien que je prononce « on ne s'en rend pas compte » en italique. – Quoi ? – La solitude, Albert, la solitude et l'ennui, et la conscience de la solitude et de l'ennui. – Ah, la solitude ! La so-li-tu-deuh se tient dans mon froc ! – Tout n'est que dérivatif ! – Allons, cesse de louvoyer comme ça, mon petit, qu'est-ce que tu essaies de me dire ? – Je suis malheureux. (BBG, p.32).³⁸

A vida desregrada e esvaziada de significados de Derek também é evidenciada por uma narração que reforça a imprecisão, a falta de lógica e de profundidade

³⁸ — Porque, veja bem Albert, ter tudo de tudo acaba com o tudo? Você está meacompanhando? — É por causa dessas suas histórias de interesse insólito, está entendendo, qualquer um teria entendido como eu. — O comum dos mortais resume a felicidade a três ou quatro ideias, são elas saúde, beleza, riqueza, sucesso etc. — Mais um uísque? — Quando a gente pode perfeitamente ser feio, modesto, fracassado e feliz do momento *em que a gente não percebe isso*, e preste atenção que eu pronuncio "em que a gente não percebe isso" em itálico. — O quê? — A solidão, Albert, a solidão e o tédio, e a consciência da solidão e do tédio. — Ah, a solidão! A so-li-dão cabe na minha cueca! — Tudo não passa de derivativos! — Vamos parar de choramingar com bobagem, garotão, o que é que está querendo dizer? — Eu sou infeliz. (BBG, p.28-29).

discursiva. Isso se dá numa consciência estigmatizada pelo uso abusivo de entorpecentes e bebidas e ainda, pela imersão voraz no mundo simulacional da era telânica. A ausência de propósitos definidos e o desnortamento desse narrador-personagem – “Qui es-tu ? – Je ne le sais pas vraiment moi-même, ma poule (BBG, p.56)”³⁹ – acabam sendo recorrentes em diversas passagens de seu discurso: “[...] j’appelle la réception, ou le concierge, ou la femme de chambre, je ne sais pas, je ne dis que « Derek Delano » et je raccroche [...] (BBG, p. 24)”⁴⁰; “Je me sers un verre que je repose aussitôt : qu’est-ce que je vais foutre aujourd’hui ? (BBG, p.26)”⁴¹; “[...] et je pourrais jurer [...] (BBG, p.31)”⁴²; “[...] et je suis resté là, peut-être des heures, peut-être quelques secondes [...] (BBG, p.240)”⁴³. Tais motações favorecem o efeito de incerteza e imprecisão que acomete Derek, uma vez que a realidade na qual se move – marcada, sobretudo pelo embaralhamento da referencialidade – se mostra cada vez mais superficial e enganadora, incapaz de fornecer pontos de sustentação estáveis para sua articulação discursiva.

Em outras passagens, a dicção videográfica de Derek evidencia que seu *self média* é profundamente afetado por um emaranhado de códigos provenientes dos domínios dessa realidade simulacional. Desse modo, a esterilidade da sua vida gera uma prosa videográfica também estéril, “coralidade de tons” (SUSSEKIND, 2015) oscilantes, de imagens incrustadas desdobrando-se uma dentro da outra, e transita pelo universo multimidiático das superfícies reluzentes do hiperconsumismo, atravessada por imagens de filmes, estímulos publicitários e culto à celebridades. Uma prosa em que a preocupação pelo insubstancial e pelo descartável não estabelece alcance emocional nenhum, e tampouco qualquer experiência de comunhão pessoal e social:

Les aéroports à l’aube, lunettes noires et café dégueulasse, arrivées, départs, départs, arrivées, pour oublier que je vais nulle part, l’ordre insoutenable des chambres d’hôtel, avec les messages de bienvenue sur la télé, les chocolats et les petites bouteilles de shampoing et de conditioner, les couvercles en papier sur les verres de jus d’orange, tout ce passage dans les bars, ces gens qui passent et moi, je reste.

³⁹ Quem é você?— Eu mesmo não sei direito, cocota. (BBG, p.50).

⁴⁰ [...] eu ligo para a recepção, ou para a portaria, ou para a arrumadeira, não tenho a menor ideia, só digo "Derek Delano" e desligo. [...] (BBG, p.20).

⁴¹ Preparo uma bebida que largo em seguida: que porcaria vou fazer com o meu dia? (BBG, p.22).

⁴² [...] eu poderia jurar [...]. (BBG, p.27).

⁴³ [...] eu lá fiquei, talvez durante horas, talvez por alguns segundos [...]. (BBG, p.225).

Alors partir aussi, les routes, compter les pylônes, les bornes et les lignes blanches, changer de disque, surf music, Leonard Cohen et Marilyn Manson à L.A., à Ibiza compils locales sur la Côte Mancini, Sinatra, Legrand, et à Paris rien que Chopin, mais c'est toujours la même chanson, et il y a quelque chose qui me manque. Les sourires standard des bébés mannequins, les mêmes conneries dans des accents différents, l'année dernière, il fallait avoir la lèvre supérieure légèrement retroussée sur les deux dents de devant, comme Estella Warren, et je n'embrassais que des filles qui portaient des appareils, Nobu a inventé les sushis de tempura, mais ce ne sont jamais que des tempuras dans des sushis, et il a fallu ouvrir Nobu Next Door, parce que tout New York en voulait, et que tout New York ne tient pas dans un seul Nobu, j'ai essayé de me mettre au piano, puis j'ai renoncé, c'était trop tard, je ne sais pas exactement quand je suis passé du trop tôt au trop tard, avant c'était trop tôt pour aller au casino, et maintenant c'est trop tard pour apprendre le piano, entre-temps qu'est-ce qui s'est passé ? Mon père est mort, j'ai hérité, j'ai eu vingt et un ans, je suis allé au casino et j'ai perdu quelques millions, j'aurais préféré le piano, mais au lieu de ça, j'ai appris à rouler des pétards parfaits, et à me faire mes propres fix, avec Julie. C'était l'époque où tout le monde habitait avenue Foch à Paris et uptown à New York, on pouvait encore fumer dans les longs courriers, Nevermind est sorti, Nirvana était à la mode avant de devenir ringard, et ensuite culte, on voulait tous mourir trop tôt, pour devenir une légende, je disais que je détestais mon père, Julie était coiffée comme Uma Thurman dans Pulp Fiction, les sushis et les téléphones portables étaient réservés à l'élite, dont nous étions fiers de faire partie, sur les photos, à cette époque, il y avait de la lumière dans mes yeux, j'avais déjà du mal à dormir, mais j'allais en boîte, et je prenais des acides et du Stilnox, et je voyais douze Julie dans mon lit, au lieu d'une seule, et le présentateur de The Twilight Zone sortait de la télé, et j'étais peut-être heureux. En fait, j'avais vingt ans. Et puis Julie est entrée dans la légende. Cette année-là, le noir était à la mode, et il y avait un monde fou à son enterrement et ça n'a fait que s'échanger les numéros pendant que j'attendais un miracle, mais il n'y a pas eu de miracle. « Depuis, partout, où je vais, je ne regarde que les vieux, et dans leurs yeux, il n'y a pas de lumière non plus ; c'est qu'ils savent. Et moi, j'ai vingt-neuf ans, et c'est comme si j'étais vieux. (BBG, p.92-94).⁴⁴

⁴⁴ Os aeroportos na alvorada, óculos escuros e café nojento, chegadas, partidas, partidas, chegadas, para esquecer que não vou a lugar nenhum, a ordem insustentável dos quartos de hotel, com suas mensagens de acolhida na televisão, os chocolates e os pequenos frascos de xampu e condicionador, as coberturas de papel em cima dos copos de suco de laranja, todas essas passagens pelos bares, essa gente toda que passa e eu... eu fico. Então, também partir, as estradas, contar os marcos de quilometragem, as fronteiras e as linhas brancas, mudar de disco, *surf music*, Leonard Cohen e Marilyn Manson em Los Angeles, seleções de música local em Ibiza, na Cote d'Azur, Mancini, Sinatra, Legrand, em Paris, somente Chopin, mas é sempre a mesma música, e existe algo que faz falta em mim. O sorriso *standard* das modelos crianças, as mesmas babaquices ditas com sotaques diferentes, no ano passado era preciso que o lábio superior ficasse levemente arreganhado sobre os dois dentes da frente, como Estella Warren, e eu só beijava garotas que usassem aparelhos, Nobu inventou os sushis de tempura, mas não passam de tempuras dentro dos sushis, e foi preciso fazer Nobu Next Door porque todo mundo em Nova York queria, e porque toda Nova York não cabe num único Nobu, tentei tocar piano, depois desisti, era tarde demais, eu não sei quando passei do cedo demais para o tarde demais, antigamente era cedo demais para ir ao cassino, e agora é tarde demais para aprender piano, o que foi que aconteceu neste entretempo? Meu pai morreu, eu herdei, fiz vinte e um anos, fui ao cassino e perdi alguns milhões, teria preferido o piano, mas em vez disso aprendi a enrolar baseados perfeitos e a aplicar meus próprios picos com Julie. Era a época em que todo mundo morava na avenida Foch em Paris e no *uptown* em Nova York, ainda se podia fumar nos voos internacionais, o *Nevermind* tinha sido lançado, o Nirvana estava na moda antes de virar uma piada, para depois ser cultuado, e todo mundo queria morrer cedo demais, para se tornar uma lenda, eu dizia que odiava meu pai, Julie tinha um penteado igual ao do Uma Thurman em *Pulp Fiction*, os sushis e os celulares eram reservados para uma elite, à qual tínhamos orgulho de pertencer, naquela época havia nas fotos luz nos nossos olhos, eu já tinha dificuldade para dormir, mas ia para as boates, e tomava ácido e Stilnox, e via doze Julies na minha cama, em vez de uma só, e o apresentador do *The Twilight Zone* saía da televisão, e talvez fosse feliz. De fato, tinha vinte anos. E depois Julie virou uma lenda. Naquele ano, o preto estava na moda, e tinha uma multidão imensa no enterro dela, e todos ficaram trocando números de telefone enquanto eu esperava por um milagre, mas não houve milagre. "Desde então, aonde quer que eu

Nessa sua existência squizzo e desregrada – “[...] j’étais complètement parano (BBG, p.60)”⁴⁵, em que a razão de ser e sentir algo vai somente ser buscada no âmbito da construção/destruição da imagem do outro, Derek parece nunca desempenhar a posição de indivíduo, mas sim de imagem de vídeo que desempenha um papel. Nessa sua realidade, grande parte da materialidade do real é retomada

[...] pela simulação. As paisagens pela fotografia, as mulheres pelo roteiro [...], os pensamentos [...] pela moda e pelos mídia, os acontecimentos pela televisão. As coisas só parecem existir por esse estranho destino. pode –se perguntar até se o próprio mundo existirá em função da publicidade que pode ser feita dele num outro mundo. (BAUDRILLARD, 1986, p.29).

Nesse ponto, percebe-se que a estética do vídeo transcende o imanentismo da linguagem do romance e se projeta nas ações desse narrador. O que ocorre com o narrador-protagonista é, no entanto, um reflexo da própria prosa de teor imagético e videográfico de *Bubble gum*, ou seja, a hipertrofia visual faz com que, paradoxalmente, o sentido das coisas se torne de difícil discernimento. Assim sendo, incapaz de assimilar o sentido daquilo que vislumbra e vivencia, e em descompasso com um real telânico e hiperconsumista, cujos significados não são apreendidos, reforçando sua sensação de insulamento, de não pertencimento, a consciência embotada de Derek acabará por se demonstrar predisposta a atuar no âmbito da simulação: “Un ange passe et je remarque la précision du bruit des vagues, précision telle que je soupçonne le staff d’en diffuser un enregistrement, ce qui ne serait pas étonnant dans ce monde où rien n’est vraiment vrai. (BBG, p.154-155)”⁴⁶.

Assim, em certas passagens da narrativa, o jovem bilionário, em sensação de desconexão coma realidade referencial, acredita estar atuando frente às câmeras:

[...] je me suis machinalement levé, ai remis mon manteau, fais mes adieux – heureusement j’ai retrouvé dans une poche quelques billets, pas grand-chose, au moins de quoi honorer mon addition –, quittai le bar, et je jurerais, mais je dois avoir le cerveau et les sens plus endommagés que ce que je croyais, que j’ai entendu hurler « Coupez », et des applaudissements, ce qui m’a un peu inquiété, mais j’ai

vá, só olho os velhos, e nos olhos deles também não há luz; é porque eles sabem. E eu tenho vinte e nove anos, e é como se fosse velho." (p.84-85).

⁴⁵ [...] eu estava completamente paranóico [...]. (p.53).

⁴⁶ Faz-se um silêncio mortal e observo a precisão do barulho das ondas, tamanha precisão que começo a suspeitar de a gerência estar transmitindo uma gravação, o que não seria surpreendente neste mundo onde nada é realmente real. (BBG, p.146).

décidé de ne pas y prêter attention et je suis rentré à l'hôtel encore plus saoul et seul que j'en étais parti. (BBG, p.34).⁴⁷

Je distingue l'objectif d'un appareil photo dans la pénombre, et je baisse la tête au moment où j'entends le dé clic du flash, puis je me mets en mode surdité pendant que ça passe la commande, j'ai cette faculté étrange de ne plus rien entendre qu'un fond de classique (plus précisément la Symphonie n° 5 de Mahler), quand je le désire, un peu comme si je plongeais la tête dans la piscine de mon hôtel. (BBG, p.56-57).⁴⁸

A predisposição para a encenação e a dissimulação também se estabelece quando trava contato superficial com outras personagens. Como por exemplo, na cena em que, acometido de preocupações relacionadas à estética e imagem corporal, recebe Gorka, seu massagista particular:

La porte cède sous les coups de pied de Gorka qui est vêtu de la réplique exacte du costume de Charles Bronson dans *Once upon a Time in the West*, chapeau compris. – Hi. – Hi. Une virile poignée de main et je m'allonge au début de la deuxième mesure de la reprise du thème du Parrain par les Guns n'Roses au cours d'un concert au siècle dernier [...] (BBG, p.50).⁴⁹

Certas pessoas que gravitam no meio empresarial de Derek também são definidas por impressões superficiais, o que sugere que sua consciência já não se propõe a fazer qualquer diferenciação entre os dados humanos, os objetos de consumo e certos ícones cinematográficos:

Oscar porte un costume de coupe un peu désuète, un vieux costume Arnys, il n'a pas de lunettes aujourd'hui, est-ce qu'il les aurait remplacées par des verres de contact, « tellement plus confortables, tellement plus esthétiques », et j'espère, j'espère que son horrible cravate est un cadeau de l'un de ses trois morveux, car j'ai un peu de mal à imaginer quiconque entrer chez un cravattier ou même une vulgaire boutique de prêt-à-porter et tomber en arrêt devant cette cravate en battant des mains et

⁴⁷ [...] levantei-me mecanicamente, vesti meu casaco, fiz minhas despedidas felizmente encontrei algumas notas num bolso, pouca coisa, mas ao menos o bastante para honrar minha conta —, saído bar, e juraria, mas devo ter o cérebro e os sentidos mais prejudicados do que pensava, que escutei o grito de "Corta", e aplausos, o que me deixou um pouco preocupado, mas decidi não prestar atenção nisso e voltei para o hotel, ainda mais bêbado e mais só de que quando saí. (BBG, p.30).

⁴⁸ Percebo na penumbra a lente de uma câmera fotográfica e abaixo a cabeça no momento em que escuto o *flash* disparando, entro em seguida num estado de surdez enquanto fazem os pedidos, eu tenho essa habilidade estranha de, quando quero, não ouvir nada além da música clássica de fundo (mais precisamente a Sinfonia n° 5 de Mahler), um pouco como se mergulhasse a cabeça na piscina do meu hotel. (BBG, p.51).

⁴⁹ A porta se abre com os pontapés de Gorka, que está vestido numa réplica dos trajes de Charles Bronson em *Era uma vez, no Oeste*, inclusive o chapéu.— *Hi.— Hi.* Um aperto de mão viril e eu me estendo junto com o segundo movimento da retomada do tema de *O poderoso chefão* pelo Guns n'Roses durante um concerto no século passado, nesse instante [...] (BBG, p.44).

hurlant : « Celle-là ! C'est celle-là que je veux ! Je la porterai pendant les assemblées d'actionnaires extraordinaires pour donner envie de dégueuler à mon boss en pleine descente d'acides au moment où il prendra la parole ! » Tandis qu'un chiard peu scrupuleux chope la première cravate Tintin venue, histoire de ne pas arriver les mains vides à la fête des Pères, et de ne pas repartir les mains vides, surtout. Oscar est si humblement sympathique, ses chaussettes blanches m'attendrissent aux larmes. (BBG, p. 84).⁵⁰

E até sua maneira de se vestir e se portar, como estivesse seguindo um modelo pré-estabelecido de antemão ou um roteiro para melhor desempenhar a encenação frente às câmeras:

[...] j'aurais dû mettre un costard, parce que tous les nerds, les has been, les déclassés en portent pour se faire remarquer ce qui en fait le meilleur moyen de ne pas se faire remarquer. (BBG, p.53)⁵¹

– Monsieur Delano, George Bush sur la 2 ! annonce Mira, la standardiste vierge. Je hurle : – Lequel ? – Celui qui est président des Etats-Unis. En ce moment. – Plus tard, aboyé-je. Et bien entendu, ce n'est pas George au bout du fil; j'ai organisé cette petite supercherie avec le concours de mon ami Mirko, et son accent de fermier texan, pour impressionner mes actionnaires, parce que j'en ai assez qu'ils me prennent pour un loser. En tout cas, ça fait son petit effet. Quinze paires d'yeux sont fixées sur moi – un rapide calcul : en tout trente yeux fixés sur moi, et je dois reconnaître que c'est tout de même une sacrée responsabilité, avec une marge d'erreur à neuf zéros. – Nous nous devons... Silence des silences. Déglutitions. Gouttes de sueur sur fronts dégarnis. Un vieux beau en costume Hedi Slimane pour son propre compte porte à son nez un soi-disant flacon de Ventoline, mais c'est sans doute du tranquillisant pour animaux. Le dé clic d'un appareil photo se fait entendre et tout en achevant, je tente d'en identifier la provenance. – ... de faire... Je martèle mes mots. – ... ce que mon père aurait fait s'il était encore de ce monde. Froncement de sourcils général. – Et je ne tolérerai aucune objection. Etats de choc. Je prends congé. – Messieurs... Et je me lève. (BBG, p.85-86).⁵²

⁵⁰ Oscar veste um terno de corte um pouco antiquado, um velho terno Arnys, não está usando óculos hoje, será que os substituiu por lentes de contato, "muito mais confortáveis, muito mais estéticas", e eu espero... espero que sua horrível gravata seja um presente de um dos três pirralhos dele, pois tenho um pouco de dificuldade em imaginar quem quer que seja entrando numa loja de gravatas, ou até numa butique ordinária de *prêt-à-porter* e ficando embasbacado diante desta gravata batendo palminhas e berrando: "É esta aqui! É esta aqui que eu quero! Eu vou usá-la durante as assembleias extraordinárias de acionistas para provocar náuseas no meu chefe que está viajando de ácido no momento em que lhe é dada a palavra!". De forma que um moleque pouco escrupuloso descola a primeira gravata com figurinhas de Tintin que vê, provavelmente para não chegar de mãos vazias a festa do Dia dos Pais e, acima de tudo, não sair de mãos vazias. Oscar é tão humildemente simpático, suas meias brancas me comovem a ponto de chorar. (BBG, p.76).

⁵¹ [...] eu deveria ter vestido um terno, porque todos os *nerds*, os *has been*, os desclassificados usam um para serem notados, o que torna esta a melhor maneira de passar despercebido. (BBG, p.47).

⁵² — Monsieur Delano, George Bush na linha 2! — anuncia Mira, a telefonista-chefe virgem. Eu berro: — Qual dos dois? — Aquele que é presidente dos Estados Unidos. Agora. — Mais tarde — urro eu. E é claro que não é George que está na linha; eu preparei esta pequena maquinação com a colaboração de meu amigo Mirko, e seu sotaque de fazendeiro texano, para impressionar meus acionistas, porque estou de saco cheio de eles ficarem achando que sou um fracassado. Isso provocou, de qualquer forma, um pequeno efeito. Quinze pares de olhos se fixaram em mim — cálculo rápido: um total de trinta olhos

De fato, no fluxo do vídeo-discurso de Derek os vínculos imagéticos são bastante consistentes, ao contrário dos vínculos lógicos, vistos como muito tênues. A alusão a certas marcas, produtos e ícones inerentes ao domínio das multimídias, fornece a dimensão própria da consciência de Derek, cujo *self mídia*, incapaz de ter autonomia própria, limita-se a discorrer sobre as frivolidades materialistas e imagéticas que pontuam a era telânica. As recorrências e sobreposições de imagens retiradas do âmbito da cultura multimidiática e consumista apenas reforça ainda mais a sensação de perda de referências a partir de sua personalidade fissurada, e a erosão de significados plenos, acentuam o caráter superficial de sua narração, sem vínculos causais e temporais claros. E isso se dá, segundo Baudrillard, porque o indivíduo contemporâneo transita numa era narcisista e simulacional onde se tornou praticamente impossível

[...] dispensar uma tela de controle – para não se ver ou se refletir, com a distância e a magia do espelho, não: como refração instantânea e sem profundidade. O vídeo, por toda a parte, só serve para isso: tela de refração exótica que já nada tem da imagem, da cena ou da teatralidade tradicional, que não serve, em absoluto, para representar ou contemplar-se mas *para ser ligado a si mesmo*. Sem essa ligação circular, sem essa rede breve e instantânea que um cérebro, um objeto, um evento, um discurso, criam ligando-se a si mesmos, sem esse vídeo perpétuo, nada tem sentido hoje. A fase vídeo substituiu a fase espelho. (BAUDRILLARD, 1986, p.33).

O condicionamento a esse narcisismo videográfico, “refração instantânea e sem profundidade (BAUDRILLARD, 1986)” a acometer o indivíduo contemporâneo, faz com que o próprio inconsciente de Derek também se expresse pela dinâmica do vídeo: “[...] j’ai réintégré la chambre et la fille, et en play-back, lui ai fait part de mes pensées profondes à son égard [...] (BBG, p.78)”⁵³. Tal dinâmica videográfica também se insinua nas lembranças familiares de Derek, sobretudo no momento em que rememora um episódio com a mãe, e cuja memória afetiva é evocada como uma cena de videoclipe, tão superficial quanto efêmera, reforçando o valor descartável que Derek atribui aos referenciais familiares e, sobretudo, o desapego ao passado:

fixados em mim, e tenho de reconhecer que no fundo é uma puta responsabilidade, com uma margem de erro de nove zeros. — Nós devemos... Silêncio dos silêncios. Deglutições. Gotas de suor nas testas exauridas. Um velho bonito num terno Medi Slimane feito sob medida leva ao nariz um frasco de *soi-disant* Ventoline, mas que, sem dúvida, é um tranquilizante para animais. Ouço o clique de uma câmera fotográfica e, ao mesmo tempo que conluo, tento identificar a origem. — ...fazer... Eu reforço as palavras. — ...aquilo que meu pai teria feito se ainda estivesse neste mundo. Franzir geral de cenhos. — E não tolerarei nenhuma objeção. Estados de choque. Eu me despeço. — Senhores... Levanto-me. (BBG, p.77-78).

⁵³ [...] compartilhei com ela, em *playback*, meus pensamentos profundos a respeito dela [...]. (p.70).

[...] et plus que la conviction d'être dans un mauvais clip, plus que cette vue qui m'emplit d'enthousiasme, d'un enthousiasme un peu amer parce qu'il y manque quelque chose d'humain, plus que cette musique passée, il y a l'ombre de ma mère, belle et floue, comme en super-8, avec ses Wayfarer et son maillot Missoni, ramenant d'un geste impatient les mèches échappées de son turban, en équilibre instable sur ces mêmes rochers, et m'appelant pour que je sorte du canot, m'appelant : « Derek, Derek », m'appelant pour qu'on rentre à la maison.(BBG, p.143-144).⁵⁴

Nessas cenas poderíamos evidenciar como que uma cisão entre duas instâncias temporais nulas. Os eventos passados, quando evocados, em nada ajudam na interpretação e compreensão do presente. Na consciência videográfica de Derek, passado e presente não afetam dialeticamente um ao outro, daí sua propensão a associar suas reminiscências a imagens de videoclipe isoladas numa agoridade esquizofrênica, desprovidas de um sentido último que lhe permitisse uma compreensão plena dos acontecimentos relacionados à sua vida.

O narcisismo proveniente dessa consciência videográfica também expõe Derek como um indivíduo que prima pelo desapego coletivo, *homo aestheticus* (LIPOVETSKY; SERROY, 2015) cuja existência hedonista se orienta rumo às frivolidades da vida material e mercantil, guiada pela busca de satisfações corporais, estéticas e cosméticas. Uma cultura semqualquer resquício de utopia, e cuja sugestão de liberdade individual se relaciona com *design* de marcas e ostentação perdulária. Como na cena do diálogo desconexo de Derek com as modelos europeias em um restaurante:

– Si vous ne savez pas quoi faire de votre argent, donnez-le donc à ceux qui sont dans le besoin, poursuit-elle, en russe. Elle est véritablement indignée. – Tu n'avais qu'à pas souffler toutes les bougies, salope. – Vat ? L'implantation de ses cheveux forme une pointe au milieu de son front, et elle ne ressemble à rien d'autre qu'à un stupide cœur. – Je pourrais acheter quatorze Ferrari par an avec ce que je crame en charité, sale pute, rétorquai-je, en russe. – Vat ? – Et tu sais quoi, je m'en contrefous des enfants malades, c'est juste pour payer moins d'impôts, continuai-je, ignoble et en anglais. – VVVVat ? ? ? – Et je m'achète quatorze Ferrari par an quand même ! – bdkhruofvkjv. – Tu sais que tu as une tête de cœur ? De cœur stupide même ? – ... – Connasse. (BBG, p.57-56).⁵⁵

⁵⁴ [...] mais do que a convicção de que era um clipe ruim, mais do que esta visão que me enche de entusiasmo, de um entusiasmo um pouco amargo, porque está faltando algo de humano, mais do que esta música pretérita, há a sombra de minha mãe, bela e sutil, como num super-8, com seus Wayfarer e o maiô Missoni, arrumando com um gesto impaciente as mechas que escaparam de seu turbante, em precário equilíbrio nesses mesmos penhascos, me chamando, me chamando para que eu saia da canoa: "Derek, Derek", me chamando para entrarmos na casa. (BBG, p.135-136).

⁵⁵ — Se o senhor não sabe o que fazer com seu dinheiro, deve dá-lo àqueles que necessitam — prosseguiu ela em russo. Ela está realmente indignada. — Era só você não ter apagado todas as velas, imbecil. — Vat? A linha da cabeleira dela forma uma ponta no meio da testa, fazendo com que ela tenha uma cara estúpida de coração. — Eu poderia comprar catorze Ferraris por ano com a grana que torro em caridade,

E ainda, na sua “atuação” como *yuppie* na empresa do pai, Javier Delano:

– Euh Texaco ? – Eh bien voilà ! La langue des grands décisionnaires est parfois énigmatique, ton boulot, c’est de la décrypter pour la rendre accessible au vulgaire. Et je m’en vais, et tout le monde peut constater que je porte un jean troué et que, noir sur blanc sur mon t-shirt conçu spécialement pour l’occasion, Stephano Gabbana a brodé de ses petites mains artistement manucurées « ET EN PLUS JE VOUS EM MERDE ». Je sais, c’est puéril, mais je suis bête et méchant, qu’y puis-je ? (BBG, p.86-87).⁵⁶

Condicionado ao mundo das aparências capitais e devoto de um hedonismo latente, o narcisismo videográfico de Derek o conduz a atitudes fúteis e patéticas, em que o desinteresse pelas pessoas, pelas questões sociais, e a ausência de qualquer empatia encontrará reflexo nos relacionamentos volúveis e instáveis edificados no âmbito de uma cultura multimidiática e hiperconsumista, que impele os indivíduos a se tornarem “[...] naufragos da convivência (BAUDRILLARD, 1986, p.34)”. O *ter* e o *parecer* suplantam a essência do *ser*, que perde sua individualidade e é somente valorizado pelo que ostenta, pelo que usa, pelas questões baseadas na estética, na cosmética, visagismo, imagens inanimadas, manequins expostos na sua superficialidade, tal como Derek, quando afirma: “[...] mon reflet débraillé dans la vitrine d’une bijouterie fermée, la figure barrée par un écriteau « LIQUIDATION TOTALE »[...]” (BBG, p.27)⁵⁷. E mais adiante, quando a imagem do manequim e a subjetividade de Derek se tornam uma só, transpostas pelo vidro da vitrine:

Je sors dans ce froid de gueux, fais quelques pas, rabats mon col et rajuste mon écharpe, dans la vitrine de Ralph Lauren, mon reflet se fond exactement dans un mannequin qui porte les mêmes vêtements que moi, j’allume une clope avant

sua puta escrota — respondi em russo. — *Vat?* — E quer saber de uma coisa? Estou cagando para as crianças doentes, faço isso só para pagar menos imposto — prossegui, ignóbil e em inglês. — *Vat?* — E assim mesmo compro catorze Ferraris por ano! — *bdkhruofvkjv*. — Você sabia que tem uma cara em coração? De coração babaca? — ... — Idiota. (BBG, p.51-52).

⁵⁶ — Hum, Texaco? — Até que enfim! A linguagem das grandes decisões é às vezes enigmática, o seu trabalho é decifrá-la para torná-la vulgarmente acessível. E eu vou embora, e todo mundo pode constatar que estou usando um *jeans* furado e que, escrito em preto no branco sobre a minha camiseta desenhada especialmente para a ocasião, Stephano Gabbana bordou com suas mãozinhas artisticamente manicuradas "ET EN PLUS JE VOUS EM MERDE". Eu sei, é pueril, mas sou malvado e cruel, o que posso fazer? (BBG, p.78-79).

⁵⁷ [...] meu reflexo bagunçado na vitrine de uma joalheria fechada, o rosto pingando cortado por uma tarja "LIQUIDAÇÃO TOTAL" [...]. (BBG, p.23).

d'enfiler mes gants et on dirait que le mannequin fume, et s'anime, on dirait qu'il a froid. (BBG, p.127).⁵⁸

Se a imagem de Derek se funde à imagem do manequim, instaurando uma relação de complementaridade entre ambos – corporificações assujeitadas pela cultura telânica que os reduz a uma casca oca e reluzente, adornada pelos excessos do hiperconsumo e totalmente desprovida de empatia pessoal e social – Manon, por sua vez, estando do lado de fora da vidraça, não medirá esforços para ser objetificada e exposta nas vitrines do hiperespetáculo: “J’avais mal à la tête et l’impression de regarder la scène à travers du verre dépoli (BBG, p.70)”⁵⁹.

Manon deseja a visibilidade multimidiática a qualquer preço. Provinciana e garçonete, acredita que a única maneira de transcender seu anonimato e seu vazio existencial é ingressando como vedete no “[...] império do tudo-tela (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.294)”. Por isso a necessidade de escapar da sua vida provinciana:

Tout ce que je ressentais, c’était la faim. Une faim terrible, que j’aurais pu appeler manque, besoin, impuissance, frustration, vide, et qui m’obsédait, me rongait, m’engloutirait bientôt. Qui gâchait mes journées, qui pourrissait mes nuits, me tenant éveillée de longues heures maudites, de longues heures de tortures où j’aurais pu trouver un peu de répit, qui décolorait l’aube et le ciel, plombait les musiques les plus gaies, changeait les airs de danses en marches funèbres, les films comiques en tragédies grecques, la nature en désert et mes rêves en poussière. C’était comme une fièvre, une mauvaise défonce, une crise de manque, cette faim impossible à assouvir dont j’étais possédée. Je détestais ma vie. (BBG, p.9).⁶⁰

Nos tempos em que vivera em Terminus, esse desejo já era latente. Tal “bovarismo massivo” (PIGLIA, 1996), condicionado à cultura telânica, permite que Manon tenha certo grau de conhecimento e discernimento acerca do aparato multimidiático da realidade em torno de si. De fato, a narradora-personagem, apesar de

⁵⁸ Eu saio nesse frio virulento, dou alguns passos, ajeito minha gola e arrumo a minha echarpe, meu reflexo na vitrine da Ralph Lauren se funde exatamente com um manequim que usa as mesmas roupas que eu, acendo um cigarro antes de vestir minhas luvas e parece até que o manequim está fumando, animando-se, e aparenta estar com frio. (BBG, p.119).

⁵⁹ Eu estava com dor de cabeça e com a sensação de olhar a cena através de um vidro opaco. (BBG, p.63).

⁶⁰ Era só fome o que eu sentia, fome. Uma fome horrível, que poderia chamar de carência, necessidade, impotência, frustração, vazio, a qual me obcecava, roendo-me, e que logo iria me engolir. Era ela que arruinava meus dias, que corrompia minhas noites, mantendo-me acordada por longas e malditas horas, longas horas de tortura, nas quais eu poderia encontrar algum alento, mas que descoloriam o amanhecer e o céu, que contaminavam as músicas mais alegres, transformando as melodias para dançar em marchas fúnebres, filmes cômicos em tragédias gregas, natureza em deserto e meus sonhos em pó. Era como uma febre, uma *bad trip*, uma crise de abstinência, essa fome impossível de ser saciada que me possuía. Eu detestava minha vida. (BBG, p.7).

ter sua vivência mediada pelo hiperespetáculo, por vezes chega até a fazer uso de uma linguagem de *sitcom* para evidenciar o quanto é ciente das armadilhas e da promiscuidade que os holofotes da fama e do pedestal midiático impõem:

Je déteste ces présentateurs pontifiants et bien habillés, qui font des montagnes de fric en rétribution de leur talent pour déchiffrer des prompteurs, parler dans des micros et lécher des bottes, ces jeux à la con où des gens comme moi se ridiculisent chaque jour en répondant à côté à des questions aussi difficiles que « Lequel de ces hommes était un compositeur sourd : a) Mike Tyson, b) Ludwig van Beethoven, c) Vincent Van Gogh, d) Rain Man ? », avec ce pseudo-suspense, musique de film d'horreur, silence dans la salle, sourcils froncés du présentateur et coup de fil paniqué à la vieille mère qu'on tire de sa sieste pour qu'elle confirme que oui, c'était bien Mike Tyson qui s'était coupé l'oreille pendant le tournage d'un film avec Tom Cruise, et qui malgré la surdité qui en avait résulté avait tout de même composé la Sonate au Clair de Lune, et cet opéra génial où il était question de tournesols, et non, mauvaise réponse décrète le présentateur bonhomme, le seul ici, à gagner des millions, mauvaise réponse, cassez-vous maintenant, retournez à votre guichet SNCF, à votre guérite de péage, à votre écluse, à votre camion, à votre bordel, et le perdant se désole d'être passé si près du Pérou, et n'éprouve pas un demi-sentiment de honte à propos de son ignorance crasse, et quitte le plateau en titubant, à moitié fou, devant la France affligée, et s'en va retrouver son écluse et sa vieille mère inculte, qu'il insultera jusqu'à ce que mort s'ensuive parce que tout est de sa faute, lui allait dire Beethoven, il le savait, il en était sûr, et toute sa vie, il ne ruminera plus que son quart d'heure de gloire et matraqua la cassette jusqu'à ce que la bande s'use, et sombrera dans l'alcoolisme pour oublier qu'il n'a pas su saisir sa chance. Je déteste ces publicités qui se mettent en quatre pour nous donner envie d'acheter un produit à la con dont on n'a même pas besoin, qui te tutoient pour te vendre du Fanta citron, qui te tutoient si t'es un jeune, parce que les jeunes sont cools et arriérés et qu'il faut les tutoyer sinon ils ne comprennent pas ce qu'on leur dit, et la voix off de minette en chaleur des pubs pour le déodorant, le rouge à lèvres et les crèmes dépilatoires, parce que toutes les filles entre quinze et vingt ans sont de toute façon des minettes en chaleur, hystériques et obsédées par la tenue de leur déodorant et nageront dans la joie en apprenant qu'on fabrique maintenant des crèmes dépilatoires en spray qui font effet en trois minutes sans irritation, c'est-à-dire juste le temps que le jeune qu'elles ont ramené d'une quelconque « teuf » se tape un Fanta citron et le début d'une queue pendant qu'elles se désherberont les jambes et la chatte au spray enfermées dans la salle de bain, et pourront donc passer immédiatement à l'action dès qu'elles en sortiront, imberbes et donc baisables, et leur filer un orgasme de coups de boutoir mal assenés, mais pas de ces vilaines maladies vénériennes qui décimaient les prostituées autrefois, mais qui ne vous décimeront pas, toi et tes pareilles, les jeunes minettes en chaleur, grâce aux préservatifs machin, les préservatifs machin : tape-toi la terre entière, suce des queues, pratique le triolisme et la sodomie en plein air, sur des parkings par exemple, puisqu'il n'y a que ça qui t'intéresse. Les préservatifs machin : plus rien ne t'empêche d'être une salope. (BBG, p.12-14).⁶¹

⁶¹ Eu detesto esses apresentadores pontificantes e bem-vestidos, que ganham uma grana preta em retribuição pelo talento deles em decodificar o teleprompter, falar com microfone e puxar o saco, e essas brincadeiras babacas em que gente igual a mim banca a idiota todo dia errando a resposta de perguntas tão difíceis do tipo "Qual destes homens era um compositor surdo: a) Mike Tyson, b) Ludwig van Beethoven, c) Vincent van Gogh, d) Rain Man?", com aquele pseudo-suspense, música de filme de terror, silêncio na sala, as sobrancelhas franzidas do apresentador e o telefonema apavorado para a mãe velhinha que a gente tira da sesta para ela confirmar que era Mike Tyson, foi ele quem cortou a orelha durante um filme com Tom Cruise, e que apesar da surdez que resultou mesmo assim compôs a *Sonata ao luar*, além daquela ópera genial sobre girassóis, mas não, resposta errada, decreta o pastel do apresentador, o único aqui que ganha milhões, resposta errada, agora está na hora de você se mandar, volta para o seu guichê na rodoviária, para o seu guichê no pedágio, para a sua barraca, para o seu caminhão, para o seu bordel, e o

Mas mesmo tendo essa consciência, o *self mídia* de Manon não consegue se desconectar da realidade hiperespetacular:

[...] et là, fluorescent dans cet éclairage au néon, mon visage grossi x 10, pâle et hyper-retouché surgit de nulle part, avec mon nom en toutes lettres, et le titre du film en majuscules, et ça y est le vieux rêve est réalité, lisse et glacé sur une paroi d'Abribus, je peux le voir et le toucher, tellement réel qu'on a failli s'encaster dedans, tellement réel, le vieux rêve, qu'il a failli nous tuer. J'ai le souffle coupé et je ne peux pas m'empêcher de rire, sous le coup d'un étrange sentiment, une satisfaction intense, un bonheur fulgurant, [...] et Paris est à moi, rien qu'à moi, puis je me dis que je m'habituerai et à cette idée, d'une longue vie semblable à cette promenade dans Paris recouvert de moi, comme une marche triomphale et silencieuse, je me sens de nouveau euphorique, et rien ne pourra de nouveau gâcher mon plaisir, même pas Derek qui tire la gueule dans son coin, parce que je sais quelle est la vie qui m'attend, et c'est celle que j'ai choisie. Dans la vie que j'avais choisie, il faisait beau tous les jours. (BBG, p.162-163).⁶²

Trata-se não mais da submissão passiva ao consumismo global da qual Debord (1997) fazia alusão, mas sim da obsessão hedonística apontada por Lipovetsky e Charles (2004), em que a subjetividade se torna devota da

perdedor fica arrasado de ter quase conseguido uma viagem para o Peru, e não fica com um tantinho sequer de vergonha pela sua ignorância crassa, ele sai do palco titubeante, meio maluco, diante da França aflita, e vai procurar a barraca dele e a mãe inculta, a qual será insultada por ele até que morra porque foi tudo culpa dela, ele teria dito Beethoven, sabia que era isso, tinha certeza, e vai passar a vida inteira ruminando seus quinze minutos de glória, batendo na mesma tecla até o bando não aguentar mais, afundando no alcoolismo para esquecer que não soube aproveitar sua sorte. Eu detesto essas publicidades que se desdobram para que a gente fique com vontade de comprar um produto idiota do qual a gente não precisa, que firam tratando a gente com intimidade para vender Fanta limão, que chamam a gente de você porque a gente é jovem, e os jovens são retardados descontraídos e se não tratá-los assim eles não conseguem entender o que se diz, e a voz em *off* das gatinhas no cio em anúncio de desodorante, de batom e de creme de depilação, porque todas as garotas dos quinze aos vinte anos são, de qualquer jeito, galinhas no cio, histéricas e maníacas pela resistência dos seus desodorantes e vão dar pulinhos de alegria ao saberem que estão sendo fabricados cremes de depilação em *spray* que fazem o serviço em três minutos sem irritação, quer dizer, tempo suficiente para que o rapaz que elas trouxeram de um embalado qualquer descole uma Fanta limão e comece a ficar de pau duro enquanto elas pelam as pernas e a boceta com *spray* trancadas no banheiro, de maneira a poder entrar em ação assim que saírem, imberbes e prontas, portanto, para dar, e ganhar um orgasmo mal-ajambrado de golpes bruscos malfeitos, mas sem aquelas doenças venéreas feias que dizimavam as prostitutas de antigamente, mas que não dizimarão vocês, você e as suas iguais, as jovens gatinhas no cio, graças ao tal do preservativo, o tal do preservativo: você pode transar com o mundo inteiro, chupar os paus, praticar surubas e a sodomia ao ar livre, nos estacionamentos, por exemplo, uma vez que é só isto que interessa a você. O tal do preservativo: mais nada vai impedir que você seja uma puta. (BBG, p.10-11).

⁶² [...] e ali, fluorescente debaixo do poste com luz de néon, meu rosto ampliado dez vezes, pálido e hiper-retocado surge de lugar nenhum, com todas as letras do meu nome, e o título em caixa-alta, e aconteceu, o velho sonho se realizou, liso e brilhante numa parede de abrigo de ponto de ônibus, posso vê-lo e tocá-lo, tão real que a gente quase que se encaixa dentro dele, tão real, o velho sonho, que ele quase nos mata. Eu prendi o fôlego e não consigo deixar de rir, tomada de um sentimento estranho, uma satisfação intensa, uma felicidade fulgurante, [...] e Paris a mim pertence, é toda minha, depois digo a mim mesma que vou me habituar com esta ideia, de uma longa vida semelhante a este passeio por Paris coberta de mim, como uma marcha triunfal e silenciosa, sinto-me de novo eufórica, e nada poderá estragar de novo meu prazer, nem mesmo Derek, que faz cara feia num canto, porque sei qual é a vida que me espera, e é aquela que escolhi. Na vida que escolhi, todos os dias são ensolarados. (BBG, p.152-153).

[...] cultura do ‘tudo-já’, que sacraliza o gozo sem proibições, sem preocupações com o amanhã. Enquanto o maio de 68 surgiu como uma sem objetivo futuro, antiautoritária e libertária, os anos de liberação dos costumes substituíram o engajamento pela festa, a história heroica pelas ‘máquinas desejanter’, tudo se passando como se o presente houvesse conseguido canalizar todas as paixões e os sonhos. (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p.62).

Na concepção de Manon, tudo só existe porque, de certa forma, já foi veiculado pela parafernália multinidiática. Desse modo, aliado a seu desejo de experimentar a vida como *avant premeière* – “[...] les avant-premières de superproductions américaines où se bouscullaient tellement de stars, que le concept de star ne signifiait plus rien (BBG, p.65)”⁶³ – seu ângulo de observação ora é mediado pela influência das produções cinematográficas, como na cena em que chega a Paris: “Des chauffeurs de taxi fumaient des clopes et bouffaient des sandwiches sous le cagnard, avec leurs grosses Ray-Ban, ils ressemblaient à s’y méprendre aux flics californiens des séries B, j’en ai déduit que c’étaient donc de typiques chauffeurs de taxis parisiens (BBG, p.37)”⁶⁴; ora pela TV, quando dialoga com Georges, que se diz empresário de modelos: “– A la télé, j’ai vu que c’étaient les agences qui logeaient les mannequins? (BBG, p.40)”⁶⁵.

Apesar de Manon ter consciência das artimanhas que regem esse universo hiperespetacular moldado por estratégias multidimiáticas e consumistas, é o narcisismo videográfico de seu *self média* que acabará por ditar o tom de sua trajetória, o que a conduz à efetivação do pacto com Derek, cuja vida se confirma como *avant-primère*. E a partir desse momento, Manon se submete, por vontade própria, aos domínios das vitrines da cultura do “tudo-já” e do “tudo-tela”:

Et j’avais l’impression que la pièce était plongée dans le noir, avec simplement un projecteur braqué sur l’autre. Et toutes les personnes présentes étaient animées par un fil, comme des marionnettes, je les voyais presque, ces fils, emmêlés par tout ce

⁶³ [...] as *avant-premières* das superproduções americanas, onde se acotovelavam tantas estrelas que o conceito de estrela perdia seu sentido. (BBG, p.59).

⁶⁴ Os motoristas fumavam cigarros e comiam sanduíches debaixo do abrigo, com seus *ray-ban* pesados, eles se pareciam a ponto de enganar com os canas californianos nos seriados classe B, deduzi que eram portanto os típicos motoristas de táxi parisienses. (BBG, p.33).

⁶⁵ — Eu vi na tevê que eram as agências que hospedam os modelos? (BBG, p.35).

mouvement, ils aboutissaient tous dans la même main, et c'était la main de l'autre. [...] Des marionnettes. Et j'en étais une aussi. (BBG, p. 73).⁶⁶

A sujeição espontânea aos domínios das vitrines da cultura hiperespetacular vai acarretar no esmaecimento gradativo da subjetividade de Manon, ao ponto de ter dificuldade em saber se as pessoas em torno de si a veem na sua individualidade, ou apenas como imagem repetitiva e reiterada como produto da era telânica: “Est-ce qu’il pense à moi, de temps en temps, à moi, à mon image? (BBG, p.97)”⁶⁷.

A perda do seu referencial identitário é ainda reforçada pelas inúmeras intervenções estéticas a que seu corpo vai sendo submetido, alterando sua aparência física, mas também acarretando uma série de distúrbios de ordem psicológica:

Je suis devenue accro aux miroirs, et aux ansiolytiques. On m'a décoloré les cheveux, du brun au platine, du platine au violet, on y a tressé des extensions, et des postiches, j'ai une frange les jours pairs, et des anglaises les jours impairs, j'ai les paupières à vif à cause des faux cils, et des éblouissements à cause du régime, parfois on me scotche les tempes au crâne pour m'étirer les yeux, on m'a barbouillée d'huile des pieds à la tête, jusque dans la bouche, j'ai escaladé des arbres en talons aiguilles, corsetée jusqu'à l'étouffement, j'ai nagé dans des flaques de boue, j'ai couru au bord des routes de L.A., en plein mois d'août, pendant des heures, et le goudron fondait sous la chaleur et poissait mes pieds nus, j'ai arpenté des kilomètres de plage par moins quinze, en maillot de bain, souriant à l'eau glacée, je me suis tordu les mains, les jambes, le corps entier, je me suis démembrée, disloquée, écartelée, pour pouvoir me transformer en rêve de photographe. (BBG, p.131).⁶⁸

A essa dissolução dos referenciais identitários no âmbito físico e psíquico, soma-se a sua maneira simulacional e padronizada de agir e se portar. A impostura acaba por absorver a subjetividade de Manon, cuja fala se limita a emular certo

⁶⁶ E eu tinha a sensação de o espaço estar mergulhado no escuro, com apenas um projetor concentrado no outro. E todas as pessoas presentes estavam animadas por um fio, como marionetes, quase podia ver, esses fios, embaraçados com todo esse movimento, eles acabavam todos na mesma mão, e era a mão do outro. [...] Marionetes. E eu também era uma. (BBG, p.66-67).

⁶⁷ Será que ele pensa de vez em quando em mim, em mim e na minha imagem? (BBG, p.89).

⁶⁸ *Fiquei viciada em espelho e em ansiolíticos. Pintaram os meus cabelos, do castanho ao platinado, do platinado ao violeta, trançaram apliques, e perucas, uso uma franja nos dias pares e os cabelos enrolados em coque nos dias ímpares, estou com as pálpebras em carne viva devido aos cílios postiços, e tenho perda de visão por causa da dieta, às vezes minhas têmporas são puxadas para trás para esticar meus olhos, fui lambuzada com óleo da cabeça aos pés, até dentro da boca, subi em árvores usando sapatos de salto agulha, sufocada por um espartilho, nadei em poças de lama, corri na beira das estradas de Los Angeles, em pleno mês de agosto, horas a fio, e o asfalto derretia com o calor e meus pés descalços ficavam pegajosos de piche, percorri quilômetros de praias fazendo quinze graus abaixo de zero, de biquíni, sorrindo para a água congelada, eu torci as mãos, as pernas, o corpo inteiro, fui desmembrada, deslocada, esquartejada, tudo para me transformar num sonho de fotógrafo. (BBG, p.123).*

formulismo sensacionalista presente em imagens e reportagens sobre celebridades que proliferam nos veículos hipermediáticos:

J'ai appris mes angles et mes profils, les prénoms exotiques des top models, et ceux somptueux et terrifiants des photographes stars qui sonnent comme des titres de Radiohead, je sais qu'on est toutes anorexiques et que comme partout, tout le monde couche avec tout le monde et nie ensuite. Je me suis abonnée à Elle, Vogue et Numéro, j'ai perdu dix kilos en me nourrissant exclusivement de coupe-faim liquides, depuis je fais de la spasmo. Il paraît que c'étaient des amphétamines. (BBG, p.130).⁶⁹

O triunfo do *parecer* – o *ter* já se encontra numa escala mais abaixo e o *ser* foi gradativamente apagado – é exasperado no excesso de promiscuidade e difusão da imagem cosmetizada de Manon. De modelo à atriz, sua realidade concreta começa a dar lugar aos *start-up* da glória hiperspetacular – porém repentina. E na imersão de uma subjetividade tornada imagem e em busca dos “quinze minutos de fama” na *avant-première* da sua existência, a vida, por vezes, acaba sendo encarada como *reality-show*, mero programa de variedades, com um roteiro pré-estabelecido em que a realidade tornada simulacional é “[...] apanhada na corrida para a insignificância e embasbacada frente a sua própria banalidade (BAUDRILLARD, 2004, p.41)”. Nesse ponto, Manon é enfática: “– Ma vie est un mauvais film hollywoodien, dis-je [...] (BBG, p.170)”⁷⁰. E prossegue em seu discurso:

Dans la vie que j'avais choisie, c'était toujours les mêmes questions, et des compliments qui n'en étaient pas toujours, j'avais « la beauté d'une braqueuse de banque », j'étais « l'anti-élégance, mais tellement moderne, tellement début de siècle », m'étais-je bien entendu avec monsieur Karénine, je mentais : « oui », avais-je succombé au charme d'Adrien Brody, je ne mentais pas : « non », m'étais-je bien entendue avec l'équipe du film, je mentais : « oui », étais-je satisfaite de mon travail, j'étais on ne peut plus satisfaite de mon travail, mais pour leur faire plaisir, je disais que j'étais une perfectionniste, une éternelle insatisfaite, comment faisais-je pour être aussi mince ? « Il faut croire que c'est naturel, je peux manger n'importe quoi sans grossir, je suis comme ça », avais-je répondu avec mon plus charmant sourire confus à cette grosse journaliste de féminin, sanglée dans sa jupe droite en 38. Je connaissais mon baratin par cœur, à la virgule et à la minute près, car tous ces journalistes, non contents de tous poser les mêmes questions, les posaient exactement dans le même ordre, et parfois, je me laissais distraire, par exemple je regardais Fashion TV par-dessus leur tête, au cas où un modèle m'aurait échappé, et j'étais brusquement rappelée à l'ordre par un coup de coude dans les côtes d'Emma,

⁶⁹ *Eu aprendi meus ângulos e meus perfis, os prenomes exóticos das top models, e aqueles suntuosos e terrificantes dos fotógrafos estrelas, que soam como títulos de novelas de rádio, sei que somos todas anoréxicas e que, como em todo lugar, todo mundo dorme com todo mundo, e nega depois. Eu me entreguei a Elle, Vogue e Numéro, perdi dez quilos me alimentando exclusivamente de nutrientes líquidos, desde então tenho convulsões. Parece que foram as anfetaminas.* (BBG, p.122).

⁷⁰ — Minha vida é um filme vagabundo hollywoodiano — digo eu [...]. (BBG, p.160).

ma peste d'attachée de presse, m'enjoignant de répondre à des questions sans queue ni tête et aussi poliment formulées que : « Etes-vous avec Derek Delano pour son argent ? » Je répondais : « Non. » « Etes-vous avec Derek Delano pour réussir dans le métier ? » Je répondais : « Non. » Emma m'empêchait de foutre ces malotrus à la porte sous prétexte que ce n'était pas bon pour mon image, et j'y tenais, à mon image. Parfois on essayait de me piéger : « Etes-vous avec Derek Delano pour son argent ou pour réussir dans le métier ? » Et je déjouais admirablement le piège en répondant : « Ni l'un, ni l'autre. » Parfois, entre deux questions idiotes : « Quel est votre film préféré ? », « La Boum », et : « Quels sont vos secrets de beauté ? », « Une vie saine et les produits Harvey Nichols », on m'assenait un : « Vous êtes-vous tapé Adrien Brody pendant le tournage ? », et indignée, je répondais : « NON ! », et en partant le type s'était retourné, avait sorti un papier de sa poche et m'avait dit : « Au fait, qu'est-ce que vous voulez pour votre anniversaire ? » et j'avais répondu : « Un jacuzzi Lascala, avec un écran plasma dedans, au revoir », puis je lui avais claqué la porte au nez pendant qu'il notait. (BBG, p.163-164).⁷¹

Manon também não se mostra entusiasta de qualquer apreensão das realidades sóciopolíticas por detrás dessa existência conduzida como *avant première*. Por isso embasa seu discurso em tons cínicos e esnobes, sempre tirando as piores conclusões de tudo que contrarie seus interesses supérfluos e amesquinhados. Na sua fala, o outro nunca ocupa lugar, sobretudo se esse outro não pertence a sua classe, e tampouco integra as vitrines da vida hiperespetacular:

Nous descendons l'escalier et la foule est aussi dense en terrain neutre qu'au bar et au buffet, ce qui signifie qu'il n'y a pas que des nazes ce soir et aussi que la distribution de portables n'a pas encore eu lieu. C'est hallucinant la vitesse à laquelle

⁷¹ Na vida que escolhi, as perguntas seriam sempre as mesmas, já os cumprimentos, sempre outros, eu teria "a beleza de uma assaltante de banco", eu seria "a antielegância, mas tão moderna, tão início do século", nos entendemos bem, monsieur Karénine e eu, eu mentia: "sim", teria eu sucumbido ao charme de Adrien Brody, eu não mentia: "não", teria eu me entendido direito com a equipe do filme, eu mentia: "sim", estaria eu no sétimo céu com o meu trabalho, eu estava no sétimo céu com o meu trabalho, mas, para deixá-los contentes, dizia que era uma perfeccionista, uma eterna insatisfeita, qual era o meu segredo para ser tão magra? "Devo ter nascido assim, posso comer de tudo e não engordo, sou naturalmente assim", fora a minha resposta acompanhada do meu mais encantador sorriso embaraçado diante desta gorda jornalista feminista, doida dentro da sua saia apertada tamanho 38. Eu sabia minha fala de cor, cada vírgula no seu lugar, visto que todos os jornalistas, não satisfeitos de perguntarem todos a mesma coisa, faziam as perguntas exatamente na mesma ordem, e, às vezes, ficava distraída, olhando por exemplo a Fashion TV atrás da cabeça deles, no caso de um modelo ter passado despercebido, mas era bruscamente chamada de volta à realidade com uma cotovelada de Emma, a peste da minha relações-públicas, fazendo com que eu respondesse a essas perguntas sem pé nem cabeça e tão cortesmente formuladas como: "Você está com Derek Delano por causa do dinheiro dele?". Eu respondia: "Não". "Você está com Derek Delano para chegar ao estrelato na profissão?". Eu respondia: "Não". Emma não me deixava pôr esses bundas-moles no olho da rua, alegando que podia prejudicar a minha imagem, e isso era importante, a minha imagem. Às vezes tentavam me pegar desprevenida: "Você está com Derek Delano por causa do dinheiro dele e para chegar ao estrelato na profissão?". E eu escapava admiravelmente da armadilha respondendo: "Nem uma coisa, nem outra". Às vezes, entre duas perguntas idiotas: "Qual é o seu filme predileto?", "*La Boum*", e "Quais são os segredos da sua beleza?", "Uma vida saudável e os produtos da Harvey Nichols", tentavam me dar uma rasteira: "Você transou com Adrien Brody durante as filmagens?", e respondo indignada: "NÃO!", e, já de saída, o sujeito se virou para mim, tirou um papel do bolso, e me disse: "Me diga uma coisa, o que é que você gostaria de presente de aniversário?" e eu respondo: "Uma *jacuzzi* Lascala, como uma tela de plasma acoplada, até logo", batendo em seguida a porta na cara dele enquanto ele escrevia. (BBG, p.153-154).

un endroit se vide quand les cadeaux ont été distribués : 23 h 48, six cent quatre-vingt-sept personnes, 23 h 49, distribution de téléphones, de montres, de scooters, de félins apprivoisés, de n'importe quoi, 23 h 51, plus que quarante-deux personnes, minuit, fin de l'open bar, 00 h 02, désertion totale de l'endroit, 00 h 10, arrivée des plus nazes d'entre les nazes, les raclures qui n'ont pas été invitées au dîner et qui se pressent à la soirée dès que ce n'est plus privé. Fuir à tout prix. (BBG, p. 99-100).⁷²

Mas chega um momento em que a proliferação compulsiva e promíscua da imagem de Manon pelas hipermídias instaura uma vertiginosa angústia em sua consciência. O arsenal dessas imagens parece mirar seu *ser* com um sem número de olhares condenatórios, impositivos, sugerindo que a permanência da sua existência imagética só vai se confirmar a partir do seu apagamento como individualidade:

[...] chaque fois que je traversais Paris, j'avais le vertige en voyant les affiches. Ce visage qui était le mien, cette part de moi-même que j'avais abandonnée, tous ces regards que je ne pouvais pas contrôler. Ça me faisait presque peur. C'étaient surtout mes yeux qui me faisaient peur sur l'affiche, mes yeux noyés de khôl, retouchés, presque transparents, droits sur l'objectif et qui vous suivaient partout, où que vous soyez, qui me suivaient partout, où que je sois. Toute la journée, pendant les embouteillages, mes propres yeux me fixaient de tous les arrêts de bus, de tous les cinémas, de tous les panneaux de Paris, moi, je me planquais dans la voiture, chapeau, lunettes et vitres teintées, tentant d'échapper aux regards, tentant d'échapper à mon propre regard, là-haut, en pleine lumière, je ne pouvais plus me sacquer, je baissais les yeux, et je tombais sur la couverture de Elle, je tombais sur la couverture de Studio, je tombais sur la couverture de Match, sur ma pub Vuitton, sur le catalogue Vuitton, sur des compos éparpillés, sur des portraits amateurs de Derek et moi au 55 à Saint-Tropez, sur de vieilles planches-contacts, sur mon book ouvert, et je relevais la tête, la nuit était tombée, et ce que je voyais confusément sur la vitre vert sombre, presque noire, c'était mon reflet, cette chose grotesque et flippée avec ses lunettes de soleil dans l'obscurité, c'était mon reflet qui ne m'appartenait plus. (BBG, p.165-166).⁷³

⁷² Descendo as escadas e a multidão está tão compacta em terreno neutro, como no bar e no bufê, o que significa que só tem fodido esta noite e também que ainda não aconteceu a distribuição de celulares. É alucinante a velocidade com que um lugar se esvazia quando os presentes são distribuídos: 23h48, seiscentas e oitenta e sete pessoas, 23h49, distribuição de telefones, relógios, *scooters*, felinos enjaulados, não importa, 23h51, são só quarenta e duas pessoas, meia-noite, fim do *open bar*, 00h02, deserção completa do lugar, 00h10, chegada dos fodidos entre os fodidos, os bostas que não foram convidados para o jantar e que fazem presença no lugar na hora em que a festa não é mais reservada. Fugir de qualquer jeito. Fugir, de uma maneira geral, de tudo que não é reservado. (BBG, p.91-92).

⁷³ [...] toda vez que atravessava Paris, ficava tonta com os cartazes. Aquele rosto que era o meu, esta parte de mim que havia abandonado, todos esses olhares que fugiam ao meu controle. Isso quase me amedrontava. Eram sobretudo os meus olhos que me assustavam no cartaz, meus olhos empapados de *kohl*, retocados, quase transparentes, direto na objetiva, e que seguiam a gente aonde quer que fosse, onde quer que estivesse. O dia inteiro, durante os engarrafamentos, meus próprios olhos olhavam fixamente para mim em todos os pontos de ônibus, de todos os cinemas, de todos os *outdoors* de Paris, enquanto eu me escondia no carro, óculos escuros, chapéu e vidro fumê, tentando escapar do olhar dos pedestres, tentando escapar do meu próprio olhar lá em cima, em plena luz do dia, eu não podia mais me excluir, abaixava os olhos e via a capa da *Elle*, encontrava a capa da *Studio*, caía na capa da *Match*, na minha publicidade para *Vuitton*, no catálogo *Vuitton*, nos montes de *releases*, nas fotos amadoras de Derek e eu no 55 em Saint-Tropez, nas provas fotográficas antigas, no meu *book* aberto, e levantava a cabeça, havia anoitecido, e aquilo que enxergava confusamente através do vidro verde-escuro, quase negro, era o meu

No entanto, o *self-mídia* de Manon não sucumbe a essa angústia de teor existencialista, até porque sua voz sempre reforça o ideal de que é preferível ser uma imagem globalizada, de sucesso instantâneo no presente perpétuo da metrópole parisiense, do que levar uma vida confinada à penumbra do anonimato, como seu passado confinado na pacata Terminus, existência ordinária e desprovida das patologias e dos holofotes do universo multimidiático:

Parfois je pensais à Terminus, à mes nuits blanches à la fenêtre, quand je contemplais la place du village, inerte sous l'éclairage jaunâtre, avec la faim qui m'étreignait le ventre. J'entendais comme en rêve cet air de Legrand que j'écoutais en boucle, avec la voix qui s'éraillait aux endroits où la bande était usée, le piano grêle, si bas, que je le devinais plutôt que je ne l'entendais. Je me voyais comme si j'étais quelqu'un d'autre, comme si c'était un film, je voyais ma silhouette, mon visage qui n'avait jamais connu le maquillage, j'étais brune encore à l'époque, j'avais figure humaine, et pas ces lèvres archigonflées et ces joues creuses de malade, j'avais les yeux lumineux d'illusions. Gros plan sur mon visage, je jette ma clope, plan sur la clope qui éclate sur le sol dans une gerbe d'étincelles rougeoyantes, on revient sur moi, et puis on s'éloigne, on ne voit plus que ma silhouette encadrée dans la fenêtre, le travelling arrière continue, on voit maintenant toute ma vieille baraque, et toujours moi, rien qu'une ombre qui se découpe, et qui devient de plus en plus petite, le ciel entre dans le champ, je suis imperceptible, infinitésimale, à ma stupide fenêtre : rien qu'une conne qui rêve sous les étoiles. NOIR. Séquence suivante, il n'y a plus d'étoiles, et la conne a fini de rêver. Elle se bourre de cachets contre le stress à l'arrière d'une Mercedes. La voilà, la petite de Terminus, la petite provinciale dont tout le monde se moquait, qui se faisait dépuceler dans les piscines par des estivants efféminés débiles qui se permettaient de la laisser tomber pour des pouffes snobs par-dessus le marché, qui se bouffait les jointures devant Saga, qui enviait tout et tout le monde, jusqu'aux connasses de la Star Ac', certains jours, elle n'avait même pas assez de fric pour s'acheter des clices, elle fumait ses mégots avec une grimace de dégoût, elle fumait ses mégots jusqu'au filtre, la voilà la petite serveuse du Trying So Hard, qui nettoyait les chiottes, qui se bousillait les mains dans l'eau de vaisselle, qu'on regardait de haut, du haut d'une chaise alors qu'elle était debout, qu'on insultait quand c'était trop chaud, trop froid, trop lent, à qui on laissait par pitié quelques malheureux euros de pourboire, mais elle ne sera plus jamais debout, la petite serveuse, plus jamais debout, pour personne, et elle emmerde la terre entière, du haut de tout ce qu'elle a gagné, avec ses montages de fric et tout ce désir qu'elle suscite, elle va à sa conférence de presse, la petite clocharde, la petite provinciale, la petite serveuse, dans sa grosse bagnole climatisée qu'elle n'a même pas à conduire, pendant que son assistante lui lime les ongles et qu'un gros baraqué surveille d'un œil mauvais les érotomanes potentiels, elle regarde son visage aussi grand qu'un immeuble, translucide comme un idéal, de chaque côté de la route, et elle boit comme un trou, pour oublier qu'elle s'est trompée de rêve. (BBG, p.167-169).⁷⁴

reflexo, essa coisa grotesca e aflita com seus óculos de sol na escuridão, era o meu reflexo que já não pertencia a mim. (BBG, p.155-156).

⁷⁴ De vez em quando, pensava em Terminus, nas minhas noites em claro na janela, quando contemplava a praça do vilarejo, inerte sob a iluminação amarela com a fome que mordida a minha barriga. Escutava como que sonhando aquela melodia de Legrand que eu escutava sem parar, com a voz que desafinava nos trechos onde a fita estava gasta, o piano agudo, tão baixinho, que eu praticamente adivinhava em vez de escutar. Eu via a mim mesma como se fosse outra pessoa, como se fosse um filme, via minha silhueta, meu rosto que nunca vira maquiagem, ainda era morena na época, tinha um rosto humano, e não esses lábios hiperinchados e essas faces macilentas de doente, tinha os olhos iluminados de ilusões. Grande primeiro plano no meu rosto, eu jogo meu cigarro,primeiríssimo plano no cigarro que explode no chão

Na concepção de Manon, é mais viável ser uma padronização imagética construída para ser fetichizada, do que propriamente uma subjetividade autônoma, porém inexistente. Nesse ponto, o discurso de Manon vai incorporar as artimanhas do universo videográfico inerente ao cinema *mainstream* e a publicidade para demonstrar que sua nova personalidade, agora recoberta pela *celebrity skin* – de que fala a música do Hole, usada como epígrafe desse capítulo – lhe permite cortar e suprimir as sequências sua vivência interior, caracterizada pela pequenez resignada e anônima.

No entanto, essa existência conduzida como *avant-première* é, como se sabe, regida e dirigida por Derek. Trata-se de uma construção ilusória arquitetada pelo jovem bilionário, que se vale da simulação para construir uma realidade hiperespetacular e falseada para Manon, que sempre ambicionou a teatralização da trivialidade e do esnobismo proporcionada pela vivência no “tudo-tela”. Imersa nesse universo simulacional, e travestida com sua pele de celebridade, Manon acaba por manifestar um embotamento moral e emocional compatível com a estreiteza subjetiva e o amesquinamento das consciências contemporâneas fraturadas e tragadas pelo universo tecno-cultural da era telânica: “[...] *parce que j’avais beau être devenue une garce, une sale garce mégalomane et corrompue, c’était mon dernier rêve, le cinéma, mon seul rêve [...] (BBG, p.136)*”⁷⁵; e enfatiza: “[...] *j’aimais la caméra [...] (BBG, p.139)*”⁷⁶.

num feixe de faíscas avermelhadas e cambiantes, a câmera volta para mim, para em seguida se afastar, apenas minha silhueta enquadrada numa janela é visível, o *travelling* para trás continua, toda a minha velha cabana pode ser vista agora, e continuo lá, apenas uma sombra recortada, e que vai ficando cada vez mais diminuta, o céu entra no plano, estou imperceptível, infinitesimal, na minha janela idiota: apenas uma babaca sonhando debaixo das estrelas. ESCURO. Sequência seguinte, não há mais estrelas e a babacona parou de sonhar. Ela se entope de comprimidos no banco de trás de uma Mercedes. É ela, a pequena de Terminus, a pequena caipira de que todo mundo caçoava, que perdia o cabaço nas piscinas para veranistas efeminados débeis mentais, os quais se davam ao luxo de largá-la por umas putinhas esnobes ainda por cima, a caipira que roía as unhas assistindo a Saga, que tinha inveja de tudo e todos, até das babacas da Star Academy, havia dias em que ela não tinha grana para comprar cigarro, então fumava as guimbas com cara de nojo, ela fumava suas guimbas até o filtro, é ela, a empregadinha do Trying So Hard que limpava as privadas, que estragava as mãos com água sanitária, para quem olhavam de cima, do alto de uma cadeiramesmo ela estando em pé, que era insultada quando estava muito calor, muito frio, ou muito lento, a quem deixavam por piedade alguns euros infelizes de esmola, mas ela nunca mais vai se levantar, a empregadinha, nunca mais vai ficar em pé para ninguém, e ela caga e anda para o mundo inteiro, do alto de tudo que ela ganhou, com suas montanhas de grana e todo o desejo que desperta, ela vai à sua entrevista coletiva, a pequena mendiga, a pequena caipira, a pequena garçonete, na sua limusine com ar-condicionado, a qual nem precisa dirigir, enquanto sua assistente lixa suas unhas e um sujeito do tamanho de um armário fica vigiando de cara feia os erotomaníacos em potencial, ela olha para o seu rosto do tamanho de um prédio, translúcido como um ideal, de ambos os lados estrada, e então bebe que nem um ralo, para esquecer que se enganara de sonho. (BBG, p.157-158).

⁷⁵[...] *não importa que eu tivesse me tornado uma escrota, uma escrota sacana megalomaniaca e corrompida, este era o meu último sonho, o cinema, na verdade meu único sonho [...]. (BBG, p.128).*

⁷⁶ [...] *eu amava a câmera [...]. (BBG, p.130).*

Traços de uma mentalidade estreita e sordida que se confirmam também nos seus romapantes de irritação: “– Hein ? Qu’est-ce que c’est que ces conneries ? Si la reine d’Angleterre est top model, moi, je suis la reine d’Angleterre (BBG, p.188)”⁷⁷.

A doutrinação hiperespetacular da vivência de Manon, sua devoção obsessiva ao plano da imagem, com a superexposição narcísica de seu *self-mídia* operada pelas câmeras e holofotes do cinema e das passarelas é o triunfo do plano de Derek. Depois de construir o império simulacional do “tudo-tela” para Manon, Derek a despe de sua “pele de celebridade” e a devolve a sua realidade referencial:

[...] je suis célèbre sous ce ciel bleu fond d’écran, alors, subitement, ce monde effondré se ranime car je sais enfin où aller. Je me mets à courir place Vendôme et tous ceux que je croise me suivent des yeux et je cours d’autant plus vite que je sais que dès que j’atteindrai le coin de la rue Saint-Honoré, il y aura ce panneau de pub qui supporte mon affiche, immense, immuable, familier, et dès que je verrai mon visage et mon nom, mon cauchemar sera fini [...]. (BBG, p.198).⁷⁸

Ao ser lançada no anônimo da vida ordinária logo após de ser despejada da suíte do Hotel Ritz, em Paris, o primeiro impulso de Manon é tentar resgatar a sua imagem perdida no universo multimidiático – *outdoors*, revistas de moda e variedades. Tentativa que se torna frustrada, uma vez que tudo não passara de um embuste proposto por Derek, que se valeu dos mecanismos que regem a era telânica para construir para Manon uma realidade desenraizada da referencialidade, e cujas revelações, quando surgem, são espetacularizadas e acompanhadas de uma trilha sonora para reforçar sua carga dramática:

J’atteins le coin de la rue et au moment où je lève les yeux vers la rédemption, j’entends, une étroite fraction de seconde, le thème de Midnight Express, au loin, qui décline en même temps qu’enfle, puis éclate le sifflement d’un moteur de Maranello et je pense : « Derek » et je ne sais pourquoi « Tout est foutu », et cette conviction se confond avec la perception immédiate du visage de Natasha Kadysheva photographiée par je ne sais qui pour ce nouveau parfum Chanel : Dignité, et ce slogan, « Ce qui reste, tout ce qui reste, quand on a tout perdu », et le mien de visage n’est nulle part, excepté sous mes doigts fébriles qui le meurtrissent et je contemple Natasha, stupide, et je tombe à genoux devant l’affiche : « Dignité, dignité, ce qui

⁷⁷ — Hein? Que babaquice é essa? Se a rainha da Inglaterra é *top model*, eu sou a rainha da Inglaterra. (BBG, p.178).

⁷⁸ [...] sou famosa debaixo deste céu azul da cor de uma tela de televisão, então, de repente, este mundo despedaçado se anima, pois agora sei aonde ir. Saio correndo pela praça Vendôme e todos aqueles que passam por mim me seguem com os olhos e eu corro cada vez mais rápido, porque sei que, assim que chegar à esquina da rua Saint-Honore, vou encontrar aquele meu *outdoor* de publicidade que serve de apoio para a minha cara, imensa, imutável, familiar, e, assim que vir o meu rosto e o meu nome, meu pesadelo chegará ao fim [...]. (BBG, p.188).

reste, tout ce qui reste quand on a tout perdu » et je ne peux plus faire un pas, je ne veux plus faire un pas, je pourrais crever ici, je pourrais crever puisque je suis dingue, définitivement dingue, et que j'ai tout perdu. [...] Nous avons traversé Paris dans tous les sens et nous sommes arrêtés devant chaque panneau, devant chaque arrêt de bus, devant chaque cinéma et je n'étais nulle part. Nous nous sommes arrêtés à chaque kiosque à journaux, et je demandais Elle, Gala, VSD, Match, Vogue, Studio, Première, Numéro, Blast, Max, Rolling Stones, Dazed and Confused, et tous les GQ possibles, et je n'étais nulle part. J'ai demandé de vieux numéros. On m'a dit qu'il fallait les commander par correspondance. Je les commanderais par correspondance. Je scrutais tous les passants. Les passants me scrutaient en retour et passaient outre. Je me suis acheté un sandwich. Le sandwich était sec. Je l'ai mangé quand même. La nuit tombait. Dans un tabac place de la Bastille, le type derrière le comptoir m'a dévisagée, avec cette lueur particulière dans les yeux. Il m'a dit : « Je vous reconnais. » Mon cœur s'est mis à battre. J'ai souri. Il a repris : « Tu es la petite Manon, la fille du bistrot, de Terminus, c'est bien ça ? Alors, toi aussi, t'es montée à Paris, finalement ? Comment va ton papa ? » (BBG, p. 199-200-201).⁷⁹

A perversidade da maquinação arquitetada por Derek se encontra no fato de fazer com que Manon agora seja reconhecida – e se reconheça – somente como personalidade banal e ordinária, e não mais como um ícone reluzente do universo telânico. Despojada de tudo o que até então reconfigurou e assentou sua existência nos domínios do “tudo-tela”, a derrocada de Manon não se dá somente no plano imagético, mas se confirma também no nível consumista e material:

– Mes crèmes La Prairie, je m'exclame, et je cours dans la salle de bain, et il n'y a plus rien, non plus ; ni mes crèmes La Prairie, ni la caisse de produits Harvey Nichols dont je ne me suis jamais servi, ni le rasoir de Derek, ni peigne, ni brosse, ni même mon sèche-cheveux, ni ma valise de maquillage, ni rien, pas même un cheveu dans le jacuzzi, une éclaboussure sur le miroir, un parfum de douche récente, tout est désert, désert, à l'abandon, comme une salle de bain d'hôtel. Et je sors, éperdue, pour aller ratisser toutes les pièces de la suite, avec le crétin sur les talons et toutes

⁷⁹ Chego à esquina da rua e, no momento em que levanto os olhos para minha redenção, escuto ao longe, por uma mínima fração de segundo, a trilha sonora de *O expresso da meia noite*, que diminui ao mesmo tempo que cresce, antes de explodir, o rugir do motor de uma Maranello e penso: "Derek" e não sei por que "Tudo entrou pelo cano", e esta convicção se confunde com a percepção imediata do rosto de Natasha Kadysheva fotografado sei lá por quem para esse novo perfume da Chanel: Dignité, e esse *slogan*, "É o que sobra, tudo o que resta, quando tudo se foi", e a minha cara não está em lugar nenhum, exceto debaixo dos meus dedos febris que a machucam e eu contemplo Natasha, pasmada, e caio de joelhos diante do cartaz: "Dignité, dignidade é o que sobra, tudo o que resta, quando tudo se foi", e não consigo dar mais um só passo, não quero dar mais um só passo, eu poderia morrer aqui, eu poderia morrer, já que estou doida, doida de pedra, e que tudo perdi. [...] Atravessamos Paris em todos os sentidos e paramos diante de cada *outdoor*, diante de cada parada de ônibus, diante de cada cinema, e eu não estava em lugar nenhum. Paramos em todas as bancas de jornais, e eu comprava: *Elle, Gala, VSD, Match, Vogue, Studio, Première, Numéro, Blast, Max, Rolling Stone, Dazed and Confused*, e todos os GQ possíveis, e eu não aparecia em lugar nenhum. Pedi os números antigos. Disseram-me que precisava encomendar por carta. Eu vou encomendá-los por carta. Eu examinava todos os passantes. Os passantes me examinavam de volta e seguiam adiante. Comprei um sanduíche. O sanduíche estava seco. Eu o comi mesmo assim. Anoitecia. Num café na praça de la Bastille, o sujeito atrás do balcão me fitou com aquela luz especial nos olhos. Ele me disse: "Conheço você". Meu coração começou a bater. Sorri. Ele continuou: "Você é a pequena Manon, a garota do bistrô, em Terminus, não é? Então, você também acabou vindo para Paris? Como vai o seu velho?". (BBG, p.189-190).

les pièces de la suite sont aussi vides que la chambre et la salle de bain : la chaîne B&O a disparu, l'écran de ciné, les DVD, les laser discs, les énormes enceintes, les partitions sur le piano, les photos de Derek, mes photos, l'affiche du film sous verre dans l'entrée, les chargeurs de portables dans les prises près du lit, les portables aussi, d'ailleurs, et tout notre bordel acumule pendant un an et demi de vie commune, d'achats compulsifs, de va-et-vient, d'emmagasinement rassurant [...]. (BBG, p. 189-190).⁸⁰

Para Manon, a realidade é somente fixada pela enumeração e nominação das benesses propiciadas pelo consumismo e pela rotina de excessos materiais. Nesse ponto, e objetivização de sua existência é seguida por um discurso videográfico resignado, atravessado por *flashes* cujo teor de instantaneidade traz a tona os estilhaços de um passado pomposo e que busca refúgio nos lapsos de uma memória que teima em não se conformar com dissolução da *avant-première*, espetáculo que se revelou, ao fim e ao cabo, como uma falsa existência glamourosa:

MANON – J'ai un diadème sur la tête et toute cette lumière m'éblouit. Je crève de chaud. Je dis : « Merci d'être venus. » Je dis : « Merci à tous. » Je serre l'objet dans mes bras. Je dis : « Je n'aime pas les discours. » Je parle des rapports entre la France et les Etats-Unis, je dis que l'art et la culture sont universels, je dis que nous sommes une grande famille, la grande famille du cinéma. J'évoque la paix dans le monde, le bonheur d'avoir pu travailler avec monsieur Karénine. Ma mère, qui doit être tellement fière, là-haut. Je dis : « Merci pour cet Oscar. » Et puis je commence à pleurer et je laisse tomber le balai à chiottes. Je détourne les yeux des néons, autour du miroir de la salle de bain... Je dis : « Merci, merci » dans un sanglot, et je sursaute. Je vois mon reflet. Sur ma tête, les diamants sont faux, mais ils brillent quand même. (BBG, p.209).⁸¹

⁸⁰ — Meus cremes La Prairie — exclamo, e corro para o banheiro, não há nada lá também; nem meus cremes La Prairie, nem meu estojo de toalete com produtos Harvey Nichols, o qual nunca usei, nem o barbeador de Derek, nem pente, nem escova, nem sequer meu secador de cabelo, nem meu estojo de maquiagem, nada, nem sequer um cabelo na *jacuzzi*, uma mancha no espelho, um gel de banho aberto, tudo está deserto, deserto, completamente vazio, como um banheiro de hotel. Quando saio, saio tonta para ir revistar todos os cômodos da suíte, com o idiota nos meus calcanhares, e todos os cômodos da suíte estão tão vazios quanto o meu quarto e o banheiro: o som B&O desapareceu, a tela de *video theatre*, os DVDs, os discos laser, os *buffers* gigantes, as partituras sobre o piano, as fotos de Derek, as minhas fotos, o cartaz do filme emoldurado na entrada, os carregadores de celular nas tomadas perto da cama, toda a zona, aliás, que nós acumulamos durante um ano e meio de vida em comum, de compras compulsivas, de idas e voltas, de acumulação compensatória [...]. (BBG, p.179-180).

⁸¹ *MANON - Tenho um diadema sobre a cabeça e esta luz toda me cega. Morro de calor. Digo: "Obrigada por terem vindo". Digo: "Obrigada a todos". Seguro o objeto entre meus braços. Digo: "Não gosto de discursos". Falo das relações entre a França e os Estados Unidos, digo que a arte e a cultura são universais, digo que somos uma grande família, a grande família do cinema. Evoco a paz no mundo, a satisfação de ter podido trabalhar com monsieur Karénine. Minha mãe que, lá de cima, deve estar tão orgulhosa. Digo: "Obrigada por este Oscar". E então começo a chorar e deixo cair a vassoura da privada. Afasto os olhos dos néons, em volta do espelho do banheiro... Digo: "Obrigada, obrigada" num soluço, e dou um pulo. Vejo meu reflexo. Na minha cabeça, os diamantes são falsos, mas brilham mesmo assim. (BBG, p.197).*

A busca desesperada por recuperar traços de um *self-mídia* condicionado pelo hedonismo telânico, que se revelou falseado, acaba sendo procedida até mesmo nas atitudes de sobrevivência empenhadas para suportar o exílio e o anonimato da existência do mundo real:

La réalité, c'était la faim retrouvée. Pire que tout, pire qu'à Terminus, pire que la faim qu'on a toujours connue : le jeûne qui succède à l'orgie. Imaginaire ou pas, l'orgie avait eu lieu, elle avait paru éternelle, et elle avait pris fin, et il n'y avait plus rien à bouffer. La réalité, c'était mon taudis sous les toits, à peine chauffé, crade, minable, avec ses plafonds bas, sa peinture défraîchie, noirâtre par endroits, ses fenêtres sans rideau, ses draps râpeux, l'eau glacée, les chiottes sur palier et traversant les murs, l'odeur de cuisine bon marché des foyers pauvres d'à côté. C'était se lever à l'aube, dans le froid, et l'angoisse du sale boulot qui m'attendait, et l'angoisse de savoir qu'il n'y avait plus que ça qui m'attendait, le sale boulot, ingrat, humiliant, crevant, pour le restant de mes jours, se lever à l'aube et geler sous la douche, et boire ce café infect dans l'odeur de clope froide et de renfermé, et celle, rance, du métro, l'heure de pointe et n'être qu'une passante qu'on bousculait sans s'excuser, qu'on regardait sans voir, et marcher en bâillant, jusqu'à ce restaurant de merde, et servir des minables, sous la surveillance perverse de l'Ordure, se faire engueuler pour de la purée froide et du champagne tiède, et s'il n'y avait que ça, mais la réalité, c'était les mains dans l'eau sale entre les deux services, et les piles d'assiettes qui n'en finissaient pas, la plonge répugnante, à côté du Pakistanais clandestin content de son sort et bien dans sa peau, à se demander si on n'y serait pas mieux, dans la peau du Pakistanais clandestin, c'était nettoyer les chiottes, et le nez dans la merde des autres à genoux sur le marbre, grotesque dans ma robe haute couture, car ce cash mal acquis, les dix mille euros des mauvais jours, récupéré au Ritz en ce matin funèbre : foutus en l'air, en deux heures de shopping, parce que je n'avais pas pume résoudre à porter des robes sans marque et des pulls qui grattaient, et je nettoyait les chiottes en robe Chanel, et je tachais mes cachemires d'eau de vaisselle, je n'avais plus un centime à cause de mes conneries, et au bout d'une semaine, à J 7 de ce que j'appelais la fin du coma, je faisais les fonds de tiroir pour me payer des clopes en peignoir de dentelle, et l'angoisse du loyer, l'angoisse de la survie que j'avais oubliée, bouffer des restes, faire son ménage et que des factures au courrier, s'estimer finalement heureuse de se faire humilié, parce que toute humiliation mérite salaire, et ce salaire, c'était tout ce que j'avais, ce salaire de misère, et je le gagnais durement chaque jour, et les jours passaient sans éclaircies, juste la tourbe du quotidien, s'exténuer pour survivre et survivre sans raison, et après l'humiliation, c'était la course effrénée pour le dernier métro, et les quais déserts ou mal famés, et les rames pleines de pisse où détalait les rats, ou si je le manquais, rentrer à pied par moins quinze, pour économiser en attrapant la mort, les dix pauvres euros que coûteraient un taxi. Et le retour au taudis, tourner la clef et balancer mon manteau par terre, vider les cendriers, me servir un verre, tourner en rond, errer sans savoir quoi faire, la réalité, c'était cinq chaînes à la télé, et pas dix balles pour acheter un lecteur DVD, la réalité c'était de passer la soirée penchée à la fenêtre, emmitouflée dans la couette percée, et se tordre le cou pour tenter de saisir au vol quelques notes de musique du pianiste d'en face. Et la beauté volée de la Sonate au Clair de Lune, la seule à laquelle j'avais accès, douloureux rappel de tout un monde que j'avais oublié, celui des émotions, des rêves, des illusions, et pendant quelques secondes d'abandon, j'ai de nouveau vingt-deux ans, et la sonate continue de me bercer, puis décline et s'éteint et je rouvre les yeux sur le silence et le froid, sur la rue d'Amsterdam à mes pieds, sur la réalité, et j'ai envie de sauter. (BBG, p.212-214).⁸²

⁸² A realidade é a fome recuperada. Pior do que tudo, pior que em Terminus, pior que a fome já conhecida de sempre: é o jejum que se segue à orgia. Imaginária, ou não, a orgia aconteceu, ela parecerá eterna, e ela acabou, e não havia mais nada para comer. A realidade era o meu buraco debaixo do telhado,

A realidade de Manon acaba sendo ter de se conformar e tentar sobreviver no anonimato da realidade cotidiana. Findada a orgia proporcionada pela vida no “tudo-tela”, sucede-se o jejum imagético que vem a definir seu *self-mídia*, empurrando-a ao inferno cotidiano da existência banal e conformando-a a inúmeras privações materiais e humilhações pessoais impostas por uma meio social hipermoderna cujo sistema instiga incessantemente a satisfação imediata das necessidades e a urgência dos prazeres hedonistas, enaltecendo o domínio do *parecer* e do *ter*, erodindo a consciência social e as políticas voltadas para o futuro pela sujeição do *ser* ao consumismo e suas variadas formas de violência simbólica gestadas no seu âmago. E isso se ocorre porque a imagem que enforma a individualidade disfuncional contemporânea “[...] não se constrói mais sobre um fundo metafísico [...]: ela quer ilustrar a situação de uma sociedade em que os indivíduos são vítimas ou escravos de um universo desestruturado, feito de liberdades e de estímulos múltiplos (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p.81)”.

praticamente sem aquecimento, imundo, vagabundo, com seu teto baixo, sua pintura encardida, quase preta em alguns cantos, suas janelas nuas, seus lençóis rotos, a água gelada, a privada no vão da escada entrando pela parede, o cheiro da cozinha barata dos lares pobres da vizinhança. Era acordar com a alvorada, no frio, e a angústia do emprego escroto que esperava por mim, e a angústia de saber que era apenas isto que me esperava, o trabalho escroto, ingrato, humilhante, penoso, para o restante dos meus dias, acordar de madrugada e gelar no chuveiro, e beber um café infecto em meio ao cheiro de cigarro apagado o mofo, além do ranço no metrô na hora do *rush* e de ser apenas uma transeunte na qual se esbarra sem cerimônia, que é vista sem ser vista, e depois caminhar bocejando até aquele restaurante de merda, e servir uns babacas, sob a vigilância perversa do Nojento, levar bronca pelo purê frio e o champanhe tépido, e se só fosse isso, mas a realidade era meter as mãos na água suja entre o almoço e o jantar, e as pilhas de pratos que não acabavam mais, lavar a louça repugnante, ao lado do paquistânês clandestino contente com seu destino e feliz da vida, era limpar as privadas, e enfiar o nariz na merda dos outros ajoelhada no mármore, grotesca no meu vestido curto de alta-costura, já que esse dinheiro duvidoso, os dez mil euros recuperados no Ritz naquela manhã fatídica: foram detonados em duas horas de compras, uma vez que decidi não usar roupas sem marca e pulôveres que coçam, e eu limpava privada num vestido Chanel, e manchava meus *cashmeres* com água sanitária, e não tinha mais um puto por causa dessas babaquices, e passada uma semana, aquilo que eu chamava D+7 do fim do meu coma, tinha de fuçar o fundo da gaveta em roupão de rendas para comprar meus cigarros, e a angústia do aluguel, aquela angústia de sobreviver que havia esquecido, comer os restos, fazer a faxina e só receber contas pelo correio, me dar finalmente por feliz de ser humilhada, porque toda humilhação significa remuneração, e essa remuneração era tudo o que me restava, esse salário de fome, e todo dia suava para ganhá-lo, e os dias passavam sem alento, apenas a gentalha do dia-a-dia, me exaurir para sobreviver e sobreviver sem razão e, depois da humilhação, era a corrida desenfreada para pegar o último metrô, as plataformas desertas ou mal frequentadas, e os vagões cheios de mijó de onde os ratos fugiam, ou, se o perdia, voltar a pé com quinze graus abaixo de zero, para economizar os dez euros miseráveis do táxi e acabar esticando as canelas. E, de volta ao buraco, enfiar a chave, abrir a porta e jogar meu casaco no chão, esvaziar os cinzeiros, me servir uma bebida, andar de um lado para o outro, vagar sem saber o que fazer, a realidade eram cinco canais de televisão, e faltar dez paus para comprar um DVD, a realidade era passar a noite debruçada na janela, agasalhada no edredom furado, e torcer o pescoço para tentar alcançar no ar algumas notas de música do pianista defronte. E a beleza roubada da *Sonata ao luar*, a única a que tinha acesso, lembrança dolorosa de um mundo que havia esquecido, aquele dos sentimentos, dos sonhos, das ilusões, e o abandono durante alguns segundos, volto a ter de novo vinte e dois anos, e a sonata continua a me acalentar, para diminuir e se extinguir, e reabro os olhos para o silêncio e o frio, para a rua d'Amsterdam que está aos meus pés, para a realidade, e sinto vontade de pular. (BBG, p.200-202).

Num contexto cultural em que o aparato multimidiático superexpõe a realidade, seja dos acontecimentos sócio-políticos de maneira global, seja da intimidade franqueada de celebridades que se tornam anônimas e anônimos que se tornam celebridades, a angústia de Manon se torna mais latente a partir da sua percepção de que se tornara uma imagem descartável e em vias de desaparecimento. Percepção essa condicionada à sua desesperada tentativa de recuperar seu posto de celebridade atuando numa casa de espetáculos eróticos, contracenando com outros indivíduos relegados ao anonimato, “[...] dont je confondais les visages, les prénoms et les échecs, filles et garçons un peu jolis, déjà tapés, aux physiques banals, aux prénoms banals, aux destins banals (BBG, p.217)”⁸³.

Sua nova realidade se confirma como uma *avant-première* às avessas, pontuada por inúmeros figurantes cuja projeção efêmera os condiciona, assim como Manon nessa sua nova condição de “celebridade”, a ocupar as margens, a ficar a meio caminho de adentrar o universo hiperespetacular do “tudo-tela”. Uma nova conjuntura que, segundo Manon, faz com que “[...] toutes nos phrases commençaient par « si » et se conjuguait au conditionnel passé (BBG, p.220)”⁸⁴. E reforça com mais veemência:

On connaissait tout le monde, et personne ne nous connaissait. [...] On était le type à côté de machin sur les photos people, certains de nos noms apparaissaient en tout petit à la fin des génériques des films, on avait trois sorties sur Internet, on était mi-spectateurs, mi-figurants, seconds hallebardiers rôles muets ou placés à l’orchestre : on connaissait l’ouvreuse, on connaissait le DJ, on était la toile de fond, la racaille mondaine, le bord de la route, la tangente au cercle, coincés dans le sas, entre le dehors et le dedans, on ne voulait pas ressortir, on ne pouvait pas rentrer. (BBG, p.219).⁸⁵

Descartada como imagem glamourizada, e tendo a convicção de que agora não passa de uma simplória e medíocre figurante na *avant-première* das vitrines da realidade do hiperespetáculo, Manon conclui, de maneira pungente, ter se tornado “[...] ratée

⁸³ [...] cujos rostos, os prenomes e os fracassos eu confundia, garotas e rapazes de beleza ordinária, já cansados, com físicos banais, prenomes banais, destinos banais. (BBG, p.205).

⁸⁴ [...] todas as nossas frases começavam por um "se" e eram conjugadas no imperfeito do subjuntivo. (BBG, p.207).

⁸⁵ A gente conhecia todo mundo, e ninguém conhecia a gente. [...] A gente era o papagaio de pirata ao lado de fulano nas fotos dos *vips*, alguns dos nossos nomes apareciam de vez em quando em letras minúsculas nos créditos gerais dos filmes, a gente tinha três páginas na Internet, éramos meio-espectadores, meio-figurantes, éramos substitutos de figurantes sem fala, ou tínhamos lugares de cortesia: a gente conhecia as bilheteiras, a gente conhecia o DJ, a gente era o pano de fundo, a gentilha mundana, à beira da estrada, a tangente do círculo, um saco de gatos na soleira da porta, entre a rua eo salão, a gente não queria sair, mas não conseguia entrar.(BBG, p.207).

parmi les ratés, à la colère, l'oubli léthargique, à l'image dans le miroir, un clown triste au rimmel dégoulinant, une vieille tapée du tabouret de bar, aux tendances suicidaires, simplement le laisser-aller (BBG, p.220)".⁸⁶

As tentativas frustradas de recuperar sua condição anterior de modelo e atriz acabam fracassando, e a frustração a conduzirá a tentativa de suicídio. Suicídio pacientemente arquitetado por Derek como o desfecho de seu plano. De fato, no plano de Derek, a realidade simulacional posta em funcionamento na elaboração do "não-filme *Bubble gum* fora minuciosamente arquitetada. O primeiro passo era simular tudo o que fosse inerente ao universo do hiperespetáculo – personalidades, meios de difusão, maneiras de atuação:

Il me fallait des mannequins et des figurants. Après avoir rassemblé suffisamment de monde, je les avais envoyés dans une vieille pension suisse rénovée par mes soins, où Mirko, aidé d'une vieille prof de danse à la retraite et d'un styliste héroïnomane jeté de chez Balenciaga à cause de ses problèmes de sniff, leur enseignait « ce-qu'il-fallait-savoir » pour avoir l'air d'une parfaite petite créature de clip. (BBG, p. 225).⁸⁷

Dada a ignição do plano, tudo seguiria um roteiro pré-determinado, e desse modo, a construção de um real simulacional estaria condicionado a um *script* para melhor definição das cenas no cenário de atuação:

Séquence 4, New York printemps dernier. Intérieur jour – suite présidentielle au Pierre (ma suite) : Manon effectue son premier shooting factice. Derrière l'appareil photo, un vague sosie d'Inez Van Lamsweerd, récemment émoulu de l'Ecole, assisté d'une de mes plus mauvaises recrues, inutilisable autrement, un sosie velléitaire de Guillaume Canet. Jonchant le parquet, l'intégralité de la collection Dolce&Gabbana automne-hiver à venir. Trois ventilos tournent à plein régime, menaçant de foutre l'immeuble par terre. La fausse Inès est un peu dépassée par les événements. Manon prend la pose et s'y croit à mort. Ce que c'est drôle. Je sors me taper une escalope milanaise chez Nello. (BBG, p.226-227).⁸⁸

⁸⁶ [...] uma malograda entre os malogrados, troquei a raiva pelo esquecimento letárgico, pela minha imagem no espelho, a de um triste palhaço com o rímel borrado, uma velha de porre no banco do bar, com tendências suicidas, simplesmente no deixa rolar. (BBG, p.208).

⁸⁷ Eu precisava de cópias idênticas de toda a fauna mundana, da moda, televisão, cinema. Eu precisava de modelos e de figurantes. Após ter reunido um número suficiente de elenco, eu os mandei para uma velha pensão suíça, reformada sob meus cuidados, onde Mirko, ajudado por uma antiga professora de dança aposentada e um estilista heroínomano expulso do Balenciaga devido aos seus problemas de cheiração, os informava "daquilo que precisavam saber" para terem o ar perfeito de criaturas de clipe. (BBG, p.212).

⁸⁸ Sequência 4, Nova York, última primavera. Interna, dia — suíte presidencial do Pierre (minha suíte): Manon realiza a sua primeira sessão de fotos artificial. Atrás da câmera, uma vaga imitação de Inez Van Lamsweerd, recentemente saída da minha Escola, assistida por um dos meus piores recrutados, inutilizável em outro contexto, um sócia presunçoso de Guillaume Canet. Cobrindo o assoalho, a totalidade da nova coleção outono-inverno de Dolce&Gabbana. Três ventiladores gigantes funcionam na velocidade

O sucesso da empreitada de Derek estaria condicionado à alienação de Manon e a sua imersão na cultura telânica, expondo sua individualidade atomizada, centrada na busca hedonística incessante da mundaneidade dos prazeres capitais e recusando todo e qualquer engajamento coletivo: “[...] la supercherie reposait sur l’immersion totale de Manon dans sa non-zone [...]. Manon était prête à croire en n’importe quoi, elle avait des yeux, mais elle ne voyait rien, puisqu’elle ne voulait rien voir (BBG, p.229)”.⁸⁹ A eficácia no desdobramento do seu projeto o leva à uma alegria eufórica: “[...] et moi, je jubilais de voir Manon se noyer dans son ego démesuré, suffisante, défoncée à la coke et aux hommages commandités, non-star parmi les non-stars, sous les flashes crépitant de non-photographes people, dans le plus absolu des non-sens (BBG, p. 229)”.⁹⁰

O *script* da construção e da desconstrução simulacional da carreira de Manon se revelabextremamente eficaz. Arruinada como construção imagética e relegada ao anonimato da cultura telânica após Derek proceder à desmontagem dos cenários do hiperespetáculo em que foi inserida, a existência de Manon agora é conduzida a um último ato proposto pelo *script* de Derek: a montagem de um cenário final para culminar com seu suicídio, ápice da conclusão do “não-filme” *Bubble gum*. De individualidade invisível, até tornar-se imagem simulacional, superexposta como celebridade pela cultura telânica global e ver-se novamente condenada ao ostracismo da sua individualidade ordinária e referencial, o último passo da obra de Derek é conduzi-la a pôr um fim na sua vida, agora novamente despida de qualquer resquício de visibilidade:

[...] on avait dessiné des obscénités sur les murs et « PUTAIN » en grosses majuscules noires, avec des flèches qui désignaient mon appartement, et la porte était ouverte, et mon appartement était dévasté et j’ai cru qu’on m’avait cambriolée mais on n’avait rien emporté, ni la télé dont on avait brisé l’écran, ni mes vêtements lacérés sur les cintres qui jonchaient le sol trempé d’une pluie battante que je n’avais pas remarquée dehors, qui faisait crépiter les câbles déracinés, on avait défoncé les portes des placards et le gris des murs disparaissait sous les insultes et les obscénités, on avait écrit « PUTAIN » encore, et « GARAGE À BITES » et « C’EST

máxima, ameaçando colocar o prédio abaixo. A falsa Inez perde um pouco as estribeiras. Manon faz pose e acha que vai morrer. O que é engraçado. Eu dou uma saída para comer um escalope à milanesa no Nello. (BBG, p.213).

⁸⁹ [...] a farsa era mantida pela imersão absoluta de Manon na não-realidade [...]. Manon estava pronta para acreditar em qualquer coisa, ela tinha seus olhos, mas não enxergava nada, uma vez que nada queria ver. (BBG, p.215).

⁹⁰ [...] eu me alegrava de assistir Manon se afogar no seu ego desmedido, convencido, doidona de pó e de homenagens encomendadas, a não-personagem dos não-personagens, debaixo do pipocar dos *flashes* dos não-fotógrafos, no mais absoluto dos não-sentidos. (BBG, p.214).

TA FAUTE », et puis j'ai entendu cette musique qui venait de nulle part et enflait à chacun de mes pas, et les flèches pointaient sur un journal scotché au mur d'en face, et je me suis approchée et l'adagio enflait à m'en crever les tympanes et j'ai vu la photo de mon père sur la une arrachée et l'adagio a explosé juste au moment où j'ai deviné le titre, et j'ai relu « C'EST TA FAUTE » sur les murs, et j'ai aperçu le flingue exactement au milieu de la table, et une seconde plus tard j'avais l'arme à la main et je l'ai mis dans ma bouche, la détente était dure mais cédait sous mes doigts et je me suis juste tournée vers le ciel, et entre mes deux fenêtres j'ai vu la pancarte « FIN ». Et le téléphone a sonné. J'ai sursauté, j'ai lâché le flingue au ralenti, et la musique a stoppé net. Je suis restée stupide, sans pouvoir faire un geste, pendant quelques secondes, quelques minutes ou des heures, et la sonnerie persistait, stridente, au milieu du désert. Je n'ai pas décroché. La sonnerie s'interrompait, puis reprenait. Il s'est arrêté de pleuvoir. J'ai allumé une clope. Je ne voulais pas réfléchir. J'ai décroché : – Allô, j'ai dit. (BBG, p.247-248).⁹¹

A predisposição ao suicídio se dá devido ao fato de que o *self média* de Manon não consegue mais experienciar a realidade material se não em termos de imagem. A vivência simulacional agora é comprometida pelas inúmeras misérias enfrentadas na concretude do mundo real, sobretudo pela condição de ter se tornado uma personalidade anônima, perdido o posto de imagem-celebridade, colocada à margem de uma sociedade hiperespetacular onde quase “[...] tudo é motivo para a ocultação ‘real’, a *mise-en-scène*, o *lifting* estético, a fim de alcançar uma hipersensibilidade promocional (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p.300)”.

A tentativa de suicídio de Manon é interrompida pela ligação de Stanislas. Por intermédio desse contato telefônico, Manon consegue perceber que sua trajetória até não passara de um embuste, transformada em uma mera marionete pelo plano estratégico de Derek. A partir dessa constatação, resolve confrontar o jovem bilionário em busca de respostas:

⁹¹ [...] tinham desenhado obscenidades nas paredes junto com "PUTA" em grandes letras maiúsculas, com setas apontando para o meu apartamento, e a porta estava aberta, e meu apartamento tinha sido arrasado, de forma que pensei ter sido assaltada, mas não levaram nada, nem a televisão, cuja tela tinha sido estilhaçada, nem minhas roupas dilaceradas nos cabides que cobriam o chão ensopado por uma chuva grossa que eu não percebi do lado de fora, mas que fazia crepitar os fios desencapados, todos os armários tinham as portas arrombadas e o cinza das paredes sumira debaixo de insultos e obscenidades, tinham escrito "PUTA" de novo, além de "CASA DO CARALHO" e "A CULPA É SUA", e escutei, em seguida aquela música que não vinha de lugar algum e aumentava a cada passo meu, e as setas apontavam para um jornal preso com fita adesiva na parede em frente, e eu aproximei, e o adágio ia crescendo a ponto de furar os meus tímpanos, e eu vi a fotografia do meu pai na primeira página rasgada, e o adágio explodiu exatamente no momento em que adivinhei o título, e reli "A CULPA É SUA" nas paredes, e vi o berro bem no meio da mesa e um segundo depois estava com a arma na mão e a pus na minha boca, o gatilho estava duro, mas cedia com a pressão dos meus dedos e me virei apenas para o céu, mas entre minhas duas janelas eu vi o anúncio dizendo "FIM". E o telefone tocou. Eu dei um pulo, abaixei a arma em câmera lenta, e a música de súbito parou. Fiquei embasbacada, sem esboçar movimento, durante alguns segundos, alguns minutos ou algumas horas, e a campanha continuava, estridente, no meio do deserto. Eu não atendi. A campanha parava, para recomeçar. A chuva tinha parado. Acendi um cigarro. Não queria pensar. Atendi. (BBG, p.232-234).

– Pourquoi, Derek ? – Pourquoi quoi ? – Pourquoi tu m’as fait ça ? – C’était le script. J’ai suivi le script. – Quel script ? – Le non-script, celui du non-film. Tu sais Manon, tu n’es pas sortie deux ans avec un loser, j’ai inventé un art, figure-toi. J’ai inventé le non-cinéma et tu étais bien ma non-égérie, comme j’ai dit à Match. Ce n’était pas une blague.[...] – Pourquoi Derek ? Elle m’attrape par les coudes et ses yeux fluo me supplient et je redeviens sérieux tout à coup. – A cause... de l’ennui. – A cause de l’ennui... C’est à cause de l’ennui que tu as gâché ma vie ? Elle hurle carrément, et j’envisage d’appeler la sécurité, au lieu de ça, je me jette à ses genoux. – Je sais, chérie, mais je voulais... juste un peu de... cinéma dans ma vie... et puis si tu m’avais aimé, tout aurait été différent. – Ah parce que c’est de ma faute en plus ? – Je voulais détruire quelqu’un... comme ça juste pour voir. Je trouvais ça... distrayant... – Distrayant. – Alors je t’ai choisie. Et le non-film a commencé. – Arrête de m’embrasser les genoux, tu me dégoûtes. [...] Le script était parfait, je ne pouvais plus y toucher. (BBG, p. 259-262).⁹²

Na sua existência de *homo aestheticus*, conduta apática, consumista e imersa na cacofonia do hiperespetáculo, Derek acredita que tudo pode ser pré-fabricado e descartado para suportar o tédio latente de uma vida desprovida de projetos utópicos e imersa numa agoridade perpétua. Assim sendo, o jovem milionário, cansado de fabricar angústias em prol de si mesmo, resolve simular um destino para Manon. Entediado na visibilidade hipertrofiada e nos excessos consumistas de uma trajetória sem propósito e sem sentido, Derek planeja e executa a manipulação e a visibilidade de anônimos como Manon, individualidades assujeitadas pelo aparato multimidiático. E nesse seu projeto cinematográfico, Manon teve sua subjetividade objetificada e reciclada, foi fetichizada e superexposta como produto imagético e depois descartada. Manon se torna um manequim, tem sua vida condicionada a um *script*, torna-se uma imagem antes de ser relegada ao ostracismo pelo descarte, primeiro como imagem amplamente difundida, e depois como individualidade anônima, tornada irrelevante dentro da lógica do hiperespetáculo, uma vez que sua imagem não funciona mais como “[...] extrato suplementar ao espetáculo, que faz do próprio espetáculo o tema do espetáculo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 280)”.

⁹² — Por que, Derek?— Por que o quê?— Por que você fez isto comigo?— Era o roteiro. Eu segui o roteiro.— Que roteiro?— O não-roteiro, o do não-filme. Sabe, Manon, você não saiu durante dois anos com um fracassado, saiba que eu inventei uma arte. Eu inventei o não-cinema e você era de fato a minha não-musa, como disse para a *Match*. Não era brincadeira. [...] — Por que, Derek? Ela me segura pelos cotovelos e seus olhos brilhantes me suplicam, e subitamente torno-me sério. — Por causa... do tédio. — Por causa do tédio... Foi por causa do tédio que você arruinou a minha vida? Ela está literalmente urrando, e penso em chamar a segurança, mas, em vez disso, eu me jogo aos seus pés. — Eu sei, chérie, mas eu queria... só um pouquinho... de cinema na minha vida... e, depois, se você me houvesse amado, tudo teria sido diferente. — Ah, porque agora, ainda por cima, a culpa é minha! — Eu queria destruir alguém... assim, só para ver. Eu achava isso... recreativo... — Recreativo. — Então, escolhi você. E o não-filme começou. — Pare de me beijar os joelhos, você me enjoa. — E eu me apaixonei por você, e quis parar com tudo, mas era tarde demais, já tinha escrito o roteiro. O roteiro era perfeito, não podia mais alterá-lo. (BBG, p.245-248).

A maneira de Manon recuperar seu posto no império do “tudo-tela” e se perpetuar nos domínios hiperespetáculo será se reciclando como celebridade imagética a partir do confronto e do posterior apagamento de Derek, tanto no plano da referencialidade, como indivíduo, quanto no plano da simulação, como imagem. A estetização da realidade (JAMESON, 2002) – construção de um real que não existe – proposta no plano de Derek para ludibriar e destruir Manon e sua carreira como ícone multimidiático será reconfigurada por Stanislas, cujo plano de vingança consistirá em elaborar um novo mecanismo de compensação simulacional para devolver a Manon sua condição imagética a partir da desautorização de Derek do posto de manipulador e sua redução à condição de *frame* manipulável e passível de descarte. A realidade simulacional reconfigurada por Stanislas se tornará mortífera ao adquirir propósito de um *snuff movie* cuja atriz principal acaba sendo Manon:

– Recule, dit-elle. – Eh, je réponds, tu sembles oublier un petit détail, c’est que moi aussi, je suis armé. – Recule, dit-elle. – D’ailleurs, je précise, mon flingue est mieux que le tien. – Recule, dit-elle, et ce qui me glace le sang pour la suite, elle ajoute avec un cynisme dont je ne la savais pas capable : je cadre. Recule. Et je recule. – Tu voulais juste un peu de cinéma dans ta vie, Derek ? demande-t-elle. – En fait je... – Tu voulais du cinéma ? elle hurle. – Ouais, je dis, ouais exactement. – Le décor te convient ? La lumière ? La musique ? Ça va ? Tu te sens à l’aise ? – Je... ne suis pas maquillé. – Alors moteur ! elle hurle. Action ! Elle se rapproche de moi. – Regarde la caméra ! – Quelle caméra ? je demande. – C’est ça la caméra ! Elle me braque le flingue en pleine gueule. – Ah, d’accord, je dis, OK, je vois. – Et maintenant souffre ! – Pardon ? Je demande. – Souffre ! Tu interprètes quelqu’un qui souffre. Ton personnage a manipulé un être humain innocent, l’être humain innocent s’est retourné contre lui. D’ici quelques secondes, ton personnage sera torturé et exécuté. Ton personnage vit ses derniers instants. Tu dois donc trembler, gémir, hurler, supplier, demander grâce. Maintenant. Et un peu de conviction s’il te plaît. – Ah, bon, je dis, d’accord, j’ai compris, aaaah ! – C’est nul, dit-elle, comme si elle aurait fait mieux. – Euh, tu sais, moi, l’impro... – ON NE MANIPULE PAS LES ÊTRES INNOCENTS IMPUNÉMENT ! – Ah ? – SOUFFRE ! – Aah ! je dis. Aah, euh, épargne-moi, Manon ! – C’EST NUL ! TU ES NUL ! – Oui, ben, je te l’avais dit. – Et comme ça ? Elle me tire dans la jambe et je pousse un hurlement. – C’est pas mal. C’est mieux. Tu vois, avec un peu de direction d’acteur, ce que tu es capable de faire ? Je hurle : – Ça va pas, non ? T’es dingue ? – Ce n’est pas dans le script Derek, respecte le script un peu. Tu n’es pas censé me demander si je suis dingue : je t’ai dit de gémir, hurler, pleurer, supplier. Alors FAIS-LE ! Et elle tire dans mon autre jambe et je hurle encore plus fort et je vois du sang se répandre sous moi sans parvenir à imaginer que c’est mon propre sang. – Bien, génial, t’es dedans, tu vois que tu peux le faire ? Allez pleure maintenant, je veux un gros plan de ta sale gueule pleine de larmes avec tes lunettes de soleil ridicules ! Pleure ! PLEURE CONNARD ! Et elle me tire dans le genou. Alors je tire à mon tour, et la balle effleure son épaule, et je vois un peu de sang gicler, et elle éclate de rire et dit : – Raté ! Et elle me tire dans le bras, et dans l’autre genou, et ce putain de sang qui n’est pas le mien coule à flots, et je rassemble tout ce qui me reste de forces en remerciant mes démons de m’avoir fait taper suffisamment de coke pour supporter cinq putains de balles dans le corps et j’ai envie de vomir et je tire à mon tour et je la manque, et je tire encore, et encore et encore, jusqu’à décharger mon flingue et je l’entends rire encore, et puis crier et je crois que je l’ai touchée, mais elle continue de rire et je ne vois plus grand-chose, et je ne sens plus grand-chose, juste mon doigt qui presse la gâchette à vide, et juste Manon qui s’approche avec une pancarte à la main et qui me

la jette à la gueule en gueulant : « Retour à l'envoyeur, connard ! » et je crois qu'en plus de ça, je suis en plein speed ball et j'ai cette idée « survie », qui s'évanouit immédiatement, balayée par la musique, que j'entends encore, j'entends encore Nina Simone, et je ne suis déjà plus là, je suis sur la Côte en plein passé, et j'appuie sur l'accélérateur, le soleil se lève et j'ai pas dormi, et je respire le parfum de Manon, Dolce Vita, chargé d'odeur de clope et de la moiteur de la nuit, mêlé à celle du café, et c'est la plus douce odeur du monde, et je me dis que je vais choper d'horribles marques de bronzage si je roule jusqu'à Saint-Tropez, décapoté dans ce t-shirt à manches courtes avec ce soleil qui tape, et son éclat me ripe au visage quand je baisse mes lunettes noires pour mieux contempler les couleurs du matin sur le visage de Manon, et on file à toute allure, à travers les pins et les travaux, débraillés, planants, et le moteur ronfle quand je ralentis pour allumer une clope que Manon m'arrache des mains, et la mer crame dans le rétro, et on est si jeunes et si beaux et Nina Simone chante, et Manon aussi chante, et putain ce que je suis heureux, mais non Manon ne chante pas, Manon hurle, Manon gémit et il fait nuit, et je suis si désespérément immobile, je n'ai jamais été aussi immobile et je n'essaie même plus de bouger, et je n'essaie même pas de pleurer, Manon hurle : « Et maintenant crève », et je ne sais pas exactement dans quel ordre j'entends trois détonations successives, en percevant même la douleur en plus aux tympans, presque en même temps qu'au poumon et le carton rêche sur ma poitrine se macule de ce sang qui n'est pas le mien, jusqu'à noyer le mot « FIN » et je crois que c'est moi qui l'ai écrit, jusqu'à noyer ma gorge aussi et respirer est un supplice et tout est un supplice, plus pour longtemps, plus pour longtemps, je me dis, il n'y a plus de soleil, plus de musique, plus de vitesse, l'arrêt brusque, qu'est-ce qui se passe, mes doigts crispés sur le volant se détachent et retombent, le rétro se teinte d'une mer de sang, il fait noir, je souffre, et la musique se tait, le silence, l'obscurité, la souffrance, le silence l'obscurité... l'obscurité... plus rien, plus que Manon, et je ne sais pas comment est-ce que, dans cet état, je réussis à dire si clairement et distinctement : – Je préfère mourir de ta main que vivre sans toi... Et franchement, ma poule, tu m'enlèves un grand poids. (BBG, p.268-272).⁹³

⁹³ — Para trás — diz ela. — Aliás — observo —, a minha máquina é melhor que a sua. — Para trás — diz ela, e o que me gela o sangue em seguida é o fato de ela acrescentar com um cinismo do qual não a sabia capaz: "Estou enquadrando. Recue". E eu recuo. — Você só queria um pouquinho de cinema na sua vida, não é Derek? — pergunta. — Na verdade, eu... — Você queria cinema? — grita ela. — É isso aí — digo —, é isso aí. — O cenário lhe é conveniente? A iluminação? A música? Tudo bem? Você está se sentindo à vontade? — Eu... eu não estou maquiado. — Então, câmera! — ela urra. — Ação! Ela se aproxima de mim. — Olhe para a câmera! — Que câmera? — pergunto. — Isto é a câmera! Ela aponta a arma no meio da minha cara. — Ah, tudo bem — digo eu —, OK, entendi. — E, agora, sofrimento! — O quê? — pergunto. — Sofrimento! Você está interpretando alguém que sofre. O seu personagem manipulou um ser humano inocente, o ser humano inocente voltou-se contra ele. Daqui a alguns segundos, o seu personagem será torturado e executado. O seu personagem está vivendo seus últimos instantes. Você deve, portanto, tremer, gemer, urrar, suplicar, pedir perdão. Vamos lá. E um pouco de autenticidade, por favor. — Ah, entendi — digo —, tudo bem, entendi, aiaiai-uuuiui! — Isto foi uma droga — diz ela, como se fosse capaz de fazer melhor. — Hum, sabe, eu, de improvi... — NÃO SE MANIPULA SERES INOCENTES IMPUNEMENTE! — Hã? — SOFRENDO! — Ah! — digo. — Ah, hã, me poupe, Manon! — VOCÊ É UMA DROGA! UMA DROGA! — Hum, bem, eu avisei. — Que tal assim? Ela atira na minha perna e eu solto um urro. — Nada mau. Melhorou. Está vendo, basta um pouco de direção positiva para mostrar do quanta você é capaz. Eu berro: — Está maluca, é? Ficou doida? — Isto não está no roteiro, Derek, obedeça um pouquinho o roteiro. Na sua fala você não me pergunta se estou maluca: eu disse para você gemer, urrar, chorar, suplicar. De forma que FAÇA ISTO! E ela atira na minha outra perna e eu urro mais forte ainda e vejo o sangue se espalhar em cima de mim, sem conseguir imaginar que se trata do meu próprio sangue. — Ótimo, genial, você incorporou o personagem, viu como consegue? Agora chora, eu quero um grande primeiro plano da sua cara escrota cheia de lágrimas com esses seus olhos escuros ridículos! Chora! CHORA, BABACA! E ela atira no meu joelho. Agora, eu atiro de volta, e a bala passa de raspão no meu ombro, e vejo um pouco de sangue espirrar, e ela cai na gargalhada e diz: — Errou! Ela atira no meu braço, e no outro joelho, e esta merda de sangue que não é meu escorre aos borbotões, e eu junto todas as minhas forças que sobraram para agradecer os meus anjos da guarda de terem me feito cheirar bastante pó para aguentar cinco merdas de balas na pele, e sinto vontade de vomitar e atiro nela, errando de novo, e atiro mais uma vez, e outra vez, e outra, e outra, até

Com Manon novamente reconduzida ao centro do hiperespetáculo, o projeto audiovisual – e de desforra – de Stanislas se concretiza de maneira incisiva ao expor, com total transparência, a trajetória banal e atomizada de Derek, espetacularizado como nulidade superexposta numa hiper-realidade

[...] que quando tudo se dá a ver (como em Big Brother, os *reality shows*, etc.), que se percebe que não há mais nada a ver. É o espelho da banalidade, do grau zero, onde se faz a prova, contrariamente todos os objetos, da desaparecimento do outro, e talvez mesmo do fato de que o ser humano não é fundamentalmente um ser social. [...] Trivialidade de síntese, fabricada em circuito fechado e com tela de controle. [...] Na hora em que a tevê a mídia tornam-se cada vez menos capazes de dar conta dos acontecimentos (insuportáveis) do mundo, elas descobrem a vida cotidiana, a banalidade existencial como o acontecimento mais assassino, como a atualidade mais violenta [...]. E ela o é, com efeito. E as pessoas ficam fascinadas, fascinadas e aterrorizadas pela indiferença do Nada-a-dizer, Nada-a-fazer, pela indiferença de sua própria existência. (BAUDRILLARD, 2004, p.20-21-22).

A cena do assassinato de Derek, com o apagamento de sua personalidade dissimulada e seu desmascaramento como imagem simulacional, transparência opaca que não revela nada por detrás de seu *self mídia*, o leva a tentar uma última tentativa de conexão com a hiper-realidade por intermédio da simulação, quando antes de ser baleado sucessivas vezes por Manon, chega a imaginar-se atuando num *script* pré-estabelecido. De fato, o último passo de Derek resulta na vã tentativa de recorrer à

descarregar a minha arma, antes de gritar, e acho que acertei nela, mas ela continua a rir e não enxergo mais grande coisa, e não sinto mais grande coisa, apenas o meu dedo apertando o gatilho da arma descarregada, apenas Manon que se aproxima com um anúncio na mão que me joga na cara berrando: "Volte para o criador, babacão!", e acho que além disso estou cheio de anfetamina e tenho essa ideia "sobreviver", que desaparece imediatamente, levada pela música, a qual escuto ainda, ouço Nina Simone, e já não estou mais aqui, estou na Côte em pleno passado, e piso no acelerador, o sol amanhecendo e passei a noite em branco, e respiro Dolce Vita, o perfume de Manon, carregado de cheiro de cigarro e transpiração noturna, misturado ao do café, e é o odor mais doce do mundo, e digo a mim mesmo que vou ficar com queimaduras horríveis de sol se dirigir até Saint-Tropez, num conversível nesta camiseta de manga curta com esse sol forte, e seu brilho arranha o meu rosto quando abaixo os óculos escuros para melhor contemplar as cores da manhã no rosto de Manon, e a gente segue a toda velocidade, através dos pinheiros e viadutos, soltos, planando, e o motor ruge quando reduzo a marcha para acender um cigarro que Manon arranca da minha mão, e o mar aparece crestado no retrovisor, e nós somos tão jovens e tão belos e Nina Simone canta, e Manon também canta, porra, como estou feliz, mas não, Manon não está cantando, Manon berra, Manon geme e é noite, e eu estou desesperadamente imóvel, nunca estive tão imóvel e tento também não me mexer, e tento não chorar, Manon berra: "E agora morra", e eu não sei muito bem em que ordem eu escuto sucessivamente três detonações, sinto também a dor nos tímpanos, ao mesmo tempo que no pulmão, e a cartolina insolente no meu peito se mancha com um sangue que não é o meu. Até que a palavra "FIM" fique afogada, e eu acho que fui eu quem a escreveu, até que a minha garganta também está afogada e respirar se torna um suplício, e tudo é um suplício, mas não por muito tempo, digo com os meus botões, não há mais sol, nem música, nem velocidade, a súbita parada, o que está acontecendo, os meus dedos crispados no volante se soltam e caem, o retrovisor se inunda com uma maré de sangue, está escuro, eu sofro, e a música se cala, o silêncio, o negrume, o sofrimento, silêncio negrume... negrume... mais nada, apenas Manon, e eu não consigo entender como cheguei a dizer neste estado, tão clara e precisamente: — Prefiro morrer pelas suas mãos a viver sem você... E francamente, cocota, você me liberta de um peso enorme. (BBG, p. 256-258).

simulação, fingir uma presença que sempre fora ausente, nula, tentando novamente construir uma imagem de si, e que mesmo sem correspondência com a realidade a sua volta, serviria para sustentar sua existência desreferencializada e vazia. Para tanto, o caráter imagético também impregna o discurso de Derek, que se valendo dos artifícios de uma câmera de vídeo tenta, como último recurso viável, registrar uma infinidade de *frames* relacionados a experiências desconexas do seu passado ambicionando evitar seu desaparecimento na agoridade do momento. Desaparição que se confirma, com Derek sendo vitimado pela própria estratégia simulacional por ele criada. Derek construiu-se e destruiu-se por intermédio da sua sujeição aos artifícios do “tudo-tela”. Ao criar uma realidade simulacional para manipular Manon, acaba sendo superexposto para depois ser imagetivamente apagado pela proposta audiovisual de Stanislas – coadjuvante e totalmente distante das vitrines da *avant-première* do hiperespetáculo.

Agindo dissimuladamente, não na frente, mas por detrás do “tudo-tela”, Stanislas, depois de espetacularizar a existência atomizada e banal de Derek – expondo exaustivamente sua imagem em uma infinidade de *frames* por segundo antes de ser descartada – não hesita em edificar toda uma nova realidade simulacional para recuperar Manon novamente como vedete do hiperespetáculo. E nessa empreitada, que além de simulacional pode ser editada e plenamente manipulada – “« *Ce n'est pas grave, on le coupera au montage.* » (BBG, p.281)”⁹⁴ – Manon tem seu triunfo homologado num real que tem se mostrado cada vez mais desreferencializado, onde quase tudo se torna jogo ilusório e de manipulação de imagens:

MANON – Au début, je n'ai rien entendu d'autre qu'une vibration sourde, semblable au bruit qu'il y a sous l'eau ou au tremblement des vitres quand une voiture rompt le silence des rues désertes à l'aube. J'ai cru que mes sens me jouaient des tours, après toutes ces détonations, après ce que je venais de faire. Et puis la vibration s'est muée en une clameur familière, que, sous le choc, je n'ai pas identifiée tout de suite. Je me suis arrêtée de courir. Il n'y avait personne dans le couloir. C'étaient des applaudissements. La clameur a enflé, s'est propagée, jusqu'à devenir un vrai boucan, j'ai entendu quelqu'un siffler, bientôt imité par d'autres, et puis un bravo a fusé, et un autre, et un autre et les applaudissements ont redoublé. Cinquante personnes au moins, quelque part dans cet hôtel, tapaient des pieds, hurlaient et frappaient leurs mains l'une contre l'autre à s'en faire mal. Une porte s'est ouverte, et la suivante aussi, et toutes les portes de l'étage, et une foule de gens en sont sortis, et tous applaudissaient, et la foule a formé un cercle autour de moi, et tous me regardaient et je crois que c'était moi qu'ils applaudissaient. Un type qui portait un micro a brandi une bouteille de champagne, j'ai entendu un bouchon sauter et la foule s'est pressée autour, et tous portaient un micro ou une oreillette ou un attirail quelconque, et tous tendaient un verre en plastique. [...] J'ai cru mourir de trouille, je me suis retournée et j'ai fait quelques pas. Ce n'était pas Derek, bien sûr,

⁹⁴ “Não faz mal, a gente vai cortar isso na montagem.” (BBG, p.267).

Derek refroidissait tranquillement à deux ou trois cloisons de là, et ne reviendrait J'ai cru mourir de trouille, je me suis retournée et j'ai fait quelques pas. Ce n'était pas Derek, bien sûr, Derek refroidissait tranquillement à deux ou trois cloisons de là, et ne reviendrait pause, je baisais avec Derek sur pause, je me démaquillais sur pause, je bronzais sur le bateau en maillot Pucci sur pause, je remontais Madison sur pause, avec Mirko sur mes talons en train de porter mes paquets, je déclamais La Mouette sur pause avec, à l'arrière-plan, cette ordure de Karénine II en train de bien se foutre de ma gueule au combo, je dormais sur pause, je pleurais sur pause. Il y avait cinquante putain d'écrans dans cette salle, et des mégots écrasés dans des verres en plastiques pleins de café froid, des sandwiches à moitié bouffés abandonnés sur les fauteuils, et une console informatique délirante. (BBG, p.273-274-275).⁹⁵

Ancorado numa estetização pomposa e esvaziada de engajamentos coletivos, *Bubble Gum* se estabelece como *avant-première* em que realidade referencial foi banida pela intrincada rede de simulações e mercadorias da hipermodernidade. É nesse contexto de natureza hiperespetacular que se estabelece o embate das consciências multimidiáticas de Derek e Manon, *self mídias* doutrinados pelas vitrines do hiperespetáculo e que acabam estabelecendo entre si uma relação de dependência

⁹⁵ **MANON** - De início, a única coisa que escutei foi uma vibração surda, semelhante ao barulho que a gente escuta debaixo d'água ou quando os vidros tremem à passagem de um carro rompendo o silêncio das ruas desertas de madrugada. Acreditei que os meus sentidos estavam me pregando uma peça, depois de todas aquelas detonações, depois do que eu acabara de fazer. A vibração, em seguida, foi se transformando num alvoroço familiar que não percebi na hora, devido ao choque. Eu parei de correr. Não havia ninguém no corredor. Eram aplausos. O alvoroço cresceu, se propagou, até se transformar numa algazarra, e escutei alguém assoviar, logo seguido dos outros, e depois dispararam um bravo, e um outro, e mais um, e os aplausos dobraram de intensidade. Pelo menos cinquenta pessoas, em alguma parte deste hotel, sapateavam, urravam e batiam palmas a ponto de doer. Abre-se uma porta, e a seguinte, e todas as portas do andar, de onde sai uma multidão, todas as pessoas aplaudindo, e a multidão forma um círculo à minha volta, e todos me olham e acho que sou eu que eles aplaudem. Um sujeito com um microfone brandiu uma garrafa de champanhe, eu escutei a rolha pipocar e a multidão se juntou em volta, e todos tinham um microfone, ou um áudio, fone de ouvido, ou algum aparelho qualquer, e todos seguravam uma taça de plástico. [...] Achei que fosse morrer de susto, eu me virei e dei alguns passos na direção dele. Não era Derek, é claro. Derek esfriava tranquilamente a duas ou três paredes dali, e não voltaria mais, a não ser para me assombrar em meus pesadelos. Não, aquilo era a sua efígie de papelão, tamanho natural, num terno preto, com aquele ar babaca que ele assumia sempre que queria cortar secamente uma conversa que o incomodava. Derek de pé, um charuto de papelão na sua boca de papelão, e, atrás da ampliação, fechando as janelas, enchendo a sala, havia cerca de trinta, talvez cinquenta Dereks, cinquenta Dereks congelados. Derek de capa de chuva, mal barbeado num café vagabundo, o rosto alterado, segurando seu copo de conhaque com dois dedos, como se estivesse em não sei que clube. Derek, ao que parece, na Market, cercado de piranhas, acendendo um charuto com uma nota de quinhentos, Derek diante da tela de plasma assistindo a *O matador* com as legendas dos surdos-mudos em cantonês, cafungando um pouco de pó sem muita convicção. E eu também apareço com a imagem congelada. Morena e estática, com aquele maldito vestido vermelho que eu preciso jogar na fogueira um desses dias, na *avant-première* de *Superstars*, estou congelada beijando Derek, estou congelada transando com Derek, estou congelada tirando a maquiagem, estou congelada me bronzeando no barco com o meu maiô Pucci, estou congelada andando na Madison, com Mirko nos meus calcanhares carregando minhas compras, estou congelada declamando *A gaivota* com, no plano de fundo, aquele canalha de Karénine II gozando, ainda por cima, com a minha cara, estou congelada dormindo, estou chorando congelada. Tinha cinquenta porras de telas de televisão naquela sala, e uma tonelada de guimbas de cigarro apagadas em copinhos com café frio, sanduíches comidos pela metade largados nas poltronas, e um delirante painel de controle informatizado. (BBG, p.259-260-261).

autofágica. Nesse embate, suas subjetividades tornadas imagens e assujeitadas pelo fascínio decorrente dos signos oriundos da infinidade de telas, se tornam cada vez mais propensas a exacerbarem seu hedonismo destituído de valores e referenciais, impulsionadas a terem suas *celebrity skins* ora rasgadas, ora restituídas no real ilusório e imerso em modismos passageiros e simulações permanentes que tão bem define “[...] o hipermercado dos modos de vida (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p.78)”.

3.4 Convergências

Ao se observarem as feições gerais dos romances de Sant’Anna e Pille, podem-se evidenciar alguns pontos de continuidade que ligam as obras entre si, como por exemplo, a predisposição por uma estética videográfica, responsável pelo abandono da casualidade no plano das ações, pela visualidade intensificada de uma realidade que tem se mostrado cada vez mais desreferencializada, congelada temporalmente em uma agoridade perpétua e pontuada por diferentes graus de heterogeneidade presentes no discurso dos seus narradores esfacelados e submetidos ao influxo das multimídias. O desenvolvimento de tais técnicas narrativas utilizadas nos referidos romances estão associadas a modalidades específicas de representação que, por sua vez, não podem ser desvinculadas da experiência urbana contemporânea – hiperespetacular e ancorada na voracidade consumista.

Desse modo, as narrativas *Bubble gum* e *O paraíso é bem bacana* acabam por respaldarem o caráter acanônico, inacabado e parasitário tão bem proposto nas formulações teóricas de Bakthin (1988) e Robert (2007). Ambas narrativas registram alterações estruturais e temáticas para se afirmarem artisticamente em um contexto cujo elemento constitutivo primordial, as experiências humanas, são cada vez mais submetidas e engolfadas pelo influxo incessante do aparato multimidiático de uma era telânica, de efemeridade sensacionalista e de contornos cada vez mais tecno-televisuais. De fato, a organização interna das obras envolve o registro e a elaboração dos dados sociais enformados pelos recursos expressivos e materiais “inespecíficos” (GARRAMUÑO, 2014) desenvolvidos – literariamente – pelos autores na confecção de suas obras no contexto sócio-histórico-cultural contemporâneo.

Na modernidade, a linguagem sempre se estabeleceu como tradução da subjetividade racional posta em funcionamento para orientar a experiência do sujeito centrado e monádico, um ser que ao exercitar suas capacidades de reflexão individual

almejava a compreensão de um mundo referencializado, delimitado temporal e espacialmente em sua totalidade. E o romance, desde seus primórdios até o alto modernismo, foi a materialização no plano da arte desse projeto utópico de plena emancipação humana levado a cabo por seus narradores imbuídos de descortinar as verdades essenciais da existência.

No entanto, o gradativo enfraquecimento da forma estrutural aglutinante e da expressão individualizante – que balizavam o romance na modernidade – permite observar que determinados modelos artísticos contemporâneos já não se encaixam naqueles que outrora a modernidade consagrou. A individualidade autônoma cede terreno para uma nova consciência narrativa, desreferencializada, de identidade fraturada e atravessada por uma série de meios, materiais e suportes “inespecíficos” (GARRAMUÑO, 2014) oriundos do universo tecno-tele-visual das multimídias. No caso das obras de Sant’Anna e Pille, a incorporação dessas materialidades heterogêneas no discurso de seus narradores-personagens permite a emergência de

[...] uma escrita que se distancia constantemente de qualquer tipo de particularização ou especificação, criando sempre pontes e laços de conexão inesperados entre personagens e comunidades separados, heterogêneos e muito distantes entre si. [...] No abandono da identidade ou na excepcionalidade de um único personagem protagonista, o relato já não se propõe como narração de uma vida excepcional ou típica de um representante de determinada comunidade, mas pinta um retrato coral de uma sociedade perpassada por conflitos e diferenças sociais. (GARRAMUÑO, 2014, p.18-19)

A “coralidade de vozes” (SUSSEKIND, 2015) articulada a partir dos materiais e suportes “inespecíficos” provenientes do domínio dos artefatos visuais serão responsáveis por desenvolver uma série de artifícios que vão ditar a fisionomia do enredo ficcional, modelando e modulando a linguagem que articula as arquiteturas romanescas de Pille e Sant’Anna, proporcionando assim, a expansão do campo de produção literária (BOURDIEU, 1996; GARRAMUÑO, 2014) no seu constante reordenamento em oposição à conduta preservativa das frágeis fronteiras valorativas edificadas pela modernidade. Conforme Garamuño, a conceituação de “campo expansivo” seria bastante pertinente para “[...] pensar a literatura contemporânea fora de si, atravessada por forças que a descentram e também perfuram, sendo elas essenciais para uma definição dessa literatura que não pode nunca ser estática nem sustentar-se em especificidade alguma (GARRAMUÑO, 2014, p.44)”.

Assim sendo, cabe afirmar que os romances de Sant'Anna e Pille afastam-se desse princípio de uma linguagem articulada como manifestação plena dos processos cognitivos e sensoriais de sujeito autóctone da modernidade. Os narradores-personagens Mané, Manon e Derek Delano são personificações da falência do ideário do sujeito puramente autônomo e soberano da literatura moderna. O princípio da descontinuidade interna dos romances deve ser visto como índice intensificado do dismantelamento das consciências narrativas; estas – concretizadas na subjetividade que norteia a voz das narrações de Sant'Anna e Pille – aparece em *O paraíso é bem bacana* personificada como um atleta emburrecido, devoto da pornografia e sem nenhuma compreensão acerca do social e de si, e em *Bubble gum* como personalidades que, apesar de um certo discernimento, anseiam compulsivamente em abdicarem de sua interioridade íntegra em prol da imersão nas telas e vitrines do hiperespetáculo.

São personalidades caracterizadas pela mútua ausência de empatia, também apáticas, que ora não agem, e pouco interagem com o outro a sua volta. Acabam por se confirmarem como existências desconectadas e que demonstram uma aguda incapacidade de sistematizar experiências – que não seja àquelas condicionadas à esfera das multimídias – vivenciando de maneira distanciada uma série de instantes sem conseguir processar um conhecimento pleno em relação ao contexto que se inserem.

Suas narrações e seus processos reflexivos e cognitivos só se materializam mediante o condicionamento dos seus sentidos com a cacofonia dos signos e materiais do contexto hipermoderno que os circunscreve. Daí a existência desses narradores-personagens jamais se instituir como um *continuum* lógico e casual, mas como um aglomerado de experiências narrativas desconexas articuladas por seus *self mídias* numa dicção videográfica transmitida como *zapping* imagético. Uma atividade narrativa ancorada no desmanche dos planos casuais – isotopia – pela imposição da politopia, apagamento sucessivo da realidade referencial delimitada espacial e temporalmente a partir do uso de uma série de processos tais como a *incrustação*, *sobreimpressão* e *jogo de janelas* (DUBOIS, 2004) que fazem com que a narração se torne, muitas vezes, quase que uma “colagem aleatória de signos” (JAMESON, 2002), detritos de linguagens inespecíficas com o propósito de

[...] enlaçar imagens, em vez de sobrepô-las, fazer uma leitura baseada na subordinação sintática e não na coordenação (o *zapping* nos permite ler como se todas as imagens/frases estivessem unidas por um “e”, um “ou”, ou um “nem”, ou simplesmente separadas por pontos). Velhas leis da narração visual que legislavam sobre o ponto de vista, a passagem de um tipo de plano a outro de abertura maior ou

menor, a duração correspondente dos planos, a superposição, o encadeamento, a fusão de imagens, são revogadas pelo *zapping*. Não se trata, como pretendia Eisenstein, da “montagem soberana”, e sim, muito mais, da desapareição da montagem que sempre supôs uma hierarquia de planos. (SARLO, 2000, p.59)

Ora, as narrações desconexas e condicionadas ao *zapping* e aos instantes efêmeros de um presente perpétuo moldado pelo credo imagético e consumista decorrem também da descrença de tais narradores-personagens em relação a qualquer possibilidade de crença utópica. Transeuntes do universo desreferencializado e despojado de projetos de vida duradouros da hipermodernidade, Mané, Manon e Derek nada tem a compartilhar a não ser seu “bovarismo massivo” (PIGLIA, 1996), o que os incapacita de sistematizarem um discurso autônomo, linear e inscrito numa temporalidade exata. Nesse ponto, a temporalidade nas narrativas de Sant’Anna e Pille é por vezes vista como um amontoado de fragmentos despojados de casualidade, pois seus narradores abdicam da representação de uma experiência orientada pela lei da casualidade porque são individualidades descrentes em relação ao seu passado e ao potencial transformador que rege o futuro. Por isso tratam de viver o instantâneo de um presente desreferencializado de maneira intensa e desregrada, uma vivência em que a febre consumista é vista como

[...] compensação, uma maneira de consolar-se das desventuras da existência, de preencher a vacuidade do presente [...]. A compulsão presentista do consumo mais o retraimento do horizonte temporal de nossas sociedades até constituem um sistema. Mas será que essa febre não é apenas escapista, diversão pascalina, fuga em face de um mundo desprovido de futuro imaginável e transformado em algo caótico e incerto? Na verdade, o que nutre a escala consumista é indubitavelmente tanto a angústia existencial quanto o prazer associado às mudanças, o desejo de intensificar e reintensificar o cotidiano. Talvez esteja aí o desejo fundamental do consumidor hipermoderno: renovar sua vivência no tempo, revivificá-la por meio das novidades que se oferecem como simulacros de aventura. É preciso ver o hiperconsumo como uma cura de rejuvenescimento que se inicia eternamente. (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p.79)

Daí o abalo que provocam os relatos de Sant’Anna e Pille, distantes do “[...] *prêt-a-porter* literário baseado em técnicas já mais do que assimiladas, compradas prontas (SÜSSEKIND, 2015)”. De fato, aqui temos um estilo híbrido, inespecífico, resultante de processos comunicativos atrelados ao domínio dos artefatos visuais e das representações que a cultura do hiperespetáculo coloca em funcionamento, o que acaba por gerar uma tessitura penetrada por tudo que é tido por estranho à própria literatura moderna. E é isso que faz com que a literatura de Sant’Anna e Pille, mesmo posta na periferia da “cidade letrada (BRIZUELA, 2014)” por uma gama de estudiosos e

entusiastas das elevadas literaturas modernas, ganhe relevância, jamais invalidando sua proposta de crítica com pretensões de afrontar a realidade ocidental contemporânea, compulsivamente consumista e com seus embrutecimentos, neuroses e preconceitos desvelados através de uma hiper-representação que coloca em evidencia um real cada vez mais provisório e ancorado por uma estética videográfica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

[...]

Begin, Reagan, Palestine, Terror on the airline
Ayatollah's in Iran, Russians in Afghanistan

"Wheel of Fortune", Sally Ride, Heavy Metal, Suicide
Foreign Debts, Homeless Vets, AIDS, Crack, Bernie Goetz

Hypodermics on the shore, China's under martial law
Rock and Roll and Cola Wars, i can't take it anymore

We didn't start the fire,
It was always burnin',
Since the world's been turnin'
We didn't start the fire,
But when we are gone
Will it still burn on, and on, and on, and on...

[...]

Billy Joel, *We didn't start the fire*, do álbum *Storm Front*, 1989

Enquadrando-se num novo posicionamento perante a representação artística moderna, as narrativas de Sant'Anna e Pille se tornam resistentes àquelas leituras fixas que procuravam esmiuçar um universo estabelecido em torno dos significados estáveis. Nesse sentido, *Bubble gum* e *O paraíso é bem bacana* podem ser vistos como romances que refletem as condições da contemporaneidade enquanto replicam e reproduzem essas mesmas condições na sua arquitetura textual. A predisposição por personagens desnorteadas pelo fluxo global da cultura hipermoderna da era telânica, um social onde os pontos arquimedianos que norteavam o homem e a arte parecem ter entrado em colapso, fundamenta tal abordagem e instiga comparações que relacionam a escrita dos romancistas com as posições assumidas pelos teóricos da contemporaneidade – Jameson, Dubois, Baudrillard e Lipovetsky.

A evaporação do referente exterior e da experiência do indivíduo na prosa desses autores estaria afinada com o efeito que Baudrillard (1986, p.89) já descrevera em *América, lócus* da hiper-realidade e do inautêntico, e cuja vitalidade do simulacro acaba por instigar o comportamento dos narradores-personagens e a dinâmica de suas ações e relações ao longo dos referidos romances. Nesse ponto, a ênfase da linguagem volta-se mais para o visual (*showing*) do que propriamente para o verbal (*telling*), fazendo uso de um discurso videográfico que acaba por corromper as concepções da realidade referencial e instaura uma prosa oscilante, frenética e por vezes ambígua,

evitando referências consistentes a temporalidades e lugares e fixos e inscrevendo os acontecimentos num presente esquizofrênico que encurrala suas personagens num mundo intoxicado pelo visagismo mercantil e imagético.

No entanto, o que interessa observar nesse processo de transferência para o tecido romanesco da materialidade linguística desses objetos “corais e inespecíficos” (SÜSSEKIND, 2015; GARRAMUÑO, 2014) provenientes da cultura do hiperespetáculo, com sua nova reconfiguração simbólica, é a mudança instaurada na concepção representativa em relação ao romance moderno, uma vez que a autonomia artística dessa prosa contemporânea não foi necessariamente suplantada, mas permitiu um alargamento do campo de produção literária (BOURDIEU, 1996) a partir da multiplicidade das formas de intercâmbio propostas pelo mundo globalizado, território instável e regido

[...] por um mercado sem fronteiras sustentado por uma série de novos meios de informação e tecnologia, o que acaba propagando uma opulenta pluralização de significados culturais singulares. Nesse sentido, uma contundente proliferação de expressões literárias permite uma gama interpretativa sobre os pressupostos antropológicos, sociais e filosóficos que ativam uma percepção aguda voltada para a reconfiguração dos modelos de linguagem, sentido, valor e identidade num cenário global. No entanto, a vigência dos múltiplos saberes, que permeiam esse contexto contemporâneo, não pode ser desassociada do espaço poético-histórico no qual os seus valores se encontram circunscritos. (BARBARENA, 2015, p.74)

Reafirmando o caráter maleável e parasitário do gênero romanesco (BAKHTIN, 1988, ROBERT, 2007), as narrativas de Sant’Anna e Pille são a prova testemunhal de que a literatura contemporânea, em meio a incessante profusão de signos da cultura hipermoderna e hipermidiática, se vê também confrontada no dilema de enfrentar os múltiplos “incêndios” que desestruturam e vem desestruturando o meio social que ainda se esbate para conservar os parâmetros reguladores propostos a partir da modernidade. Mas como diz o trecho da música de Billy Joel usada como epígrafe, no mundo contemporâneo global, desreferencializado e bombardeado por signos da mídia e do consumismo hiperbólico, a tentativa de apagar o “incêndio” que se alastra e que vem devastando as estruturas estruturadas modernas, têm se tornado quase que uma impossibilidade (and on, and on, and on...), uma vez que o cenário global e movediço jamais se propôs a ser caracterizado pela busca de respostas apazaguadoras,

[...] reconhecendo o momento atual como o da problematização, mais do que da negação, de todos os modelos e parâmetros. Opção pela multiplicidade de paradigmas, pelos paradoxos, pelas micro-abordagens em substituição à ortodoxia,

ao macro-diagnósticos, às totalizações provenientes do desejo característico do racionalismo que orientou predominantemente o paradigma do saber no ocidente. (VILLAÇA, 1996, p.07)

Daí que os narradores-protagonistas de Sant'Anna e Pille se constituem como consciências que jamais se dispõem a elucidar e transmitir saberes que possam ser vistos como reintegradores do âmbito social e humano. Essa impossibilidade está explicitada na conduta desses narradores-protagonistas, que, em lugar de entrarem em confronto com o entorno social a sua volta ou refletirem sobre as suas contradições abissais, arriscando uma explicação de mão única, adotam posturas retraídas e individualistas, preferindo se isolar e buscar amparo no universo simulacional regido pelo consumismo e pela proliferação da imagem. No entanto, apesar dos romances não nos fornecerem visões acabadas do todo, apresentando a existência de seus narradores-protagonistas como conjugada à destruição sistemática da autonomia individual e aos fundamentos espaço-temporais objetivos que ancoravam a narrativa moderna, as narrações de Sant'Anna e Pille conseguem transmitir e vídeografar o estado catastrófico da realidade ocidental contemporânea – um mundo simulacional em desagregação, pontuado pelo apartheid social das metrópoles e pelas múltiplas fraturas subjetivas que acometem o indivíduo.

Assim, para duas questões anteriormente levantadas por Vilaça (1996), “é possível ainda escrever diante da quase impossibilidade de representar? e o que se narra quando paradoxalmente não se pode narrar?”, as narrativas de Sant'Anna e Pille evidenciam que ainda é possível narrar, uma vez que a realidade referencial não se extinguiu, apenas adquiriu outros contornos simbólicos a partir de seu embate com a sociedade globalizada hipermoderna.

Desse modo, *O paraíso é bem bacana* e *Bubble gum* – assim como certa modalidade de romance contemporâneo – ao invés de representar a materialidade do referente real, acaba por absorver os modos discursivos da cultura telânica, produzindo uma “prosa de vitrine”, para usar a designação proposta por Flora Süssekind (1993), essencialmente imagética e videográfica.

Em oposição à *poética do desvio*, suscitada pela modernidade, a prosa de Sant'Anna e Pille suscitará outra abordagem de leitura analítica, vinculada ao que o teórico Luiz Costa Lima (1981) define em termos de uma *poética da ampliação*, pautada na reconfiguração semântica de elementos massivos, outrora desprezados pela modernidade, mas que agora se encontram afinados com o mundo contemporâneo,

marcado pelo imagético, pelo instantâneo e pelas narrativas carentes de utopia. Modalidades romanescas em que o social não é mais refletido através de uma representação mimética que funciona como reflexo transparente do real, mas dado a partir do ponto de vista de narradores esfacelados e submetidos ao influxo dos artefatos visuais que proliferam na era telânica dos tempos hipermodernos.

REFERÊNCIAS

Corpus literário

PILLE, Lolita. *Bubble Gum*. Paris: Éditions Grasset, 2011.

_____. *Bubble Gum*. Intrínseca: Rio de Janeiro, 2004.

_____. *A cidade da penumbra*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

_____. *Hell: Paris – 75016*. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2003.

SANT'ANNA, André. *Sexo e amizade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *O Brasil é bom*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

_____. *Amor e outras histórias*. Lisboa: Cotovia, 2001.

_____. *O paraíso é bem bacana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Recepção crítica da obra de André Sant'Anna e Lolita Pille

AZEVEDO, Luciene. Novos jeitos e manhas. Disponível: <https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chromeinstant&ion=1&espv=2&ie=UTF8#q=novos%20jeitos%20e%20manhas%20-%20luciene%20azevedo>. Acesso em 02 de Junho de 2016.

DIAS, Ângela Maria. O paraíso é bem bacana: a última “teogonia às avessas” de André Sant'Anna. In _____ *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.º 33. Brasília, janeiro-junho de 2009, p. 157-170.

JUSTINO, Fábio. A (quase) nova literatura transviada. In _____ *Casmurros* n.º 2. Disponível: <http://blogcasmurros.blogspot.com.br/2011/07/casmurros-2.html>.

NADAL, Luiz. – *Você não conhece o André Sant'Anna? Então venha conhecer!* Disponível: <http://www.istonaoeumcachimbo>. Acesso em 15 de Maio de 2016.

PILLE, Lolita. Entrevista a Débora Berlinck. Disponível: <http://extra.globo.com/tv-e-lazer/1166719.html>. Acesso em 08 de Março de 2016.

SANT'ANNA, André. Entre-Vista. Entrevista a Sandro Roberto Maio. Disponível: http://www4.pucsp.br/revistafrenteiraz/numeros_anteriores/n1/download/Texto_entevista2.pdf. Acesso em 05 de Abril de 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.

Obras de apoio teórico-crítico

ADORNO, Theodor W. A posição do narrador no romance contemporâneo. In _____ GRÜNNEWALD, José Lino (org.). *Textos escolhidos: Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno. Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. A indústria cultural. In _____ COHN, Gabriel. (org.). *Comunicação e indústria cultural*. São Paulo: Companhia Editora Nacional/USP, 1971.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AUERBACH, Erich. Na mansão de La Mole. In _____ *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. O discurso na poesia e o discurso no romance. In _____ *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALANDIER, Georges. *O dédalo: para finalizar o século XX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

_____. *O contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BALLARD, J.G. Introdução a Crash!. In _____ *Crash!* Rio de Janeiro: Marco Zero, 1988.

BARBARENA, Ricardo. Quando a literatura brasileira contemporânea não se encontra na contemporaneidade. In _____ DELCASTAGNÈ, Regina; AZEVEDO, Luciene (Orgs.). *Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Zouk, 2015.

BAUDRILLARD, Jean. *Telemorfose*. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.

_____. *Da sedução*. Campinas: Papyrus, 1991.

_____. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

_____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

_____. *A Sociedade do consumo*. São Paulo: Edições 70, 1996.

_____. *América*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In _____ *Magia e técnica, arte e política – Obras Escolhidas vol. I*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In _____ *Charles Baudelaire: um lírico o auge do Capitalismo – Obras Escolhidas vol. III*. São Paulo, Brsiliense, 1989.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. São Paulo: Papyrus, 1996.

BRIZUELA, Natalia. *Depois da fotografia: uma literatura fora de si*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre os estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

COUTINHO, Eduardo & CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CUNHA, Helena Parente. Periodização e História Literária. In_____ SAMUEL, Rogel (Org.). *Manual de Teoria Literária*. Petrópolis: Vozes, 1990.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

EAGLETON, Terry. *As ilusões do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FARGIER, Jean-Paul. Poeira nos olhos. In_____ PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. Prefácio à transgressão. In_____ *Ditos e escritos, v. III: estética, literatura, pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Não contar mais? In_____ *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HORKHEIMER, Max. *Eclipse da razão*. São Paulo: Centauro, 2002.

HUYSSSEN, Andreas. Mapeando o pós-moderno. In_____ HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

JAMESON, Fredric. Surrealismo sem inconsciente. In_____ *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.

_____. Periodizando os anos 60. In_ HOLANDA, Heloísa Buarque de. (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

_____. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2002.

_____. Pós-modernidade e sociedade de consumo. In_____ *Novos Estudos – CEBRAP*, n.12, jun.1985.

_____. *Marcas do visível*. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. Em defesa de Georg Lukács. In_____ *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. “Fim da arte” ou “Fim da história”. In_____ *A Cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Rio de Janeiro: Vozes, 2001.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.

KUMAR, Krishan. Modernidade e pós-modernidade II: a idéia da pós-modernidade. In_____ *Da sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LIMA, Luiz Costa. O cão pop e a alegoria cobradora. In_____ *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. *A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles; ROUX, Elyette. *O luxo eterno: da idade do sagrado ao tempo das marcas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *A Condição pós-moderna*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2011.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial – o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

MATOS, Olgária Chain Féres. Tardes de Maio. In _____ SCHERER, Amanda Eloina; NUSSBAUMER, Gisele Marchiori; Di FANTI, Maria da Glória. *Utopias & distopias: 30 anos de maio de 68*. Santa Maria: UFSM, 1999.

NAÏR, Sami. A esquerda e o poder: a experiência francesa (1981-1997). In _____ *Perspectivas* nº 22. São Paulo: UNESP, 1999.

ORTIZ, Renato. A procura de uma sociologia prática. In _____ BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

PARENTE, André. Os paradoxos do homem-máquina. In _____ PARENTE, André (Org.). *Imagem-Máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 2011.

PIGLIA, Ricardo. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. In _____ *Travessia* – revista de literatura nº 33. Santa Catarina: UFSC, 1996.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In _____ *Texto/Contexto*. São Paulo: perspectiva, 1976.

SANTOS, Pedro Brum. 68: juventude perdida. In _____ SCHERER, Amanda Eloina; NUSSBAUMER, Gisele Marchiori; Di FANTI, Maria da Glória. *Utopias & distopias: 30 anos de maio de 68*. Santa Maria: UFSM, 1999.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik; SARMENTO-PANTOJA, Tânia. *Memórias do presente*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012.

SILVA, Maurício. *Literatura, sociedade, conscientização (ou quem é o escritor periférico-marginal?)* Disponível: <http://gelbcunb.blogspot.com.br/2016/02/literatura-sociedade-conscientizacao-ou.html>. Acesso em 04/04/2016.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SUBIRATS, Eduardo. *A penúltima visão do paraíso: ensaios sobre memória e globalização*. São Paulo: Studio Nobel, 2001.

SÜSSEKIND, Flora. *Objetos verbais não identificados*. Disponível: <http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/09/21/objetos-verbais-naoidentificados-um-ensaio-de-flora-sussekind-510390.asp>. Acesso em 15 de Julho de 2015.

_____. *A crítica como papel de bala*. Disponível: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/005459.html>. Acesso em 22 de Março de 2017.

_____. *Escalas & ventríloquos*. In _____. Folha de São Paulo: Caderno Mais! 23 de Julho de 2000. Disponível: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2307200003.htm>. Acesso em 10 de Outubro de 2016.

_____. *Ações políticas/ Ações artísticas*. Disponível: <http://www.suplementopernambuco.com.br/>. Acesso em 07 de Dezembro de 2016.

_____. *Ficção 80: dobradiças e vitrines*. In _____. *Papéis colados*. Rio de Janeiro: EUFRJ, 1993.

VAVAKOVA, Blanka. *Lógica cultural da pós-modernidade*. In_ *Revista de Comunicação e linguagens: Moderno/Pós-moderno*. Lisboa: Centro de Estudos de Comunicação e Linguagens, 1988.

VILAÇA, Nízia. *Paradoxos do pós-moderno: sujeito & ficção*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e O naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das letras, 1990.