



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

ANTONIO EDUARDO SOARES LARANJEIRA

**NOSSOS SONHOS ATRAVESSARAM AS FRONTEIRAS DA
REALIDADE**

Salvador
2010

ANTONIO EDUARDO SOARES LARANJEIRA

**NOSSOS SONHOS ATRAVESSARAM AS FRONTEIRAS DA
REALIDADE**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Evelina de Carvalho Sá Hoisel

Salvador
2010

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Laranjeira, Antonio Eduardo Soares.

Nossos sonhos atravessaram as fronteiras da realidade / Antonio Eduardo Soares
Laranjeira. - 2010.
188 f.

Orientadora: Profª Drª Evelina de Carvalho Sá Hoisel.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2010.

1. Literatura - História e crítica - Teoria, etc. 2. Literatura comparada. 3. Pós-modernismo (Literatura). 4. Cultura popular. 5. Arte pop. 6. Globalização. I. Hoisel, Evelina de Carvalho Sá. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 801.95
CDU - 82.0

A Oscar Melo (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares e amigos, presentes também nos momentos difíceis.

A Evelina Hoisel, pela orientação, pela confiança no meu trabalho e, sobretudo, pela extrema compreensão (principalmente diante das crises e das “crises”...).

A Guilherme, por ter me possibilitado viver e trabalhar novamente.

A Marina, pela leitura e revisão do texto.

Aos funcionários da pós-graduação, em especial, Sr. Wilson, pela colaboração.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Ao PPGLL, que forneceu a infra-estrutura necessária para o desenvolvimento da pesquisa.

Se você vê uma pessoa andando na rua que se parece com a sua fantasia adolescente, ela muito provavelmente não é a sua fantasia adolescente, mas sim alguém que tinha a mesma fantasia que você, e decidiu, em vez de ser aquilo, parecer-se com aquilo. Ele então foi a uma loja e comprou o visual de que vocês dois gostavam. Então pode esquecer. É só pensar em todos os James Deans e no que isso significa.

Andy Warhol

Cada pessoa tem sua própria América, e aí elas têm pedaços de uma América de fantasia que elas acham que está ali, mas elas não conseguem ver.

Andy Warhol

RESUMO

Os textos publicados nas coletâneas *Geração 90: manuscritos de computador*, *Geração 90: os transgressores* e pela editora *Livros do Mal* oferecem subsídios para uma discussão acerca das possibilidades de uma literatura pop contemporânea. Com base nos estudos sobre o discurso literário pop nos anos 70 e 80, por Evelina Hoisel e Décio Cruz, é possível estabelecer relações entre literatura e outras artes, sobretudo, a arte pop. No entanto, apesar das aproximações, a literatura pop, a partir dos anos 90, está configurada de modo peculiar sob o contexto do capitalismo globalizado (o Império, de Hardt e Negri): a linguagem, a iconografia pop e o seu caráter transgressor assumem feições bastante específicas. Através de uma abordagem transdisciplinar da literatura, pretende-se refletir sobre o ambiente urbano, os modos de subjetivação, o corpo, o amor e o sexo, representados de maneira distinta nas narrativas pop contemporâneas. Com isso, é possível explorar o discurso literário pop como um espaço privilegiado para problematizar acerca da instituição imaginária da sociedade líquido-moderna.

Palavras-chave: Geração 90. Livros do Mal. Literatura Pop. Capitalismo globalizado. Sociedade líquido-moderna.

ABSTRACT

The texts published in the collections *Geração 90: manuscritos de computador*, *Geração 90: os transgressores*, and by the publisher *Livros do Mal* offer a support to discuss about the possibilities of a contemporary pop literature. Based on the studies on the pop literary discourse in the 70's and 80's, by Evelina Hoisel and Décio Cruz, it is possible to establish relationships between literature and other arts, the pop art, above all. In spite of the approximations, the pop literature, from the 90's on, is configured in a peculiar way under the globalized capitalist context (Hardt and Negri's Empire): the language, the pop iconography and its transgressor character assume very specific features. Through a transdisciplinary approach of literature, it is intended to reflect upon the urban environment, modes of subjectivation, body, love, and sex, represented in a distinct manner in the contemporary pop narratives. With this in mind, it is possible to explore the pop literary discourse as a privileged space to reflect upon the imaginary institution of the modern-liquid society.

Keywords: Geração 90. Livros do Mal. Pop literature. Globalized capitalist context. Modern-liquid society.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: LITERATURA POP EM DEVIR	10
2 TODA ESSA GENTE ENTRANDO PARA O TERCEIRO MILÊNIO.....	23
2.1 CENAS DA LITERATURA POP	24
O primeiro caco de anatomia que entrou em meu Porsche: o joelho	24
<i>I'll be your mirror</i>	28
<i>Eso es la ultima prof&ecia</i>	31
Você deve simplesmente se acostumar às mutações	35
Queriam fazer sexo de tudo quanto é jeito	37
O penteado Xororó	39
2.2 REDEFININDO PARÂMETROS DA LITERATURA POP	43
Literatura no contexto global.....	43
Havia toda essa gente entrando para o Terceiro Milênio.....	50
Nossos sonhos atravessaram as fronteiras da realidade	56
Nunca se sabe, afinal, não é mesmo não é mesmo não é mesmo	64
3 ESCOLHA SUA VIDA	74
3.1 ESTILHAÇOS DE SI: AUTO-IDENTIDADE E ESTILOS DE VIDA.....	74
É por isso que eu não sou mais Corinthians.....	75
Porque todas as minhas calcinhas são da Maika!	81
Só perguntei se você é feliz.....	89
3.2 SUBCULTURAS E A SOCIEDADE DE CONSUMIDORES	100
Escolhi não escolher a vida	100
No rádio, uma velha música de um inglês morto	105
Sou famosa porque estou sempre em encrencas	115
4 ETERNO ENQUANTO DURO	125
4.1 O OBSCENO DO AMOR	126
Obsceno	126
Assim você não me ouve dizer que estou morrendo de saudade	131
<i>No te pongas sentimental</i>	137
4.2 AMAR NA VIDA LÍQUIDA	145
Mas nós nunca nos amamos. É só sexo	145
Você é o mulher do meu vida!!!	157

Existe amor. E velocidade	163
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
REFERÊNCIAS.....	182

1 INTRODUÇÃO: LITERATURA POP EM DEVIR

Nas avenidas das maiores metrópoles, proliferam os *outdoors* que exibem inúmeros produtos disponíveis para os consumidores. Ao lado desses objetos industrializados, imagens de corpos sorridentes, felizes e dotados de uma perfeição inabalável (conforme um determinado padrão de beleza), ofertam um modo de ser associado aos produtos. Não raro, essas imagens são revestidas de um forte teor erótico: mulheres sensuais “vendem” carros lustrosos, um rapaz com o torso nu anuncia uma grife de roupas masculinas, um casal jovem transmite uma sensação de prazer intenso a partir do contato dos seus corpos e, ao lado, a figura de um perfume francês contido em um frasco sedutor... A lista poderia se estender consideravelmente. Há que se destacar, ainda, o fato de que esses corpos podem ser freqüentemente – e são – de ícones da cultura pop. Vestir um *jeans* utilizado por uma atriz ou ator famoso é ter a possibilidade de se aproximar deles, é assumir um estilo de vida privilegiado; consumir a mesma bebida que um cantor popular é consumir também um modo de subjetivação.

Não é, entretanto, apenas nos *outdoors* que se observam tais fenômenos. O cinema, os concertos de música pop, as telenovelas, as propagandas e todas as informações veiculadas pelos meios de comunicação são alguns dos contextos em que um mundo compartilhado de referências pop pode ser estruturado. Um anúncio de perfume Dior produzido para a televisão apresenta como cenário uma grande cidade iluminada, à noite; o protagonista é um jovem astro do cinema internacional, Jude Law, que, ao som de uma música pop conhecida executada pelos ingleses do *The Killers* (uma versão mais digerível da canção *Shadowplay*, da banda pós-punk Joy Division), se exhibe sensualmente (embora de maneira sutil) num figurino elegante e moderno. No mesmo anúncio, a versão esportiva do perfume é apresentada pelo mesmo ator, vestido com uma roupa menos formal, porém, igualmente moderna... A seqüência rápida de planos breves (de detalhe, médios ou *close-ups*) sugere o dinamismo e a rapidez da vida urbana e jovem: usar o perfume parece ser um complemento ao modo de ser do indivíduo líquido-moderno. O ambiente urbano permanece como cenário, do mesmo modo que a juventude, o erotismo, a beleza e o consumo, vinculados à felicidade e ao prazer, figuram como

elementos recorrentes. Compre o produto e você conseguirá ser tão moderno e *cool* quanto os ícones aludidos pela propaganda!

Ao representar em suas páginas esse ambiente citadino dinâmico e dialogar com outras artes e linguagens, a literatura pop pode ser considerada como um espaço apropriado para a reflexão acerca dos modos de vida que avultam no mundo contemporâneo. A velocidade da vida urbana, as marcas dos produtos industrializados (perfumes, roupas, carros, alimentos), o corpo, a cultura jovem e a busca individual pela felicidade relacionada ao prazer momentâneo e ao consumo de objetos (animados ou não) cada vez mais descartáveis são alguns dos elementos freqüentes em todas as narrativas da editora *Livros do Mal* e das coletâneas *Geração 90: manuscritos de computador* e *Geração 90: os transgressores*. Além disso, há romances e contos britânicos e estadunidenses que apresentam semelhante atmosfera e fazem parte do repertório literário de muitos dos escritores pop brasileiros, o que permite uma abordagem conjunta desses textos.

Indivíduos pouco ou nada coesos, jovens subversivos, uso de drogas, sexo episódico e esporádico, amores efêmeros ou desencontrados preenchem as linhas da prosa pop. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, do romance *Sexo*, de André Sant'Anna, poderia vir a se chamar Gorda Com Cheiro De Perfume Chanel N°5, dependendo de um amor hipotético com o Japonês Da IBM. Os narradores anônimos de contos de Cristiano Baldi e Daniel Galera sofrem por amores perdidos ou inexistentes e aliviam suas angústias com prostitutas nas madrugadas da grande cidade. Renton e seus amigos do Leith, em Edimburgo, se envolvem em situações violentas, relacionadas quase sempre ao uso de cocaína ou álcool, assumindo uma postura de rebeldia diante do modo de vida da sociedade de consumidores representada em *Trainspotting*, narrativa de Irvine Welsh. Ellie, personagem de *About a boy*, de Nick Hornby, é uma garota que é considerada famosa em sua escola por estar sempre em encrencas, que, não por acaso, têm como eixo a figura pop de Kurt Cobain, estampada em sua blusa.

Personagens e narradores cujas identidades não se estabilizam, indivíduos tão fragmentários quanto as suas práticas sexuais e vínculos afetivos, os sujeitos da literatura pop vivem a vida líquida de um modo ambíguo: ora se comportam como homens e mulheres resistentes diante dos fluxos globais, ora se permitem conduzir aonde quer que leve o Império. Em sua busca obsessiva por bem-estar e felicidade, a insatisfação parece ser o lugar-comum a que todos eles se destinam. Mas essa

insatisfação perpetua o seu movimento: é o que possibilita que a obtenção de mais prazer e mais felicidade persista como um desejo ainda aceso. Eles organizam assim os seus estilos de vida, orientados por um ideal estético da existência: investem em si, promovendo-se como objeto de consumo, mercadoria vendável, e, simultaneamente, portam-se como agentes no ato de consumir. Sujeito-objeto de consumo, o indivíduo representado pela literatura pop pratica a escrita de si incorporando ou redimensionando os estilhaços da cultura global: o que resulta é um sujeito entre a passividade daqueles que apenas reproduzem modelos hegemonicamente difundidos e a sua pretensa subversão.

A cidade contemporânea assume uma feição igualmente ambígua. Ao mesmo tempo em que se apresenta como um espaço capaz de promover as práticas de liberação dos indivíduos líquido-modernos, também nela são tecidas as relações de dominação e materializam-se as conseqüências desastrosas de um processo modernizador. A São Paulo de *Sexo* não é a mesma de *Hotel Hell*, de Joca Reiners Terron. A cidade do romance de André Sant'Anna, construída de um modo bastante econômico, tem seu modo de vida exposto em relação com alguns dos seus elementos mais notáveis – a velocidade do cotidiano, seus múltiplos centros associados a “templos do consumo” e a oferta de novas possibilidades. Por outro lado, a mesma São Paulo, pela óptica do narrador de Terron, mostra-se mais sombria e sem saídas (apesar de inúmeras entradas). Do mesmo modo, apresenta-se a Edimburgo de Irvine Welsh como uma cidade moderna, ao mesmo tempo espaço em que se encontram as melhorias proporcionadas pelo desenvolvimento, nas “sociedades afluentes”, e cenário para as desventuras de personagens que poderiam se enquadrar, em certa medida, no que é chamado por Zygmunt Bauman de refugos da globalização, as vidas desperdiçadas.

Diante disso, a proposta de uma abordagem do que se denomina literatura pop precisa levar em consideração o caráter movediço do sujeito e do ambiente urbano líquido-modernos. Na tentativa de compreender as relações existentes entre as transformações históricas e sociais e os seus impactos na esfera individual, o estudo se ampara em uma concepção interdisciplinar dos Estudos Literários. O trânsito entre distintos campos discursivos apresenta-se então como a estratégia mais apropriada, sobretudo, no que se refere à aproximação entre a Sociologia e a Teoria da Literatura. Pode-se afirmar que o trabalho em questão assume uma dimensão rizomática, visto que as diversas teorias em jogo se relacionam em um

movimento incessante de territorialização e desterritorialização, como são discutidos por Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Segundo a sua concepção de rizoma, “um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes.”¹, é um agenciamento. As linhas de força que constituem os agenciamentos configuram-no assim como uma *multiplicidade*. É como multiplicidade e não como livro-raiz que se organizam os capítulos seguintes, que tendem a escapar de uma lógica binária, alicerce de um pensamento arborescente e não rizomático: “Isto quer dizer que este pensamento nunca compreendeu a multiplicidade: ele necessita de uma forte unidade principal, unidade que é suposta para chegar a duas, segundo um método espiritual.”². Ao se abarcar a multiplicidade, torna-se possível um texto dobrar-se sobre outro, tecendo conexões entre “múltiplas raízes”, conforme uma relação suplementar. Sem excluir de modo absoluto os dualismos, o rizoma pode se apresentar sob formas variadas – bulbos, tubérculos ou ramificações.

Com vistas a uma escrita nômade e rizomática, os próximos capítulos se estruturam de modo descentrado e não necessariamente hierárquico, aproximando-se da concepção deleuziana de platôs:

Um platô está sempre no meio, nem início nem fim. Um rizoma é feito de platôs. [...]: uma região de intensidades vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior. [...] Chamamos “platô” toda multiplicidade conectável com outras hastas subterrâneas superficiais de maneira a formar e estender um rizoma.³

Cada capítulo subdivide-se em seções que, por sua vez, apresentam subseções. Aparentemente, a hierarquia é rígida, mas ao longo do texto, é possível perceber que cada parte (embora não seja independente de um corpo maior) pode ser vista, em certa medida, como um platô. Elas estariam conectadas entre si (e abertas para outras conexões), sem que seja necessária a obediência de uma seqüência linear, sem que seu ponto culminante seja o *uno* totalizante: cada platô pode cambiar de posição e estabelecer relações com outros. Rizomaticamente, as subseções do texto não são unidades, mas dimensões ou direções movediças: o texto como rizoma não

¹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, p. 11.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 33.

tem começo nem fim, constituindo-se como um meio, através do qual cresce e transborda.

Desse modo, as reflexões sobre a literatura pop aqui propostas se configuram de maneira ambígua: simultaneamente, pode-se afirmar que se trata de um pensamento que pretende pouco e muito. Pouco, porque, com a consciência do caráter provisório da Teoria, qualquer tentativa de esgotar o debate acerca do discurso literário pop seria utópica (debate, aliás, iniciado, no contexto acadêmico brasileiro, na década de 70). Todavia, também pretende muito, visto que o texto busca e abre possibilidades para a produção de sentido: como afirma Deleuze, abre fendas para a conexão de hastes e filamentos; as partes podem, assim, servir a outros e estranhos usos, produzir e disseminar saberes.

Uma das características que Deleuze atribui aproximadamente ao rizoma remete ao princípio de cartografia, segundo o qual, ele não se justifica a partir de nenhum modelo estrutural ou eixo genético. A estes, estaria vinculado o princípio de decalque, que caracteriza a lógica do pensamento arborescente e consiste em decalcar algo que já está dado, hierarquizando. Por outro lado, o mapa é aberto e passível de estabelecer conexões múltiplas, em inúmeras dimensões e sofrer freqüentes transformações. Mapa e decalque, entretanto, a despeito de como são apresentados, não se excluem, necessariamente, sua relação não é exclusivamente opositiva binária.

É provável que essa seja a principal razão pela qual o rizoma é dotado de múltiplas entradas e saídas. A proposta de um estudo a respeito da literatura pop somente poderia se desenvolver segundo esse princípio rizomático de cartografia: dotado de inúmeras vias de acesso, o texto pop carece de ser concebido e investigado como travessia, passagem – como *plató*. E, como tal, o estudo literário também não se presta ao fechamento, que interrompe o fluxo de desejo, sempre produzido rizomaticamente. Os três capítulos seguintes, portanto, são apresentados de uma forma ensaística, segundo a qual limites são traçados; as fronteiras, expandidas ou diluídas e caminhos são abertos ou abortados.

O primeiro dos três capítulos resulta da necessidade de se estabelecer alguns parâmetros em torno do discurso literário pop. Deleuzianamente, trata-se de territorializar, desterritorializar e reterritorializar um debate deflagrado na década de 70, com o *Supercaos*, a partir da narrativa de José Agrippino de Paula, e continuado com *O pop: literatura, mídia e outras artes*. A aproximação entre a *pop art* e a

literatura pode ser considerada como critério básico para se conceber um discurso literário pop: procedimentos, linguagem e temática são alguns dos aspectos que, embora não se mantenham os mesmos ao longo do tempo, permitem a convergência entre a produção abordada por Evelina Hoisel e Décio Cruz e os textos da Geração 90 e da Livros do Mal. A fusão entre literatura e outras artes e mídias, o recurso a uma iconografia pop e a apropriação e ressignificação de elementos da sociedade de consumidores vinculam os textos mencionados à arte pop. Do mesmo modo, as referências à cultura pop podem estar relacionadas com as diversas formas de subjetivação que tomam corpo no mundo líquido-moderno. Tudo isso se materializa textualmente através de uma linguagem transgressora e irreverente, que abarca o imaginário urbano, as relações entre amor, sexualidade e a sociedade de consumidores, além dos mitos por ela produzidos.

Entretanto, ao se considerar que Livros do Mal e Geração 90 pertencem a um contexto histórico-cultural distinto daquele a que pertence Agrippino de Paula, é preciso refletir sobre os modos de configuração de um discurso literário pop na contemporaneidade. Como afirma Eneida Maria de Souza, “o mundo mudou [...] e por que motivo as concepções artísticas, teóricas e políticas não deveriam também trocar o caminho tranqüilizador do reconhecimento pelo do saber sempre em processo?”⁴. Teoria e arte têm, assim, seus parâmetros redefinidos. O mundo não é o mesmo de antes da queda do muro de Berlim: com o término da Guerra Fria, a polarização em dois blocos extremos – o capitalista e o comunista – não encontra mais respaldo. No mundo líquido-moderno, sob a ordem do capitalismo globalizado, o poder se distribui difusamente e as relações sociais se modificam conforme o ritmo das transformações culturais, econômicas e políticas. Por extensão, também as relações pessoais sofrem alterações, que são captadas pelos olhares diversos dos escritores pop. A partir das reflexões de Eneida Souza e Andreas Huyssen, pretende-se compreender de que maneira o contexto global interfere nas configurações da literatura e da cultura, bem como no próprio modo de conceber o pop.

Uma reflexão acerca do mundo capitalista globalizado é necessária para que seja possível investigar as múltiplas dimensões da narrativa pop. Percebida como “imaginada”, a globalização apresenta-se como um objeto multiforme: perspectivas

⁴ SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult.* Belo Horizonte: UFMG, 2002, p. 78

distintas – e, por vezes, opostas – assomam, oferecendo diferentes vieses para se pensar a respeito do cotidiano urbano e de suas representações. Para Zygmunt Bauman, a globalização é um processo que se estende ao longo do que ele denomina modernidade líquida. Conforme sua mirada, que tende a ser pessimista, a vida líquida, atravessada pelos fluxos globais, pode se definir como uma vida para consumo. Se, por um lado, esse modo de vida proporciona uma liberdade sedutora, de maneira ambígua, é possível que dentre as suas conseqüências esteja a produção dos refugos da globalização (exclusão) e o embotamento do indivíduo líquido-moderno.

A perspectiva de Bauman está inserida em um dos pólos interpretativos definidos por Canclini, que propõe compreender a globalização como produto do trabalho da imaginação, como afirmaria Appadurai. De acordo com os teóricos, o que se entende por globalização é também mediado por narrativas que não mantêm uma relação mimética com o real, mas, principalmente, fornecem um conjunto de significações que constituem o imaginário transnacional global: o social é então instituído através da disseminação de signos e não um dado pré-concebido, que a linguagem busca emular. O mundo globalizado que figura nas páginas da literatura pop contemporânea não corresponde meramente a um reflexo do mundo e de suas transformações, mas é o espaço em que um imaginário é representado e construído. É com base nesse imaginário, amplamente difundido pelas mídias eletrônicas, que se constroem as subjetividades, se narram as cidades e se instauram as diferenças frente ao discurso literário pop anterior à década de 90.

Além dos modos do fazer literário pop, o que essas particularidades do contexto capitalista global também parecem modificar é o sentido da transgressão. Como questiona Nelson de Oliveira, o que significa ser transgressor no mundo contemporâneo? Michael Hardt e Antonio Negri problematizam essa questão, quando concebem a noção de “Império”. O termo se refere à soberania descentralizada que se estrutura após o declínio dos Estados-nação. Nessa nova ordem, as relações imperialistas não são mais sustentáveis, visto que o poder já não se concentra em eixos que se opõem binariamente, mas está difuso, desterritorializado. Transgredir, então, não corresponde a combater um centro territorial de poder, substituir uma ordem por outra ou resistir ao “imperialista”, ao “colonizador”, mas a elaborar estratégias de resistência a partir do próprio Império,

lançando mão da produção biopolítica do poder: o jogo político de dominação e resistência passa a ser responsabilidade individual.

Por esse motivo, as formas de subjetivação, a adesão a estilos de vida e aos estilos subculturais ocupam uma posição de destaque no discurso literário pop. Eis o tópico abordado pelo capítulo segundo. Inicialmente, com base na discussão acerca da *escrita de si*, proposta por Michel Foucault, a literatura pop é concebida como espaço privilegiado para a dramatização de identidades. Ao compreender a vida como uma obra de arte, Foucault, sobre as técnicas de si na Antigüidade, conclui que a subjetividade não pode ser tomada como um dado natural, mas como devir. Assim, o “eu” é construído com base em uma *estética da existência*, forma-se tanto no registro ético como no estético, a partir dos estilhaços da cultura.

As reflexões de Foucault estavam voltadas para os modos de subjetivação na Antigüidade, mas podem ser articuladas com o mundo líquido-moderno. Anthony Giddens, Gordon Mathews e Zygmunt Bauman são alguns dos teóricos que vinculam a problemática do sujeito ao contexto global. Para Giddens, o “eu” também é construído e não dado de antemão: a *auto-identidade* é alvo de uma contínua reflexividade. Para manter ou atingir um estado de segurança ontológica, o indivíduo necessita construir narrativas biográficas coerentes, que devem ser revisadas permanentemente. Para pôr em prática a escrita de si, o indivíduo contemporâneo deve responder diariamente à pergunta “como devo viver?": o que vestir, o que comer ou de que modo se comportar são aspectos que estão envolvidos no estabelecimento de práticas rotinizadas, que, no entanto, estão sempre abertas a mudanças.

O consumo, que faz parte do horizonte de escolhas que se apresentam para o indivíduo, está associado com as escolhas que conduzem aos estilos de vida. De acordo com Gordon Mathews, a identidade individual pode ser definida em diversos níveis distintos, no interior do que denomina *supermercado cultural global*. Esses diversos níveis sugerem que a relevância da escolha na construção das identidades é variável, atingindo extremos: em um deles, o Estado é mais contundente na construção da identidade, no outro, o mercado proporciona uma liberdade imensurável ao indivíduo no que tange às suas escolhas. É neste ponto que se encontram os pensamentos de Giddens e Mathews: a escolha é o denominador comum entre as noções de estilo de vida e supermercado cultural global.

Em ambos os casos, a busca pela felicidade está envolvida, como assinala Bauman. Na vida para consumo, a felicidade está usualmente relacionada ao bem-estar proporcionado pela aquisição de bens de consumo. Desse modo, na sociedade de consumidores, a política-vida tem sido sempre orientada rumo ao acúmulo de dinheiro, com a finalidade de se atingir uma vida feliz. No entanto, Bauman afirma que essa não é uma equação precisa: existem bens que não podem ser adquiridos mediante o pagamento de qualquer quantia de dinheiro; além disso, o que mantém a dinâmica da vida para consumo é o fato de que os anseios nunca serão definitivamente satisfeitos. Assim também ocorre nas relações pessoais, que incorporam o modelo do consumo para servir de baliza. O indivíduo, ao fazer suas escolhas no supermercado cultural global e aderir a algum estilo de vida, está consumindo e construindo-se como mercadoria vendável. Investir em si mesmo, em sua identidade, é uma maneira de o indivíduo agir como sujeito no ato do consumo, mas é também o meio pelo qual ele se estabelece como objeto de consumo. Sujeito-objeto de consumo é como as personagens da literatura pop se exibem umas às outras. A arte da vida, na contemporaneidade, está fortemente relacionada com a realidade comodificada da sociedade de consumidores.

No entanto, isso não significa que essa relação seja exclusivamente parte de um mecanismo de controle mediante a coação. O conceito de subcultura explorado por Dick Hebdige demonstra que a construção de si como uma obra de arte é um ideal que norteia os padrões de comportamento subculturais. Desse modo, é possível aproximar os estilos culturais do supermercado cultural e da concepção de Giddens acerca dos estilos de vida e, por conseguinte, da sociedade de consumidores. Se, em alguma medida, as subculturas se configuram como bens a serem consumidos, há outra perspectiva que sugere a persistência de seu caráter transgressor.

Como se observa, algumas das personagens optam por seguir o caminho subversivo da recusa. No contexto do Império, a recusa pode ser uma forma eficaz de se combater ou abalar os alicerces. É por meio da recusa que se torna possível *ser contra*, como propunham Hardt e Negri, e assumir uma postura nômade. Toda e qualquer subversão se torna palpável quando a biopolítica passa a ser o palco das disputas de poder. Assim, a construção de identidades nos interstícios da cultura e das subculturas implica que as disputas de poder sucedem ao nível do estilo, o que

demonstra a importância do discurso literário pop na assimilação ou na modificação do que se entende por pop e transgressão.

Algumas personagens, todavia, mantêm uma relação diferente com os estilos subculturais. Inversamente, as subculturas, nesse caso específico, tendem a perder o seu caráter transgressor: são manifestadas apenas como um estilo de vida a ser consumido. Quando os estilos subculturais passam a ser incorporados pela classe média, é possível perceber que o seu potencial subversivo é reduzido ou anulado como consequência da relação com o mercado. A subcultura como estilo de vida para consumo se justifica pelo imperativo de ser *cool*, o que permitiria ao indivíduo se exibir como mercadoria vendável. De acordo com essa perspectiva, a vontade de ser *cool* é interpretada por um prisma negativo.

Contudo, há uma ambigüidade latente: ser *cool* não é necessariamente um problema. De acordo com Dick Hebdige, é possível observar que as subculturas não são somente incorporadas pelo mercado, mas têm o seu sentido modificado, quando são apropriadas pelos indivíduos, segundo o processo de bricolagem. Fazer bricolagem dos estilos subculturais é deslocar os sentidos dos seus signos. Além disso, Hebdige acentua o fato de que existem diferentes níveis de comprometimento com as subculturas, o que implica não compreendê-las como essencialmente revolucionárias ou reacionárias. Trata-se aqui de um meio de socialização, um modo de o indivíduo se inserir em narrativas culturais imaginárias.

No terceiro capítulo, são discutidas as transformações sofridas pelas relações erótico-afetivas, e o modo como são representadas na literatura pop contemporânea. Partindo da concepção barthesiana do *obsceno do amor*, inicialmente, busca-se investigar de que maneira o sexo e o amor delimitam seus espaços na sociedade líquido-moderna: o sexo excessivo e o amor obsceno. De acordo com Barthes, no mundo contemporâneo, o discurso amoroso tem sido completamente relegado pelas linguagens existentes: a sentimentalidade do discurso amoroso cede espaço para a profusão de imagens referentes ao sexo.

Com base nos verbetes de Barthes, apresentados nos *Fragmentos de um discurso amoroso*, reflete-se sobre cenas das narrativas pop, com o objetivo de compreender de que modo se configuram amor e sexo na vida líquida. Grande quantidade de estímulos sexuais nos meios de comunicação, enfraquecimento dos laços afetivos, a compulsiva busca pela felicidade, a proliferação de não-lugares e alteração da relação espaço-tempo (mediada inclusive pela comunicação via

internet) são alguns dos aspectos que interferem no modo como se constroem os relacionamentos dramatizados nos textos pop.

Por conseguinte, amar na vida líquida tem um sentido particular que depende, sobretudo, das transformações da intimidade, examinadas por Anthony Giddens. Para o sociólogo, como *conseqüência da modernidade*, é possível observar modificações na esfera individual, sobretudo, no que se refere à conexão entre a intimidade e as instituições modernas. Assim, as relações erótico-afetivas passam a ser orientadas muito menos pelos valores burgueses e constituem-se como relacionamentos puros, que materializam no âmbito privado a reflexividade do mundo moderno. A descentralização da sexualidade é a principal característica dessa espécie de relacionamento: ao se desvincular a prática sexual das suas funções reprodutivas, liberando-a, sua principal motivação passa a ser a obtenção de prazer – é o que Giddens denomina sexualidade plástica.

Com base nas narrativas pop contemporâneas, é possível discutir sobre os abalos sofridos pelo casamento burguês, com suas noções de fidelidade, exclusividade e eternidade associadas ao ideal romântico de amor. As personagens pop vivenciam de modo recorrente os desencontros amorosos em sua busca contínua por felicidade e prazer efêmeros. O amor romântico parece transgredir, pois não encontra vias de se consolidar, como conseqüência da crise dos valores burgueses. No contexto descrito por Giddens, apenas o amor confluyente pode se estabelecer na base das relações pessoais: um amor democrático e auto-reflexivo, que pressupõe a fragilidade do vínculo afetivo, cuja duração se estende até o instante em que ao menos uma das partes envolvidas deixa de obter satisfação.

A literatura pop exhibe essas transformações, mas não se exime da capacidade de tecer críticas sobre elas. A freqüência com que são apresentadas personagens desumanizadas demonstra uma tensão entre a busca pelo amor-paixão e o mundo capitalista globalizado. Ironicamente, nas narrativas representa-se o conflito entre algo que ainda persiste no imaginário – o ideal romântico – e sua quase impossibilidade de realização. Como Giddens, Zygmunt Bauman também percebe que, contemporaneamente, os valores ligados ao ideal de amor romântico tendem a não se sustentar. Na vida líquida, o amor também tende a ser líquido, o que para Bauman significa compartilhar alguns dos aspectos do amor confluyente, embora com algumas peculiaridades acentuadas. Como sucede a outras instâncias da vida líquida, no amor líquido não há perspectivas do estabelecimento de vínculos

a longo prazo: os relacionamentos tendem a ser fugazes e descartáveis, como são as mercadorias e as vidas para consumo. A ênfase também recai sobre a busca pela felicidade e pelo prazer, mas, além disso, no amor líquido, o que está em jogo é construir conexões, redes: marcado pelo desejo simultâneo de aproximação e afastamento, o amor líquido não prevê o engajamento duradouro, mas conexões fugazes que podem vir a ser rompidas tão rapidamente como são iniciadas. O que possui relevância é o número de pessoas consumidas e descartadas (ou *deletadas*), não a duração do vínculo. A aproximação entre o modelo de relação via *internet* (visível no uso de certos termos da informática) e as relações do “mundo real” não é feita por acaso: o engajamento amoroso desenvolve-se de modo a proporcionar aos indivíduos a experiência da “proximidade virtual”, o que satisfaria tanto o desejo de aproximação como o de afastamento. Evitar os riscos e potencializar os prazeres: eis a palavra de ordem da sociedade líquido-moderna.

O eixo do texto constrói-se assim a partir das reflexões provocadas pelas narrativas pop. Não se trata de delimitar fronteiras irreduzíveis, com o intuito de definir uma categoria literária, mas de percorrer as vielas, os becos e as avenidas que se abrem nas páginas da literatura pop; criar liames entre as narrativas, com base no mundo compartilhado de referências que nelas se exhibe. Trata-se de compreender, enfim, de que modo os imaginários transnacionais globais contornam a expressão de indivíduos imersos em uma multiplicidade de *paisagens* e como sua interpretação da vida líquida produz esse mesmo imaginário.

2 TODA ESSA GENTE ENTRANDO PARA O TERCEIRO MILÊNIO

*Everything has been said before
There's nothing left to say anymore
When it's all the same
You can ask for it by name
Babble babble bitch bitch
Rebel rebel party party
Sex sex sex and don't forget the "violence"
Blah blah blah got your lovey-dovey sad-and-lonely
Stick your STUPID SLOGAN in:
Everybody sing along.*
This Is The New Shit (Marilyn Manson)

*I see you in my life
I see you on the screen
An ascending socialite
Orbiting the scene
And everybody wants you now
Everybody wants to be a part of your crowd
Ooh
Baby it seems sometimes you're lost in TV
Lost in a dream [instant sunshine]
Lost In TV (Suede)*

2.1 CENAS DA LITERATURA POP

O primeiro caco de anatomia que entrou em meu Porsche: o joelho

Outro dia a gente tenta, um dos contos publicados em *Ou clavículas*, de Cristiano Baldi, inicia-se com a cena seguinte:

O primeiro caco de sua anatomia que entrou em meu Porsche: o joelho. De confusos pêlos loiros. Encravados. A coxa, gorda e estrienta, embaçada com os vidros de inverno. Suava água sanitária. Sentou a mão entre minhas pernas com relapsa violência. Tudo mole, por enquanto.⁵

Nas poucas linhas destacadas, a observação de alguns aspectos remete ao que pode se considerar uma *iconografia pop*. Primeiramente, verifica-se um símbolo de *status* – o *Porsche*. A partir da presença desse signo, a personagem, também narrador do conto, adquire um *status* socioeconômico que a insere na camada mais alta da pirâmide social. Sendo o *Porsche* um automóvel importado, por si, a sua posse é suficiente para descrever o narrador-personagem. A isso se opõe a figura feminina que com ele interage. Pela seqüência da narrativa, presume-se que se trate de uma prostituta, cuja aparência se afasta do padrão de beleza contemporâneo veiculado pelos meios de comunicação de massa. Aqui é introduzido um segundo aspecto: a simbologia sexual, que compõe o eixo da narrativa. Nesse fragmento, o narrador não poupa o leitor das referências às partes do corpo, que, no caso específico da personagem, são cacos de anatomia. No texto de Baldi, o corpo e o sexo são presença constante, não raro, descritos e associados à brutalidade e à dominação: o sexo não é representado como prazer, mas como violência, evidenciando-se aqui um terceiro aspecto.

O conto prossegue:

Ela catou, num tatear contente e irritante, a chave da luz. Sessenta watts suficientes para mostrar as manchas de mofo nas paredes. Em algum lugar ali perto alguém tentava tocar Rolling Stones em uma guitarra desafinada. Subiu as escadas em minha frente. A bunda na altura dos meus olhos. Bunda tenebrosa. Shortinho laranja. Duas celulites particularmente profundas e uma espinha cor de maisena pareciam as Três Marias.⁶

⁵ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p.71.

⁶ *Ibid.*, p.72.

As imagens que sugerem degradação (do ambiente e das personagens) ressoam em palavras selecionadas pelo narrador: “manchas”, “mofo”, “desafinada” e “tenebrosa”. Um quarto aspecto, por fim, pode ser observado, quando se faz alusão à banda *Rolling Stones*, um dos inúmeros mitos difundidos através dos meios de comunicação de massa. Outros elementos que são parte do cotidiano da sociedade contemporânea matizam cenário e personagem, parcamente descritos: maisena, a televisão *Philips* de 21 polegadas e a maionese (todos mencionados em diversos momentos do texto).

A narrativa transcorre sob um ritmo veloz, proporcionado pelo uso intenso de frases curtas, o que sugere uma aproximação entre a linguagem literária e a linguagem cinematográfica, notável pelo seu dinamismo e velocidade. As pausas marcadas pela pontuação podem ser interpretadas como os intervalos entre as mudanças de planos cinematográficos. O olhar do narrador movimenta-se como uma câmera, ora focalizando o todo do corpo ou do ambiente, ora se aproximando e capturando detalhes das personagens (o joelho, a coxa com estrias e a mão entre as pernas).

A presença de tais aspectos, inicialmente arrolados de modo sistemático por Evelina Hoisel em *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*⁷ e também explorados por Décio Torres Cruz em *O pop: literatura, mídia e outras artes*⁸, permite afirmar que *Outro dia a gente tenta*, como os demais textos do livro de contos de Cristiano Baldi, está situado dentro dos limites de um discurso literário pop.

No *Supercaos*, Evelina Hoisel reflete sobre as relações entre a *pop art* e a literatura pop, demonstrando haver uma convergência entre ambos. Decerto, o fenômeno pop se define, a princípio, dentro do campo das artes plásticas, como também observa Décio Cruz. É presumível então que o discurso literário pop se aproprie não somente das técnicas e da linguagem da arte pop, mas também do imaginário que a circunscreve, adquirindo uma feição múltipla, em que as mais diversas linguagens podem se mesclar para formar um produto cultural distinto.

⁷ HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

⁸ CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

Desenvolvida, a princípio, nos Estados Unidos e na Inglaterra, a arte pop, segundo Leslie Fiedler e Reyner Banham, baseia-se nos aspectos mais cotidianos da sociedade de consumo, como as marcas de produtos industrializados, a cultura de massa e os mitos do cinema e da música popular. Além disso, sua inserção no contexto urbano líquido-moderno possibilita a penetração das técnicas e temáticas dos meios de comunicação de massa na cultura erudita, fazendo com que se apresente como uma estética da consumibilidade. Trata-se assim de uma arte consumível que, entretanto, não seria proposta como “menos séria” do que a “arte permanente”.

A ligação entre o pop e os *mass media* é reiterada por Lawrence Alloway⁹, quando discute acerca do fenômeno pop britânico. Entretanto, Alloway acrescenta que, ao contrário do que se poderia pensar, o fato de o pop se apropriar de temáticas, técnicas e imagens dos meios de comunicação não significa afirmar sua identidade. Em primeiro lugar, Alloway argumenta que a imagem na arte pop está disposta em um novo contexto, potencializando a produção de sentidos. E, além disso, os meios de comunicação de massa são mais complexos e menos inertes do que se imagina.

Ao se apresentar como um questionamento dos já estabelecidos padrões artísticos, a arte pop se configura por meio de uma atitude dessacralizadora, que culminaria com a perda da aura da obra de arte. Isso remete aos movimentos de vanguarda do início do século XX, que também assumiram uma postura subversiva diante da arte institucionalizada, atingindo extremos de negação niilista, como no Dadaísmo.

O caráter dessacralizador do pop é intensificado quando se percebem as conexões existentes entre arte pop e cultura jovem. De acordo com Lucy Lippard¹⁰, tais conexões respondem pela presença de elementos de hostilidade diante dos valores contemporâneos e pelo afastamento dos padrões aceitos da arte. O momento histórico em que a arte pop surge é caracterizado por uma revisão dos valores tradicionais, como afirma Décio Cruz. Com isso, torna-se possível traçar linhas convergentes entre o fenômeno pop e os movimentos de contracultura, que avultavam no período dos anos 60:

⁹ ALLOWAY, Lawrence. The development of british pop. In: LIPPARD, Lucy. *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 1988, p.27-69.

¹⁰ LIPPARD, Lucy. *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 1988, p.9-27.

O ponto de encontro entre a arte pop e os movimentos de contracultura está no fato de ambos se voltarem contra a sociedade de consumo, contra a violência e contra as atrocidades da guerra, em oposição aos princípios capitalistas da exploração humana, da sua força de trabalho e da sua sexualidade.¹¹

A sociedade de consumo e o capitalismo – então global – são denominadores comuns de uma arte que, todavia, não se furta às condições oferecidas pela industrialização. Observa-se que Décio Cruz destaca um caráter combativo do pop e da contracultura: ambos empreenderiam incisivamente uma oposição aos modos de vida da sociedade pós-industrial e do capitalismo. Tal perspectiva, no entanto, não pode ser assumida de maneira irrestrita, no que se refere ao pop daquele momento e, sobretudo, ao pop contemporâneo.

Ostentando uma postura crítica ou eximindo-se dela, é indiscutível que a arte pop esteja associada à cultura urbana e industrial. Nesse cenário é que se pode vislumbrar um repertório iconográfico que circula através dos meios de comunicação de massa e é utilizado pelos artistas. Sobre isso, Alloway cita Richard Smith, artista plástico britânico, afirmando: “Ao anexar formas disponíveis para o espectador por meio dos *mass media*, percebe-se que há um mundo compartilhado de referências. Os contatos podem ser feitos por vários níveis.”¹². Hoisel organiza, a partir de Simon Marchán, os principais elementos dessa iconografia, que podem ser observados nitidamente no conto de Cristiano Baldi: os símbolos de *status*, a publicidade e a propaganda, os mitos do *mass media*, a simbologia sexual e as formas de violência próprias da cultura contemporânea¹³.

O movimento empreendido por Hoisel, ao aproximar do pop a produção de José Agrippino de Paula, é o que permite situar o texto de Baldi (e dos outros escritores da editora Livros do Mal e da Geração 90) dentro dos limites de um discurso literário pop. Também Décio Cruz¹⁴ explora as apropriações da arte pop pela literatura pop, enfocando a produção literária até a década de 80: a temática, voltada para o mundo do cinema, das estrelas hollywoodianas, da cultura urbana industrial, o *nonsense*, os símbolos de *status*, os quadrinhos, o erótico e a

¹¹ CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003, p.43.

¹² “In annexing forms available to the spectator through mass media there is a shared world of references. Contact can be made on a number of levels.”. ALLOWAY, Lawrence. “The development of british pop”. In: LIPPARD, Lucy. *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 1988, p.48, tradução nossa.

¹³ HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p.137-8.

¹⁴ CRUZ, Décio Torres. *Op. Cit.*, p.44-5.

publicidade; a técnica, que envolve o uso de procedimentos cinematográficos e a colagem; os mitos urbanos e a linguagem, marcada pela insubordinação a regras, busca por novas formas e pelo discurso do sonho e do inconsciente, são as linhas traçadas pelo teórico, que permitem a demarcação de um campo discursivo pop.

Pode-se afirmar que todo esse repertório iconográfico é trabalhado por meio do uso de técnicas de linguagem oriundas de outras artes – como a fotografia, as histórias em quadrinhos, o cinema e as artes plásticas – bem como da publicidade, que é também encontrada na temática. O resultado é uma literatura que, por ocupar os interstícios, oferece férteis possibilidades de interpretação das complexidades do mundo contemporâneo.

I'll be your mirror

Em *Viviane ou a garota dos olhos de dizer tchau*, Baldi¹⁵ oferece ao leitor algumas imagens retiradas de uma iconografia pop. O texto, narrado em primeira pessoa, é uma história de amor (que, como ocorre na maioria dos textos pop contemporâneos, é atravessado pela melancolia). Ao longo da narrativa, a personagem masculina faz um balanço do seu encontro com Viviane, que parece ter sido marcado pela efemeridade e pela inexorabilidade do fim. Nesse ponto, a referência à música do álbum *All tomorrow's parties*, da banda *The Velvet Underground*, desempenha um papel significativo para o enredo. Escrita por Lou Reed na década de 60, *I'll be your mirror* (serei seu espelho), título da música, remete ao olhar, elemento que figura desde o título do conto: para o narrador-personagem, em Viviane, “o melhor eram os olhos de dizer tchau”. Em seguida, o narrador pondera: “E é provável que fosse o meu tchau nos olhos dela, já que eu sabia, desde o começo, que o tchau era inevitável. E iminente. I'll be your mirror. Angústia bate-e-volta. Premonição de insucesso.”¹⁶. Antecipa-se então o fracasso do encontro amoroso, e a música de Lou Reed como citação sugere uma relação especular entre ambas as personagens, que padecem das mesmas angústias e são igualmente solitárias. Paralelamente, percebe-se a presença de outros signos que

¹⁵ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p.7-11.

¹⁶ *Ibid.*, p.8.

permeiam o imaginário da sociedade contemporânea e remetem ao seu cotidiano, como a alusão à revista Nova e ao Ovomaltine. Tais citações, ao contrário do que possa parecer a alguns detratores da literatura pop, são mais do que alusões gratuitas a marcas, objetos e personalidades do mundo capitalista contemporâneo; elas constituem um mundo compartilhado de referências, que amplia os níveis de contato com o leitor.

O escritor, o leitor e as personagens estão inscritos no cenário contemporâneo e compartilham de uma mesma experiência, que é a vida urbana no mundo capitalista globalizado. Como em um jogo especular, a representação dos modos de vida das personagens está imbricada com as realidades do escritor e do leitor urbanos. E o jogo de espelhos é reforçado com o acesso recorrente à iconografia pop. Tal recurso pode ser observado de maneira bastante evidente em dois escritores da literatura pop britânica: Irvine Welsh e Nick Hornby, ambos tomados como referência pelos brasileiros, sobretudo, os idealizadores da editora Livros do Mal¹⁷.

Em *Trainspotting*¹⁸, que narra as desventuras de Mark Renton e seus amigos, todos dependentes químicos, a cultura pop é onipresente. Ambientado nos subúrbios de Edimburgo, o romance explora a relação entre quatro jovens, oriundos da classe operária escocesa, sem dinheiro e sem perspectivas. O enredo se constrói em torno das tentativas frustradas de Renton para se manter afastado do vício em heroína e os capítulos se concentram no cotidiano desses quatro rapazes, que passam a vida tentando preencher os dias com sexo, drogas e violência. Já no começo, o narrador-protagonista – Renton – alude a um produto da cultura de massa: “O suor tava escorrendo de Sick Boy; ele tava tremendo. Eu tava lá sentado, olhando pra tevê, tentando não perceber o filho-da-puta. Ele tava me deixando pra baixo. Eu tentava prestar atenção ao filme de Jean-Claude Van Damme.”¹⁹. Renton observa Sick Boy em uma crise de abstinência e tenta desviar sua atenção para o vídeo de Jean Claude Van Damme e, para se concentrar, faz uma sinopse do filme, ironizando o *plot* repetitivo dos filmes de ação.

¹⁷ É válido destacar o fato de que Daniel Galera e Daniel Pellizzari traduziram em conjunto os romances *Porno* e *Trainspotting*, ambos de Irvine Welsh.

¹⁸ WELSH, Irvine. *Trainspotting*. New York: Norton, 1996.

¹⁹ “The sweat wis lashing oafay sick boy; he wis trembling. Ah wis jist sitting thair, focusing oan the telly, tryin no tae notice the cunt. He wis bringing me doon. Ah tried tae keep ma attention oan the Jean-Claude Van Damme vídeo” *Ibid.*, p.3, tradução nossa.

A iconografia pop reaparece pouco depois: “O filho-da-puta de mau-gosto quebra a regra número um dos viciados, botando ‘Heroin’, a versão do disco *Rock ‘n’ Roll Animal*, de Lou Reed, que é mais dolorosa de ouvir quando você tá mal do que a versão original do *The Velvet Underground and Nico*.”²⁰. Como no texto de Baldi, a citação do *The Velvet Underground* está presente, estabelecendo-se um ponto de tangência com Welsh. Aqui também, a alusão não é gratuita e se insere diretamente no fluxo da narrativa: se em Baldi, *I’ll be your mirror* reitera a relação especular entre as personagens, *Heroin* matiza as cenas em que as personagens de Welsh se drogam com heroína. Ironia e humor são adicionados aos parágrafos em doses eficazes e suscitam reações imediatas no leitor, que compartilha das mesmas referências.

Do mesmo modo, Hornby compõe seu romance *High Fidelity*²¹ – *The million-copy Nº. 1 bestseller*, como se lê na capa da edição da *Penguin Books* – baseando-se, sobretudo, na cultura pop, mais especificamente, na música pop em língua inglesa. Rob é o narrador, dono de uma loja de discos e que procede a uma auto-análise para tentar compreender a razão pela qual seus relacionamentos afetivos não progridem. O que deflagra esse processo é o rompimento com sua atual namorada, Laura.

Para introduzir o romance, um prólogo em que o protagonista, habituado a fazer listas de “cinco melhores”, enumera os seus “cinco mais memoráveis rompimentos”²². Entre uma ex-namorada e outra, alguns *top five* relacionados à cultura pop: os cinco melhores artistas, segundo a ex-namorada Penny Hardwick – “Penny era atraente, e seus cinco artistas preferidos eram Carly Simon, Carole King, James Taylor, Cat Stevens e Elton John. Várias pessoas gostavam dela.”²³, os cinco melhores filmes americanos – “(Cinco melhores filmes americanos e, portanto, os melhores filmes já produzidos: *O poderoso chefão*, *O poderoso chefão II*, *Taxi Driver*, *Os bons companheiros* e *Cães de aluguel*.)”²⁴ e outras referências, como algumas

²⁰ “The bad-taste bastard breaks the junky’s golden rule by pitting on ‘Heroin’, the version on Lou Reed’s *Rock ‘n’ Roll Animal*, which if anything, is even more painful to listen to when you’re sick than the original version on *The Velvet Underground and Nico*. In: WELSH, Irvine. *Trainspotting*. New York: Norton, 1996, p.8, tradução nossa.

²¹ HORNBY, Nick. *High fidelity*. London: Penguin, 2000.

²² “[...] top Five most memorable split-ups [...]” *Ibid.*, p.1, tradução nossa.

²³ “Penny was nice-looking, and her top Five recording artistes were Carly Simon, Carole King, James Taylor, Cat Stevens and Elton John. Lots of people liked her.” *Ibid.*, p.6, tradução nossa.

²⁴ “(Top five American films, and therefore the Best films ever made: *The Godfather*, *Godfather Part II*, *Taxi Driver*, *Goodfellas* and *Reservoir Dogs*) *Ibid.*, p.21, tradução nossa.

de suas músicas favoritas – “‘Only Love can break your heart’, por Neil Young; ‘Last night I dreamed that somebody love me’ do The Smiths; ‘Call me’, por Aretha Franklin; ‘I don’t want to talk about it’, por qualquer um.”²⁵.

Todas as músicas que a personagem Rob menciona são sobre desilusões amorosas. Assim, as referências se entrecruzam com o fio da narrativa, de modo que músicas e quaisquer outros elementos da iconografia pop se agregam ao estado psicológico da personagem, que, não por mera coincidência, sofre por ter sido abandonado pela namorada. Por outro lado, *The Smiths*, *Aretha Franklin* ou *O poderoso chefão* são também alguns indicadores do estilo de vida da personagem, assim como sua mania de construir *top fives*.

Muito além de ser somente um reflexo da sociedade de consumo, a literatura pop pode ser compreendida como uma complexa rede de referências em que estão representados os processos de construção e reconstrução da identidade no mundo contemporâneo. Desse modo, os estilhaços de cultura pop nos textos contemporâneos atuam como catalisadores de um debate que envolve não somente a construção de uma personagem, mas, sobretudo, a questão dos biopoderes em uma sociedade de consumidores. A literatura pop contemporânea põe em cena, assim, o que Zygmunt Bauman²⁶ denomina *vida de consumo* ou *vida líquida*²⁷.

Eso es la última prof&cia

A ênfase de Evelina Hoisel e Décio Cruz parece recair sobre a irreverência que atravessa o discurso literário pop. Como afirma Cruz:

A linguagem pop caracteriza-se pelo aspecto alegórico da irreverência e da ironia parodística herdado da tradição moderna e se configura através da “carnavalização” da linguagem, segundo a proposta de Mikhail Bakhtin,

²⁵ “Some of my favourite songs: ‘Only Love Can Break Your Heart’ by Neil Young; ‘Last Night I Dreamed That Somebody Loved Me’ by the Smiths; ‘Call Me’ by Aretha Franklin; ‘I Don’t Want to Talk About It’ by anybody” In: HORNBY, Nick. *High fidelity*. London: Penguin, 2000, p.18, tradução nossa.

²⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

²⁷ Vida líquida é, conforme Bauman, uma forma de vida que tende a ser levada em uma sociedade líquido-moderna, em que as condições de ação e as estratégias de reação envelhecem muito rapidamente, tornando-se obsoletas. É a vida de consumo, isto é, a vida em uma sociedade de consumidores, que interpela seus membros basicamente como consumidores.

onde as diversas vozes se reúnem para desvelar e revelar a voz do “outro”.²⁸

O texto literário pop seria então caracterizado por um ímpeto combativo, crítico, que se traduziria principalmente no uso da linguagem. Embora sua afirmativa se refira à produção literária que se estende até a década de 80, é preciso considerar que a moderna tradição da ruptura e o vanguardismo permanecem produtivos no imaginário dos jovens escritores contemporâneos. Mas isso não acontece de forma tão maniqueísta.

No prefácio à segunda coletânea de contos, *Geração 90: os transgressores*²⁹, Nelson de Oliveira escreve uma apresentação dos contistas que é também uma reflexão sobre o subtítulo do volume. Eis a questão que se coloca: “o que significa ser transgressor hoje em dia?”. A resposta é um tanto desconstrutora: se no movimento modernista, transgredir significava romper com a tradição, para os transgressores da Geração 90, a proposta é deixar de lado a conotação somente positiva do termo “transgressão” e o sentido negativo de “conservação”. Para justificar a diversidade e a mescla de vozes, Oliveira acredita que tanto vanguardistas, quanto conservadores somaram e subtraíram uns dos outros. Não se trata de uma condenação dos vanguardistas, tampouco sua absolvição. Assim, Oliveira compreende sua antologia como o melhor tributo às vanguardas.

Arnaldo Bloch, que figura na coletânea com o conto *A última prof&cia*, traz condensados em sua linguagem os elementos do discurso literário pop, apresentando um texto cuja marca mais visível é a insubordinação às regras gramaticais:

Eso es la ultima prof&cia.
Ultima no sentido demais ressentido, e no sentido de definitiva.
Isto disto, ba bamos escarecer que o trexto é prescrito em entranha língua.
Cada parlara vem do âmargo, portanto deve ser linda com a máxima anteção, para que não se tome uma letra por loutra.³⁰

O trecho inicial do conto deixa manifesto o teor irônico e parodístico do texto. Escrita como se fosse uma profecia, a *prof&cia* de Bloch questiona a validade de um discurso místico-religioso (já a partir do título, que se escreve sobre a rasura de um discurso oficial e sacralizado): palavras ambíguas, mensagens “definitivas”. Ao

²⁸ CRUZ, Décio Torres. *Op. cit.*, p. 86.

²⁹ OLIVEIRA, Nelson de (org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

³⁰ BLOCH, Arnaldo. *A última prof&cia*. In: OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.91.

mesmo tempo em que se mostra como a verdade, imediatamente abre-se o espaço para a sua crítica. A língua escapa às regras, pois o texto é “prescrito em entranha língua”; uma língua em que as fusões com outros idiomas são perceptíveis desde o começo: “Eso es la ultima prof&cia.”. A explicação do narrador para tal mistura é também irônica e lança o leitor no contexto de um mundo globalizado e veloz: “É que este que vos escravo est vítrima de bombom bardeio inform (ativo e ático).”. O conflito entre os judeus e palestinos, a hegemonia norte-americana e os *skinheads* são alguns dos estilhaços que compõem o cenário e apontam para uma “pax americândida”.

De acordo com Décio Cruz, a carnavalização da linguagem na literatura pop destaca seu aspecto lúdico. A polissemia das palavras é explorada através das várias associações permitidas pelos sons, como ocorre no texto de Bloch. Referências a uma multiplicidade de linguagens, referências irônicas são maneiras através das quais os escritores revelam sua atitude subversiva perante a linguagem. O uso freqüente de trocadilhos, como propõe o teórico, seguindo a perspectiva dos formalistas russos, tem a função de “retirar a língua de sua forma previsível, renovando-a através da ambigüidade das imagens suscitadas pela desconstrução do significante”³¹. Para o teórico, com a inclusão de múltiplas vozes, torna-se possível a insubordinação à tradição e à gramática, que é então apresentada como uma das características mais marcantes da linguagem pop. Tal transgressão frente ao código escrito seria uma maneira encontrada pelos escritores pop para revelar “a tirania das normas impostas pela classe dominante” e “a manipulação, pela indústria de consumo, dos desejos, sonhos e pensamentos das pessoas pertencentes às outras classes sociais inferiores.”³².

Os processos mencionados e que podem ser vistos ao longo do texto de Arnaldo Bloch são apresentados por Décio Cruz a partir de *Meu nome é Gal*, de Rogério Menezes. Os mesmos procedimentos que se observam em *A última prof&cia* figuram no texto de Menezes: o uso da oralidade, o apelo aos trocadilhos, o uso de neologismos e a mescla de idiomas. O próprio narrador de Bloch parece fornecer os elementos necessários para uma aproximação com o texto de Menezes: “A beabase é o português, trespassado por anglais, french, italiando e espinhol, et ambém por neologilhos, trocadismos, nonsentes, abreavicações, transefigurações,

³¹ CRUZ, Décio Torres. *Op. cit.*, p.111.

³² *Ibid.*, p.123.

fusões e sobretudo, erros, significativos ou não.”³³. Na voz do narrador encontram-se, assim, todos os aspectos presentes na linguagem literária pop, tal como descrita por Evelina Hoisel e Décio Cruz: neologismos, trocadilhos, o *nonsense*, as fusões e os erros (ou, melhor dizendo, a opção pelo uso da língua oral).

No entanto, é preciso questionar se esse caráter subversivo e libertário atribuído à linguagem pop pode ser verificado de maneira irrestrita no texto de Bloch. Em uma passagem em que lê *Meu nome é Gal*, Cruz aponta para a presença de signos que remetem ao contexto específico do Brasil da década de 60 – a alusão ao General Lott é compreendida como uma maneira de trazer à tona o ambiente político brasileira daquela época³⁴. Percebe-se então que o debate proposto pelo texto de Menezes, escrito em 1984, durante o período de abertura política, tem como referencial o panorama político do Brasil. O texto de Bloch, embora sugira a transgressão por meio da palavra, apresenta-se em outro contexto, com preocupações bastante distintas. Se o citado General Lott, do romance de Menezes, reporta à ditadura militar, conseqüentemente, trata-se da representação de um mundo caracterizado pela bipolaridade: Estados Unidos *versus* União Soviética, capitalismo *versus* comunismo. O conto de Bloch, por sua vez, se insere no cenário do Brasil globalizado: referências ao contexto específico do país há, mas não como um protesto político nos moldes do período da Guerra Fria. O que mais se aproxima desse referido teor subversivo da linguagem pop se encontra nos momentos em que o narrador se apropria de signos e circunstâncias comuns ao indivíduo que vive sob o capitalismo global: MacDonalds, Paul McCartney, Ovomaltine e Martini (fundidos em OvoMartini), além da menção à hegemonia estadunidense no mercado global. A guerra não é mais fria e talvez fosse mais adequado falar de uma “guerra *cool*”³⁵: não há um inimigo a ser vencido, os Estados já não são tão sólidos quanto antes e o mercado passa a ocupar o posto principal na mediação das relações sociais. Subverter a língua como se fazia no começo do Modernismo, nas décadas de 60 e 70 e, até mesmo nos anos 80, talvez não seja uma arma tão eficaz; talvez nem

³³ BLOCH, Arnaldo. A última prof&cia. In: OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.91.

³⁴ CRUZ, Décio Torres. *Op. cit.*, p.125-6.

³⁵ Conforme Lucy Lippard, afirmar que o pop é *cool* significa dizer que não há uma postura crítica assumida pelos artistas diante da realidade ao seu redor. O *cool*, termo bastante difundido nos meios de comunicação, pode ser considerado o termo do presente, por agrupar em si aspectos como modernidade, novidade, individualidade, fluidez e, sobretudo, indiferença. O comportamento *cool* está relacionado com uma postura indiferente e, ao mesmo tempo rebelde. Assim, se a arte pop é *cool*, ela é, por excelência, a representação do modo de vida líquido-moderno.

mesmo o inimigo exista e, se existir, não se materializa em algo tão palpável como os Estados Unidos da América e seu “capitalismo selvagem”. O que está em jogo não é mais a luta contra o imperialismo dos Estados-nação, mas que atitudes tomar diante do crescimento do Império³⁶.

Você deve simplesmente se acostumar às mutações

Em *Hotel Hell*³⁷, romance de Joca Reiners Terron, o cenário urbano é apresentado ao leitor de maneira caótica – caos que se reitera com a fragmentariedade e a polifonia do texto, em prosa, por vezes, quase poética. No começo do texto, a cidade apresentada é uma São Paulo em que as mudanças são corriqueiras:

Depois de um longo e tenebroso inverno, o frio resolveu aparecer. [...] Digo essas coisas de estações, mas em São Paulo os ipês deram a louca, florescem em qualquer época. [...] Isto aqui é a maior cidade do continente e você deve simplesmente se acostumar às mutações. Aceitá-las – elas acontecem o tempo todo.³⁸

A imagem da grande cidade é criada como algo sombrio, o que é associado em seguida ao caráter mutável do ambiente natural e urbano. Os ipês deram a louca, as estações não seguem um padrão e a cidade é um cenário caótico em que é preciso se adaptar às constantes transformações, aceitá-las como... naturais.

A temática urbana encontra-se no âmago da literatura pop. Segundo Evelina Hoisel e Décio Cruz, a arte pop e, por extensão, o discurso literário pop estão associados à cultura urbana e industrial. Ao lançar mão do caos, do lixo, da violência e da festa como temática, os escritores pop dramatizam a vida na sociedade de consumo, em que não somente os mecanismos de produção industrial estão submetidos à lógica de mercado, mas também as relações pessoais. A sociedade

³⁶ Conforme Michael Hardt e Antonio Negri, o declínio da soberania dos Estados-nação não implica o declínio da soberania como tal. Sua hipótese é a de que a soberania adquiriu nova forma: ao invés do imperialismo, há o Império, advindo do crepúsculo da soberania moderna. Ao contrário desta, o Império não estabelece um centro territorial de poder, nem se baseia em fronteiras fixas: “é um aparelho de descentralização e desterritorialização” que administra entidades híbridas, com hierarquias flexíveis e permutas plurais.

³⁷ TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

³⁸ *Ibid.*, p.15.

urbana e industrial é compreendida como um ambiente apocalíptico em que os únicos deuses possíveis são aqueles criados pela indústria de entretenimentos: os mitos são as imagens provenientes da cultura de massa e as grandes narrativas são aquelas que sucedem diariamente nos meios de comunicação. Evelina Hoisel e Décio Cruz destacam na arte e na literatura pop a presença recorrente das explosões, o que remete à “cultura da bomba”, impulsionada pela ameaça de guerra nuclear. Todavia, é preciso assinalar que, para os teóricos, o caos, a festa e o lixo como temas da literatura pop reportam a um engajamento que a aproxima da contracultura e o cenário apocalíptico é construído com o objetivo de promover uma crítica ao *status quo*: “A postura desses textos em relação ao assunto é portanto crítica, mas de uma crítica que se constrói através da carnavalização dos diversos elementos que compõem o tema.”³⁹. A crítica empreendida pela literatura pop teria então uma feição libertária, embora Cruz já sinalize para uma anulação desse caráter revolucionário da arte pop pela própria sociedade de consumo.

O texto de Terron, embora tangencie diversos pontos descritos pelos teóricos, apresenta outras tantas linhas de fuga:

E então somos obrigados a interromper as cervejas nas calçadas, [...] e nos recolhermos aos cantos escuros de nossos cubículos com IPTU atrasado. O perigo de viver nos espaços públicos novamente zerando os limites de nossas vidas sem brilho, exceto o da tevê. Bonecos animados, através dela vimos os irmãos sem-nada ocultos sob os farrapos da solidariedade, as velhas judias ordenando a fila da sopa embaixo do viaduto.⁴⁰

Na passagem anterior, o cotidiano urbano se impõe, prosseguindo com a descrição da cidade de São Paulo: as cervejas nas calçadas, os cubículos com IPTU atrasado, o perigo de viver em espaços públicos, o brilho da televisão e as vidas sem brilho, irmãos sem nada e fila da sopa sob o viaduto. “No horizonte, encobrendo a cordilheira de prédios, a Primavera se aproxima, adiantada. E tudo pára.”⁴¹. Com essa descrição, o narrador reforça a visão apocalíptica associada ao caos urbano. Logo depois, há uma figura em preto e branco que ilustra o texto: nela, encontra-se uma menina no playground, com o olhar atônito voltado para uma nuvem negra que chega fora de hora e sem avisar (a Primavera), tomando todo o horizonte, atrás dos

³⁹ HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p.117-8.

⁴⁰ TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003, p.15.

⁴¹ *Ibid.*, p.16.

prédios; ao fundo, um homem sem pernas, sentado em sua cadeira de rodas, tudo composto em tons predominantemente escuros.

Caos cotidiano, apocalipse e a atmosfera opressiva do grande centro urbano figuram tanto nos textos pop anteriores a Terron, quanto no *Hotel Hell*. Entretanto, a crítica, que também pode ser percebida neste último, não assume um teor panfletário, tampouco se direciona a algo tão corpóreo quanto o imperialismo norte-americano. O risco não é tanto o de uma explosão atômica, a Guerra Fria não mais divide o mundo em dois pólos e a ameaça é difusa, resultante do contexto do capitalismo global. As personagens são menos combativas e mais desorientadas do que o narrador de *PanAmérica*: para as personagens pop contemporâneas, parece não haver futuro, parece não haver saída possível: “Me matei ontem à noite. Uma montanha de dívidas, enteado chato, mulher com TPM intratável me levaram à tal saída dos fundos, sempre aberta aos nossos problemas.”⁴².

Queriam fazer sexo de tudo quanto é jeito

Também como subversiva é apresentada a temática do corpo e do erótico. De acordo com Cruz, o elemento erótico se apresenta na literatura pop como aspectos do culto ao corpo associados à violência urbana. O corpo é compreendido então como um meio de liberação, o que contribuiria para combater a reificação do homem: a sociedade de consumo induz e manipula, o corpo erótico subverte. Associado à festa, o corpo, segundo Hoisel, é redescoberto “como signo capaz de codificar múltiplas mensagens e deflagrar múltiplas percepções”⁴³, liberando o homem do *status* de “instrumento resignado da força de trabalho”. Esse espírito combativo vinculado ao corpo erótico figura nas produções analisadas por Hoisel e Cruz: *Boquitas Pintadas*, *PanAmérica*, *Meu nome é Gal* e *A verdadeira estória de Jesus* são alguns dos textos em que o corpo como instrumento de protesto torna-se marca registrada da literatura pop. O corpo e o sexo permanecem como um forte *leitmotiv* das narrativas pop contemporâneas:

⁴² TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003, p.47.

⁴³ HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p.34.

Quando chegaram no Motel Le Petit Palais, Alex, Marquinhos, a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, pediram um quarto para os quatro. Alex, Marquinhos, a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, queriam fazer sexo de tudo quanto é jeito: sexo oral, sexo anal, sexo grupal, ménage à trois etc.⁴⁴

No trecho, extraído do romance *Sexo*, de André Sant’Anna, as amigas Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens e Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol protagonizam uma cena em que praticam sexo grupal com outros dois homens. O objetivo das personagens, segundo o narrador, é fazer sexo “de tudo quanto é jeito”. No decorrer do capítulo, as cenas de sexo são descritas de maneira bastante detalhada, como sucede ao longo de todo o romance: partes de corpos são captadas em *close up*, como se o leitor estivesse diante das imagens de um filme pornográfico. No entanto, em face de sequências que poderiam ser consideradas eróticas, não há possibilidades de reagir com excitação: o corpo que é apresentado por Sant’Anna não é erótico, tampouco subversivo. Ao contrário, o que se observa nas páginas de *Sexo* é o corpo deserotizado e automatizado. Permanecem o sexo e o corpo como temática produtiva para a narrativa pop contemporânea, mas a perspectiva assumida reverte o seu papel nos textos: de subversivos e libertários corpo e sexo passam a ser vistos como parte de mecanismos de controle pela incitação.

A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens sentiu prazer.
 Marquinhos sentiu prazer.
 Alex sentiu prazer.
 A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, achou a experiência mais ou menos interessante.
 A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens achou que Alex e Marquinhos faziam sexo mais ou menos bem.⁴⁵

A conclusão da cena reitera a tônica da narrativa: as personagens de *Sexo* são tanto consumidores quanto objetos para consumo. O que de fato importa é a obtenção do prazer, imediato e efêmero. Ao final de cada cena de sexo, a sensação que resta é a de que é preciso saciar cada vez mais o ímpeto consumista; é preciso buscar mais prazer em outros corpos-objetos de consumo. Como afirma o narrador acerca da

⁴⁴ SANT’ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p.74.

⁴⁵ *Ibid.*, p.82.

Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol: ela “fazia sexo com o intuito de vivenciar novas experiências.”⁴⁶.

O uso do elemento erótico e do corpo na narrativa de Sant’Anna é explicitamente irônico, pois talvez seja esse o único meio eficaz de se criticar o *status* do corpo na sociedade de consumo. A representação das relações erótico-afetivas em *Sexo* está em consonância com o mundo no qual se insere o texto, mas o olhar sarcástico lançado pelo narrador confere a essas imagens um teor irônico que, se não chega a abalar as estruturas do mundo capitalista globalizado, ao menos expõe algumas de suas conseqüências mais danosas para o indivíduo. Se nas produções anteriores à década de 90, era possível afirmar que “o corpo se joga contra a máquina de maneira erótico-suicida”⁴⁷, para a literatura pop contemporânea, questiona-se a validade de tal assertiva e a eficácia do gesto.

O penteado Xororó

A montagem e desmontagem dos mitos é observada por Hoisel em *PanAmérica*, de José Agrippino de Paula, como um procedimento capaz de investir contra a ideologia dominante. Se o mito não pode ser percebido como sistema ideológico, pois está “naturalizado”, sua função pode estar vinculada a interesses de uma elite, que o utiliza para manter sua hegemonia. O mito se mostra, então, como uma ferramenta bastante útil para a indústria cultural, “ao transformar continuamente comportamentos, situações em preenchimentos para uma estrutura cristalizada e estratificada de representação de mundo que nunca é questionada”⁴⁸. A indústria cultural e os meios de comunicação de massa com seus produtos são descritas com feições daninhas, tais quais aquelas da “sociedade afluyente”.

Agrippino de Paula leva ao paroxismo a construção dos mitos em *PanAmérica*, tornando-os hiperbólicos, com o intuito de desmitificá-los. A construção de personagens planas pelo escritor revela um movimento de esvaziamento psicológico que favorece a aproximação entre a personagem literária e o mito:

⁴⁶ SANT’ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 37.

⁴⁷ CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003, p.154.

⁴⁸ HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

Neste tipo de romance, o Autor não descreve as personagens sob o aspecto psicológico, nem comenta suas intenções, seus atos, ou suas falas. Limita-se a apresentá-las objetivamente, a mostrá-las através do diálogo, das ações, dos gestos. Nesse sentido, verifica-se uma grande influência da técnica do cinema no romance moderno.⁴⁹

As palavras de Hoisel referem-se ao texto de Agrippino de Paula, mas poderiam ser ditas em qualquer comentário sobre a narrativa de André Sant'Anna. As personagens de *Sexo* são construídas como tipos, personagens planas, sem um desenvolvimento psicológico. Se as personagens de *PanAmérica* são astros e estrelas de *Hollywood*, as de *Sexo*, de tão esvaziadas, em sua maioria são nomeadas somente por suas características superficiais e imediatas: o Executivo de Óculos Ray-Ban, a Esposa Com Mais De Quarenta, a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, dentre outros, são apresentados como produtos em série de uma sociedade capitalista massificada.

Os mitos, contudo, não estão excluídos da narrativa de Sant'Anna. Eles figuram como em *PanAmérica*, sob a forma de ícones do mundo pop: na cena em que o Executivo de Óculos Ray Ban e sua esposa Com Mais De Quarenta fazem sexo, o homem não consegue se excitar o suficiente com sua esposa, recorrendo à sua imaginação: “O Executivo De Óculos Ray-Ban fez sexo anal com sua Esposa Com Mais De Quarenta. O Executivo De Óculos Ray-Ban ejaculou no róseo cu da Kim Basinger.”⁵⁰. Sem conseguir sentir atração pelo corpo da sua esposa, somente a imagem do corpo de um ídolo – da época – poderia ser capaz de excitá-lo diante da Esposa Com Mais de Quarenta: “[...] o Executivo De Óculos Ray-Ban conseguiu focalizar o róseo cu da Kim Basinger em sua mente e ficou com o pau duro.”⁵¹. Um detalhe bastante significativo: se isso acontece, hoje, certamente não é a imagem de Kim Basinger que aparece nas mentes dos homens...

Em *Sexo*, há ainda outra maneira pela qual a sociedade de consumo é representada de forma mitificada. Nos nomes das personagens, em suas ações e interações, é possível observar a freqüente alusão a objetos, marcas, programas de televisão e tudo o mais que possa compor o imaginário pop contemporâneo. A vinculação das personagens a esse imaginário, como ocorre na prosa de Sant'Anna, pode ser um modo de criticar o processo para manter uma ideologia dominante

⁴⁹ HOISEL, Evelina. *Supercaos: os estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p.87.

⁵⁰ SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p.72.

⁵¹ *Ibid.*, p.72.

mediante a construção de mitos: “Em New York, o Japonês Da IBM compraria um frasco de perfume Chanel N°5 para a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon, que se transformaria na Gordá Ainda Mais Gordá Com Cheiro de Chanel N°5.”⁵². O fato de a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon se casar com um homem rico – embora, no texto, o fato seja apenas uma especulação do narrador – faz com que ela ascenda socialmente, o que se revela na mudança do seu nome: a substituição de uma marca de perfume por outra é o que determina sua posição social.

De acordo com Hoisel, os mitos se inserem na malha textual sob a forma de heróis políticos, astros de cinema e outros ícones. A eles se agregam símbolos de poder econômico, sexual ou mesmo de super-heróis em quadrinhos. São esses símbolos que, em *Sexo*, parecem estar atrelados não apenas a ídolos, mas, condensados em produtos e marcas do mundo líquido-moderno; associam-se às personagens, hierarquizando-as, conferindo-lhes uma identidade: os estilhaços da cultura global são também passíveis de ser convertidos em mitos.

Por outro lado, é válido considerar que os meios de comunicação de massa e os produtos do capitalismo global não encarnam o mal. É preciso perceber que o poder não se distribui somente entre dois pólos opostos e conflitantes: os oprimidos e os que oprimem. Grupos hegemônicos jogam com o imaginário, com o intuito de manter ou expandir o seu poder, mas o que dizer das rasuras que são operadas pelos grupos minoritários ou oprimidos ao desconstruírem o que seriam os instrumentos para a sua dominação? Em outros termos, deve-se pensar como Lawrence Alloway e perceber que os meios de comunicação de massa não são tão simples e inertes, como muitas vezes se acredita.

A crítica que se encontra em *PanAmérica* e *Sexo* é uma das possibilidades da literatura pop. Mas os símbolos, as referências e a presença de ícones pop podem significar processos de formação de subjetividade, não necessariamente subversivos, embora nem sempre correspondam à materialização da hegemonia de uma classe dominante:

Ela me acusou de ser parecido com o Raul Gil. E disse que eu chupava paus por tabela. Apliquei-lhe o devido corretivo, dei-lhe umas bofetadas e broxei no sofá-cama... maldito gosto de Q-Boa. As putas de hoje não tem classe. A verdade é que Marcos Rey faz falta.⁵³

⁵² SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p.25.

⁵³ MIRISOLA, Marcelo. *O herói devolvido*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.17.

A breve passagem, retirada do conto *À guisa de orquídeas*, de Marcelo Mirisola, apresenta uma figura conhecida nos meios de comunicação de massa – o apresentador Raul Gil – que pode ser considerado um ícone local. A presença do ícone no texto, contudo, não sugere claramente o procedimento de montagem e desmontagem dos mitos, mencionado por Hoisel. A princípio, seu papel na narrativa, que é uma história de amor, é meramente circunstancial, afastando-se de qualquer possibilidade de se tornar um instrumento de combate ideológico ou de manipulação das massas. Os protagonistas, durante uma discussão, lançam mão de elementos encontrados em seu meio cultural. A escolha desses elementos sugere a tentativa de construir uma atmosfera *kitsch*, não para desqualificá-la, mas para se aproximar de um cotidiano urbano que é o das personagens. Além de formar a atmosfera *kitsch*, os ícones podem ser compreendidos ainda como uma maneira pela qual as personagens compõem seus estilos de vida, como no trecho em que o narrador menciona o “penteado Xororó” da carteira de identidade da mulher. Ao mesmo tempo em que apenas denota um estilo de vida, percebe-se que a presença do ícone também traz embutida uma crítica. Todavia, não se trata da desmontagem do mito, mas de uma dissonância entre a voz do narrador e a escolha da personagem ou, em outros termos, trata-se do julgamento do narrador acerca do corte de cabelo da mulher: “O penteado Xororó’. A identidade era de 1988 (meu pau mole caído pro lado esquerdo). Se fosse pela foto... eu não comia.”⁵⁴.

Marcas de produtos complementam a ambientação *kitsch*: sandálias havaianas, a *gillete* enferrujada na saboneteira, os cigarros *free* nas mãos da mulher que pinta as unhas dos pés e a mulher que vendia Natura para equilibrar as contas são algumas das imagens que figuram entre um diálogo e outro. Antes de remontar a qualquer espécie de crítica, as marcas estão vinculadas às personagens, de modo que suas identidades são constituídas a partir da apreensão dos fragmentos presentes no meio cultural em que se inscrevem.

⁵⁴ MIRISOLA, Marcelo. *O herói devolvido*. São Paulo: Editora 34, 2000, p.15.

2.2 REDEFININDO PARÂMETROS DA LITERATURA POP

Literatura no contexto global

Em uma das “vidas cegas” narradas por Marcelo Benvenuti, tem-se os fragmentos da vida de Clara, que trabalha como faxineira. Após uma breve descrição física e quase nenhuma psicológica, o narrador passa a se concentrar no momento em que Clara interrompe seu serviço e “perpassa seus olhos” por uma revista de fofocas. Eis o trecho que merece destaque:

Ela aproveita o intervalo de trabalho e perpassa seus olhos castanhos lisos finos em uma revista de fofocas. A atriz da novela que perdeu o filho em um acidente de carro na estrada para Curitiba. O cantor que foi preso depois de quebrar um bar e bater numa menor de idade. Na televisão a apresentadora declama a poesia matutina de horrores dilacerados. O assalto ao banco no centro do Rio. A guerra civil na Macedônia. A castração de mulheres na África Oriental.⁵⁵

Embora curto, o conto, que culmina com a revelação dos dotes da protagonista como bailarina, condensa na passagem citada uma sucessão de fragmentos que reportam ao contexto urbano na modernidade líquida. Dois meios de comunicação – televisão e revista de fofocas – trazem informações diversas sobre as vidas local e global, que convergem no momento em que são processadas pela personagem. A revista informa sobre os ícones locais e seus factóides: a morte do filho da atriz da novela numa estrada para Curitiba e a prisão do cantor são eventos que situam a personagem em um contexto local. Por outro lado, a apresentadora de televisão fornece imagens que se estendem desde o Rio de Janeiro, passando pela África Oriental e pela Macedônia.

É notável que os acontecimentos estejam seqüenciados um após o outro, sem interrupções. A sucessão de frases curtas é responsável por conferir um ritmo de maior velocidade à narrativa, que é a mesma das imagens no mundo contemporâneo: uma após a outra, elas se renovam e descartam as mais antigas. Da vida privada dos mitos aos fatos do dia-a-dia global a passagem é imediata, como nos *flashes* televisivos. A instantaneidade da transmissão de informações é

⁵⁵ BENVENUTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p.72.

um dos aspectos mais marcantes da sociedade capitalista globalizada e provoca o impacto de eventos distantes na esfera individual.

Felicidade talvez é um dos textos de Daniel Pellizzari, publicado em *Ovelhas que voam se perdem no céu*⁵⁶. Composta por três cenas, a narrativa assume uma feição cinematográfica ao lançar mão de cortes para estabelecer a transição entre uma cena e outra. À primeira cena, o narrador se encontra em um quarto com duas garotas. Não se sabe se são prostitutas, mas se pressupõe que a ação se desenvolva antes ou após o sexo. A cena é então formada por um diálogo, narrado, predominantemente, em discurso indireto livre:

Às vezes confundo Rimbaud com Baudelaire, mas não me importo muito porque a maioria das pessoas que conheço nunca ouviu falar de nenhum deles. Estas duas garotas que estão comigo, por exemplo, não devem saber onde fica a França. Na Europa, a loira com cara de morena me responde. [...] Me fala mais da França, eu peço, e ela me vem com torre Eiffel, Guerra dos Cem Anos, Joana D'Arc, Asterix, Revolução Francesa, Danton, Marat e Platini. A vida tem suas surpresas. Ah, e Sartre.⁵⁷

O parágrafo inicial da narrativa apresenta uma sucessão de referências que remetem desde o discurso literário ao futebol. Rimbaud e Baudelaire são alusões que indicam uma possível identificação do escritor com os poetas mencionados, o que pode ser percebido desde o nome da editora: *Livros do Mal*. A aproximação com os malditos é, possivelmente, uma tentativa de conferir aos textos um teor igualmente subversivo. No conto em questão, os dois nomes funcionam como uma espécie de mote, que se desenvolve ao longo do parágrafo. Como uma maneira de comprovar o vazio que caracteriza as duas garotas, o narrador acredita que elas nem mesmo sabem onde fica a França. A partir de então, acumulam-se as breves alusões a eventos históricos, monumentos e outras personagens (históricas, dos quadrinhos e do futebol). Mais adiante uma das garotas, menstruada, pede um absorvente OB, e um parágrafo é construído em torno dessa circunstância. A marca, bem como os nomes de Asterix e Platini, inscrevem a narrativa no contexto urbano do século XX, o mesmo contexto em que transcorrem as duas outras cenas.

A cena dois traz a situação de uma mulher que decide sair sem rumo, deixando para trás o seu apartamento, a vida na cidade e as propagandas na caixa de correspondências. Em um momento antes de a personagem sair do apartamento, diz o narrador: “Deixou Billie Holiday cantando no quarto e trancou a porta do

⁵⁶ PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001.

⁵⁷ *Ibid.*, p.18.

apartamento.” Logo em seguida, “Dentro do ônibus, comprou um pacote de incenso do Hare Krishna sorridente”. Ao descer do ônibus, sai da rodoviária e decide aguardar alguma carona na beira da estrada. As situações em que se envolve a personagem reportam ao desejo de fugir de um ambiente em que a possibilidade de ser feliz é duvidosa. Nota-se o ecletismo dos fragmentos que compõem a personagem: Billie Holiday e Hare Krishna. Percebe-se que, indiretamente, por meio das referências, o texto encaminha o leitor às décadas de 60 e 70: indivíduos que, deslocados da sociedade, decidem colocar-se *on the road* e alusões à cultura indiana (como sucedeu a ícones do *rock and roll*, como George Harrison e, por extensão, os *Beatles*) são signos que evocam a liberdade, fortemente associada à felicidade, naquele período. As fronteiras são tênues e é possível que a personagem faça convergir tanto estilhaços da cultura pop americana quanto da cultura indiana. Mas estes são apenas os fragmentos que estão disponíveis na cidade, ao seu redor, para que sejam escolhidos por qualquer um dos indivíduos que habitam esse espaço.

Algo semelhante ocorre na cena três. Com o mesmo ritmo e o mesmo teor das outras duas cenas, o narrador descreve a situação em que duas pessoas – um homem e uma mulher – estão sentadas, à noite, diante “do que restou de algo que um dia foi um rio”. Certamente, essa é a cena responsável por estabelecer um vínculo entre os três momentos do texto, de maneira conclusiva. A água suja do rio, a garrafa de plástico na areia, o céu com nuvens e sem estrelas apresentam-se como um cenário melancólico: “Que noite mais sem graça. Um céu vazio, um rio morto, uma areia cheia de cadáveres da civilização e nós, quase zumbis.”. Rua morta, portas fechadas, luzes apagadas; a iluminação pálida da rua, “tuberculosa”: a cidade surge como um ambiente impuro e o teor crítico do texto se faz bastante evidente. Durante o momento de contemplação, ambos fumam um cachimbo com maconha e assim começam a se distanciar da realidade. Mas as portas da percepção não poderiam permanecer abertas por muito tempo e, dois parágrafos depois, o narrador volta à realidade:

De repente eu olho de novo para o céu sem estrelas e a água sem vida e a areia cheia de merda. Vejo bem ao longe as luzes da cidade [...]. Começo a praguejar contra tudo a cidade a civilização a sociedade a vida Deus o Universo, ela se une a meu protesto e ficamos ali, vomitando clichês que

devem ter algo de verdade porque de outra forma nunca teriam se tornado clichês [...].⁵⁸

A realidade é urbana e a cidade, sem vida. A voz do narrador traduz um ambíguo sentimento, marcado pela insatisfação e insubordinação, ao mesmo tempo em que se reconhece um clichê e, portanto, inócuo. Eis o momento em que o texto revela nitidamente a sua feição crítica, marcada pela ironia do discurso literário pop. É notável o fato de que todas as cenas sejam unidas pela temática da busca pela felicidade, que, como propõe o título, é a busca pelo improvável ou provisório.

Ao final da história, o narrador exclama: “[...] porra, como é amarga essa bosta de vida.”. Sob o imperativo de obter a felicidade de qualquer maneira, característico da sociedade capitalista globalizada, o indivíduo é sempre estimulado a consumir, sempre buscando algo mais novo (que perde seu valor rapidamente), produzindo mais lixo e sem atingir a satisfação. O que resulta desse estado de coisas são indivíduos angustiados e entediados, que conseguem manifestar seu desagrado diante do mundo em que vivem, mas sua única reação é a inércia ou a busca por subterfúgios. Daí o reconhecimento de sua própria impotência: praguejam contra tudo – a cidade, a civilização e seus detritos – mas admitem que vociferar contra a sociedade capitalista globalizada não passa de um clichê.

Os dois contos, a despeito das suas particularidades, encontram um ponto de tangência, no que se refere ao contexto em que se inserem as personagens. O mundo capitalista globalizado é o seu denominador comum e as fábulas ganham corpo com a ação recíproca entre personagem e meio urbano. Andreas Huyssen, em artigo intitulado *Literatura e cultura no contexto global*⁵⁹, desenvolve suas reflexões a partir de uma constatação: “A globalização vai, com certeza, mudar o campo dos estudos culturais e literários.”. Conclusão semelhante foi obtida por Eneida Maria de Souza, quando da discussão acerca do *status* da Teoria da Literatura, em *A teoria em crise*⁶⁰: “O mundo mudou, nos últimos dez anos, [...] e porque motivo as concepções artísticas, teóricas e políticas não deveriam trocar o caminho tranquilizador do reconhecimento pelo saber sempre em processo?”⁶¹. A globalização é um fato; as transformações que dela decorrem, inegáveis. Desse

⁵⁸ PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001, p.23-4.

⁵⁹ HUYSEN, Andreas. *Literatura e cultura no contexto global*. In: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lucia Helena. *Valores*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

⁶⁰ SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

⁶¹ *Ibid.*, p.78.

modo, os teóricos mencionam a necessidade de se estabelecer outros paradigmas para os estudos culturais e literários, de reconsiderar os critérios de valoração estética da obra de arte: em suma, refletir sobre a literatura e a cultura sem perder de vista o fato de que os tempos mudaram. Ao passo que Souza se detém sobre a interdisciplinaridade como alternativa à crise da teoria, Huyssen explora a relação entre estudos literários e culturais, focalizando, sobretudo, o ponto de encontro entre a cultura de massa e a cultura de elite, o erudito e o popular. Ambas as perspectivas, no entanto, oferecem subsídios para uma leitura do discurso literário pop na contemporaneidade.

Conforme Souza, para o teórico, não se trata mais de considerar a literatura apenas como objeto estético ou priorizar em seu estudo os critérios de literariedade, mas sim de perceber de que maneira ela pode levantar questões teóricas ou promover discussões acerca de temas atuais. Huyssen, por sua vez, considera necessário retomar o debate acerca do estético e da relação entre erudito e popular, buscando escapar de um binarismo redutor que, segundo o teórico, opôs o local e o global como sendo, respectivamente, o autêntico e o condenável. Para Huyssen, com a emergência do pós-moderno, as fronteiras entre erudito e popular puderam ser abaladas, mas o que se seguiu foi o arrefecimento do debate, embora a problemática não pudesse ser considerada resolvida. Como prossegue o teórico:

O resultado não tem, então, sido a fusão criativa de erudito e popular, como alguns imaginaram no debate nos anos de 1970 e início dos anos de 1980, uma nova cultura democrática que casaria complexidade estética com apelo de massa, aboliria hierarquias de gosto e classe e nos levaria a uma nova idade de prazer cultural [...]⁶²

O gosto não é mais circunscrito em termos de classe, mas “multiplamente fraturado” em termos de mercado; orientado por padrões de consumo bastante diversificados. Tal conjuntura permitiria que se cogitasse a validade de uma distinção entre pop erudito e pop popular, em que as expressões “erudito” e “popular” atuam, conforme Huyssen, mais como marcadores de renda do que de valor estético.

Nas produções pop contemporâneas, percebe-se que a tensão entre erudito e popular permanece profícua. Nas narrativas de Marcelo Benvenuti e Daniel Pellizzari, as referências à cultura de massa compartilham o espaço das páginas com alusões à cultura erudita, sobretudo, ao cânone literário. Não se trata de expor a

⁶² HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lucia Helena. *Valores*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.26.

divisão entre alta e baixa culturas, entre culturas para classes distintas, mas de tornar manifestas as diferenças entre os padrões de renda das personagens, confirmadas pelo que elas consomem: a empregada que lê revistas de fofocas e se informa pela televisão; a prostituta que cita Asterix, Platini e outros estilhaços como representativos da França, ao passo que o narrador (diferenciado) reflete sobre Rimbaud e Baudelaire. Nos textos de André Sant’Anna e nos contos de Marcelo Mirisola, isso se torna ainda mais patente: neles, as personagens adquirem suas feições e sua posição social a partir do que consomem (desde óculos e perfumes até produtos culturais – o penteado Xororó, do conto de Mirisola, por exemplo).

Constatar a presença de alusões à cultura de massa na literatura não significa, contudo, reconhecer a inexistência de diferenças com relação à arte erudita. Para Huyssen, diferenças em qualidade, complexidade e ambição sempre haverá entre os produtos culturais. Modificou-se, no entanto, o fato de que a divisão não é mais vertical e a fronteira entre o popular e o erudito se tornou uma zona horizontal de trocas, pilhagens e hibridações. Conseqüentemente, tais diferenças não fazem pender a balança para apenas um lado, ou seja, a qualidade e a complexidade não são necessariamente superiores no pólo erudito ou no popular.

Huyssen apresenta, então, cinco propostas para o campo dos estudos literários e culturais no contexto global. Em primeiro lugar, questiona a oposição entre literatura e arte séria à mídia de massa, abandonando a abordagem tradicional da relação erudito-popular. Para o teórico, ambos estão sujeitos às pressões de mercado, a “um marketing de nicho e de massa, quantitativa e qualitativamente diferenciado, para todos os tipos de consumo cultural”⁶³. É necessário abordar o tópico da mídia em toda sua complexidade, considerando-se a oralidade, a escrita e a linguagem visual, subtraindo-se à concepção modernista tradicional de que o erudito é o literário. A reintrodução do estético na análise das práticas e produtos culturais é a terceira proposta. Desse modo, os critérios sugeridos mostram-se de extrema utilidade para a abordagem de textos literários pop:

[...] não o radicalmente novo, mas a complexidade da repetição, a reescrita e a bricolagem poderiam ser o foco, como também poderiam ser a intertextualidade sugestiva, a imitação criativa, o poder de questionar hábitos enraizados por meio de estratégias visuais ou narrativas, a habilidade de transformar o uso da mídia etc.⁶⁴

⁶³ HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lucia Helena. *Valores*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.30.

⁶⁴ *Ibid.*, p.30.

Praticamente todos os critérios sugeridos pelo teórico podem ser vislumbrados nas páginas dos escritores pop contemporâneos: desde o recurso à ausência de pontuação, como em muitos dos textos de Benvenuti, até a mescla de linguagens (sobretudo a cinematográfica), como em Pellizzari, passando pela bricolagem e pela intertextualidade.

Abandonar a idéia de que o ataque à cultura de elite pode desencadear uma transformação política e social é a quarta proposta de Huyssen. Observar de que formas se estabelecem os vínculos entre as produções culturais e os discursos políticos e sociais, em contextos locais ou globais específicos, é uma postura mais coerente com as configurações atuais do Império. Como afirma Huyssen, “Quando tudo se torna disponível (embora nem sempre acessível) para o consumidor escolher, fica muito mais difícil encontrar um local para uma crítica política eficaz.”⁶⁵. Eis uma das razões pelas quais se torna possível questionar qual o sentido de ser um transgressor, hoje em dia.

Por fim, como Eneida Maria de Souza, o teórico enfatiza uma mirada transdisciplinar, priorizando a combinação dos estudos culturais com disciplinas de história cultural, antropologia e a crítica literária. Vale ressaltar que as dimensões sociológicas e econômicas da cultura não são descartadas na abordagem. Se nos textos de Benvenuti e Pellizzari, a atmosfera urbana se materializa, circunscrevendo as ações das personagens, é preciso ponderar sobre a relevância de discussões em torno dos imaginários urbanos transnacionais. São esses os imaginários agenciados no instante em que se constroem as personagens e são tecidas suas relações, aos moldes de uma sociedade líquido-moderna globalizada. Comunidades imaginárias, gênero, subalternidade e sociedade civil são temas colocados em pauta por uma literatura que não se furta a refletir sobre o que há de mais cotidiano.

Para Huyssen, tais sugestões permitiriam uma ampliação do campo da crítica literária, sem que fosse necessário excluir o *topos* da estética. Pensar a literatura pop contemporânea requer a abertura do campo dos estudos literários para uma abordagem transdisciplinar. Contudo, é preciso ter em mente que o objeto de estudo é literatura e, portanto, trata-se de um objeto estético. As propostas e os critérios mencionados pelo teórico tornam viável a leitura de uma produção que está imersa

⁶⁵ HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lucia Helena. *Valores*. Belo Horizonte: UFMG, 2002, p.31.

no cotidiano do Ocidente globalizado – a literatura pop de um mundo líquido-moderno.

Havia toda essa gente entrando para o Terceiro Milênio

O cenário é uma praia, no final do século XX, repleta de pessoas em busca de diversão durante as férias de verão. O conto é composto somente por um longo parágrafo, o que, no entanto, não confere lentidão ao texto. Como no romance *Sexo*, a narrativa apresenta um ritmo veloz, marcado por frases curtas e pela repetição de estruturas. Não há protagonistas, tampouco personagens individualizadas ou, para utilizar a terminologia de E. M. Forster, personagens redondas. Há apenas a voz do narrador, que se assemelha aos movimentos de uma câmera cinematográfica, capturando a ação:

Havia um saco de batata chips boiando sobre o riacho que havia e refrescava os pés de uma adolescente, que havia lá na praia e usava um biquíni moderno, que não era mais virgem, já que seu biquíni moderno realçava as formas de seu bumbum bem torneado e de seus seios firmes como os seios da adolescente que usava o biquíni brega e fazia com que o aspecto dela, adolescente de biquíni moderno, fosse muito atraente para os garotões bronzeados pelo sol que havia lá na praia.⁶⁶

O trecho anterior condensa muitos dos elementos que asseguram o teor da narrativa. A princípio, percebe-se a presença de objetos de consumo, simbolizados pelo saco de batata chips e pelos biquínis moderno e brega, que contribuem para a representação do modo de vida urbano contemporâneo. O saco boiando sobre o riacho, ao mesmo tempo em que remete à praticidade do mundo atual, com os alimentos industrializados, sugere algo semelhante ao que se vê no texto de Pellizzari, *Felicidade talvez* – o encontro entre o indivíduo e a cidade com os seus detritos. Por sua vez, os dois modelos de biquínis simbolizam a hierarquização e os modos de subjetivação no mundo contemporâneo: a oposição entre o moderno e o brega é emblemática, pois é o único aspecto que diferencia as duas adolescentes e determina seu sucesso entre os homens da praia. Para que sejam adolescentes modernas, basta que consumam um produto moderno, que, não obstante, pode vir a ser brega em poucos meses.

⁶⁶ SANT'ANNA, André. *Amor e outras histórias*. Lisboa: Cotovia, 2001, p.103-4.

Observa-se ainda que as imagens relativas ao corpo e ao sexo são elementos constantes ao longo de todo o texto. Na passagem destacada, os detalhes sobre a virgindade da adolescente, a descrição do seu corpo, realçando o “bumbum bem torneado” e os “seios firmes”, bem como os garotões bronzeados, deixam patente que o olhar do narrador incide sobre a maneira pela qual o corpo se insere na sociedade de consumidores. A praia de *Aquarius* é o local em que estão representadas as “forças de produção da realidade social, bem como as subjetividades que a animam”⁶⁷. Há, além das adolescentes e dos garotões bronzeados, outras personagens, efêmeras e planas, como todas as demais: a mulher gorda com bolhas nas costas, o marido da mulher gorda, o cara musculoso, o amigo gordinho do cara musculoso, o executivo de férias, o francês grandão, a sua morena, o prefeito da cidade são figuras que estão vinculadas umas às outras, como se todos estivessem ligados à mesma sorte – entrar no Terceiro Milênio.

A ironia que se encerra na última frase do conto encontra-se distribuída por todo o parágrafo que o compõe. O Terceiro Milênio – com as maiúsculas – é apresentado como um malogro: promessa de imensurável progresso, o século XXI é descrito pela voz do narrador de Sant’Anna com a “pena da galhofa”, com a qual ele rabisca um riso irônico de quem percebe que alguma coisa não está bem. Imagens depreciativas colaboram para a sua mirada pessimista: o saco boiando sobre o riacho, as bolhas nas costas da mulher gorda e do francês grandão, o órgão sexual enrugado do marido, que olhava para o vazio, e todos os que buscavam sexo, embora não o conseguissem, são algumas das imagens que constroem o cenário da entrada para o século atual. Do alto do morro, havia exclusivamente o prefeito, jovem e moderno – a figura do político calculista e ambicioso – que olhava para a praia e apenas se preocupava com o que lhe trazia lucro:

Havia o prefeito da cidade daquela praia, que era jovem e moderno e olhava do alto do morro daquela praia, cheio de condomínios com nomes em inglês e francês, para a praia, satisfeito com aquele verão, que estava ótimo, cheio de turistas do interior de São Paulo e um francês, que incrementavam a economia da cidade daquela praia que havia, trazendo dinheiro para o pessoal da cidade que havia e estava recebendo, naquele verão, um número recorde de bundas e carros importados do Japão.⁶⁸

⁶⁷ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005, p.41.

⁶⁸ SANT’ANNA, André. *Amor e outras histórias*. Lisboa: Cotovia, 2001, p.106-7.

Condomínios com nomes em inglês e francês, o turista estrangeiro e os carros importados do Japão são uma representação dos limites tênues que há no cenário globalizado contemporâneo. Para o prefeito, relevante era o fato de que a presença dos turistas do interior de São Paulo e do exterior incrementaria a economia local. Produzir lucro para os habitantes da cidade – o que era medido pelo número de bundas e carros importados do Japão – é a preocupação primordial. É válido se deter nos adjetivos atribuídos ao prefeito: *moderno* e *jovem*.

É importante que o prefeito seja moderno, pois isso o destaca dos demais freqüentadores da praia. Porque ele é moderno, a cidade lucra, possui condomínios com nomes estrangeiros e recebe carros importados do Japão. Ser moderno significa estar em uma posição hierarquicamente superior, visto que as demais personagens, segundo o executivo de férias, também moderno, são todas bregas, por serem mais feias do que ele e, sobretudo, por não acompanharem o presente. O mesmo tipo de valoração pode ser observado entre os biquínis das adolescentes: há o moderno, que proporciona à adolescente o sucesso entre os garotões bronzeados, e há o brega, impedindo que a adolescente que o veste perca a virgindade.

Segundo Anthony Giddens⁶⁹, os modos de vida modernos não encontram par nas ordens pré-modernas, ou seja, a sociedade moderna apresenta-se sob uma forma que não tem precedentes na história. Em princípio, isso pode ser atribuído ao ritmo das mudanças que podem ser observadas no mundo moderno: os avanços tecnológicos mostram esse ritmo voraz de maneira muito evidente e costuma-se pensar apenas nesse fenômeno, quando se trata da questão. Entretanto, a velocidade com que as transformações acontecem pode ser percebida em todos os outros contextos, inclusive nas relações pessoais e na intimidade. São mudanças que não se limitam a uma comunidade fechada, mas se expandem globalmente e adquirem configurações particulares nas diferentes partes do mundo em decorrência do apagamento das fronteiras nacionais.

Para o sociólogo britânico, a modernidade não foi substituída por uma pós-modernidade. O que Giddens propõe é a idéia de que o momento atual (o período a partir da segunda metade do século XX) corresponde a uma *modernidade radicalizada*, isto é, um período que, embora não tenha rompido com o anterior, apresenta peculiaridades que residem basicamente na *radicalização* das

⁶⁹ GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

conseqüências da modernidade. Zygmunt Bauman⁷⁰, por sua vez, utiliza o termo *modernidade líquida* para definir o período em foco: ao invés de radicalização, Bauman opta por descrever um processo de “liquefação” próprio à modernidade. Fluidez e liquidez são, segundo o sociólogo, as metáforas mais apropriadas para o período correspondente ao final do século XX. No Manifesto Comunista, é possível encontrar a idéia de “derretimento dos sólidos” associada ao espírito moderno. A diferença que é marcada por Bauman, com relação à contemporaneidade, diz respeito ao fato de que, hoje, esse processo de liquefação não tem o objetivo de substituir uma ordem rígida por outra. Ao passo que, antes, estava em pauta a demolição da ordem tradicional, na modernidade chamada líquida, existe um outro sentido: o alvo dessa liquefação são os vínculos entre as escolhas individuais e as ações coletivas, são os mecanismos de dependência e interação. Uma vida líquido-moderna é marcada pela desconexão entre espaço e tempo, pela velocidade e extensão das transformações, além da reflexividade e da desintegração da rede social. Instituições como a família e as classes são postas de lado, ao passo que a autoconstrução individual adquire primazia: tudo o que possa remeter à coletividade é deslocado por valores individuais – eis o processo de *privatização da modernidade*.

O Terceiro Milênio que espera pelas personagens de *Aquarius* situa-se nesse período denominado por Bauman de modernidade líquida. O modo de vida das personagens é o de uma vida líquido-moderna, em que as condições sob as quais agem os indivíduos se modificam em um tempo bastante curto, tornando difícil a consolidação em rotinas das formas de agir. Em um mundo como esse, ser moderno e jovem tem um significado que transcende os atributos biológicos de um indivíduo.

Jovens são a maioria das personagens envolvidas nos textos da editora Livros do Mal, da Geração 90 e da literatura pop britânica. Quando não o são, percebe-se que as imagens e citações presentes nas narrativas referem-se à cultura jovem. Conforme Edgar Morin, em *Cultura de massas no século XX*⁷¹, em uma sociedade em contínua transformação, como é a do século XX (e, atualizando, a do século XXI), a experiência acumulada ao longo da vida já não é tão importante, mas sim a adesão ao movimento. Em outros termos, o novo modelo de indivíduo – o do

⁷⁰ BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

⁷¹ MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.147-57.

adulto juvenil – é o do homem em busca de auto-realização, que deseja permanecer eternamente jovem, vivendo o presente em sua plenitude. Juventude, segundo Morin, é mais precisamente a adolescência, surgida como categoria no século XX. O adulto juvenil é, portanto, o adulto adolescente, cuja “personalidade’ social ainda não está cristalizada: os papéis ainda não se tornaram máscaras endurecidas sobre os rostos, o adolescente está à procura de si mesmo e à procura da condição adulta”⁷².

O que Morin talvez não tenha observado é o fato de que, dificilmente, essas “máscaras” se solidificarão. Na sociedade líquido-moderna, é provável que essa condição adulta não seja encontrada e a busca de que fala Morin seja sempre abortada. De acordo com Bauman⁷³, a vida líquida, isto é, a vida em um mundo líquido-moderno, pode ser definida como uma sucessão de reinícios, vivida sob condições de incerteza constante e na qual os finais rápidos e indolores são os momentos mais cruciais. A vida líquido-moderna é então, forçosamente dinâmica: “Deve modernizar-se (leia-se ir em frente, despindo-se a cada dia dos atributos que ultrapassaram a data de vencimento e desmantelamento [...]) ou perecer.”⁷⁴.

Nesse ambiente de competição global, os mais próximos do topo da pirâmide social tendem a ser bem-sucedidos, ao passo que os demais vêem suas chances reduzidas. Não há dúvidas de que o prefeito jovem e moderno, que observa todos os outros indivíduos do alto, está inserido no primeiro grupo. Ele, como o executivo de férias, está plenamente adaptado ao modo de vida líquido-moderno, pois possui todos os requisitos básicos para transitar livremente pelas fronteiras fluidas do mundo líquido. Para serem modernos, o prefeito e o executivo de férias são instados a se manter em movimento e, com desenvoltura, considerar-se em casa em todos os lugares, mas em nenhum deles em particular. Praticar o que Bauman denomina “arte da vida líquida” requer “aquiescência à desorientação, imunidade à vertigem, adaptação ao estado de tontura, tolerância com a falta de itinerário e direção, e com a duração indefinida da viagem”⁷⁵.

Quanto aos que não têm escolha ou não gostariam de estar em movimento contínuo, resta apenas seguir o fluxo. Não existe a opção de ficar de fora e sua

⁷² MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p.154.

⁷³ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

⁷⁴ *Ibid.*, p.9.

⁷⁵ *Ibid.*, p.10.

recusa ou incapacidade de se mover pode transformá-los no refugio da globalização – são as *vidas desperdiçadas*⁷⁶. Como assinala o sociólogo polonês, a vida líquida é uma vida de consumo, em que a prática do consumo tangencia todas as relações sociais. Isso significa afirmar que, na sociedade líquido-moderna, todos estão fadados a ser objetos de consumo. Nesse contexto, é muito efêmera a distinção que possa haver entre consumidores e objetos de consumo, pois os indivíduos se locomovem de um pólo ao outro, durante toda a sua existência: ora são as mercadorias, submetidos à avaliação dos outros, ora, os consumidores, exigindo, avaliando, adquirindo e descartando. Porque a cultura é consumista, ser jovem é uma qualidade inegável e uma necessidade premente: o prefeito e o executivo de férias são jovens e continuarão sendo jovens; os demais têm o direito de buscar a juventude, mas seu poder aquisitivo, em algum momento, pode impedi-los de realizar seu *upgrade*.

Os desempenhos individuais sustentam o modo de ser consumista. Ser consumidor é agir individualmente, lançando mão de atributos adquiridos da mesma maneira. Aqueles que não satisfizerem os requisitos da sociedade de consumidores serão considerados falhos ou ineptos, convertendo-se em um dos seus principais produtos: o lixo. Todo produto tem sua vida útil e, portanto, será em algum momento descartado, substituído por algo mais adequado para o consumo. Para que isso não ocorra, o consumidor-objeto de consumo precisa investir em si próprio, desenvolvendo qualidades para as quais há demanda ou reciclar as que possui, tornando-se então mercadorias vendáveis, sempre atualizadas: na vida líquida, é forçoso que o indivíduo se mantenha sob constante autocrítica e autocensura, do contrário, corre o risco de ficar para trás. O problema da identidade se apresenta no instante em que, para se inserir no meio social, o homem líquido-moderno precisa escolher e permanecer como mercadoria vendável. Para os mais ricos, a identidade é problemática porque é necessário escolher, mas dentre uma ampla variedade de ofertas: os padrões são muitos e é preciso eleger aquele que é mais adequado, sem que isso represente estabilidade. Do lado dos menos favorecidos, não há escolhas e o indivíduo deve se apegar ao que está à sua disponibilidade, sujeitando-se a todas as pressões e forças desagregadoras. Há ainda aqueles que estão entre os extremos: para eles, o problema é tão ambíguo quanto sua situação. Como afirma

⁷⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

Bauman, “[...] a ‘identidade’ [...] se refere à possibilidade de ‘renascer’, de deixar de ser o que é para se transformar em alguém que não é.”⁷⁷, mas pode ser também o único refúgio para aqueles que padecem do mal-estar diante da incerteza.

Uma grande vitrina de modos de vida é uma imagem que define com bastante precisão a praia de *Aquarius*. Jovens que expõem seus corpos, à espera do seu consumidor, que, por sua vez, é também mercadoria. Indivíduos, como a adolescente do biquíni brega, que, por não acompanhar o agora, tem grandes chances de ser convertida em um refúgio. A mulher gorda, o marido da mulher gorda – pais da adolescente com biquíni brega – pertencem ao mesmo mundo líquido do executivo e do prefeito modernos, mas não querem ou não podem acompanhar o fluxo: ela deseja o executivo de óculos modernos, com músculos e jipe importado, ele, não passa de um produto à beira do desuso. Os garotões bronzeados pelo sol, esses sim, são parte das mercadorias mais desejadas e ocupam uma posição de destaque na vitrina. A mulher, jovem, mas não adolescente é apenas uma variante desse produto e é inacessível para o baixinho, gordinho, atarracado, que “não tinha a menor esperança de comer uma boceta”⁷⁸.

Se agir como consumidor é o que se espera dos indivíduos na sociedade líquido-moderna, diante disso, só lhes resta fazer escolhas e esperar pelas conseqüências: há toda essa gente entrando para o Terceiro Milênio.

Nossos sonhos atravessaram as fronteiras da realidade

O espaço urbano, ambiente predominante na narrativa de Terron, é o cenário em que são mais manifestas as transformações decorrentes dos processos globalizantes da vida líquido-moderna, descritas na cena da praia de *Aquarius*:

Outdoors são espelhos, porém neles nossos reflexos sempre têm dentes. Taxistas em chamadas dizem as palavras do verão e os capacetes dos motoboys refletem o céu em movimento. Céus negros no reflexo dos capacetes e no teto dos táxis, a cidade engole todos nós: túneis estão

⁷⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p.15-6.

⁷⁸ SANT’ANNA, André. *Amor e outras histórias*. Lisboa: Cotovia, 2001, p.104.

sempre abertos aos nossos anseios. O centro da cidade nos engole às segundas e regurgita de volta às sextas.⁷⁹

No trecho citado, extraído da terceira parte do *Hotel Hell, outdoors*, táxis, motoboys e túneis são signos que contornam a imagem de uma metrópole marcada pelo progresso. Os motores dos veículos, a publicidade e as grandes perfurações para conectar as avenidas são todos símbolos de modernização. No entanto, na prosa de Terron, tais elementos não aparecem somente como parte integrante da cidade: os *outdoors* são metaforizados em espelhos, que refletem os passantes, assim como os capacetes e os táxis, que refletem o céu. Mas não se trata somente do reflexo do que está ao redor, pois há uma diferença entre a imagem da propaganda e o seu correlato na cidade: os dentes – na publicidade, as pessoas estão sempre a sorrir, como se tivessem sua felicidade eternizada. Além disso, o céu, que se reflete nos capacetes e automóveis, é negro e está sobre uma cidade que engole todos os que nela vivem – engole às segundas-feiras e regurgita às sextas: cidade e objetos inanimados parecem ter o mesmo *status* que os habitantes da metrópole.

É notável a ambigüidade que nutre as linhas de *Hotel Hell*, na passagem destacada. A metrópole – no caso específico, São Paulo, transformada pela perspectiva do narrador – é representada através de *imagens* que denotam desenvolvimento e enriquecimento: modernidade como sinônimo de progresso. Da mesma forma, a cidade se mostra simultaneamente como um espaço de degradação, cujos prognósticos são os menos favoráveis possíveis. Os céus negros são indícios de tempos sombrios: se modernizar é o caminho para o desenvolvimento de uma cidade, à medida que esta se moderniza, passa a engolir e deteriorar tudo à sua volta. Tudo então se liquefaz, inclusive as relações humanas. O verão, que, em *Aquarius*, é a garantia de sucesso econômico para o prefeito jovem e moderno, na São Paulo de Terron, rende apenas taxistas em chamadas. A cidade é, ao mesmo tempo, a face promissora de um processo ininterrupto de mudanças – que renderiam liberdade e felicidade – e o lado obscuro e impiedoso da globalização, que desumaniza o indivíduo.

O aparato conceitual de Zygmunt Bauman permite uma abordagem do contexto atual que torna compreensíveis diversas das particularidades de uma “vida líquida”. Contudo, faz-se necessário questionar algumas de suas proposições,

⁷⁹ TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003, p.89.

porquanto a modernidade líquida que descreve se assemelha a uma via de mão única, um processo em curso fora do qual não há possibilidades. Inicialmente, deve-se considerar que, ao tecer afirmativas sobre a vida líquido-moderna, Bauman parece narrar a globalização de forma “melodramática”, conforme os termos de Néstor García Canclini⁸⁰, o que confere uma feição um tanto apocalíptica às suas teorias. É inegável que o modelo proposto por Bauman, baseado em tipos ideais, como o próprio afirma em *Vida para consumo*⁸¹, seja uma ferramenta cognitiva útil. Entretanto, não é prudente considerar o fenômeno da globalização de países periféricos aspectos “de menor ou escassa relevância para os traços essenciais e necessários de uma forma de vida particular”⁸², o que suas palavras permitem inferir.

Se Bauman não recai no equívoco de afirmar que a globalização é um processo uniformizador, visto que concebe a possibilidade de coexistência entre o global e o local, seu discurso pressupõe a sua inexorabilidade, um paradigma único e irreversível: modernizar-se ou perecer. Para Canclini, pensar a respeito do global requer a superação de duas posturas predominantes nos estudos recentes sobre o tema: por um lado, há aqueles que compreendem o processo como algo evidente, um caminho sem volta e do qual não se pode escapar; por outro lado, há os discursos que dignificam a incoerência e o caráter fragmentário e excludente do capitalismo global. Ao escapar dessa armadilha, é possível conceber o mundo globalizado por um viés menos tenebroso: nem o destino sombrio da homogeneização, nem a celebração cega do caos.

A postura assumida por Canclini encontra respaldo nos estudos de Arjun Appadurai que, em *Modernity at large*⁸³, propõe uma teoria da globalização segundo a qual a mídia (sobretudo a eletrônica) e as migrações desempenham conjuntamente um papel importante no *trabalho da imaginação*⁸⁴, sendo este um

⁸⁰ CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

⁸¹ BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

⁸² *Idem*, p.39.

⁸³ APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996.

⁸⁴ Ao utilizar esta expressão, Appadurai sugere que a imaginação passa a desempenhar um novo papel na vida social. Para compreender esse ponto crítico e novo nos processos culturais globais, é preciso levar em consideração a antiga idéia de imagem, no sentido da Escola de Frankfurt; a idéia de comunidade imaginada, de Benedict Anderson e a idéia de imaginário, como construto de aspirações coletivas. A imaginação é abordada então como uma prática social cotidiana e não mais como o ópio das massas, simples fuga ou passatempo de elite, mas como um campo organizado de práticas

aspecto constitutivo das subjetividades modernas. Appadurai sugere que as mudanças tecnológicas ocorridas nas últimas décadas do século XX possibilitaram que o trabalho da imaginação se tornasse algo coletivo e pudesse constituir a base da pluralidade dos mundos imaginados. Seu argumento se ampara, em princípio, no fato de que a imaginação deixou de pertencer ao espaço exclusivo da arte, do mito ou dos rituais, para fazer parte do trabalho mental cotidiano de pessoas comuns, o que não acontece fora do contexto da mídia eletrônica. Em segundo lugar, faz-se a distinção entre imaginação e fantasia: ao passo que a primeira é compreendida como capaz de engendrar algum tipo de expressão, à fantasia resguarda-se o *status* de pensamento desvinculado de projetos e ações. Isto é, à medida que a fantasia tem o poder de dissipar, a imaginação, sobretudo quando em escala coletiva, pode se transformar em um catalisador de ações. Por fim, o antropólogo indiano acentua a distinção entre os sentidos coletivo e individual da imaginação. Experiências coletivas das mídias eletrônicas, sobretudo o cinema e a televisão, contribuem para que a imaginação seja concebida como propriedade coletiva e não apenas uma faculdade do indivíduo: tais experiências podem criar grupos de interesse comum, sujeitos a critérios de gosto, prazer e relevância compartilhados coletivamente.

Considerar o papel do imaginário é o que confere à perspectiva de Canclini, bem como à de Appadurai, a lucidez necessária para abordar as dimensões culturais da globalização. Prosseguindo com o texto de Terron, observam-se mais alguns detalhes de sua descrição da cidade:

*O inferno tem mil entradas. Algumas são bem conhecidas, outras mais disfarçadas. [...] As folhas caem sobre uma alameda, enquanto exercito passos mais hesitantes que os de um mendigo angariando dois dedos de sua atenção. A insônia é o sonho da cidade. Sonhamos acordados todos os dias, então só podemos ser um poderoso exército insone. Nossos sonhos atravessaram as fronteiras da realidade e pagarão um preço por isso.*⁸⁵

A cidade é descrita, associada à figura do inferno, como portadora de múltiplas entradas (conhecidas e disfarçadas ou oficiais e não-autorizadas?). A sua imagem permanece em trevas, mas o que chama a atenção no trecho destacado é a referência ao sonho. Para o narrador, sonho e realidade não são distinguíveis na cidade, pois seus habitantes sonham acordados (embora não se trate dos escritores

sociais e um modo de negociação entre os pontos de agenciamento (os indivíduos) possibilidades que são definidas de maneira global.

⁸⁵ TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003, p.89.

criativos de Freud) e formam uma multidão insone. Por fim, em tom um tanto profético, afirma o narrador que os sonhos pagarão um alto preço por atravessarem as fronteiras da realidade. Se para Canclini e Appadurai, a globalização é imaginada, é um conjunto de processos levados a cabo pelo trabalho da imaginação, pode-se pensar que o narrador descreve metaforicamente o contexto globalizado, que se corporifica no *Hotel Hell*. Sendo assim, é justificável a opção de Terron por uma narrativa sombria do capitalismo global, na qual proliferam as imagens de uma *globalização negativa*⁸⁶, que favorece a consolidação no imaginário transnacional urbano de uma narrativa apocalíptica dos processos globais. Essa é a narrativa que ocupa muitas páginas da literatura pop contemporânea.

Sonho e realidade não encontram mais fronteiras. O jogo com as imagens, no texto de Terron, reforça a noção de que a globalização é “o horizonte imaginado por sujeitos coletivos e individuais”, como pondera Canclini⁸⁷. Ao se deslocar o debate para o âmbito do cultural, torna-se possível perceber “o que há de real e o que há de imaginário nessa ampliação do horizonte local e nacional.”⁸⁸. Conceber a globalização imaginada significa ter em conta o fato de que a integração entre as nações não inclui todos os países de maneira equilibrada: se não se pode falar em um mundo bipolar, não é correto afirmar que a soberania tenha sido solapada e as hierarquias tenham sido extintas. Além disso, dentro das fronteiras de um país como o Brasil, alguns grupos permanecem excluídos como o “refúgio da globalização”. Não é o caso, portanto, de compreender o imaginário como falso, mas de observar que as construções imaginárias também tornam possível a existência de um mundo líquido-moderno, de fronteiras fluidas.

Entre as linhas de Canclini subjaz o pensamento de Cornelius Castoriadis⁸⁹. Conforme Castoriadis, compreende-se a sociedade como a criação ontológica de um modo de ser específico. Instituída, a sociedade deixa de ser definida por um viés funcionalista, segundo o qual as instituições têm a sua existência explicada pela função que preenchem, pelas necessidades ditas reais. Arquitetado pela ação do ser humano, e, portanto, desnaturalizado, o social é examinado por Castoriadis em sua

⁸⁶ Expressão utilizada por Zygmunt Bauman para designar a globalização seletiva do comércio e do capital, da vigilância, da informação, da violência e das armas.

⁸⁷ CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007, p.29.

⁸⁸ *Ibid.*, p.29.

⁸⁹ CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução Guy Reynaud. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

“maneira de ser”, tendo como ponto de partida o simbólico. Assim sendo, a sociedade pode ser concebida como um magma de significações imaginárias, que se corporificam em instituições. Dessa maneira, o imaginário social regula o modo de ser, sentir e desejar de cada indivíduo.

Tais significações não se encontram previamente determinadas, mas são *determináveis*. Não se pode dizer que haja um sentido próprio; tampouco há uma denotação que se oponha a uma conotação: as significações imaginárias escapam assim à dicotomia que se acredita haver entre forma e fundo. A perspectiva de Castoriadis, como se pode depreender, transcende a oposição entre real e imaginário: as significações imaginárias não são *falsas* representações de um mundo *real* preexistente.

A narrativa de Terron, além da profusão de imagens que, de algum modo, descrevem o cenário líquido-moderno, apresenta no título uma metáfora da cidade contemporânea. O *Hotel Hell* condensa muitas das imagens necessárias para se investigar o papel do imaginário na cultura global. Seguindo os rastros de Castoriadis, Canclini afirma que o social é representado e instituído por imagens, oriundas dos imaginários urbanos e midiáticos. Ainda, essas imagens são geradas a partir da interação de uma sociedade com as demais, com o intuito de ordenar a dispersão de sentido que se torna intensa no mundo contemporâneo. Assim, para Canclini, as fronteiras tênues do cultural envolvem processos através dos quais é representado e instituído o social, além dos modos como são concebidas e administradas as relações com os outros – as diferenças.

Também Appadurai destaca o caráter disjuntivo da nova economia cultural global. De acordo com sua concepção, o problema que se encontra no eixo das interações globais atuais diz respeito às tensões entre homogeneização e heterogeneidade cultural. Numa tentativa de se afastar dos modelos de análise baseados na oposição entre centro e periferia, é possível observar que os argumentos em torno da homogeneização se identificam com as idéias acerca de um processo de americanização ou de mercantilização. Appadurai acredita que há uma falha nesse raciocínio, pois, ao mesmo tempo em que “forças de várias metrópoles são conduzidas a novas sociedades, elas tendem se tornar

indigenizadas, de um modo ou de outro”⁹⁰. Em outros termos, restringir o trabalho da imaginação na cultura global a um processo de americanização do mundo é desconsiderar a possibilidade de que as comunidades locais desempenhem o papel de agentes. O modelo proposto pelo antropólogo indiano considera que os fluxos culturais globais são constituídos por cinco dimensões, que ele denomina paisagens: *etnopaisagens*, *tecnopaisagens*, *financiopaisagens*, *mídiapaisagens* e *ideopaisagens*⁹¹. São as disjunções entre as cinco esferas mencionadas que constituem o pano de fundo dos fluxos globais.

As mídiapaisagens fornecem uma vasta gama de imagens e narrativas para os indivíduos ao redor do mundo, o que promove a experiência dos variados meios de comunicação como um repertório complexo e interconectado. Por conseguinte, as fronteiras entre as paisagens reais e ficcionais se tornam mais indistintas e as mídiapaisagens oferecem subsídios para se elaborar vidas imaginadas. O que se deve destacar é o fato de que tais imagens e narrativas adquirem morfologias diversas em contextos nacionais ou transnacionais particulares e, portanto, a existência de um imaginário global não denota, necessariamente, um processo irreversível de homogeneização cultural.

As imagens do *Hotel Hell* poderiam então ser interpretadas como parte desse imaginário urbano global, que representa, institui o social e dramatiza as relações entre os diferentes atores que transitam pela grande cidade:

- Pra onde, amigo?
- Pro inferno.
- Ah, te deixo no Hotel Hell, conhece?
- Cumé? Um hotel?
- É, grande como uma cidade. Tem de tudo por lá, cassinos, bares, ruas, avenidas — o caralho.
- Porra, nunca ouvi falar.

⁹⁰ “[...]forces from various metropolises are brought into new societies they tend to become indigenized in one or another way [...]” In: APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996, p.32, tradução nossa.

⁹¹ Os termos, no original em inglês, são, respectivamente, *ethnoscapes*, *technoscapes*, *financescapes*, *mediascapes* e *ideoscapes*. Etnopaisagem é o termo que corresponde à paisagem de pessoas que constituem o mundo nômade de hoje; tecnopaisagem é a configuração global da tecnologia e do fato de que a tecnologia se move velozmente através das fronteiras; as financiopaisagens dizem respeito ao fato de o capital global se configurar como algo misterioso, rápido e difícil de ser atrelado a um espaço fixo; por sua vez, mídiapaisagens e ideopaisagens são paisagens de imagem fortemente relacionadas. Ao passo que as mídiapaisagens se referem à distribuição das capacidades eletrônicas de produzir e disseminar informação, bem como às imagens criadas por esses meios, as ideopaisagens são também concatenação de imagens, mas diretamente políticas, relacionadas com ideologias e contra-ideologias.

— Foi um empresário desses aí, o tal Bispo Secreto, que comprou a antiga zona industrial inteirinha e construiu. Uma espécie de parque temático, sacumé?⁹²

A cena, que se desenvolve nas primeiras páginas do romance, reproduz o diálogo entre o narrador e um taxista, que propõe uma visita ao *Hotel Hell*. A imagem do *Hotel Hell* como uma cidade grande parece ter um papel fundamental no texto de Terron, afinal, trata-se do eixo em torno do qual se multiplicam as metáforas, as cenas e diálogos do texto. Ao menos três detalhes são bastante significativos para a discussão: em primeiro lugar, o *Hotel Hell* foi construído por um indivíduo cujo nome é *Bispo Secreto*, que, simultaneamente, reporta ao poder, a uma hierarquia, e ao seu caráter impalpável, tal qual a soberania do Império. Em seguida, observa-se que o hotel fora construído sobre a antiga zona industrial, sugerindo, assim, a mudança de uma modernidade sólida, para outra, líquida, em que as indústrias pesadas não encontram mais espaço privilegiado. Por fim, a cidade-Hotel Hell é definida como uma espécie de parque temático, o que enfatiza a busca pela felicidade, característica do imaginário da sociedade de consumo.

Os aspectos destacados na cena anterior podem ser considerados como parte do magma de significações que resultam na instituição imaginária de uma ordem global. Mas não é somente nas narrativas literárias que se encontra o imaginário. As mesmas imagens que figuram nos discursos teóricos sobre a contemporaneidade são observadas nos textos da literatura pop. Cidades grandes, automóveis e prédios altos como símbolos de progresso; modernização, busca pela felicidade e estilo consumista como modos de vida perseguidos pelos indivíduos contemporâneos: ao mesmo tempo em que a literatura reitera essas mídiapaisagens e ideopaisagens, põe-nas em confronto com outras, que ressaltam a faceta mais sombria da globalização. Mendigos (as vidas desperdiçadas), valorização do novo e liquefação dos vínculos afetivos são alguns dos padrões de comportamento que reportam a uma globalização negativa.

Mas, se, por um lado, há uma base comum para as narrativas sobre o mundo líquido-moderno, por outro lado, não se pode descartar a ação dos contextos locais sobre as *paisagens* globais. Isso significa que, conforme a hipótese de Appadurai, as relações entre os fluxos globais serão sempre dependentes do contexto, embora a globalização envolva inúmeros instrumentos de homogeneização. Na literatura pop,

⁹² TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003, p.24.

observa-se, portanto, em um movimento ambíguo, a coexistência de forças de homogeneização e de resistência, de desterritorialização e reterritorialização. Como afirma Appadurai, as duas faces do processo cultural global hoje “são produtos do infinitamente variado embate entre o mesmo e a diferença em um estágio caracterizado por disjunções radicais entre diferentes tipos de fluxos globais e as paisagens incertas criadas nas e através das disjunções.”⁹³.

Nunca se sabe, afinal, não é mesmo não é mesmo não é mesmo

A literatura pop contemporânea pode ser compreendida como um modo de interpretar e de instituir o social no contexto de globalização. Ao pôr em foco questões que transcendem os limites do discurso literário, a produção pop contemporânea se apresenta como um espaço privilegiado para o debate sobre os modos de subjetivação, as relações erótico-afetivas, bem como o papel da arte e da literatura sob o domínio do capitalismo global. Além disso, é um dos espaços em que se pode ter acesso aos meios e às forças de produção da realidade social (a instituição imaginária do social), o que permite a investigação da dimensão produtiva do biopoder.

A produção de David Foster Wallace é marcada pela presença de um aspecto recorrente no discurso literário pop: a crítica irônica. *Breves entrevistas com homens hediondos*⁹⁴ é um livro de contos em que se verifica a verve combativa de Wallace, a começar pela narrativa de uma página só, que abre o volume:

Quando foram apresentados, ele fez uma piada, esperando ser apreciado. Ela riu extremamente forte, esperando ser apreciada. Depois, cada um voltou para casa sozinho em seu carro, olhando direito para a frente, com a mesma contração no rosto.

O homem que apresentou os dois não gostava muito de nenhum deles, embora agisse como se gostasse, ansioso como estava para conservar

⁹³ “[...] are products of the infinitely varied mutual contest of sameness and difference on a stage characterized by radical disjunctures between different sorts of global flows and the uncertain landscapes created in and through these disjunctures” In: APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996, p.43, tradução nossa.

⁹⁴ WALLACE, David Foster. *Breves entrevistas com homens hediondos*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

boas relações a todo momento. Nunca se sabe, afinal, não é mesmo não é mesmo não é mesmo.⁹⁵

O conto, composto somente pelos dois parágrafos citados, é sugestivamente intitulado *Uma história radicalmente condensada da vida pós-industrial*. O teor irônico da mini-narrativa é exibido assim que se confrontam título e texto. O primeiro paradoxo que assoma é o fato de se apresentar como uma *história* da vida pós-industrial: seria provável que um texto com esse título durasse muito mais do que dois parágrafos, pois se supõe que o discurso histórico seja mais abrangente. As expectativas são logo minimizadas quando se destaca a expressão “radicalmente condensada” e, em seguida, quando se percebe que o texto, longe de ser acadêmico, capta um circunstancial encontro entre anônimos. O flerte com outros tipos de linguagem, sobretudo com o discurso acadêmico científico, é um elemento recorrente das narrativas de Wallace, que abusa das notas de rodapé, de termos técnicos e de um encadeamento excessivamente lógico, numa atitude notoriamente crítica.

A breve interação entre as personagens condensa algumas características que reportam a uma *sociedade de consumidores*, conforme os termos de Bauman. O que sustenta a narrativa é a idéia de que as relações sociais são frágeis, efêmeras e baseadas, sobretudo, na aparência. A preocupação fundamental do indivíduo não é com a manutenção de vínculos sólidos e duradouros, mas com a constituição de si mesmo como mercadoria vendável. As atitudes calculadas das personagens demonstram, ao mesmo tempo, o esforço para se tornarem mercadorias perfeitas em relações perfeitas e o fracasso da empreitada, traduzido na “contração no rosto” e revelada pelas intervenções do narrador. Como sucede a uma sociedade líquido-moderna, construir redes é o principal objetivo nas relações sociais e isso é o que motiva as personagens, ansiosas por manter bons vínculos, esperando uma resposta positiva dos seus pares.

No entanto, há sempre algo de artificial e débil nas interações, como deixam visível o riso exageradamente forte, a contração no rosto e o olhar fixo para frente. O homem que promoveu o encontro não gostava de nenhum deles, mas agia de modo a conservar uma *imagem* favorável. O desfecho do conto destaca a atmosfera de incerteza que paira sobre a sociedade de consumidores, funcionando como uma

⁹⁵ WALLACE, David Foster. *Breves entrevistas com homens hediondos*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 9.

espécie de justificativa para o comportamento automatizado das personagens. Ao fim e ao cabo, todos permanecem solitários como sempre estiveram, ensimesmados, melancólicos, mas com a sensação de ter obtido um bom desempenho nas relações sociais: “Depois, cada um voltou para casa sozinho em seu carro”.

O que a cena de Wallace exhibe é algo bastante conhecido do indivíduo que vive a vida líquida, ou seja, as ações e reações das personagens estão suspensas no imaginário da sociedade líquido-moderna (ou pós-industrial, como denomina Wallace). De acordo com Anthony Giddens⁹⁶, o impacto global das transformações do mundo contemporâneo altera significativamente o cotidiano social e atinge os limites mais pessoais. Um dos alicerces do pensamento de Giddens sustenta que as influências globalizantes e as disposições pessoais estão entrelaçadas, mas não é o caso de considerar tal relação de maneira unilateral. Os mecanismos de auto-identidade são constituídos pelas instituições da modernidade, mas também as constituem ou, enunciando-se de outra forma, o imaginário global constitui os indivíduos, mas também é constituído por eles. Nesse contexto, compreende-se o que o sociólogo denomina política-vida como o principal modo de organização da sociedade líquido-moderna. A política-vida é uma política de escolha, uma política do estilo de vida, que encontra suas condições de existência em uma sociedade reflexivamente organizada e resulta em um poder não-hierárquico. Conforme as palavras de Giddens:

[...] a política-vida refere-se a questões políticas que fluem a partir dos processos de auto-realização em contextos pós-tradicionais, onde influências globalizantes penetram profundamente no projeto reflexivo do eu e, inversamente, onde os processos de auto-realização influenciam as estratégias globais.⁹⁷

Em suma, trata-se de uma política de decisões da vida, vinculada aos fluxos globais e que desempenha um papel relevante na produção da realidade social. Ao trazer em suas páginas as cenas do cotidiano urbano globalizado, a literatura pop exhibe essa dimensão produtiva do biopoder. A um só tempo, os textos representam (constituindo-se como um produto do mundo globalizado) e tentam instaurar um grau de subversão no âmago do Império, visto que suas linhas são sempre atravessadas por uma mirada irônica.

⁹⁶ GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

⁹⁷ *Ibid.*, p.197.

Também entre os escritores da Livros do Mal é possível verificar os mesmos anseios e insatisfações encontrados na produção de Wallace:

Nossa civilização é feita de plástico. Concordo, disse o cara que sentou na minha mesa [...].
 — E de rodas – esbravejou — Plástico e rodas.
 Nunca fui de agüentar papo de bêbado [...]. Mesmo assim, tomei um grande gole da catuaba e arrematei:
 — Plástico, rodas e merda.⁹⁸

A cena destacada corresponde ao início do conto *Catuaba*, de Daniel Pellizzari. As circunstâncias se assemelham às de *Uma história radicalmente condensada da vida pós-industrial*: no conto de Pellizzari, narra-se o encontro casual entre dois indivíduos que bebem à noite em um bar. Sem se conhecer, ambos passam a interagir a partir de um comentário feito pelo narrador-personagem acerca da sociedade contemporânea. Para o narrador, a civilização é feita de *plástico, rodas e merda*: ao enunciar sua opinião, introduz o elemento crítico no texto, retomando o *leitmotiv* da maioria das narrativas pop – a associação entre progresso tecnológico e degradação social e ambiental (como no texto de Terron).

O outro motivo presente em *Catuaba*, e recorrente nos textos pop, é o individualismo que conduz à solidão. Como na prosa de Wallace, as relações interpessoais são frágeis e o desfecho sempre reserva a solidão para as personagens em cena. No texto de Pellizzari, após a abordagem inicial, o bêbado busca, de todas as formas, encetar uma conversa com o narrador, que se mostra refratário. Entediado e *blasé*, o narrador se escusa a estabelecer um vínculo com o outro e suas respostas são sempre evasivas, até que o bêbado se levanta e se resigna com sua solidão, em outra mesa.

Segundo Bauman, dentre as várias transformações ocorridas na passagem da fase sólida da modernidade para a líquida, uma delas sobrecarrega o indivíduo⁹⁹: como a escolha talvez seja o elemento fundamental da política-vida e, portanto, da vida líquida, as responsabilidades por todas as decisões cotidianas são lançadas sobre o indivíduo, que deve se portar como um *free-chooser*¹⁰⁰ e arcar com as conseqüências de suas opções. O “novo individualismo”, representado nos contos, é marcado pelo enfraquecimento dos vínculos humanos e pelo esgotamento da

⁹⁸ PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001, p.40.

⁹⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

¹⁰⁰ Livre-escolhedor.

solidariedade. Em um cenário onde o Estado-nação, aberto e indefeso, se exime das responsabilidades pela sociedade, a política passa a ser relegada à esfera individual: é a substituição da solidariedade social pela auto-responsabilidade individual. Em outras palavras, o desafio posto para o indivíduo líquido-moderno é o de “encontrar soluções locais para problemas e dilemas concebidos globalmente”¹⁰¹. Diante disso, as pessoas tendem a ficar cada vez mais voltadas para si, sem acreditar que algum tipo de mobilização coletiva possa ter alguma relevância para suas vidas.

Se esse é o panorama que abarca a produção do discurso literário pop, é preciso então questionar qual ou quais são os alvos da crítica e da pretensa subversão de que são imbuídos os contos e romances da Geração 90 e da Livros do Mal. Além disso, deve-se questionar qual a validade de um discurso que se propõe transgressor em um ambiente privatizado e desterritorializado, que é o do Império.

No texto de apresentação do projeto da editora Livros do Mal, os idealizadores enfatizam a idéia de novo, associada à sua produção: no slogan do grupo, a sugestão “Leiam o novo. É trimmassa.”. O parágrafo que resume a proposta é sintomático:

Queremos dar espaço para a produção e discussão do novo na literatura e, posteriormente, nas artes em geral. Catalisar literatura que traga visões novas, que ultrapassem o exercício estético vazio, o lugar-comum da classe média ou deslumbramento com o mundo pop. Pensamos em lançar títulos com propostas menos tradicionais [...]¹⁰²

Em poucas linhas, os escritores Pellizzari e Galera condensam suas idéias acerca do fazer literário. É notável que, a cada elemento acrescentado ao projeto, amplia-se o seu caráter subversivo e crítico: discutir o novo (apesar do termo questionável), ultrapassar uma “estética vazia” e questionar a classe média são pontos que convergem rumo a uma proposta menos tradicional, mas tradicionalmente modernista. Com tudo isso, os autores dos livros do mal parecem se filiar a uma *tradição de ruptura* e suas preocupações tendem a flertar, pelo menos teoricamente, com uma espécie de engajamento político.

Da mesma maneira, a Geração 90 de Nelson de Oliveira mantém um liame com as idéias de ruptura e transgressão de normas. “Os transgressores? Que diabos

¹⁰¹ BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p.89.

¹⁰² GALERA, Daniel; PELLIZZARI, Daniel; PILLA, Guilherme. O projeto. *Livros do Mal*. Porto Alegre, 2001. Disponível em <<http://ranchocarne.org/ldm/projeto.html>>. Acesso em 19 ago.2008.

de subtítulo é esse? Que significa ser um transgressor hoje em dia?”¹⁰³ são as primeiras questões feitas no prefácio da coletânea *Geração 90: os transgressores*. Embora mais lúcido em suas colocações, o que confere ao seu texto uma feição mais distante do formato de manifesto, Oliveira também destaca o caráter inovador e combativo dos textos de sua antologia. No entanto, apesar da homenagem prestada às vanguardas e da sua afinidade confessa com a ficção experimental, a Geração 90 é caracterizada por Oliveira como sendo responsável por reunir escritores plurais. Assim, escapa da oposição binária redutora entre vanguarda e retaguarda; inovadores e conservadores. Nesse sentido, sua reflexão acerca da transgressão é muito mais coerente, se comparada com a de Galera e Pellizzari: transgredir não é simplesmente se opor à tradição, confrontar o novo e o antigo; aqui, os pólos positivo e negativo parecem se confundir e as fronteiras já não são tão nítidas.

Para Hardt e Negri, com o processo de globalização, o poder regulador dos Estados-nação é cada vez menor, o que não implica o declínio da soberania. Sua hipótese é a de que há uma nova forma de soberania, cuja composição envolve organismos nacionais e supranacionais, unidos por uma lógica única. Essa soberania é denominada Império, que difere da noção de imperialismo por não se amparar em fronteiras fixas ou em um centro regulador. Trata-se de uma máquina descentralizadora e desterritorializante, que abarca o mundo inteiro e possui fronteiras abertas e em expansão. É um equívoco pensar que, devido à sua posição privilegiada, sejam os Estados Unidos os responsáveis pela nova ordem mundial, pois no Império nenhum Estado-nação pode ser o centro de uma ordem imperialista. Império e imperialismo são, assim, dois termos bastante distintos: ao passo que este se refere à extensão do domínio das nações européias para além de suas fronteiras, o primeiro é um conceito caracterizado pelo poder que se exerce sem limites, em um cenário de inexistência de fronteiras:

[...] o poder de mando do Império funciona em todos os registros da ordem social, descendo às profundezas do mundo social. O Império não só administra um território com sua população mas também cria o próprio mundo que ele habita. [...] O objeto do seu governo é a vida social como um todo, e assim o Império se apresenta como forma paradigmática de biopoder.¹⁰⁴

¹⁰³ OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.9.

¹⁰⁴ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005, p.15.

Observa-se que a descrição citada destaca a ubiquidade do Império, bem como seu caráter descentrado, enfatizando principalmente a relevância da política-vida ou biopolítica para a sua constituição. Sendo esse o contexto em que se insere a produção pop contemporânea, é um tanto paradoxal a postura assumida por Galera e Pellizzari na apresentação do seu projeto, que parece sustentar a idéia de que há um poder centralizador a ser detido e esse combate, travado no discurso literário, deve estar orientado segundo uma lógica binária, em que o novo se contrapõe ao tradicional e a seriedade se opõe ao mundo pop e dos meios de comunicação. Ao se inserir entre a tradição da ruptura e a ruptura com a tradição, é provável que a transgressão concebida por Oliveira, que considera as porosidades das fronteiras, seja mais contundente no ambiente desterritorializado do Império.

O período de transição para o Império, com suas transformações, oferece novas possibilidades para as forças de libertação. É possível que as pessoas sob o domínio do Império tenham condições de elaborar um *Contra-império*, isto é, fluxos globais alternativos, que possam contestar a ordem vigente. Hardt e Negri afirmam que esforços direcionados para contestação e subversão do Império somente poderão se estabelecer a partir do próprio Império: as alternativas estão imersas nos fluxos globais. Por esse motivo, os textos da literatura pop são as formas que mais subsídios podem oferecer para subverter a nova ordem, desde que se pense em transgressão por um prisma desconstrutor, como teorizado por Nelson de Oliveira.

Para compreender e, por conseguinte, tentar subverter o Império, é necessário investigar alguns aspectos da sociedade de controle, levando-se em consideração a natureza biopolítica do poder. Ao passo que na sociedade disciplinar, o poder se manifesta através de dispositivos responsáveis por assegurar a obediência às regras, na sociedade de controle, o poder é biopolítico e se estende aos corpos da população e às relações sociais. O biopoder é a forma de regulação da vida social a partir de seu interior: o que está em questão é, como já foi discutido à luz do pensamento de Canclini, Appadurai e Bauman, a produção e a reprodução da vida. Por esse viés, o poder não é concebido somente como uma opção entre obediência e desobediência, mas se desdobra ao longo de toda a esfera da vida. Se as forças biopolíticas podem brotar de variados pontos, os focos de resistência também serão difusos.

É no âmbito do simbólico e da comunicação que se localizam os mecanismos da produção biopolítica. Ou seja, é ao nível da linguagem que são tecidas as

relações de poder e, a partir daí, subjetividades são produzidas e relações sociais estabelecidas. A linguagem não é só a expressão dos processos globais, também os organiza. Um dos fragmentos finais de *Hotel Hell*, permite estabelecer um elo com as narrativas de Wallace e Pellizzari. *Cidades são fábricas de merda* é o título do fragmento, que narra a cena em que uma personagem, cujo passatempo é atropelar nas ruas da cidade, percorre as ruas em um sábado à noite. Novamente, a cidade é representada como um espaço de degeneração, o que é reforçado pelas ações da personagem:

E luzes. E luzes. E luzes. E passam rápidas. E luzes. E rápidas. E postes. E postes. E postes postes postes postes postes postes postes postes postes postes. E ruas. E ruas. E ruas. E gente. [...] Os faróis da cidade. Avenidas encontram ruas dando em vielas e cruzam com alamedas e sobem pelos minhocões desembocando nas marginais e eu corro pelas radiais e acelero sobre o Elevado e imagino aquilo como um mar, a multidão lá embaixo. [...] E eu quero invadir as calçadas e atropelar, atropelar, atropelar.¹⁰⁵

O ritmo veloz reproduz o movimento do automóvel, símbolo de *status* e progresso. O automóvel é também arma letal, nas mãos da personagem. A cidade é grande; a repetição de postes, ruas e luzes aponta para um espaço desenvolvido e rico que a aglomeração de habitantes reitera. Todavia, o foco narrativo recai sobre os efeitos negativos do processo de modernização: o título é sintomático e remete à idéia de Bauman acerca da produção de lixo como a indústria mais bem sucedida da modernidade líquida. O desejo da personagem-narrador acentua a imagem destroçada da civilização, feita de plástico, rodas e merda e a repetição de vocábulos se assemelha ao desfecho do conto de Wallace, aludindo ao caráter serial da sociedade urbana globalizada. O teor crítico e irônico se enreda de maneira insidiosa nas entrelinhas, sem acusar nitidamente um centro opressor, tampouco assumindo um tom de celebração diante dos processos globais.

Em comentário sobre as personagens de Terron, José Castello¹⁰⁶ questiona em que medida suas personagens e narrativas transgridem, se elas representam a “imobilidade do mundo, a zoeira monótona que bate em discotecas”. A repetição, todavia, parece servir não somente como algo nocivo, mas também como arma contra os impasses da grande metrópole atual. O que é descrito na resenha mencionada é o procedimento irônico que é tão caro aos escritores pop. Em *Teoria e*

¹⁰⁵ TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003, p.107.

¹⁰⁶ CASTELLO, José. Sem respostas, nem soluções. *Nomínimo*. Porto Alegre, jun. 2003. Disponível em <<http://www.livrosdomal.org>>. Acesso em 23 ago.2008.

*política da ironia*¹⁰⁷, Linda Hutcheon aborda a ironia como uma estratégia discursiva, cujo efeito é a eliminação da certeza de que as palavras signifiquem precisamente o que elas dizem. Ao instaurar uma ambigüidade no discurso, a ironia se posiciona no espaço entre o dito e o não-dito e promove uma multiplicidade de sentidos sempre dispostos em tensão. É possível que a ironia seja utilizada com o objetivo mudar a forma de interpretar das pessoas, oferecendo, em lugar da ilusão de uma visão única, a pluralidade de sentidos. Contudo, a ironia não garante a eficácia do ato de subversão e pode ser tomada como inércia, como a manifestação de um comportamento apático do indivíduo na sociedade de controle.

Essa ambigüidade é destacada por Hardt e Negri e condiz com as transformações ocorridas no Império: a linguagem, ao mesmo tempo em que comunica, produz mercadorias. Entretanto, ela é capaz também de produzir subjetividades, sendo nesse instante que se fazem possíveis os caminhos transgressores. Segundo os teóricos, as indústrias de comunicação (as *mídiapaisagens*, de Appadurai) são responsáveis pela integração do imaginário na biopolítica, mas o que é necessário perceber é o fato de que essa integração não se dá de maneira a tornar o imaginário um instrumento do poder a ser obedecido: o imaginário e o simbólico se entranham nas relações de poder e fazem parte de seu funcionamento.

Sem alvos precisos, a postura crítica da literatura pop é ambígua em seus objetivos, assim como em seus resultados. Se a luta operária e o combate ao imperialismo balizavam a atitude crítica dos anos 60 e 70, na contemporaneidade, compreende-se que a exploração passa a ocupar um *não-lugar*. Como as relações de produção capitalista não ocupam o espaço restrito da fábrica, a exploração e as lutas que a combatem não ocupam lugares determinados, o que não significa afirmar a sua inexistência: “Sofremos a exploração, a alienação e o comando, como sofremos nossos inimigos, mas não sabemos localizar onde se produz a opressão. E apesar disso, ainda resistimos e lutamos.”¹⁰⁸.

A frase de Hardt e Negri incide sobre o ponto capital da discussão: não é possível precisar um centro no qual se materializa o poder opressor, no entanto, há dominação e há resistências. Sua hipótese é a de que, como a exploração e a

¹⁰⁷ HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

¹⁰⁸ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 231.

dominação correspondem a um não-lugar no Império, a resposta possível é a de *ser contra* em toda parte. Se “ser contra”, na modernidade, implicava uma oposição binária e direta, no mundo líquido-moderno, talvez seja mais produtivo assumir uma atitude oblíqua: ser contra implica, portanto, deserção, êxodo e nomadismo.

A subversão da literatura pop, a partir da década de 90, está mais próxima desse *ser contra* nômade, que, para Hardt e Negri, exige a construção de “um novo corpo e uma nova vida”¹⁰⁹, sobretudo no que se refere às configurações da sexualidade: “Os próprios corpos se transformam e sofrem mutações para criar novos corpos pós-humanos.”¹¹⁰. Para os teóricos, as mutações corporais constituem um “êxodo antropológico” e correspondem a um elemento significativo contra o Império. Entretanto, trata-se de um elemento que permanece ambíguo, pois seus métodos são os mesmos métodos da soberania imperial. Assim como a literatura pop pode incidir de forma crítica sobre a sociedade contemporânea, suas armas podem se mostrar inócuas: se a recusa e a deserção podem resultar em novos modos de vida, por outro lado, pode conduzir à inércia e, ao invés de subverter, fortalecer a nova ordem.

Em discordância com a proposta de Hardt e Negri, que acreditam na possibilidade de resistência e libertação frente ao Império, é mais provável que a força combativa da literatura pop contemporânea seja estéril e talvez desnecessária. Ainda que imbuída da vontade de “ser contra”, o que os Livros do Mal e a Geração 90 parecem deixar manifesto é a falta de soluções e de saídas fora do Império: ecoando ainda os *Sex Pistols*, “There is no future”. Todavia, ao representar e interpretar o cotidiano da vida líquida em suas páginas, a prosa pop estabelece uma ambigüidade perturbadora, que resguarda um teor crítico e irônico, mesmo que pareça ser de pouca eficácia. Afinal, a “multidão, em sua vontade de ser contra e em seu desejo de libertação, precisa atravessar o Império para sair do outro lado.”¹¹¹.

¹⁰⁹ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005, p. 234.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.235.

¹¹¹ *Ibid.*, p.238.

3 ESCOLHA SUA VIDA

*Come to the city on a Saturday night
Watching the boys on their motorbikes
I wanna be like those guys
I wanna wear my clothes tight
Matching jackets and a fistful of notes
New sneakers and a fresh pack of smokes*
Saturday Night (Kaiser Chiefs)

*I do yoga and pilates
And the room is full of hotties
So I'm checking out the bodies
And you know I'm satisfied
I'm digging on the isotopes
This metaphysic's shit is dope
And if all this can give me hope
You know I'm satisfied*
American Life (Madonna)

*You are the sun
You are the only one
You are so cool
You are so rock and roll
Be my, be my, be my little rock and roll queen*
Rock and Roll Queen (The Subways)

3.1 ESTILHAÇOS DE SI: AUTO-IDENTIDADE E ESTILOS DE VIDA

É por isso que eu não sou mais Corinthians

A citação a seguir pertence a um dos contos publicados na coletânea *Geração 90: os transgressores*, a segunda antologia organizada por Nelson de Oliveira:

Quando eu gostava de futebol, eu era Corinthians. Mas agora eu sei que futebol não é Deus. Os jogadores confundem muito as coisas. Como é que deus pode fazer o Marcelinho marcar um gol? Se fosse Deus que ajudasse um time a ganhar os jogos, esse time nunca perdia. [...] É por isso que futebol não tem Deus. É por isso que futebol não é Deus. Então, quando a gente ama o Marcelinho, quando a gente ama o Corinthians, a gente não ama Deus.¹¹²

No conto, narrado em fluxo de consciência, em apenas um longo parágrafo, André Sant'Anna apresenta, sob uma estrutura bastante próxima àquelas dos seus textos de maior fôlego (*Sexo e Amor*), uma personagem tentando justificar a sua opção por não mais “ser” Corinthians. As linhas transcritas correspondem ao início do conto, quando a personagem introduz o *leitmotiv* do texto: em uma época, quando gostava de futebol, era um torcedor do Corinthians. A transformação ocorre quando admite saber que o futebol não é Deus. Por meio do silogismo do narrador, chega-se à conclusão de que, quando se ama Marcelinho, o Corinthians ou o próprio futebol, não se ama Deus. O conto termina com uma frase precisa, que sintetiza o seu estado atual: “É por isso que eu não sou mais Corinthians”. Justificada a escolha do narrador entre Deus ou o Corinthians, percebe-se que houve uma mudança em sua subjetividade, o que sugere a impossibilidade de compreendê-lo como um indivíduo centrado, dotado de um núcleo interior, fixo e imutável.

Segundo Michel Foucault, as técnicas de si na cultura grega consistiam em procedimentos através dos quais o homem determinava regras de conduta para si mesmo. Buscava-se, por meio dessas práticas, a transformação de si, conferindo à vida um valor estético, correspondente a certos padrões de estilo. A elaboração da própria vida como uma obra de arte pessoal estava situada no centro da experiência

¹¹² SANT'ANNA, André. Deus é bom n.6. In: *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 303.

moral da Antigüidade. Eis o que constitui, no pensamento de Foucault, o tema da estética da existência.

Ao mobilizar tais procedimentos, o indivíduo se apropria da sua relação consigo mesmo, elaborando a sua subjetividade. Dessa maneira, pode-se afirmar que o sujeito não é compreendido como essência, interioridade e consciência de si, mas como algo da ordem da produção, formando-se nos registros ético e estético. Com base na leitura de textos da Antigüidade, Foucault problematiza, assim, a respeito dos modos de subjetivação, que envolvem elementos passíveis de serem encontrados no meio cultural em questão.

Segundo Joel Birman¹¹³, a problemática da subjetividade perpassa o conjunto da obra foucaultiana e situa-se na intersecção de múltiplas ordens discursivas. A partir das reflexões sobre as técnicas de si, percebe-se que, conforme o pensamento foucaultiano, a subjetividade é tomada como um devir, o que implica a inconsistência ontológica do sujeito. Sem conceber a subjetividade como um dado, desnaturalizando-a, conclui-se que o ser é destituído de qualquer fixidez. Como assinala Birman, pensar as técnicas de si é compreender que “a concepção de subjetividade se teria transformado ao longo da história ocidental, a partir de determinadas técnicas de produção de si mesmo”¹¹⁴. Sendo assim, o que há são modos de subjetivação. Não obstante, nesse caso, não se trata do indivíduo pós-moderno, como a personagem do conto de André Sant’Anna; para teorizar a respeito da estética da existência, Foucault debruça-se sobre a Antigüidade, cuja experiência ética tem como principal marca o cuidado de si, que se teria perdido na modernidade.

Em *A escrita de si*¹¹⁵, é possível observar que o ponto de partida para os estudos das técnicas de si são duas formas através das quais os indivíduos aprendiam a arte de viver: os *hypomnemata* e as correspondências. Os primeiros são uma espécie de caderno de notas, em que eram reunidas citações, fragmentos de obras, ações testemunhadas ou pensamentos ouvidos e reflexões próprias. Funcionavam como uma memória material de coisas ouvidas, lidas ou pensadas, menos para suprir deficiências mnemônicas do que para servir como um material de

¹¹³ BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁵ FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

referência, com exercícios a serem executados. É importante notar que não se trata de uma narrativa de si, algo como um diário íntimo: o objetivo não é o de revelar o que está oculto, mas o de captar o que já está dito. As correspondências se assemelham aos *hypomnemata*, que, muitas vezes funcionam como matéria-prima para textos que devem ser enviados a outros. Da mesma maneira que os cadernos de notas, as correspondências são também um exercício da *technê tou biou* – arte da vida: a partir do momento em que escreve a alguém, o indivíduo prepara-se para algo semelhante.

Todavia, não se pode afirmar que haja uma identidade entre essas duas formas: as cartas são mais do que um adestramento de si pela escrita, trata-se também de uma maneira de se manifestar para si e para os outros. Se, por um lado, nos *hypomnemata*, a constituição de si mesmo se dava a partir da apropriação e subjetivação de um já dito fragmentário; nas correspondências, os relatos de si tentavam fazer coincidir o olhar do outro com o que é lançado sobre si mesmo, através da comparação de ações cotidianas e regras de uma técnica de vida.

O conto de André Sant'Anna não corresponde, evidentemente, a nenhuma das duas formas analisadas por Foucault. Tampouco o processo através do qual a narrativa pode ser tomada como ponto de partida para a compreensão dos modos de subjetivação deve coincidir com os métodos foucaultianos. Entretanto, percebe-se no trecho citado inicialmente, assim como ao longo de todo o texto, que a forma através da qual o sujeito ficcional constrói sua narrativa de si apresenta alguns pontos de aproximação com o que se diz acerca dos *hypomnemata* e das correspondências. Em primeiro lugar, é preciso assinalar que, tanto nos textos da Antigüidade, destacados por Foucault, como no conto *Deus é bom nº6*, a subjetividade não pode ser entendida como um dado, mas, antes, como um devir. Se na cultura greco-latina os *hypomnemata* e as cartas se destacaram entre as formas de subjetivação, no mundo líquido-moderno, outros procedimentos tomam parte na constituição do sujeito.

Não se sabe ao certo qual a circunstância em que se insere o narrador. É possível que se trate de um pastor evangélico ou talvez seja apenas um pecador recém-convertido. Independentemente desse dado, a personagem tem sua subjetividade formada ao longo da narrativa: à medida que suas palavras são proferidas, é lançado um olhar sobre si. Ao mesmo tempo, e também

independentemente de quem seja (recém-convertido ou pastor), seu discurso pode ser compreendido como uma forma de se manifestar para os outros.

Além desse primeiro dado, marcante para sua identidade e reiterado a cada referência a Deus, é preciso ressaltar, ainda, as referências ao futebol, seja por meio de um time, o Corinthians, seja por um dos seus ídolos – Marcelinho. Em entrevista ao *Le monde*, acerca da estética da existência, Foucault afirma:

[...] Em primeiro lugar, penso efetivamente que não há um sujeito soberano, fundador, uma forma universal do sujeito que poderíamos encontrar em todos os lugares. [...] Penso, pelo contrário, que o sujeito se constitui através de práticas de liberação, de liberdade, como na Antigüidade – a partir, obviamente, de um certo número de regras, de estilos, de convenções que podemos encontrar no meio cultural.¹¹⁶

É possível inferir, a partir da narrativa de André Sant’Anna, que não haja um sujeito soberano, cuja forma universal possa ser encontrada em qualquer lugar. O que merece maior destaque na assertiva de Foucault é o fato de o sujeito se formar através de práticas de liberação ou de liberdade. Tais práticas, no entanto, não existem sem regras, estilos ou convenções. Leitura e escrita não se dissociam na prática de si. Para compor os *hypomnemata*, é preciso fixar elementos adquiridos, com o fim de estabelecer um passado em relação ao qual se pode afastar e retornar. Além disso, trata-se de uma escolha de elementos heterogêneos: trata-se então de unir os fragmentos heterogêneos através da subjetivação na escrita de si. É através das coisas já ditas que se pode criar a identidade.

São as formas de lidar com essas “coisas ditas” que permitem aproximar esse processo de subjetivação do que é representado no conto de André Sant’Anna. Com base nas “coisas ditas” no mundo contemporâneo, a personagem constrói e transforma sua biografia, é capaz de praticar a arte da vida. Em outros termos, é escolhendo e tentando unificar os fragmentos heterogêneos encontrados no meio cultural ao seu redor que se pode elaborar uma identidade, no caso do conto, por meio da modificação de um fanático por futebol para um fanático religioso. Mais adiante, ao longo de várias passagens, a maneira como o narrador capta no meio cultural os fragmentos à sua escolha se faz visível:

¹¹⁶ FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 288-293.

O resto das coisas a gente não pode amar, nem gostar. Nem se for a seleção, que é o Brasil, mas é mentira esse negócio de Deus ser brasileiro, porque Deus é deus de todo mundo e Jesus, que é o filho de Deus e é Deus também, nasceu foi lá em Belém, que não é esse Belém que tem aqui no Brasil, não. É aquele Belém que tem os judeus e o Bin Laden fica dando tiro que é pra falar que aquele deus lá deles é que é o Deus, mas não é Deus coisa nenhuma, nem Espírito Santo, é só maluquice que faz terrorismo que é porque eles têm inveja do Deus que é o mesmo lá dos Estados Unidos [...], que é que nem o Deus que é único e um só pra todo mundo.¹¹⁷

A personagem de André Sant'Anna encontra em algo presente nos fragmentos de sua cultura os modos de formação da sua subjetividade. Como pontua Foucault, as práticas de si não são algo inventado pelo próprio indivíduo, mas sim esquemas encontrados, propostos, sugeridos ou impostos em seu meio cultural. Reconhece-se em algumas frases da citação anterior um discurso peculiar e semelhante ao que é difundido pelo proselitismo evangélico: frases como “O resto das coisas a gente não pode amar, nem gostar” ou “[...] o Deus que é único e um só pra todo mundo” dizem respeito a um discurso repetido exaustivamente nas igrejas e apontam para a existência de um conjunto de regras presentes no meio cultural da contemporaneidade, de uma certa moral. Todavia, não se pode afirmar que a subjetividade se defina exclusivamente pela sujeição às tais regras.

Não há apenas uma maneira de o indivíduo se conduzir através dessas regras e convenções, há “diferentes maneiras para o indivíduo, ao agir, não operar simplesmente como agente, mas sim como sujeito moral dessa ação”¹¹⁸. Conforme Foucault, não é necessário que uma ação seja reduzida a uma série de atos segundo uma regra para ser considerada uma ação dita moral. Toda ação moral mantém uma relação com o real em que se realiza e com o código a que se refere. Entretanto, além disso, ela implica uma relação do sujeito consigo mesmo, o que significa considerar que “qualquer ‘moral’, no sentido amplo, comporta os dois aspectos que acabo de mencionar, o dos códigos de comportamentos e o das formas de subjetivação [...]”¹¹⁹.

Dessa forma, as regras a que está exposto o narrador não estão dissociadas do seu modo de subjetivação. Elementos outros, provindos da cultura, convergem e interferem nos modos de subjetivação. A seleção brasileira de futebol, a afirmação

¹¹⁷ SANT'ANNA, André. Deus é bom n.6. In: *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 304.

¹¹⁸ FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 192-217.

¹¹⁹ *Ibid.*, p.214.

de que Deus é brasileiro e a maneira de compreender Bin Laden e o terrorismo são alguns desses elementos que não estão diretamente vinculados a um conjunto de regras a ser obedecido e demonstram o papel ativo do indivíduo na constituição da sua subjetividade. A personagem, da mesma maneira como procede com o Corinthians ou Marcelinho, age sobre as regras e valores, isto é, os componentes prescritivos do código, sujeitando-se ou transformando-se, recorrendo a elementos da cultura contemporânea e organizando seu próprio modo de ser ou o seu *estilo de vida* (recorrendo-se, aqui, ao termo empregado por Anthony Giddens¹²⁰).

A despeito do afastamento temporal entre as técnicas de si na cultura greco-latina e os modos de subjetivação na contemporaneidade, existem pontos de tangência, como foi possível observar com os *hypomnemata*. Pode-se considerar, ainda, que, se o narrador estiver se dirigindo a um interlocutor, é possível estabelecer uma relação entre o papel das correspondências no exercício das técnicas de si e a personagem, que narra a outrem a maneira através da qual deixara de ser Corinthians para se tornar evangélico. Com sua narrativa ininterrupta, que confere ao conto a forma de apenas um longo parágrafo, a personagem constrói sua identidade, mostrando-se a si mesmo e para os outros, do mesmo modo que acontece com as correspondências. Ao passo que, enviando cartas, o indivíduo treina e age sobre aquele que as recebe, o narrador, manifestando-se por meio da sujeição a certas regras e sua simultânea transformação, de alguma maneira também lança mão do cuidado de si. Além disso, dirigindo-se seja a um vasto público de fiéis à igreja ou a uma única pessoa, ele age sobre o seu interlocutor, ao transmitir um determinado conjunto de regras e valores.

De acordo com Anthony Giddens, nas situações que denomina modernidade alta ou tardia (isto é, a modernidade líquida, para Bauman) “o eu, como os contextos institucionais mais amplos em que existe, tem que ser construído reflexivamente”¹²¹. Em seqüência, afirma que a construção do eu deve ser realizada em meio a uma variedade de opções e possibilidades. O pensamento de Giddens não vai de encontro à concepção de que o sujeito é descentrado, destituído de um núcleo fixo interior. Também para o sociólogo britânico a identidade é algo a ser produzido e alvo de uma reflexividade contínua. Se tal idéia não corresponde integralmente ao

¹²⁰ GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

¹²¹ *Ibid.*, p. 10-11.

pensamento foucaultiano a respeito da subjetividade, a premência de se construir “narrativas do eu” não contradiz a noção de cuidado de si, que Foucault reporta à Antigüidade. Conforme Foucault, através das técnicas de si, é possível constituir-se como sujeito; para Giddens, construindo-se o eu, reflexivamente, a partir da multiplicidade de escolhas que oferece o mundo contemporâneo, chega-se à elaboração de estilos de vida

Porque todas as minhas calcinhas são da Maika!

O conto de Simone Campos mais se parece com o *roteiro* de um comercial. Sugestivamente intitulado *Peça publicitária*¹²², o texto é construído, basicamente, como um diálogo, o que confere certa agilidade à narrativa. O narrador quase não interfere e, quando o faz, suas palavras se aproximam das notações de cena do roteiro cinematográfico. De fato, o leitor está diante de um texto que estabelece uma relação parodística com a linguagem da propaganda de televisão.

A cena representada é a de um julgamento, no qual está envolvida a senhorita Marisa, que, aparentemente, teria sido vítima de algum tipo de assédio sexual. O advogado acredita que a suposta agressão fora incitada pela roupa íntima que a personagem usava na noite em questão. Após confirmar a marca da peça de roupa, o advogado prossegue em seu argumento:

O advogado olha para o júri e tira algo do bolso. É a mesma calcinha, só que inteira.

— Este é o mesmo modelo que a senhorita Marisa estava usando naquela noite de outubro. Como podem ver os senhores, é um modelo pequeno... elástico... que se amolda ao corpo – e volta para a moça. — Senhorita Marisa, a senhorita estava usando esta roupa íntima... bastante colante... em 20 de outubro. Você não acha que haveria uma intenção sensual na escolha desta peça?¹²³

O discurso do advogado pode ser lido de duas maneiras: primeiramente, em um nível mais imediato, como parte da sua estratégia no julgamento; por outro lado, pode ser compreendido como uma paródia da linguagem da publicidade. A sua descrição da roupa íntima ressalta detalhes que figurariam facilmente em uma

¹²² CAMPOS, Simone. “Peça publicitária”. In: *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, p. 124-5.

¹²³ *Ibid.*, p. 124.

propaganda de *lingeries*: o tamanho, a elasticidade e a adequação ao corpo talvez sejam algumas das qualidades da roupa íntima da personagem. Se o seu olhar fosse uma câmera, a cena resultante destacaria ainda a sensualidade do corpo feminino vestido com as calcinhas Maika, recurso amplamente usado pelas agências de publicidade. Ao final do conto, quando o advogado leva ao extremo suas insinuações de que a roupa íntima utilizada pela personagem “atizaria a imaginação dos homens”, ele questiona o motivo de usar aquele modelo de *lingerie*: “Porque todas as minhas calcinhas são da Maika!”, a senhorita Marisa responde.

Apesar dos diversos níveis de leitura que *Peça publicitária* pode proporcionar, deve-se salientar o teor irônico do texto, voltado para a sociedade de consumo. Ao parodiar o discurso da publicidade e representar a cena de um julgamento, Simone Campos oferece os elementos necessários para se refletir sobre a identidade no contexto globalizado, em que adquire relevo a mídia eletrônica. Embora seu objetivo fosse o de solucionar um crime, o julgamento orienta a personagem rumo a um desvelamento de si mesma: o foco se transfere do crime (o suposto assédio sexual), para a subjetividade da vítima. Nesse movimento, a crítica à sociedade de consumo, através da apropriação da linguagem do comercial, estende-se à esfera temática, o que confere ao conto um elevado grau de coesão.

O que estaria em “julgamento” então seria o papel da publicidade e do consumo na formação da identidade. Conforme Giddens, a influência exercida por acontecimentos distantes sobre eventos próximos e sobre as intimidades do sujeito é cada vez mais freqüente. Giddens pontua que tanto a mídia impressa quanto a eletrônica possuem um papel bastante relevante nesse processo. Para o sociólogo britânico, a auto-identidade, considerada como um empreendimento organizado reflexivamente, consiste em manter *narrativas biográficas coerentes*, continuamente revisadas, que despontam em um contexto marcado pela multiplicidade de escolhas. Essa segmentação das escolhas de estilos de vida se deve em parte à existência de variados ambientes de ação (ou *paisagens*, segundo Arjun Appadurai): isto é, modos de agir em uma circunstância podem diferir dos que são exigidos em outras.

Na modernidade líquida, com a tradição a perder seu domínio e o cotidiano sendo constituído por um “jogo dialético entre o local e o global”, os indivíduos são cada vez mais levados a escolher um estilo de vida, em meio a uma variedade de possibilidades. Giddens assinala que existem influências padronizadoras (sobretudo difundidas pela televisão), mas, ainda assim, “a escolha de estilo de vida é cada vez

mais importante na constituição da auto-identidade e da atividade diária”¹²⁴. São esses estilos de vida que dão forma à narrativa do eu ou, assimilando um vocabulário foucaultiano, resultam das técnicas de si:

A modernidade é uma ordem pós-tradicional em que a pergunta ‘como devo viver?’ tem tanto que ser respondida em decisões cotidianas sobre como comportar-se, o que vestir e o que comer – e muitas outras coisas – quanto ser interpretada no desdobrar temporal da auto-identidade.¹²⁵

É a partir dessa questão que se torna possível compreender a definição de estilos de vida. De acordo com Giddens, o estilo de vida corresponde a um conjunto *mais ou menos* integrado de práticas abraçadas por um indivíduo. Trata-se de práticas rotinizadas; rotinas incorporadas a hábitos de vestimenta, alimentação, modos de agir, lugares freqüentados. No entanto, tais rotinas estão abertas às mudanças, pois a auto-identidade não deve ser tomada como algo fixo. Cada decisão cotidiana contribui para a manutenção dessas rotinas e tais escolhas não dizem respeito apenas ao modo de agir, mas também aos *modos de ser*. A senhorita Marisa, ao declarar que todas as suas calcinhas são da Maika (embora seja uma marca fictícia), se engaja em uma relevante prática de auto-identificação: o *consumo*, nesse caso específico, de roupas.

Segundo Gordon Mathews, a identidade “é como o eu se concebe e rotula”¹²⁶. Acompanhando o raciocínio de Giddens, Mathews afirma que a identidade está relacionada com o sentido que o eu tem de quem é em contínua relação com outros. Desse modo, estaria situada entre dois extremos: por um lado, o Estado molda os cidadãos e estabelece um *modo de vida coletivo*; por outro, o mercado oferece múltiplas possibilidades disponíveis para a formação do eu. Em outros termos, trata-se do conflito entre o Estado e o *supermercado cultural global* na conformação dos modos de vida do indivíduo: o primeiro, um nível aceito sem questionamento, o outro, supostamente mais livre, um nível em que o eu detém controle sobre as suas escolhas.

Embora nenhum dos pólos defina a identidade de maneira satisfatória, pode-se afirmar que, no mundo contemporâneo, o supermercado cultural global parece

¹²⁴ GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p.13.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 20-1.

¹²⁶ MATHEWS, Gordon. *Cultura global e identidade individual: à procura de um lar no supermercado cultural*. Tradução Mário Mascherpe. Bauru: EDUSC, 2002, p.47.

predominar sobre o Estado: como contraponto à fixidez da identidade nacional, o mercado oferece ao indivíduo a sensação de que é possível ser ou ter o que quiser; a busca pela felicidade depende de cada um “a partir de quaisquer formas do mundo que você achar de seu gosto”¹²⁷, inclusive as calcinhas Maika...

A noção de supermercado cultural se assemelha à de estilo de vida, a partir do momento em que ambas têm como base a multiplicidade de escolhas na formação da identidade no cotidiano. A personagem de Simone Campos, bem como o narrador do conto *Deus é bom n.6*, de André Sant’Anna, constrói-se como sujeito através da sua relação com as regras de um grupo e das escolhas feitas a partir de várias possibilidades dispostas em sua cultura. As fictícias roupas Maika, Bin Laden, Marcelinho, Corinthians e seleção brasileira de futebol são alguns dos estilhaços da cultura captados pelas personagens, que dispõem de um repertório de imagens oriundo dos meios de comunicação e do que pertence a um universo icônico pop na contemporaneidade.

Personagens tão anônimas quanto a do conto *Deus é bom n.º6* também lançam mão dessas formas de subjetivação nos contos *Miss Simpatia* e *O olfato de Ana*, de Cristiano Baldi:

Por ter sido nosso primeiro encontro, achei que os acontecimentos pareceriam menos urgentes. Mas qual o quê! Tão logo sentei no sofá, ao centro da grande sala alaranjada, já estava sem roupas. A calcinha rosa clarinho, de algodão barato da Avon, compunha um quadro azedo e engraçado depositada sobre a foto da esposa.¹²⁸

Pelas linhas iniciais do conto, percebe-se que a personagem é uma mulher que mantém um relacionamento com um homem casado. Mais adiante, a esposa de Pedro (o homem casado) descobre a relação e agride a personagem principal – sem nome e também narradora. A extensão do texto não permite, como no de André Sant’Anna, um maior detalhamento no que se refere à identidade da personagem. Entretanto, é relevante observar alguns dos aspectos que atuam na construção da sua subjetividade e dizem respeito à contemporaneidade. É notável que o eixo de sua identidade seja composto pelo fato de que o seu desejo é orientado para homens casados, como se pode inferir a partir da leitura do último parágrafo. Após o

¹²⁷ MATHEWS, Gordon. *Cultura global e identidade individual: à procura de um lar no supermercado cultural*. Tradução Mário Mascherpe. Bauru: EDUSC, 2002, p.35.

¹²⁸ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 12.

fim do relacionamento com Pedro, o primeiro homem casado na narrativa, a narradora flerta com o seu médico:

O sol das dez da manhã, batendo sobre o cobertor, me fez acordar. Calor. Suor. Estive à tarde no hospital. Radiografias. O doutor, um pão. Seus quarenta e cinco anos. Rogério de alguma coisa. Sobrenome italiano. A foto da mulher sobre a mesa. Perguntou onde doía. Puxei a mão dele para entre minhas pernas.¹²⁹

A princípio, tal comportamento poderia ser o indício de que os relacionamentos da narradora seguem um padrão e um ritmo que excluem a idéia de amor romântico, o que pode ser observado. Merecem destaque, contudo, as referências à sociedade de consumo e aos meios de comunicação. No primeiro trecho citado, a personagem menciona uma calcinha de marca *Avon* que veste e, posteriormente, refere-se a um sanduíche do Mac Donald's e ao programa *Fantástico*. Como a narrativa se tece a partir de sua voz, tais elementos, embora em quantidade reduzida, podem ser considerados fragmentos importantes para sua constituição enquanto sujeito. Os dois primeiros correspondem a produtos amplamente consumidos na sociedade pós-moderna e o programa de televisão se encontra na mesma situação dos elementos presentes no conto de André Sant'Anna, como uma referência à cultura pop. Dessa forma, a partir desses estilhaços, pode-se esboçar aquilo que seria o *estilo de vida* dessa personagem.

A situação repete-se em *O olfato de Ana*, o que pode ser reiterado ao se observar a estrutura do conto, iniciado com a seguinte fala: “Já sei! – principiou Ana – Vamos explodir a lancha do papai.”¹³⁰. Essa é também a última fala do conto. Como na narrativa anterior, ao final repete-se o que se poderia considerar como elemento principal da subjetividade da personagem: entediada, Ana – provavelmente uma jovem de classe média alta – elege como passatempo explodir a lancha do seu pai. O narrador, a outra personagem do conto, questiona-se acerca da atitude de Ana: “Para que explodir a lancha do pai?”. Contra-argumentando à idéia de que não se explodem coisas sem motivos, Ana responde que as coisas vivem explodindo: embaixadas, carros e até pessoas. Ao que o narrador responde, iniciando um diálogo:

¹²⁹ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 14.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 24.

- Ora, quem explode carros quer matar gente. Os palestinos, por exemplo, explodem coisas que estão perto dos judeus, para que os judeus explodam junto.
- Se esse é o caso, a gente arruma uns judeus para explodir junto com a lancha.
- Mas falta o motivo. Que motivo nós temos para explodir judeus?
- Sei lá. Eles fedem.
- Não, eles não fedem.¹³¹

É a partir de então que ambas as personagens saem em busca de judeus para cheirar. Esse passa a ser o *hobby* predileto dos dois, até o momento em que a situação se torna enfadonha e tudo volta ao ponto de partida.

Deve-se ressaltar, ao longo do conto, o processo pelo qual Ana se transforma em *expert* na atividade de cheirar judeus. Nesse percurso, como motivo para explodir a lancha seu pai, cogita-se a possibilidade de colocar judeus em seu interior. A idéia de explodir uma lancha com judeus surge a partir de um modelo que se encontra disponível nos meios de comunicação, quando se noticia alguma atividade terrorista executada por palestinos no Oriente Médio. O problema posto é o fato de que, para Ana, os judeus não apresentam uma razão imediata para serem mortos: eis que surge o motivo do mau cheiro. Assim, as duas personagens compõem seu *estilo de vida*, baseando-se, ainda que de forma oblíqua, em fragmentos presentes nos meios de comunicação na contemporaneidade.

Em *A vida dos amarelos piscantes*¹³², Marcelo Benvenuti apresenta uma das várias “vidas cegas” a que se refere o título do seu livro de contos. O narrador-personagem mostra-se ao leitor como um indivíduo apaixonado por velocidade e música. Correndo através das avenidas de Porto Alegre, durante a noite, quando os semáforos piscam os faróis amarelos, o narrador conclui afirmando-se como “um bêbado bárbaro e anônimo que acelera amor velocidade dor e luz de faróis amarelo-piscantes.”. O seu modo de agir relaciona a velocidade, e a possível transgressão que ela implica, com as músicas que escuta, quase todas de bandas ou cantores de rock. Em várias frases a relação se mostra presente: “E meu pé impulsionando o carro para frente em uma aceleração monocórdia como a guitarra de Lou Reed.”. Antes, o movimento das copas das árvores de Porto Alegre evocando Beethoven e os pingos da chuva como toques de piano de Mozart. Imagens urbanas surgem em seguida, velozes e fragmentadas: “luzes de bingo, boates, prostitutas gordas e vans

¹³¹ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 24-5.

¹³² BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 117-9.

de cachorro-quente. Enquanto isso, os pneus de seu carro cantam Iggy Pop e o motor canta Kinks. O túnel que o carro atravessa reverbera *Foggy notion*, canção interpretada pela banda Velvet Underground. A chuva desaba pedras de Nick Cave. Black Sabbath, Beastie Boys e Jefferson Airplane ainda são citados ao longo do conto.

Assim se constitui o estilo de vida desse “bêbado bárbaro e anônimo”, um habitante da grande cidade, com hábitos noturnos e apaixonado: “É por amor que acelero cada vez mais rápido”. Apaixonado também por música e plural em suas referências: fundindo alusões que se estendem desde a música erudita até o pop, também marcado por sua diversidade – Lou Reed, Iggy Pop, Beastie Boys e Nick Cave, épocas e estilos diferentes. Todavia, uma aura transgressora perpassa todos esses ícones pop e é isso que, de certa forma, os une no conto e ao narrador. É esse modo de agir caracterizado pelo ímpeto transgressor que se forma ao longo das linhas velozes do conto de Benvenuti.

As rotinas, necessárias para a formação dos estilos de vida, envolvem assim a “calcinha rosa clarinho, de algodão barato da Avon”, “o quarteirão com queijo do almoço”, “a televisão no Fantástico”, presentes no conto *Miss simpatia* ou o hábito de cheirar judeus no conto *O olfato de Ana*. Envolvem as inúmeras escolhas dentro do universo da música pop, do texto de Benvenuti, envolvem também os times de futebol do narrador de André Sant’Anna e ainda as imagens digeridas dos meios de comunicação, sobretudo da televisão, como as fictícias calcinhas Maika da *Peça publicitária*.

Segundo Giddens, os padrões gerais de estilo de vida são menos variados do que a pluralidade de decisões a serem tomadas no cotidiano do indivíduo contemporâneo. O estilo de vida abarca um conjunto de hábitos e atitudes e tem certa unidade, vinculando essas inúmeras opções em um padrão mais ou menos organizado. Os fragmentos, assim, tendem a ser reunidos em torno de uma narrativa coerente do eu. É preciso assinalar que a escolha ou criação de estilos de vida é também influenciada por *pressões de grupos, visibilidade de modelos e circunstâncias socioeconômicas*.

Os meios de comunicação exercem um papel relevante nessas pressões de grupos e na influência que a visibilidade de modelos pode ter. Todas as personagens anteriormente mencionadas são passíveis de sofrer tais influências. O grupo pode ter um papel relevante tanto para a formação da identidade do narrador de *Deus é*

bom nº6, como para a personagem Ana, do conto de Cristiano Baldi. A visibilidade de modelos é crucial para a constituição de um sujeito como o narrador de *A vida dos amarelos piscantes*, tanto no que se refere ao seu amor pela velocidade, quanto no que concerne às suas preferências musicais. Presume-se ainda que os meios de comunicação interfiram na influência das circunstâncias socioeconômicas sobre a formação dos estilos de vida: tendo em vista que os produtos a ser consumidos adquirem um determinado valor quando usados por pessoas específicas (principalmente ícones pop, o que está relacionado com a visibilidade dos modelos), sujeitos de uma classe mais baixa não terão acesso a certos bens de consumo, recorrendo a produtos semelhantes ou de menor qualidade, constituindo-se como uma espécie de simulacro do modelo televisivo.

As experiências transmitidas através da mídia, conforme Giddens, influenciam de maneiras óbvias, mas também de formas sutis. A globalização da mídia torna visível um grande número de ambientes de ação para qualquer pessoa que deseje reunir as informações relevantes para a constituição de si. O efeito de colagem que é utilizado tanto pelos jornais, como pela televisão dá forma à justaposição dos ambientes de ação e às escolhas possíveis de estilos de vida. Assim sendo, a fragmentação e a pluralidade são potencializadas pelos veículos de comunicação, que oferecem acesso a uma variedade de ambientes, inclusive com os quais o indivíduo nunca terá contato.

De certa forma, os modelos que poderiam estar relacionados com os estilos de vida dessas personagens não estão necessariamente próximos e é possível perceber que se trata de parâmetros difundidos pelos meios de comunicação, como o comportamento dos judeus e palestinos. Seja por pressões de grupos, influência de modelos ou das condições socioeconômicas, é plausível afirmar que os modos de subjetivação dessas personagens – o processo através do qual elas constituem os seus estilos de vida – não estão livres do que poderia ser chamado de regras, como postula Foucault.

Ainda que haja inúmeras possibilidades, nem todas as escolhas estão, portanto, abertas para todos os indivíduos. Isso significa que o estilo de vida pode ser bastante relevante na estratificação da sociedade. Assim, ao responder à questão “como devo viver?”, o indivíduo constitui-se como sujeito, organizando sua narrativa coerente de si, mas também se insere no meio social, estabelecendo relações com os outros, com o grupo; ao mesmo tempo em que suas escolhas são

feitas dentro do supermercado cultural global, o seu olhar está voltado também para o mundo social.

Só perguntei se você é feliz

As palavras são do narrador do conto *Eu, você*¹³³, de Daniel Pellizzari, e incidem sobre uma questão que é, segundo Zygmunt Bauman, desconcertante para muitos: “o que há de errado com a felicidade?”¹³⁴. Noite de Porto Alegre, as duas personagens anônimas dialogam, em uma situação inusitada: *Eu*, o narrador – um homem – e uma mulher, possivelmente prostituta, protagonizam uma cena em que, ao contrário do que se poderia esperar, *não* há sexo. O texto se desenvolve exclusivamente pela voz do narrador, mas as frases – curtas e limitadas aos movimentos e falas das personagens – pretendem sugerir imparcialidade. As notações de cena se mesclam com os diálogos e conferem à narrativa um ritmo veloz, como se o jogo de perguntas e respostas fosse ininterrupto. Os fragmentos que podem ser colhidos ao longo do parágrafo único fornecem os dados para se construir a identidade do *eu* que narra.

A seqüência inicial estabelece o eixo sobre o qual o conto se sustenta: “Com um gesto estudado eu uso o cartão magnético para traçar mais uma serpente branca sobre o espelho e digo esta aqui é sua e você ri e tira os cachos oxigenados da frente dos olhos, esparramada nas almofadas de minha cama.”¹³⁵. O dinheiro é a primeira imagem que desponta, a partir do “gesto estudado” com o cartão magnético. O movimento da personagem tem a conotação de uma atitude desmedida com relação ao uso da sua riqueza, o que encontra apoio no ato de “traçar mais uma serpente branca” de cocaína. Ainda é preciso destacar o fato de que se seguem no período alguns símbolos que introduzem no texto a tensão diante de um mundo pleno de artificialidade: a dissimulação do gesto estudado ecoa em outros elementos, como o cartão magnético (que emula o dinheiro), o espelho e os cachos oxigenados de uma pretensa loura. A cocaína reforça esse sentido, pois tem a

¹³³ PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001, p.50-3.

¹³⁴ BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.7.

¹³⁵ PELLIZZARI, Daniel. *Op. Cit.*, p. 50.

função de fazer com que o princípio de prazer se sobreponha ao de realidade. A presença desses elementos indica que a busca por prazer e felicidade exerce um papel relevante, se não o mais importante, na elaboração dos estilos de vida no mundo contemporâneo.

Na seqüência do texto, o narrador se define como um indivíduo desocupado, beneficiado com uma herança, que gasta desregradamente. O poder que o dinheiro proporciona ao narrador-personagem é evocado em diversos momentos: inicialmente, o fato de a narrativa transcorrer segundo a sua voz faz com que sua posição em relação à segunda pessoa seja superior; em seguida, revela-se o dado da herança, que o desobriga a trabalhar e, por fim, ao recusar fazer sexo com a prostituta, afirma que “dinheiro não é problema”, colocando-a na posição de objeto. Ao mesmo tempo, a riqueza e o poder não impedem que a infelicidade faça parte de sua vida: “Uma das minhas poesias, você quer escutar [...] e você diz que é triste e me diz que prefere coisas mais alegres e eu digo que isso é tudo o que eu consigo fazer.”¹³⁶. A questão sobre a felicidade se torna explícita mais adiante, em um trecho que merece ser destacado:

Eu pergunto se você é feliz e você me olha como se eu tivesse te apontado uma arma, como assim, você quer saber, e eu digo ora, só perguntei se você é feliz, e você pergunta se tem um cinzeiro no quarto [...] e diz que gostaria de ter mais dinheiro, mas que sim, se considera feliz. [...] pergunto porque você se considera feliz, [...], vejo a respiração rápida em seu peito [...]¹³⁷

A possibilidade de ser feliz, associada ao dinheiro, é facilmente posta em dúvida, quando se percebe que a personagem que narra se encontra em um estado de angústia apenas ignorado pela sua interlocutora. Por outro lado, ela deixa manifestos o desejo e a convicção de que uma melhor situação financeira corresponderia a uma garantia de felicidade.

De acordo com Bauman¹³⁸, o aumento da felicidade de um grande número de pessoas tem sido o propósito fundamental das políticas de governo e das *políticas de vida* colocadas em prática pelos indivíduos. Tal aumento seria resultado de alterações vinculadas unicamente a aspectos financeiros: o crescimento econômico

¹³⁶ PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001, p.51.

¹³⁷ *Ibid.*, p.52.

¹³⁸ BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.9.

e a ampliação do volume de dinheiro. Com base nisso, tanto o sucesso dessas políticas quanto o da busca individual pela felicidade têm sido avaliados principalmente a partir de dados econômicos, crença que, materializada na personagem da prostituta, é vista com ceticismo por Bauman. No entanto, ao contrário do que se imagina, as melhoras financeiras nos padrões de vida não estão necessariamente relacionadas com o bem-estar subjetivo.

Existem bens que são não-comerciais e não-negociáveis, que não podem ser encontrados em nenhum *shopping center* ou comprados com cartões de crédito e dinheiro. Talvez sejam esses os “bens” a fazer a personagem *você* respirar mais rápido (ou seria a falta desses bens?). Amor, amizade, prazeres domésticos, auto-estima proveniente de um trabalho bem feito não podem ser adquiridos como produtos de uma marca famosa, expostos em uma prateleira de supermercado. É provável que a consciência dessa condição seja o elemento a diferenciar as duas personagens do conto: *eu* é aquele que reconhece a sua melancolia, e *você* continua presa à busca pela felicidade, como propõe a sociedade de consumidores.

A idéia de que o crescimento econômico tem como conseqüência o aumento proporcional de felicidade leva a crer que, quanto mais se consome, mais feliz o indivíduo pode se tornar. Essa “equação” faz parte, segundo Bauman, de estratégias para se compensar a culpa e a infelicidade decorrentes da impossibilidade de se obter mediante a compra aqueles bens não-negociáveis e, por extensão, a própria felicidade. Na lógica da sociedade de consumidores, ao se colocar no mesmo patamar a compra de mercadorias e a felicidade, paradoxalmente, não se espera atingir a satisfação. Tornar a busca pela felicidade um processo sem fim é, desse modo, condição *sine qua non* para o funcionamento da engrenagem: para o sociólogo, permanecer em curso é a única opção que resta aos consumidores, em sua grande ilusão de liberdade de escolhas.

Como afirma Bauman, “Imperceptivelmente, a visão da felicidade muda da antecipação da alegria *pós-aquisição* para o ato de *compra* que a precede [...]”¹³⁹. A compra significa, então, a possibilidade de se adquirir, junto com os produtos das prateleiras, a segurança necessária para percorrer o caminho rumo a uma vida feliz e a sensação de que cada um tem a liberdade de escolha sobre o cuidado de si. Consumir uma determinada marca, um logotipo ou freqüentar determinada loja são

¹³⁹ BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 18.

alguns dos recursos que podem auxiliar na orientação dos indivíduos em um mundo pleno de incertezas. Aqui, qualquer semelhança não é mera coincidência: sabe-se que o consumo é também a maneira pela qual a sociedade contemporânea interpela cada indivíduo. Em outras palavras, consumir é também estabelecer os parâmetros que definem as posições sociais, é reconhecer a identidade dos outros e ter a sua reconhecida:

[...] a “identidade” agora compartilha o destino de outros equipamentos de vida: espera-se e prefere-se que ela, na falta de uma direção determinada definitiva, e não mais destinada a deixar atrás de si traços sólidos e indestrutíveis, seja fácil de ser fundida e passível de ser remodelada em diferentes formatos.¹⁴⁰

Admite-se que a identidade não é algo dado. Compreendida como devir, ela é destituída de qualquer fixidez. Cuidar de si é uma responsabilidade que cabe única e exclusivamente a cada indivíduo. Por extensão, assim sucede à busca pela felicidade. Se promover a si mesmo como mercadoria é um imperativo na sociedade líquido-moderna, não é surpresa que a lógica do consumo transponha os limites da esfera individual e conduza as relações interpessoais.

É possível que isso justifique a recorrência da temática do sexo vendável, do corpo como objeto a ser consumido e, sobretudo, a frequência de certas imagens. Em *Petruska*, Cristiano Baldi explora, mais uma vez o tópico da relação sexual com prostitutas¹⁴¹. Negócios e carne (em seu sentido dúbio) são apresentados como eixo da narrativa logo no começo: “Para comemorar a assinatura do contrato com os chineses, o presidente convidou a todos, gerentes e diretores, para comer um churrasco na Boi Manso.”¹⁴². Na descrição do presidente, destaca-se o fato de que suas posições são marcadas pelo uso de uma grife de terno: ao passo que o narrador usa ternos da *Renner*, loja de departamentos de classe média, o presidente, veste um *Armani*. O lugar que frequenta leva a crer que o presidente é um homem, de fato, poderoso: a churrascaria Boi Manso, um restaurante diferente dos demais, era cheia de cortinas caras, “onde não se come uma picanha por menos de quarenta dólares”. O outro detalhe que torna o local *pouco convencional* é o fato de que havia dançarinas nuas sobre mesas art-nouveau. Uma das personagens, como no texto de Pellizzari, usa cocaína: “O chinês pediu, em uma bandeja de prata,

¹⁴⁰ BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 22.

¹⁴¹ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p.15-19.

¹⁴² *Ibid.*, p. 15.

algumas carreiras, e retirou um canudo dourado de um case [...]”. Também em *Petruska* há a comercialização do sexo, como permite observar o seguinte excerto:

Era puta para todo o lado. Da melhor qualidade. Bundas empinadas. Bucetas rosinhas, bucetas escuras, bucetas pequenas, bucetas esgaçadas. Algumas com piercings. Raspadas, peludas, perfumadas, fedorentas. Mais variedade de xanas no lugar do que de carnes no cardápio.¹⁴³

Como no conto de Pellizzari, enfatiza-se o *status* de objeto da prostituta – uma mercadoria a ser consumida. Entretanto, ao passo que, no primeiro texto, esse caráter é marcado pela recusa do sexo, aqui, o aspecto sexual é exacerbado ao ponto de se aproximar o corpo feminino das carnes servidas na churrascaria: “Mais variedades de xanas no lugar do que de carnes no cardápio”.

Percebe-se que, também no texto de Baldi, a procura por prazer e felicidade está atrelada à posse de dinheiro. As personagens, em uma situação excepcional, gozam da benevolência do presidente da empresa, que, pelo que sugere o conto, acabara de concluir uma transação bastante lucrativa. A ironia que o narrador destila, expondo a fragilidade das relações sociais, demonstra que o seu alicerce é a acumulação e a circulação de dinheiro, como suas próprias palavras deixam entrever: “E era por isso que eu era o Diretor Financeiro. O salário mais alto daquela bosta de empresa”¹⁴⁴. Percebe-se a ambigüidade na abordagem da relação felicidade/dinheiro: por um lado, sua busca é o objetivo e o que permite o usufruto do que o mercado pode oferecer; todavia, o texto não esconde o rastro de angústia que permanece ao longo das cenas, o que chega ao seu ápice no desfecho, quando o narrador tem seu órgão genital extirpado pela boca da prostituta.

O modo como as personagens de *Petruska* lidam com o dinheiro está próximo do padrão que Bauman expõe como sendo o da *vida para consumo*. Não é por acaso que o restaurante escolhido é quase exclusivo para os eleitos: “pouco convencional” e “onde não se come uma picanha por menos de quarenta dólares”. A exclusividade do consumo, associada a um senso de pertencimento, são promessas de uma vida feliz. Apresentados como passaporte para o grupo dos privilegiados, os bens de consumo se revestem de uma capacidade de proporcionar o gozo de uma felicidade que mescla a sensação de fazer parte de um grupo restrito “com o

¹⁴³ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p.18.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

distintivo do supremo bom gosto, discernimento e *savoir-faire*¹⁴⁵. Essa satisfação, entretanto, não consegue sobrepujar a ansiedade de longo prazo, visto que é efêmera: o consumo não conduz a nenhuma certeza ou saciedade. E, apesar disso, a busca continua...

Porque todos esses indivíduos ocupam o mesmo espaço social – o do mercado – suas vidas são orientadas a percorrer o caminho que é proposto pela sociedade de consumidores. Nesse percurso, que se acredita ser o mesmo, rumo à felicidade, passagens por lojas, restaurantes e qualquer outro local onde se gaste dinheiro são sempre inevitáveis. Contudo, não se trata de pensar apenas em indivíduos que pagam por produtos industrializados ou serviços e assumem um papel de sujeito em relação aos objetos consumidos: de acordo com Bauman, as pessoas na sociedade de consumidores – a sociedade líquido-moderna – tendem a ser “aliciadas, estimuladas ou forçadas a promover uma *mercadoria* atraente e desejável. [...] E os produtos que são encorajadas a colocar no mercado, promover e vender são *elas mesmas*.”¹⁴⁶.

Em um contexto como esse, é forçoso que cada um tenha a condição de remodelar a si mesmo como mercadorias, como objetos que despertem a atenção de outrem. Que o ato de consumir define parâmetros para a identidade, estabelecendo posições sociais, parece ser patente, com base nas personagens anteriores. O que talvez essas personagens não percebam é que, também elas, fazem parte da categoria de objetos de consumo. A sociedade de consumidores é, não raro, representada como uma estrutura cujo centro é o consumidor, tomado como *sujeito cartesiano* e a mercadoria, seu objeto. Conforme Bauman, o grau de soberania do sujeito na atividade de consumo tem sido colocado em questão de modo freqüente: ora, o consumidor é compreendido como um sujeito absolutamente manipulado, ora como aquele que detém toda a autonomia possível. Nos dois extremos, o consumidor é extraído do universo comum ao dos *objetos* de consumo. Para o sociólogo, tais perspectivas são limitadas, pois “a sociedade de consumidores é o que é precisamente por não ser nada desse tipo. O que a separa de outras espécies de sociedade é exatamente o *embaçamento* e, em última instância, a

¹⁴⁵ BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.34.

¹⁴⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.13.

eliminação das divisões citadas acima.”¹⁴⁷. O que ocorre então é a transformação dos consumidores em mercadorias.

Corpos-mercadorias, vendáveis e atraentes, em uma busca infinda pela felicidade, estão presentes nos textos de Baldi e Pellizzari, mas atingem sua forma mais flagrante em *Sexo*, de André Sant’Anna. A princípio, os nomes das personagens, cada um ao seu modo, já situam o leitor no universo das mercadorias: Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, Executivo De Óculos Ray-Ban, Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol ou Adolescente Meio Hippie são figuras que, ao consumir, se expõem como objetos de consumo, seja pela compra de uma marca, seja pela escolha de um estilo de vida. Não se pode afirmar então que sejam exemplos de sujeitos cartesianos, tampouco devem ser vistos apenas como seres absolutamente passivos diante da voracidade do capitalismo global. Embora *Sexo* permita apreender essas personagens como uma crítica à manipulação e reificação do indivíduo na sociedade líquido-moderna, é preciso atentar para outras possibilidades de leitura.

Como um contraponto à inércia diante das tentações do mercado, Bauman apresenta os consumidores como seres engajados em uma atividade cuja meta é a construção de uma identidade notável. O procedimento, contudo, é um tanto paradoxal: em uma incessante perseguição à vida feliz de consumo, o indivíduo almeja escapar de um estado de *invisibilidade*, o que, em outros termos, significa se destacar em meio à massa amorfa da multidão; entretanto, ao se diferenciar e se tornar visível e “único”, o consumidor capta o olhar de outros consumidores, tornando-se também mais um objeto de consumo, igual a todos os demais produtos:

[...] “ser famoso” não significa nada mais (mas também nada menos!) do que aparecer nas primeiras páginas de milhares de revistas e em milhões de telas, ser visto, notado, comentado e, portanto, presumivelmente *desejado* por muitos – assim como sapatos, saias ou acessórios exibidos nas revistas luxuosas e nas telas de TV [...]”¹⁴⁸

Para que esse estado de invisibilidade seja evitado, a identidade, na sociedade de consumidores, é construída a partir de opções de compra de bens materiais ou símbolos disponíveis no supermercado cultural global. Fetichizados, esses símbolos

¹⁴⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.20.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.21.

e bens de consumo adquirem o poder de ocultar a “realidade demasiado comodificada da sociedade de consumidores”¹⁴⁹.

Ainda que seja esta a tônica do romance, especificamente em um dos capítulos de *Sexo*, os protagonistas da cena tornam bastante explícito esse modo de subjetivação. Dois jovens executivos e suas respectivas noivas louras buscam potencializar o prazer de suas relações sexuais. O narrador, cinematograficamente, traduz a simultaneidade das ações ao enfatizar a repetição que envolve as quatro personagens: O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas, O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos e as duas Noivas Louras, Bronzeadas Pelo Sol (idênticas). Os nomes, no romance de Sant’Anna, ao invés de individualizar a personagem, transformam-na em algo próximo ao objeto de consumo industrializado: o que torna os jovens executivos diferentes entre si (e entre outros possíveis jovens executivos) é apenas um detalhe na roupa que usam; nesse caso, sua invisibilidade não é superada pela diferença das gravatas, o que pode ser entendido como um propósito do narrador. Nas noivas louras, esse processo de construção de estilo de vida se torna mais evidente, todavia, com a ênfase no desejo de se tornar um ser visível e exclusivo. Ao se aproximarem de um padrão de beleza valorizado pela sociedade de consumidores, elas simbolizam uma busca por visibilidade e felicidade que, atingindo o paroxismo, conduz à sua transformação em mercadoria produzida em série: como os sapatos, saias ou acessórios encontrados em revistas e na televisão, conforme Bauman, o cabelo loiro e o bronzeamento da pele também podem ser compreendidos como símbolos fetichizados pela sociedade de consumidores.

A caracterização do indivíduo como mercadoria figura no texto de maneira incessante, mas não se pode reduzi-la a uma condenação ao capitalismo. Ela pode ser entendida ainda como a representação de técnicas de si, que remetem a modos de subjetivação que se amparam em *coisas já ditas*, encontradas no meio cultural. Se esse meio cultural é o da sociedade de consumidores, provavelmente, as convenções que regulam o cuidado de si se encontram sobre o lastro do mercado. Talvez isso justifique certa ambigüidade existente na busca das personagens pela visibilidade:

¹⁴⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.23.

O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas usava uma cueca Pierre Cardin.
 O Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos usava uma cueca Pierre Cardin.¹⁵⁰

Em *Sexo*, a eliminação das divisões mencionadas por Bauman (entre sujeito e objeto de consumo) atinge seus extremos, no capítulo em questão. Como no restante do texto, as quatro linhas anteriores demonstram que a repetição de estrutura para as personagens diferentes está associada à idéia de automatização do indivíduo. Ambos os Jovens Executivos realizam os mesmos movimentos e partilham das mesmas escolhas, inclusive no que se refere a parceiras sexuais. Nesse contexto, a *vida para consumo* assume uma feição mais impiedosa para as personagens, capaz de conduzir ao seu aniquilamento.

Ao descrever os corpos dos Jovens Executivos e de suas respectivas Noivas Louras, o *status* de mercadoria associado ao indivíduo passa a ser resultado de práticas de si que abrangem mais do que a aquisição de bens de consumo industrializados: as modificações do corpo também são recursos utilizados nas tentativas de escapar da invisibilidade:

A bunda da Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas era empinada.
 A bunda da Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos era empinada.
 O bumbum do Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas era bem torneado.
 O bumbum do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos era bem torneado.¹⁵¹

A começar pelo nome da Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, percebe-se que a valorização de determinado padrão de beleza é responsável pela sua escolha da cor de cabelo e pela necessidade de um corpo bronzeado. A cena anterior, composta por *closes* em partes dos corpos das personagens, explora o prazer relacionado ao sexo e o vincula à felicidade e a uma vida bem-sucedida. Juventude, dinheiro (para adquirir o corpo perfeito) e prazer se condensam na figura do executivo, que possui um *bumbum* bem torneado e uma Noiva Loura com a *bunda* empinada. A diferença entre os termos usados para designar as nádegas sugere uma hierarquização entre as personagens: é como se o uso de um termo mais infantilizado retirasse a aura de sensualidade que reveste a palavra *bunda*, associada à figura feminina. Não se pode esquecer o fato de que, não raro, se recorre à sensualidade da imagem feminina

¹⁵⁰ SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 113.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.109.

para vender bens de consumo. A mulher, nesse caso, poderia ser compreendida como sendo “mais mercadoria” do que o Jovem Executivo. Apesar disso, todos eles são, afinal de contas, objetos de consumo.

O desfecho do capítulo pode confirmar o caminho interpretativo em que os recursos utilizados servem a uma crítica corrosiva à vida líquido-moderna. Quando, ao seguir os conselhos da revista *Ele & Ela*, os Jovens Executivos põem em prática um modo de agir mais rude durante o sexo, seus relacionamentos desfazem-se. O que há de risível e irônico (e, ao mesmo tempo, melancólico) é o fato de que esquecer a frustração e o fim do amor seja algo passível de ser superado por uma providencial visita à “boate jovem”:

O Jovem Executivo De Gravata Vinho Com Listras Diagonais Alaranjadas esqueceu sua Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, e, uma noite, na boate jovem, conheceu a Noiva Loura, Bronzeada Pelo Sol, Do Jovem Executivo De Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos.¹⁵²

O parágrafo anterior, cuja estrutura é repetida para o Jovem Executivo de Gravata Azul Com Detalhes Vermelhos, expõe a fragilidade dos laços pessoais: relações que pareciam consolidadas esmaecem e se extinguem como consequência direta da transformação do consumidor em mercadoria, na sociedade líquido-moderna. Insatisfeitos, e incapazes de estabilizar a felicidade alcançada, os indivíduos tendem a desvalorizar aquilo que consomem rapidamente, à medida que surge o desejo por algo *mais novo*: desfazer-se do objeto torna-se então mais importante do que adquiri-lo. Para Bauman, o que ele nomeia “indústria de remoção de lixo” atua também no plano individual, inclusive, no que concerne às relações amorosas. *Descartar* um Jovem Executivo, esquecer uma Noiva Loura e trocar por outra (embora iguais, a princípio) são ações comuns, quando se pensa no modelo de indivíduo-mercadoria e em sua busca por uma vida feliz:

Difícilmente poderia ser de outro jeito, já que o consumismo, em aguda oposição às formas de vida precedentes, associa a felicidade não tanto à *satisfação de necessidades* (como suas “versões oficiais tendem a deixar implícito), mas a um *volume e uma intensidade de desejos sempre crescente*, o que por sua vez implica o uso imediato e a rápida substituição dos objetos destinados a satisfazê-la.¹⁵³

O final do capítulo, aparentemente feliz, para as personagens revela a “profusão de rupturas e descontinuidades” que compõe o *tempo pontilhista* (que se assemelha ao

¹⁵² SANT’ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p.123-4.

¹⁵³ BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, p.44.

tempo da narrativa). Fragmentado e caracterizado pela multiplicidade de *instantes eternos*, o tempo pontilhista alimenta a idéia de que os objetivos podem e devem ser atingidos no agora. Isso faz com que cada instante (ou cada ponto) seja compreendido como a possibilidade de viver algo inteiramente novo e a vida se configure como uma sucessão de reinícios. As vidas dos Jovens Executivos não podem ser interrompidas pelo término do noivado e o reinício é a seqüência mais previsível. Em coro com Bauman, o narrador percebe a vida consumista das personagens como produto e causa de um embotamento do indivíduo submetido à vida líquido-moderna.

No entanto, embora seja um percurso frutífero, compreender o texto de Sant'Anna exclusivamente sob o prisma de Bauman é também optar por uma interpretação mais sombria do mundo contemporâneo. Mas as supostas imposições do mercado não estão situadas, a princípio, no nível que Gordon Mathews denomina como *aceito sem questionamento*, o que permite pensar que o caminho da “demonização” do consumo talvez não seja a única via interpretativa possível. Então, à ansiedade e à incerteza que envolvem a busca pela vida feliz, coaduna-se o prazer proporcionado pelo consumo, pelo sexo e pela construção de identidades. Assim, a escolha dos Jovens Executivos por uma roupa *Pierre Cardin* não implica, necessariamente, a manipulação do homem pelo mercado e pode ser também entendida como a eleição de um estilo de vida (por pressão de grupos, pela visibilidade de modelos ou por questões socioeconômicas).

Ao mesmo tempo em que se percebe a crítica à forma opressiva como a sociedade de consumidores interpela seus membros, o modo de construção das identidades das personagens representa as práticas de liberação, mencionadas por Foucault, quando reflete sobre a estética da existência. Isto significa que, a despeito do forte teor irônico do texto, não há como escapar ao fato de que as identidades em questão são elaboradas nos registros ético e estético e as escolhas realizadas no supermercado cultural global interferem sobremaneira na conformação desses indivíduos.

3.2 SUBCULTURAS E A SOCIEDADE DE CONSUMIDORES

Escolhi não escolher a vida

Mark Renton, em uma das inúmeras tentativas de abandonar o uso de heroína, é submetido a sessões de psicanálise, como parte do processo de reabilitação. No romance *Trainspotting*, de Irvine Welsh, a cena em questão se encontra sob o título *Em busca do homem interior* e, após o diálogo com o psicanalista, o texto prossegue com uma reflexão da personagem sobre a vida no mundo contemporâneo. No primeiro parágrafo, o narrador-personagem define o teor do texto, ao expressar sua opinião sobre a reabilitação: “Reabilitação é uma bosta; algumas vezes eu penso que é melhor estar preso. A reabilitação significa a rendição de si mesmo”¹⁵⁴. O que está em jogo para Renton diz respeito a uma tensão entre ser livre, fazer suas próprias escolhas, e os padrões de comportamento exigidos pela sociedade.

Ao transcrever um dos diálogos com seu analista, Dr. Forbes, o narrador reforça a ironia e a dissidência em relação às instituições. Ao final do diálogo, Renton informa sua postura de descrédito nas soluções que possam resultar da psicanálise. Com indiferença, ele afirma,

Era assim que costumava ser. Um monte de coisas trazidas à tona; algumas triviais, outras pesadas, algumas tolas, outras interessantes. Às vezes eu falava a verdade, outras vezes eu mentia. Quando eu mentia, eu dizia coisas que achava que ele queria ouvir, e algumas vezes dizia algo que eu pensava que iria dar corda ou confundir ele.¹⁵⁵

Portanto, a sua relação com o processo de reabilitação é, como permite deduzir o texto, um tanto tensa: embora afirme ter aprendido coisas durante as sessões, seus anseios divergem fortemente dos objetivos do tratamento, que sempre significará a *surrender ay the self*, uma rendição de si mesmo.

¹⁵⁴ “Rehabilitation is shite; sometimes ah think ah’d rather be banged up. Rehabilitation means the surrender ay the self.” WELSH, Irvine. *Trainspotting*. New York: Norton, 1996, p.181

¹⁵⁵ “That was how it used tae go. A loat ay issues brought up; some trivial, some heavy, some dull, some interesting. Sometimes ah telt the truth, sometimes ah lied. When ah lied, ah sometimessaid the things that ah thought he’d like tae hear, n sometimes said something ah thought would Wind him up, or confuse him.” *Ibid.*, p.184

O tópico da construção de si, já introduzido pela presença, ainda que ironizada, da psicanálise, torna-se explícito quando a personagem menciona o livro intitulado *Tornando-se uma pessoa*, indicado pelo seu conselheiro. A partir de então, a questão da identidade ocupa uma posição de destaque, convertendo-se em problema principal do texto. Após a leitura do livro, Renton, embora discorde de ser tratado como um objeto de estudo, chega à conclusão de que sua recusa da sociedade é fruto de uma incapacidade para reconhecer suas limitações e de certo egocentrismo. No entanto, sua resistência significa a insubmissão diante de um mundo que tende a cercear a sua vida: “Por que eu rejeitaria o mundo, me veria como melhor que ele? Porque eu faço, é por isso. Porque eu sou, caralho, é por isso.”¹⁵⁶

Talvez por esse motivo, ao final do capítulo, sua recusa esteja condensada em um parágrafo emblemático, cuja agudeza o torna, com algumas modificações, a fala introdutória de Renton, interpretado por Ewan McGregor, na adaptação do romance para o cinema:

A sociedade inventa uma lógica espúria e convoluta pra absorver e mudar as pessoas que tem um comportamento fora do comum. Imagine que eu saiba todos os prós e contras, saiba que vou ter uma vida curta, seja mentalmente são, etcetera, etcetera, mas ainda assim queira usar heroína? Eles não deixam você fazer isso. Eles não deixam você fazer isso, porque isso é visto como um sinal das próprias falhas deles. O problema é que você simplesmente rejeita o que eles têm pra oferecer. Escolha a gente. Escolha a vida. Escolha pagar prestações; escolha máquinas de lavar; escolha carros; escolha se sentar em um sofá e assistir a *game shows* imbecilizantes, se empanturrando de porcarias. Escolha apodrecer, se entediando em casa, uma vergonha para os pestinhas egoístas fodidos que você colocou no mundo. Escolha a vida. Bem, eu escolhi não escolher a vida. [...] ¹⁵⁷

A longa citação justifica a postura assumida por Renton. A sociedade de que fala a personagem – que pode ser compreendida, por extensão, como a sociedade líquido-moderna – figura como sua antagonista e atua conforme o que fora descrito por

¹⁵⁶ “Why should ah reject the world, see masel as better than it? Because ah do, that’s why. Because ah fuckin am, and that’s that.” WELSH, Irvine. *Trainspotting*. New York: Norton, 1996, p.185

¹⁵⁷ “Society invents a spurious convoluted logic tae absorb and change people whae’s behaviour is outside its mainstream. Suppose that ah knew aw the pros and cons, know that ah’m gaunnae huv a short life, am ay sound mind etcetera, etcetera, but still want tae use smack? They won’t let ye dae it. They won’t let ye dae it, because it’s seen as a sign ay thir ain failure. The fact that ye jist simply choose tae reject whit they huv tae offer. Choose us. Choose life. Choose mortgage payments; choose washing machines; choose cars; choose sitting oan a couch watching mind-numbing and spirit-crushing game shows, stuffing fuckin junk food intae yir mooth. Choose rotting away, pishing and shiteing yersel in a home, a total fuckin embarrassment tae the selfish, fucked up brats ye’ve produced. Choose life. Well, ah choose no tae choose life. [...] *Ibid.*, p.187-8.

Bauman: por um lado, a escolha aponta para uma liberdade irrestrita; por outro lado, é com essa ilusão de liberdade que a sociedade *absorve* e *muda* as pessoas que não se adaptam às suas regras.

O texto de Irvine Welsh, no entanto, também sustenta a concepção de que não somente manipuladora é a sociedade de consumidores, pois nela ainda há espaço para as práticas de liberação, durante a construção das narrativas de si. No que concerne a Mark Renton, tais práticas de liberação podem estar concentradas nessa rejeição “sem motivo” às práticas da vida cotidiana na modernidade líquida: escolher carros, ter prestações a pagar, máquinas de lavar ou assistir a programas de televisão imbecilizantes. “Escolha a gente” é um imperativo que equivale a escolher a vida na sociedade de consumidores, sem questioná-la. Quando Renton assegura sua opção de não escolher a vida, assume um comportamento rebelde diante do que considera opressivo: sua idéia de rebeldia se concentra, todavia, na questão sobre usar ou não heroína, que, ao mesmo tempo, implica entender a sociedade de consumidores como algo a ser combatido, mas significa também que as práticas de liberação se tornam possíveis somente dentro dessa mesma sociedade.

Renton é, por assim dizer, o *free-chooser* dos tempos líquidos de Zygmunt Bauman. Trata-se do indivíduo que não mais percebe o alcance do Estado-nação sobre a sua vida; aquele cujas responsabilidades pelas decisões cotidianas são fonte de uma sobrecarga que culmina com o excesso de individualismo e, não raro, ansiedade, ambos visíveis nas personagens de *Trainspotting*. Se o Estado-nação se exime das responsabilidades sobre o social, a esfera individual passa a ser o espaço destinado à prática política. Nessas condições, para Michael Hardt e Antonio Negri, assumir uma posição subversiva diante da máquina desterritorializante do Império depende menos de uma inversão de hierarquias e envolve a busca de alternativas a partir da própria ordem vigente, mediante o exercício da biopolítica.

Como o biopoder permite a regulação da vida social a partir do seu interior, a produção da vida não significa necessariamente submissão às regras de um grupo dominante: as forças biopolíticas são oriundas de múltiplos focos. A resistência pode ser compreendida assim em sua *microfísica*: ao mobilizar o poder biopolítico, resulta na produção de subjetividades, muitas vezes conflituosas. No Império, não é possível determinar o centro de um poder opressivo, contra o qual se rebelar, no entanto, ainda assim, há resistências. Isso materializa a possibilidade de “ser

contra”, a partir dos mais variados focos, pois múltiplos também são os focos da opressão.

“Ser contra” significa, portanto, nomadismo e deserção – estratégias muito nítidas no comportamento de Renton e entre as subculturas, como propõe Dick Hebdige¹⁵⁸. Isso se torna bastante perceptível ao longo de toda a narrativa, pois a maior parte da ação transcorre nas ruas de Edimburgo. Em determinado momento, porém, Renton permanece em casa, em uma tentativa de abandonar a heroína. Todavia, é relevante perceber que essa permanência se configura como um cárcere. Sua estadia forçada pelos pais, portanto, reitera, ao invés de negar, o nomadismo da personagem.

Algo que merece destaque é o fato de que o estilo de vida *escolhido* por Renton está associado a elementos provenientes de vários pontos da cultura pop. As referências aos elementos dessa cultura estão distribuídas pelo romance, desde as cenas repetitivas dos filmes de Jean-Claude Van Damme até as várias citações de músicas e bandas de rock. A apropriação dos estilhaços da cultura pop, dentre os quais se insere também a afinidade pelo futebol, define os parâmetros necessários para o entendimento das técnicas de si, utilizadas por Renton durante a construção de sua auto-identidade.

Provavelmente existe, catalisada pelo uso de heroína, uma aproximação entre o estilo de vida adotado por Mark Renton e a transgressão promovida pelas subculturas. Conforme Hebdige, seu sentido é algo que está sempre em disputa e é com relação ao estilo que as forças antagônicas se confrontam com maior intensidade. Nelas, objetos e gestos associados aos indivíduos podem ser descritos como elementos que possuem um sentido e apontam para uma recusa. Para Hebdige, essa recusa tem um valor subversivo, como, para Renton, tem a recusa da vida para consumo – *Well, ah choose no tae choose life*.

Sem perceber as subculturas como sendo uma parte externa aos contextos social, econômico e político, Hebdige procura compreendê-las a partir do surgimento das culturas jovens e sua relação com a classe trabalhadora britânica. Os adolescentes pouco escolarizados da classe trabalhadora buscavam nas gangues de rua formas de desenvolver fontes alternativas de auto-estima. Nesses grupos, os valores básicos, norteadores da sociedade, são substituídos por seus opostos, como

¹⁵⁸ HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 2006.

o *hedonismo* e o *desafio às autoridades*. Entretanto, não somente rupturas orientam o comportamento dos jovens da classe trabalhadora: é possível observar aproximações entre as gangues de jovens e a cultura dos pais. O que Hebdige sugere, a partir das idéias de Phil Cohen¹⁵⁹, é a leitura dos grupos jovens enquanto classes, com regras e hierarquia particulares.

A despeito dos cruzamentos e sobreposições existentes, não se trata de identificar as gangues de jovens, em geral delinqüentes, com as subculturas, embora para o senso comum as expressões sejam, não raro, tomadas como sinônimos. Ao passo que as gangues são pequenas, com um recrutamento específico, um código local de lealdade, além de se caracterizarem fortemente pelo machismo e estarem vinculadas a atividades ilegais, as subculturas são mais amplas, frouxas e menos definidas por laços regionais ou de classe. O grupo a que pertence Renton apresenta traços de ambos. Os jovens de *Leith*¹⁶⁰, embora não configurem uma gangue de rua, são indivíduos da classe operária escocesa, imersos na estagnação econômica e freqüentemente enfrentando problemas com a lei: Renton, Sick Boy e Spud, as principais figuras do romance, são todos viciados em heroína, roubam para manter o vício e, assim como Begbie, o único que não é usuário de drogas ilícitas, brigam em *pubs* por nenhum motivo aparente e mantêm relações amorosas conturbadas (aliás, menos amorosas do que sexuais: as mulheres são tomadas quase sempre como objetos).

Os protagonistas de *Trainspotting*, portanto, têm suas subjetividades produzidas entre os signos da cultura pop e a agressividade das subculturas. Segundo Hebdige, as subculturas, tomadas como séries de estilos culturais jovens, são formas simbólicas de resistência. Ao compreender o estilo como uma resposta codificada diante das transformações que sofre determinada comunidade, é possível inferir que cada subcultura, conforme essa perspectiva, configurará um modo diferente de lidar com o mundo social:

As subculturas espetaculares expressam o que é, por definição, um conjunto de relações imaginárias. A matéria prima a partir da qual são

¹⁵⁹ Phil Cohen desenvolve um estudo sobre a história do pós-guerra em East End, Londres, interpretando a sucessão de estilos dos jovens da classe operária como uma série de respostas criativas às transformações do momento. Para ele, a noção de estilo significa uma resolução das contradições vivenciadas.

¹⁶⁰ Leith, local onde se passa *Trainspotting*, é um distrito situado ao norte de Edimburgo. Região portuária, durante o período do pós-guerra passou por um declínio industrial e êxodo populacional. Apenas depois dos anos 80 (década em que se passa a narrativa de Welsh), o local, antes sinônimo de estagnação, voltou a se desenvolver.

construídas é tanto real quanto ideológica. É mediada para os membros de uma subcultura por meio de uma variedade de canais: a escola, a família, o trabalho, a mídia, etc. Além disso, este material está sujeito a mudanças históricas. Cada “instância” subcultural representa uma “solução” para determinado conjunto de circunstâncias, para problemas e contradições particulares.¹⁶¹

A afirmação de Hebdige define os estilos subculturais como produto do imaginário, o que faz deles um produto histórico. O contexto escocês da década de 80 apresenta às personagens de Welsh *contradições e problemas* específicos, aos quais Renton responde com a sua recusa. Do mesmo modo, como sucede aos grupos dominantes, os diversos níveis de formação cultural estão imbricados nos processos de construção das identidades subculturais.

Contudo, não é sem tensão que tais articulações se estabelecem: as subculturas correspondem a uma interferência na comunicação – um ruído. Compreendidas como violação dos códigos autorizados, elas conseguem expressar conteúdos proibidos em formas proibidas, isto é, incitam a consciência de classe e da diferença mediante a transgressão de códigos de comportamento ou o desvio da lei. De certa maneira, instauram um conflito diante das práticas cotidianas, atentam contra as expectativas comuns, ao representarem desafios a uma ordem simbólica dominante.

No rádio, uma velha música de um inglês morto

Em lugar dos *pubs* britânicos, os bares, os botequins, as ruas de Porto Alegre. As personagens de Marcelo Benvenuti, com freqüência, são construídas orientadas pela aproximação com as subculturas. Em *A vida do instante*, o enredo não se assemelha ao de *Trainspotting*, tampouco a sua forma, pois se trata de um conto (embora o texto de Welsh seja fragmentado e tenha sido publicado em partes). No entanto, a configuração das personagens permite entrever alguns aspectos

¹⁶¹ Spectacular subcultures Express what is by definition an imaginary set of relation. The raw material out of which they are constructed is both real and ideological. It is mediated to the individual members of a subculture through a variety of channels: school, the family, work, the media, etc. Moreover, this material is subject to historical change. Each subcultural “instance” represents a “solution” to a specific set of circumstances, to particular problems and contradictions. HEBDIGE, Dick. *Subcultures: the meaning of style*. London: Routledge, 2006, p.81.

recorrentes em ambos os textos, sobretudo no que se refere à associação entre subcultura, transgressão e cultura pop e jovem.

Em linhas gerais, o conto tem como eixo uma breve reflexão sobre a transitoriedade da vida e a desigualdade social. As personagens, Francisco e Ana, têm vidas bastante distintas: um é desempregado e morador da periferia, outra, jovem incoseqüente de uma classe mais abastada. Em busca de trabalho, Francisco encontra nos classificados o que seria o seu futuro: um trabalho como contador de uma indústria química; em seguida, percorre as ruas, satisfeito, imaginando como seria seu novo escritório, repleto de conforto. No ônibus, ao mesmo tempo em que a personagem sonha com o seu sucesso no futuro emprego, vislumbra uma cena inusitada: no mesmo escritório imaginado, ele se encontra morto, diante do computador empoeirado. Atônito, para em um bar, sem perder, contudo, o entusiasmo pelas possibilidades abertas pelo novo emprego. Nesse momento, as vidas de Ana e Francisco se cruzam, de maneira trágica:

E Francisco perdia-se em seus próprios pensamentos de felicidade egoísta e humana. Pediu uma cerveja. Ana dirige despreocupada pela cidade. De óculos escuros e fumando um Marlboro Light, Ana brinca de ziguezague pelas ruas vazias de um bairro da periferia. No rádio, uma velha música de um inglês morto. Na mente, álcool da noite anterior. No sangue, cocaína da noite anterior. No estômago, esperma da noite anterior. Na rua vazia, um homem que atravessa a frente do carro surgindo do nada de dentro de um bar.¹⁶²

A citação anterior, que finaliza o conto, expõe o teor crítico do texto e, principalmente, apresenta alguns elementos significativos no processo de construção da identidade das personagens. O encontro de Francisco com Ana determina a tensão provocada pela estratificação social, e, ao mesmo tempo, redimensiona os estilos subculturais, deslocando-os. Disso resulta que Ana, ainda que reúna em seu comportamento traços subversivos desses estilos, afasta-se consideravelmente do modo como se apresentam Renton e as demais personagens de *Trainspotting*.

Inicialmente, Renton e Ana pertencem a classes sociais distintas (em países e momentos distintos). Ao passo que Renton é um desempregado, cujos pais e amigos pertencem à classe operária escocesa, Ana está na periferia da cidade, mas dela separada pelo corpo do seu carro em movimento. Em poucas linhas, Benvenuti associa objetos e atitudes que, simultaneamente, inserem-na em uma classe mais favorecida do que a da personagem de Welsh, sem afastá-la dos mesmos aspectos

¹⁶² BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 135.

dos estilos subculturais com os quais Renton interage. Dirigir despreocupada não corresponde, em si, a uma ação que faça de Ana uma mulher de classe média. Não obstante, isso se torna possível, quando a ação é tomada em conjunto com outras e considerando-se a atmosfera do conto: os óculos escuros, os cigarros *Marlboro Light*, a noite anterior desregrada e o fato de dirigir sem objetividade remetem ao prazer. Prazer e necessidade se opõem no conto, colocando frente a frente a mulher de classe média e o desempregado: é nítido o contraponto entre a despreocupação de Ana e a pressão de Francisco sobre si mesmo para conseguir o trabalho.

Diferentemente do que ocorre em *Trainspotting*, não é o indivíduo da classe menos privilegiada que se relaciona com a subcultura, mas Ana, que mistura drogas e pratica sexo de modo irrefletido e, enfim, transgride códigos de comportamento. É preciso destacar que a narrativa culmina com a morte de Francisco por atropelamento, transformando Ana em uma fora-da-lei.

O detalhe sonoro contribui para reforçar esse vínculo entre o estilo de vida de Ana e os estilos subculturais: no rádio, o que se escuta é a velha música de um inglês morto. A referência não é gratuita e, embora não seja explícito se tratar de uma banda ou cantor de rock, essa é a conclusão a que conduz o narrador. Considerando-se que, nas outras vidas cegas, as alusões e citações à cultura pop, a bandas e músicas de rock são freqüentes, é possível tomar essa música do inglês morto como alguma canção famosa de rock. É também relevante que seja a música britânica a tocar no rádio: a citação que pode aproximar a personagem dos estilos subculturais precisa ser parte da cultura pop britânica e, nos textos da Geração 90 e da editora Livros do Mal, tal vínculo se estabelece entre os indivíduos pertencentes à classe média.

Ao se reportar o conto de Benvenuti ao texto do projeto da editora Livros do Mal, percebe-se uma confluência entre o que propõem os editores e o que se materializa nas palavras de *A vida do instante*. Em especial, o eco se faz presente quando se trata da relação com a classe média e a cultura pop: dentre os desejos manifestados pelos idealizadores do projeto gaúcho, está uma literatura que ultrapasse “o lugar-comum da classe média” e também o “deslumbramento com o mundo pop”. As investidas do conto recaem simultaneamente sobre a falta de perspectivas vinculada à desigualdade social e sobre a atitude irrefletida da personagem de classe média – Ana. Quando se faz o elo entre a cultura pop e a personagem que atenta contra a lei e a ordem, no cenário da narrativa em questão,

o resultado é diverso do que se vê em *Trainspotting*. Aqui, tende a ser retirado o poder de “ser contra” da cultura pop e, em contrapartida, reforçado o seu caráter embotador.

É um tanto ambígua a maneira pela qual Benvenuti incorpora em seu texto a cultura pop. Em outros rádios, a música de ingleses e estadunidenses vivos ou mortos pode assumir uma feição diferenciada e conferir uma aura transgressora à personagem que o escuta. É preciso destacar que o estilo subcultural, nesses casos, está associado geralmente a músicas e bandas *underground* e não qualquer elemento da cultura pop, de modo irrestrito. A figura de Ana reúne tanto o elemento *underground*, quanto o consumismo, que se faz explícito na marca de cigarros. Como um contraponto à recusa de Renton, Ana funde os aspectos da sociedade de consumidores com o estilo subcultural, o que resulta em um comportamento que, longe de propor uma alternativa à norma, conduz ao ato de rebeldia inócuo. “Ser contra”, para Ana, não se apresenta como uma estratégia de resistência, mas apenas como um estilo de vida para consumo, ainda que este seja um estilo subcultural.

Por outro lado, as referências às bandas de rock podem, em uma dupla abertura, aludir ao modo de subjetivação da personagem, mas também ao do próprio Benvenuti, que lança mão dos fragmentos da cultura pop na composição do seu texto. Ainda assim, a ambigüidade persiste, pois, se lançar títulos com propostas menos tradicionais é um dos objetivos da editora, ao mesmo tempo, *Vidas cegas* escapa do paradigma transgressor atribuído à cultura pop.

O mesmo processo pode ser observado em contos de Cristiano Baldi. *Peixes, aqui* compartilha da mesma ambigüidade do texto de Benvenuti. Narrado em primeira pessoa, o conto flagra o momento em que um homem assassina uma mulher por um motivo aparentemente banal. O parágrafo que abre a narrativa apresenta as personagens, provavelmente um casal, entrando em um automóvel: o narrador coloca malas vazias no banco traseiro – fato que terá relevância no desfecho do conto –, enquanto Sandra senta-se no banco da frente.

Os poucos elementos que caracterizam o veículo são suficientes para situar o narrador-personagem como um indivíduo da classe média: os acessórios que o carro possui (freios ABS, direção hidráulica) e a marca (Honda) apontam para um produto diferenciado, importado e com um valor que seleciona os seus compradores. O próprio narrador apresenta a posse do carro como uma maneira de especificar o

pertencimento a determinada classe social: “Freio a merda do Honda. ABS, não é para qualquer um. Troço caro, para homens de classe, que andam nas estradas suíças por entre túneis esculpidos na pedra”¹⁶³.

Ironicamente, está na voz do mesmo protagonista a crítica à classe média, proposta pelo projeto da Livros do Mal. O que deflagra o ato de violência é a irritação do narrador pela escolha da estação de rádio: a preferência musical é o que instaura o conflito entre as personagens. Os quatro parágrafos anteriores ao final trágico alternam os desejos do narrador e de Sandra, correspondendo a cada um deles uma mudança de estação, com programações distintas. São essas diferenças que expõem a ambigüidade da vinculação entre subculturas, cultura pop e os modos de subjetivação das personagens, no texto de Baldi:

Ligou o rádio. Um rock americano anos oitenta. Bons aqueles tempos. Música ruim, mas quando se está com vinte anos esse tipo de coisa parece não incomodar. Era só ir para a faculdade, pegar um cinema no Astor ou no Presidente, procurar pelos sebos, algum escritor ianque viciado em pó. Isso era o legal dos americanos da década de oitenta. Eles cheiravam pó e depois iam escrever. E a gente por aqui achava o máximo, do caralho. Daí toda a burguesada metida a hippie e punk ia para a Osvaldo ouvir Nei Lisboa e Replicantes e descolar alguma cocaína [...]¹⁶⁴

Nessa passagem, também no rádio do carro, a música que toca é em língua inglesa, de algum momento do passado. As diferenças com relação à cena e Benvenuti residem no fato de que as informações são mais precisas e, aqui, sabemos que a música é “um rock americano anos oitenta”, e não inglês. É importante perceber como o narrador se relaciona com a música: se, por um lado, o que toca no rádio é ruim, por outro, evoca, nostalgicamente, os bons tempos da *juventude*. No texto, o rock está associado à juventude e ao prazer proporcionado pela leitura, pelo cinema e pelo uso de drogas. A idéia de transgressão, já embutida no rock dos anos 80, é amplificada pela referência aos escritores ianques viciados em cocaína. Do mesmo modo que em Welsh e Benvenuti, a droga ilícita está presente como um elemento constitutivo dos estilos subculturais e simboliza a recusa frente aos padrões de comportamento. Todavia, da mesma forma que ocorre com Ana, introduz-se uma divergência no que diz respeito ao papel subversivo dessa aparente deserção: deslocada do contexto norte-americano, a atitude assume outra feição, pois, ao se

¹⁶³ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: 2002, p. 50.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.49.

apropriarem do estilo subcultural, o narrador e os jovens da sua época convertem-no em um *estilo de vida para consumo*.

Sobre o comportamento dos escritores viciados, confessar que “[...] a gente por aqui achava o máximo, do caralho.” é o mesmo que afirmar a necessidade irrefreável de ser *cool*. Essa era a atitude da “burguesada metida a hippie e punk”. As palavras escolhidas enfatizam a ironia com que se descreve a postura dos jovens de classe média: ao invés de “burguesia”, o uso do termo “burguesada”, para acentuar o distanciamento do narrador; como se não bastasse, essas pessoas são *metidas a hippies* ou *punks*. Isso torna a aproximação da subcultura um ato meramente consumista, o que, da perspectiva de Baldi, deve ser o alvo da crítica: a música e o estilo são apenas pretextos para se “descolar alguma cocaína”.

Em outro momento do conto, uma das trocas de estação flagra a entrevista com um político da esquerda. O narrador é incisivo e não poupa as palavras para desdenhar tanto de Sandra, que “sempre vota em comunista”, como do arremedo de engajamento político dos estudantes esquerdistas (dos quais ele próprio fazia parte):

Essa petezada comuna me trinca as bolas. Sandra [...] Nunca gostou de política, mas sempre vota em comunista vagabundo. Eu era comunista no segundo grau, como todos os colegas. Era *cool* ser comunista. Tu deixava uma barba rala, usava sandálias de couro e jeans surrado.¹⁶⁵

Novamente, os termos eleitos estão revestidos de um caráter pejorativo. A referência ao partido de esquerda traz o mesmo sufixo atribuído à classe média, no parágrafo anterior (*burguesada*), o que desacredita o partido (de inspiração comunista). Do mesmo modo, o adjetivo que se relaciona com o partido é tomado numa acepção depreciativa: se “comunista”, em algum momento da história, foi sinônimo de libertário ou revolucionário, na voz do narrador, assume um sentido diferente e intensifica a acidez do texto. A impaciência da personagem com o partido político se transfere para Sandra, que “sempre vota em comunista vagabundo”. A cadeia de relações se completa, quando o narrador confessa ter sido comunista na adolescência. É nesse momento, porém, que o gesto antes transgressor se revela um estilo a ser consumido: ser comunista, para o narrador, era ser como todos os demais colegas da “burguesada” – era *cool*... Ao final do parágrafo, tem-se a descrição dos elementos necessários para ser comunista – barba rala, sandálias de couro e jeans surrado.

¹⁶⁵ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 50.

Ser comunista, ser hippie ou ser punk, longe de ser um ruído na comunicação, sob a óptica do narrador de Baldi, é mais um modo de produção e de reprodução da vida. Na vida para consumo, o indivíduo exercita as técnicas de si de maneira a se construir como mercadoria vendável. Assim, os elementos que compõem os estilos de vida das personagens perdem o potencial de violação e são convertidos em elementos estéticos. Cada estilo subcultural passa a ser um *kit* para consumo fácil, a partir do qual o indivíduo pode atingir uma das metas mais significativas da vida para consumo: a de ser *cool*. Nas reuniões dos jovens comunistas de *Peixes, aqui*, o que se presencia é a incoerência entre seus supostos princípios ideológicos e suas atitudes: “As festinhas dos comunistas do Rosário eram as mais legais. Só Jack Daniel’s. Nada de vodka, que isso é bebida de pedreiro chinelão que não tem o que comer.”¹⁶⁶. A austeridade do encontro é substituída pela festa, marcada pela separação nítida de classes: a bebida consumida é responsável por distinguir os “comunistas” do pedreiro que não tem o que comer. Paradoxalmente, o proletariado não parece ser representado por aqueles que supostamente deveriam fazê-lo.

Conforme Zygmunt Bauman¹⁶⁷, *comunidade* é uma expressão cujo significado remete a uma boa sensação: lugar reconfortante, aconchegante onde se encontrará tudo o que for necessário para uma vida segura e estável. Paraíso perdido, a comunidade imaginada, que preenche os sonhos dos indivíduos, está de fato afastada daquela que realmente existe. Tudo o que a vida em comunidade pode oferecer exige um preço a ser pago, descontado em termos de autonomia ou liberdade. Portanto, para Bauman, a comunidade abarca uma tensão entre segurança e liberdade, que possivelmente não se resolverá. No mundo líquido-moderno, verifica-se um desequilíbrio, que faz essa tensão pender para o extremo da liberdade.

Nesse contexto, observa-se o que o sociólogo denomina *secessão dos bem-sucedidos*¹⁶⁸, ou seja, o novo distanciamento, desengajamento e extraterritorialidade dos indivíduos bem adaptados à vida líquido-moderna. São aqueles que “não se importam de ficar sós, desde que os outros, que pensam diferente, não insistam em

¹⁶⁶ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: 2002, p.50.

¹⁶⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

¹⁶⁸ Expressão utilizada por Bauman a partir de *The Work of Nations*, de Robert Reich.

que se ocupem e muito menos partilhem sua vida por conta própria.”¹⁶⁹. De acordo com Bauman, o sintoma do caráter dessa secessão dos bem-sucedidos é a aproximação de um modo *cool* de ver o mundo. Se o *cool* já pôde ser compreendido como uma postura rebelde¹⁷⁰, contemporaneamente, deve ser percebido como uma visão de mundo daqueles que estão no topo da pirâmide. Por conseguinte, o *cool* se estabelece como “a forma mental dominante do capitalismo de consumo”, simbolizando, assim, uma visão das mais conservadoras, representativa dos mais importantes, daqueles que não fazem parte do refugio da globalização.

A apropriação das subculturas pelas personagens de Benvenuti e Baldi, de certo modo, é conduzida por essa visão de mundo. Se não todo, quase todo o grau subversivo daqueles estilos de vida é contido, a partir do momento em que ser *cool* passa a ser um atributo medido pelo consumo. Quando o gosto pessoal é convertido em um *ethos*, o indivíduo pode ser tomado por aquilo que consome (inclusive os estilos de vida). O comunismo do narrador de *Peixes, aqui* é um comunismo *cool*; trata-se de uma questão de preferência, de escolhas feitas dentre os diversos estilos de vida prontos para o consumo.

O *cool*, segundo Bauman é uma “fuga ao sentimento”. Distanciamento e autonomia pessoal parecem apontar para uma solidão inelutável. Todavia, embora secessão, não se pode afirmar que seja solitária por completo. Esses “fugitivos” tendem a se agrupar com outros semelhantes, o que não significa, entretanto, a formação de comunidades. A ausência de compromisso que orienta essas relações sinaliza a exclusão de possíveis efeitos que as ações de um indivíduo teriam sobre a vida de outros. A “comunidade” formada então seria, de maneira contraditória, uma comunidade de indivíduos isolados. Se a escolha de um estilo de vida *cool* é a condição para se identificar com um grupo, ao mesmo tempo, esse grupo se caracteriza pela garantia de se manter à distância dos intrusos.

Merece destaque, ainda, o fato de que essa “nova elite de bem-sucedidos” do mundo globalizado não se distingue pela fixidez, mas por sua *extraterritorialidade* ou desterritorialização: “Ser extraterritorial não significa, no entanto, ser portador de

¹⁶⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p.49.

¹⁷⁰ Conforme Bauman, no período posterior à Depressão, nos Estados Unidos, a atitude *cool* se revestia de “uma máscara de rebelião e de renovação moral”, que simbolizava o distanciamento de uma ordem envelhecida e conservadora. Esse distanciamento proporcionado pelo modo *cool* de ver o mundo perdeu o seu sentido militante para dar espaço, no mundo líquido-moderno, aos poderes do mercado de consumo.

uma nova síntese cultural global, ou mesmo estabelecer laços e canais de comunicação entre áreas e tradições culturais”¹⁷¹. Disso resulta que o pertencimento a grupos, nessas circunstâncias, não envolve proselitismo: nem a preocupação com os efeitos das ações sobre outros, nem o interesse em estabelecer vínculos mais amplos ou duradouros. O *hippie*, o *punk* e o comunista do texto de Baldi são figuras que não estão *comprometidas* com uma causa coletiva. Ao contrário, no afã de ser *cool*, selecionam e reordenam os pedaços da cultura global em uma identidade provisória, que pouco ou nunca agencia coletividades.

Mais nitidamente, observa-se tal “cosmopolitismo isolado” na configuração da personagem Ana, que apenas se reveste de uma subversão *cool*, ao construir esteticamente sua existência. Sexo, drogas e *rock ‘n’ roll* são os ingredientes – amplamente conhecidos e utilizados – que compõem sua identidade “fora-da-lei”. Como em uma fórmula, os ingredientes são utilizados em doses específicas, mas sem que se defina de forma precisa um estilo de vida. Os *punks*, *hippies* e congêneres que surgem desse processo são seres descontextualizados e ensimesmados, dotados de uma marcante uniformidade. Sobre os “novos cosmopolitas”, afirma Bauman:

[...] seu estilo de vida não é “híbrido” nem particularmente notável por seu gosto pela variedade. A *mesmice* é a característica mais notável, e a identidade cosmopolita é feita precisamente da uniformidade mundial dos passatempos e da semelhança global dos alojamentos cosmopolitas, e isso constrói e sustenta sua secessão coletiva [...]¹⁷²

A *mesmice* mencionada pelo sociólogo é o que caracteriza a estética da existência das personagens de Baldi e Benvenuti. É também o que consegue, se não extrair completamente, diminuir o efeito da rebeldia dos estilos subculturais. O vínculo construído por Ana e pelo narrador de *Peixes, aqui* é frágil e não cria comunidades, a não ser o que Bauman denomina *comunidade estética*¹⁷³. Se, em alguma medida, a estética da existência, para Foucault, envolve práticas de liberação e pode-se afirmar que as narrativas de si sejam elaboradas nos registros ético e estético, pensar a arte da vida é, para Bauman, considerar principalmente seus aspectos

¹⁷¹ BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p.53.

¹⁷² *Ibid.*, p. 55.

¹⁷³ Zygmunt Bauman retoma a noção kantiana de comunidade estética, que se fundamenta no consenso do juízo. Ao aproximar o *status* da identidade com o da beleza, o sociólogo reforça a instabilidade das relações pessoais, visto que a comunidade passa a ter “sua ‘objetividade’ tecida com os transitórios fios dos juízos subjetivos”.

embotadores. É nesse sentido que a comunidade estética é tomada como um resultado das práticas de si no mundo contemporâneo.

“A orientação opera nestes dias mais pela estética do que pela ética”¹⁷⁴: o gosto pessoal, ao ser transformado em *ethos*, implode a barreira entre o ético e o estético na configuração das identidades. Dessa maneira, a comunidade estética não se mostra como uma “rede de responsabilidades éticas”: os vínculos que a organizam não são compromissos a longo prazo, mas apenas *vínculos sem conseqüências*. O principal atributo dessas relações é que elas “tendem a evaporar-se quando os laços humanos realmente importam”¹⁷⁵. Por esse motivo, alvo da acidez do narrador (ele mesmo ex-comunista), o comunismo do conto de Baldi é exposto em seus aspectos mais paradoxais.

Todos os estilos de vida contra os quais investe são *incorporados* pelo mercado, tornados espetáculo. Sendo a identidade, conforme Bauman, o campo preferencial que alimenta a indústria de entretenimento, o exemplo dos ícones (a visibilidade de modelos, conforme Giddens) tem papel decisivo na sedução do público. Para oferecer um senso de segurança, os ídolos se revestem de uma autoridade que agrega espectadores em grande quantidade. Mas, simultaneamente, observa-se que essa “autoridade numérica” coexiste com o objetivo de sugerir que a instabilidade não seja percebida como uma catástrofe. Dotados dessa ambigüidade, os ícones são, a um só tempo, a promessa de estabilidade e a garantia de liberdade: seu caráter volátil não permite que laços duradouros – grandes inimigos da autonomia individual – se firmem entre eles e os espectadores:

Os ídolos realizam um pequeno milagre: fazem acontecer o inconcebível; invocam a “experiência da comunidade” sem comunidade real, a alegria de fazer parte sem o desconforto do compromisso. [...] O truque das comunidades estéticas em torno de ídolos é transformar a “comunidade” – adversária temida da liberdade de escolha – numa manifestação e confirmação (genuína ou ilusória) da autonomia individual.¹⁷⁶

É por meio desse procedimento que as comunidades estéticas, com o auxílio de ícones amplamente divulgados pela mídia eletrônica, se formam e se dissipam. É desse modo que muitos novos *hippies* e novos *punks* se criam: garante-se a escolha individual e o senso de pertencimento aos grupos, sem excluir a possibilidade de

¹⁷⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 63.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 67-8.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 66.

satisfazer a urgência de ser *cool*. Seja através de ícones, de eventos festivos recorrentes ou até mesmo em torno de problemas da rotina cotidiana, as comunidades estéticas ganham forma e se desfazem rapidamente: o papel dos ídolos pode ser desempenhado por quaisquer desses elementos, com o mesmo efeito aglutinador e provisório.

As personagens da literatura pop constroem suas identidades buscando um modo *cool* de ser. Embora desejem a segurança que um grupo pode oferecer, em seu individualismo, não abrem mão da liberdade de escolha e somente conseguem formar comunidades estéticas. Dessa perspectiva, não parece ser possível mobilizar coletividades ao ponto de transgredir normas. Em meio à ambigüidade da ironia dos narradores, o que esses textos demonstram é que a força subversiva de estilos subculturais tende a enfraquecer em decorrência dos mecanismos de controle do capitalismo global. Entretanto, o discurso pop resguarda vestígios de resistência, materializados na insatisfação das diferentes vozes que narram.

Sou famosa porque estou sempre em encrencas

O título refere-se a Ellie, personagem adolescente do romance *About a boy*¹⁷⁷, de Nick Hornby. Os protagonistas da narrativa são Marcus e Will; um menino – colega de escola de Ellie – e um homem solteiro, cujo principal atributo destacado é o de ser *cool*. Ellie, no entanto, apresenta alguns aspectos que mobilizam o debate em torno da construção de si como a arte da vida.

A cena em questão ocorre no corredor da escola, à porta da sala da diretora: Ellie e Marcus estão sentados lado a lado. Marcus, recém chegado à cidade e à escola, encontra problemas para se adaptar ao novo ambiente. O motivo de estar à espera da diretora está relacionado com o fato de que garotos maiores tenham tomado seu tênis novo. Por outro lado, Ellie tem um motivo bastante diferente: se Marcus ocupa a posição de vítima, a garota é o seu extremo oposto – a encrenqueira irreparável. Curiosamente, é o desalinhamento de Ellie o que perturba a ordem da escola: por ela não se encaixar nos padrões de comportamento

¹⁷⁷ HORNBY, Nick. *About a boy*. Nova York: Riverhead Books, 1998.

esperados, sua figura assume uma aura de rebeldia. A queixa, desta vez (e mais uma vez), diz respeito às suas roupas, que fazem parte do seu estilo de vida, aproximado das subculturas. Ao passo que todos os meninos e meninas da escola deveriam usar blusas com o emblema da escola, Ellie recusava-se, vestindo uma blusa com a imagem de um cantor pop estampada no peito. Quando Marcus afirma ignorar o que ela fez de errado, Ellie responde:

“É essa blusa. Eles não querem que eu use e eu não vou tirá-la. Então vamos brigar.”

Ele olhou a blusa. Eles deveriam vestir blusas com a logomarca da escola, mas a de Ellie mostrava um cara com cabelo desgrenhado e barba por fazer. Ele tinha olhos grandes e parecia um pouco com Jesus, porém mais moderno e com cabelo descolorido.

“Quem é?” ele perguntou educadamente.

“Você deve saber.”¹⁷⁸

A oposição entre a norma institucional e a vontade individual expressa na figura do ídolo estampado na blusa sugere o pertencimento de Ellie a uma subcultura. O ídolo em questão é *Kurt Cobain*, vocalista do grupo de rock dos anos 90, *Nirvana*¹⁷⁹. Como todas as bandas do movimento *grunge*¹⁸⁰, o Nirvana se caracterizava pela agressividade manifestada nas canções. Mas a essa agressividade misturava-se a melancolia do líder da banda, expressa nos olhos grandes observados por Marcus. Percebe-se que o sofrimento de Cobain é reforçado pela semelhança com Jesus Cristo, destacada pelo narrador.

A descrição de Cobain reúne aspectos encontrados em uma subcultura, porque o desloca do padrão: cabelo descolorido e desgrenhado, barba por fazer e a melancolia dos olhos. Associada à figura de Ellie, a imagem de Cobain tem sua rebeldia endossada: “Ele estava sozinho primeiro, mas então Ellie McCrae, a menina do décimo ano, mal-humorada e desarrumada, que cortava seu próprio cabelo e

¹⁷⁸ “‘It’s this sweatshirt. They don’t want me to wear it, and I’m not going to take it off. So there’s going to be a row.’ He looked at it. They were supposed to wear sweatshirts with the school logo on them, but Ellie’s showed a bloke with scraggy hair and half a beard. He had big eyes and looked a little bit like Jesus, except more modern and with bleached hair. ‘Who’s that?’ He asked politely. ‘You must know.’”

In: HORNBY, Nick. *About a boy*. Nova York: Riverhead Books, 1998, p. 153-4, tradução nossa.

¹⁷⁹ O Nirvana foi uma banda norte-americana, formada no final da década de 80, cuja atividade se manteve até o ano de 1994, quando Kurt Cobain – líder e vocalista da banda – suicidou-se. Sendo uma das bandas mais influentes do que se configurou como *grunge*, o Nirvana lançou três álbuns de estúdio, que se tornaram referência obrigatória para os admiradores do rock: *Bleach*, *Nevermind* e *In utero*. Os dois últimos são citados por Nick Hornby em *About a boy*, cujo título alude a uma das canções da banda: *About a girl*.

¹⁸⁰ O *grunge* é um estilo musical independente que se tornou bem-sucedido em termos comerciais, no início dos anos 90. Trata-se de um estilo cujas influências podem ser mapeadas até o hardcore, o heavy metal e o rock alternativo do final dos anos 80 e começo da década de 90. Nirvana, Pearl Jam, Soundgarden e Alice in Chains são alguns dos principais nomes do *grunge*.

usava batom preto, sentou na extremidade da fila de cadeiras fora da sala da diretoria.”¹⁸¹. Compondo o restante do estilo da menina, além da figura de Cobain, seu mau-humor, seu jeito descuidado e arredo, e a cor preta do batom ostentada nos lábios convergem para simbolizar a rebeldia do rock e da juventude.

Em outro extremo encontra-se Will, que é um homem solteiro de uma classe mais abastada. Sua casa é repleta dos confortos proporcionados pela vida líquido-moderna: móveis caros, eletrodomésticos sofisticados, TV a cabo e inúmeros CD's. O seu perfil difere completamente do ideal de juventude rebelde corporificado por Ellie e, no entanto, entre suas bandas favoritas também está o Nirvana (dividindo espaço com outros ícones da música pop). Do mesmo modo que sucede a Ellie, gostar de Kurt Cobain é algo que faz de ambos indivíduos *cool*, resguardando-se as particularidades de cada um.

Entre um e outro está Marcus, que nada tem de *cool*. Em dado momento do romance, conhecer ou não Kurt Cobain é um fato que vincula as três personagens. Marcus desconhece completamente a referência à cultura pop: ao se deparar com a blusa de Ellie, ele não compreende o porquê da polêmica em torno da roupa. De acordo com Dick Hebdige, a disposição dos objetos simbólicos que fazem parte de um estilo subcultural reflete, ressoa e exprime aspectos da vida em grupo. Sendo assim, tais objetos teriam como principal conseqüência conferir unidade às relações de grupo, através da expressão de valores comuns. Essa função pode ser percebida na relação entre Marcus e Ellie: a partir do momento em que o menino desconhece o ídolo de Ellie, a comunicação se torna problemática. Quando ela afirma que Marcus *deve* conhecer Kurt Cobain, aponta para a ironia que a caracteriza. Em seguida, seu tom irônico se amplia:

“É incrível. É como não conhecer o nome do primeiro ministro ou coisa parecida.”

“Sim” Marcus riu brevemente, para mostrar que ao menos sabia o tamanho de sua estupidez, mesmo que ele não soubesse nada. “E então, quem é?”

[...]

“Kirk O'Bane.”

[...]

“O que ele faz?”

“Ele joga no Manchester United”¹⁸²

¹⁸¹ “He was on his own at first, but then Ellie McCrae, this sulky, scruffy girl from year ten who hacked off her own hair and wore black lipstick, sat down on the far end of the row of chairs outside the office. In: HORNBY, Nick. *About a boy*. Nova York: Riverhead Books, 1998, p. 152, tradução nossa.

¹⁸² “That’s incredible. That’s like not knowing the name of the prime minister or something.’ ‘Yeah.’ Marcus gave a little laugh, to show her that at least he knew how stupid he was, even if he didn’t know

Ellie, divertindo-se às custas do garoto, informa que Kurt Cobain é um jogador de futebol, permanecendo ainda assim a referência aos símbolos da cultura pop. No entanto, ao ser informado sobre o nome do ícone, Marcus o compreende erroneamente: *Kirk O' Bane*, em inglês, tem uma pronúncia semelhante à do nome do cantor do Nirvana. O desconhecimento da referência por parte de Marcus estabelece um ruído na comunicação e, conseqüentemente, assinala a divergência entre os estilos de vida das duas personagens.

Ao refletir sobre o problema do valor nos estudos culturais, Simon Frith expõe a cultura pop como sendo um meio de socialização. O foco de sua discussão, diferentemente do que se encontra em Hebdige, recai sobre os julgamentos de valor e o gosto pessoal associados à música popular. Para Frith, os produtos da cultura pop – sobretudo a música popular – desempenham um papel relevante nas relações sociais, pois constituem o fundamento das relações de amizade. Em qualquer lugar, as conversas na vida cotidiana, ainda que não sejam necessariamente sobre música, envolvem em alguma medida algo sobre livros, filmes, programas de televisão, revistas ou jogadores de futebol. De acordo com Frith,

Parte do prazer da cultura popular reside em falar sobre ela; parte de seu significado é essa conversa, que é de algum modo lidar com julgamentos de valor. Estar vinculado à cultura popular é discriminar, seja julgando os méritos dos zagueiros de um time de futebol ou o enredo de um seriado vespertino.¹⁸³

Juízos de valor e gosto pessoal acerca da cultura popular (que no texto de Frith corresponde à cultura pop) estão, assim, na base das relações interpessoais. Mas não se trata de considerá-los somente como “meros rituais de ‘eu gosto/você gosta’”¹⁸⁴. Frith observa que também nessas circunstâncias os argumentos se baseiam na razão e na persuasão: a pretensão de objetividade do juízo crítico está presente nas opiniões de gosto pessoal sobre os produtos da cultura pop. Todavia,

anything else. ‘Who is it then?’ [...] ‘Kirk O’Bane’ [...] ‘What does he do?’ ‘He plays for Manchester United’”

In: HORNBY, Nick. *About a boy*. Nova York: Riverhead Books, 1998, p. 154, tradução nossa.

¹⁸³ “Part of the pleasure of popular culture is talking about it; part of its meaning is this talk, talk which is run through with value judgements. To be engaged with popular culture is to be discriminating, whether judging the merits of a football team’s backs or na afternoon soap’s plots.”

In: FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 4

¹⁸⁴ “aren’t simply rituals of ‘I like/you like’” In: FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 4

sua subjetividade não pode ser ignorada. Afirmar a subjetividade não significa destacar apenas o que há de irracional nas preferências individuais, mas perceber que todo juízo crítico contém algo sobre o sujeito que o produz. Escutar música, assistir à televisão ou ir ao cinema são atividades que têm o poder de aproximar indivíduos afins. É possível conhecer alguém, através do gosto pessoal: o juízo acerca dos produtos culturais não é somente subjetivo, mas são reveladores de um modo de ser, de um estilo de vida.

Ellie, Marcus e Will representam os laços descritos por Frith. A aproximação entre Marcus e cada uma das personagens – respectivamente, Ellie e Will – ocorre como consequência do desconhecimento da cultura pop e da busca por esse conhecimento.

Ambos encarnam estilos dissonantes: Marcus, o bom garoto, e Ellie, a subversiva – dissonância que é visível desde as vestimentas. No entanto, não se pode afirmar, sem ressalvas, que o estilo de vida da menina represente uma subcultura. Conforme Hebdige, a subcultura pode corresponder a uma dimensão maior na vida do indivíduo, mas pode se tratar somente de uma distração leve, sem maiores comprometimentos. Nesse sentido, embora haja um lastro comum visível na linguagem que compõe esses estilos, pode-se dizer que existem diferentes níveis de ruptura. É provável que a personagem de Ellie tenha sua subjetividade formada de acordo com esses parâmetros: embora sua composição de si reporte a um estilo subcultural, essa mesma composição pode ser percebida como uma tentativa de se extrair da monótona realidade da escola – a instituição que a reprime. Nesse caso, as roupas da menina podem apontar para algo mais próximo da idéia de estilo como bricolagem: se a subcultura atua por meio de deslocamentos de posições dentro do discurso, ao mesmo tempo, pode ser a transgressão e a celebração conformista (sendo que, entre os extremos, há uma variedade de níveis de comprometimento).

Segundo Frith, a concepção de resistência é um tanto escorregadia. É difícil distinguir entre a idéia de cultura como uma maneira de escapar das relações opressivas do cotidiano e aqueles usos da cultura que congregam pessoas, sob um desejo comum de transformação. A resistência, cujo sentido depende das circunstâncias, não se limita a esses extremos. No entanto, Frith observa que o sentido transformador de cultura envolve “impopularidade” e “dificuldade” – trata-se de uma forma de confrontar o sentido de popular como definido pelo mercado. É provável que a ambigüidade que permeia a subcultura esteja vinculada a esse

anseio por impopularidade, ao mesmo tempo em que sua existência se orienta pelo mercado. Ellie personifica essa resistência ambígua, ao ser simultaneamente a encrenqueira famosa na escola e a adolescente deslocada do grupo em decorrência do estilo de vida escolhido. Embora a imagem estampada em sua blusa seja a de um ícone conhecido globalmente (portanto, dotado de popularidade), “vesti-lo”, nas *circunstâncias* de Ellie, é um ato transgressor.

Mas essa resistência não está entranhada no mito Kurt Cobain. Will, quando procurado por Marcus, revela que o sujeito que parece Jesus Cristo não é um jogador do Manchester United, mas o vocalista do Nirvana. Diferentemente de Marcus, Will conhece a referência ao ícone e possui seus álbuns: “Admitimos ser possível conhecer alguém através dos seus gostos (observando a prateleira de livros ou de discos de alguém [...]).”¹⁸⁵. Conhecer Will por meio das suas preferências musicais é constatar que se está diante de um indivíduo construído a partir de elementos da cultura pop, mas sob condições distintas das de Ellie: trata-se de um homem de classe média, que vive dos *royalties* relativos a uma música composta pelo seu pai. Nesse sentido, ter cantores de *rap* ou bandas *grunge* em sua prateleira não é sinônimo de resistência, mas um indício de que a música pop, tal qual aparece em *About a boy*, contribui para a formação de identidades, sem que isso seja em si mesmo um ato de subversão.

Ainda que a subcultura encerre a comunicação de uma diferença significativa, esse procedimento – que se assemelha à prática do *bricoleur* – pode ser *comodificado* ou *redefinido* pelos grupos hegemônicos. Conforme Hebdige, as subculturas podem ser incorporadas, a partir do momento em que seus signos são convertidos em objetos de consumo. A comodificação dos estilos de vida subculturais ocorre quando seus processos de criação e difusão encontram-se atados aos processos comerciais. Isso desencadeia uma redução no poder de transgressão desses estilos de vida. De outro modo, a forma ideológica de incorporação atinge o mesmo fim – o controle dos comportamentos desviantes. Inevitavelmente, as subculturas se tornam alvo da mídia, sendo representadas tanto mais quanto menos exoticamente do que elas de fato são: por um lado, pode ocorrer a domesticação ou naturalização das diferenças; por outro lado, o outro pode ser

¹⁸⁵ “We assume that we can get to know someone through their tastes (eyeing someone’s book and Record shelves [...])” In: FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 5

transformado em um espetáculo, no qual se redefine a subcultura como algo exótico. A ambigüidade em que estão envoltas as personagens de Hornby é a representação do caráter dúbio assumido pelos estilos de vida subculturais, ao mesmo tempo celebrados e desprezados.

É como *bricoleurs* que se comportam Ellie e Will, explicitando o caráter nômade da construção de si através dos rituais de consumo. O *bricoleur*, ao lançar mão do material disposto no meio cultural com vistas a produzir sua identidade, é a figura que, de acordo com Hebdige, poderia explicar como os estilos subculturais são construídos. É ainda esse procedimento que impossibilita compreender as narrativas de si a partir da oposição redutora entre resistência e consumo. A possibilidade de “ser contra”, como fora levantada por Hardt e Negri, torna-se viável quando se considera a bricolagem como a base da elaboração das subculturas. Ao reposicionar os signos dentro do discurso, utilizando o mesmo repertório, produz-se um diferente discurso e, conseqüentemente, outra mensagem será transmitida. Desse modo, a partir de dentro do Império, concebe-se a resistência possível, explorando-se a natureza biopolítica do poder.

A princípio, Ellie pode parecer apenas uma adolescente que consome produtos relacionados à cultura pop e copia penteados e maquiagem para se inserir em um grupo, compreendido como uma comunidade estética, conforme Bauman. Contudo, o diálogo entre ela e Marcus expõe com nitidez a ambigüidade de que fala Hebdige: “Sou famosa porque estou sempre em encrencas”. Se Ellie é famosa em sua escola e demarca bem os limites de sua auto-identidade em termos estéticos, não se pode ignorar o fato de que as “encrencas” são cruciais para a formação da personagem. Ellie se mostra então como uma adolescente desajustada em confronto com a instituição da escola e, assim, em uma *circunstância* específica, sua postura se identifica com aquela subversão própria dos estilos subculturais. Embora vista uma blusa com o rosto do seu ídolo – um produto confeccionado para fãs – sua *recusa* diante das regras da diretora contribui para comunicar “significados proibidos”.

A adolescente desloca o signo (a blusa com o rosto de Cobain) de um contexto em que ele não passa de um elemento incorporado pelo mercado, para outro, em que reassume seu potencial de transgressão. Sua subjetividade é formada, assim, ética e esteticamente, o que impede o estabelecimento de uma dicotomia entre mercado e subcultura. Não por acaso as referências da narrativa de

Hornby são principalmente direcionadas à música pop. De acordo com Frith, a música oferece ao indivíduo formas de ser e estar no mundo; dessa perspectiva, a resposta estética não está desvinculada de questões éticas, ou seja, “a música não representa os valores, mas os vive”¹⁸⁶. Ao se reagir a uma canção, são mobilizados afetos (o que não é exclusividade da música, estando presente também em outras manifestações da cultura popular, como os esportes ou a moda): a música promove um forte sentido de sociabilidade, produz identidades, possibilitando a inserção do sujeito em *narrativas culturais imaginárias*. Portanto, pode-se afirmar que a “Identidade é necessariamente uma questão de ritual: ela descreve o lugar de alguém em um padrão dramatizado de relações [...]. Auto-identidade é identidade cultural.”¹⁸⁷. Talvez por isso, a bricolagem, a mobilidade do sujeito no discurso das subculturas, seja um procedimento tão visível nas personagens de Hornby.

Compreender a música pop à maneira de Frith significa pensar que diferentes gêneros musicais possibilitam diferentes soluções narrativas; significa perceber que as preferências pessoais não são apenas reflexos do social, mas também contribuem para instituí-lo. Não se trata de negar que as identidades sejam formadas socialmente, mas de afirmar também que a música pop tem desempenhado um papel relevante na constituição do homem enquanto sujeito histórico, étnico, de classe ou gênero. Para Frith, as conseqüências são tanto conservadoras quando liberadoras:

O que a música faz (todo o tipo de música) é colocar em jogo um sentido de identidade que pode ou não se ajustar ao modo segundo o qual somos dispostos por outras forças sociais. A música certamente nos coloca em nosso lugar, mas também pode sugerir que nossas circunstâncias sociais não são imutáveis [...]. A música não é em si mesma revolucionária ou reacionária.¹⁸⁸

Se a música não é em si mesma revolucionária, nem reacionária, cabe a Ellie praticar a arte da vida em meio ao jogo de significados proposto pelo estilo

¹⁸⁶ “music doesn’t represent values but lives them” In: FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 272.

¹⁸⁷ “Identity is necessarily a matter of ritual: it describes one’s place in a dramatized pattern of relationships [...]. Self identity is cultural identity.” In: FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 275.

¹⁸⁸ “What music does (all music) is put into play a sense of identity that may or may not fit the way we are placed by other social forces. Music certainly puts us in our place, but it can also suggest that our social circumstances are not immutable [...]. Music is not in itself revolutionary or reactionary.” In: FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996, p. 276-7.

subcultural. O sentido assumido pela referência ao ídolo depende da posição do sujeito no discurso: eis o que distingue os níveis de comprometimento diante da subcultura para as personagens de Will e Ellie, e o que impede a exclusão do seu sentido revolucionário pela relação com o consumo.

Dois outros momentos do texto parecem sugerir que o próprio narrador reflete sobre a formação de subjetividades através da bricolagem e sobre o posicionamento do sujeito como sendo algo sempre em processo, da ordem da produção. A primeira cena se desenrola diante do quarto de Ali, o filho de uma das namoradas de Will: Marcus, que fora ao jantar com Will, examina atentamente os elementos que compõem o quarto e assim o narrador descreve:

[...] uma vez lá dentro, contudo, não havia dúvida de que o quarto pertencia a um garoto situado entre a infância e a adolescência no início de 1994. Tudo estava lá – o pôster de Ryan Giggs e o pôster de Michael Jordan e o pôster de Pamela Anderson e os adesivos do Super Mario... Um historiador social do futuro certamente seria capaz de datar o quarto em um período de vinte e quatro horas. [...] Marcus ficando diante dos pôsteres de Ryan Giggs e Michael Jordan era como levar um garoto de doze anos para olhar os Tudors na Galeria Nacional de Retratos.¹⁸⁹

O narrador compreende que os estilhaços culturais identificam Ali como um adolescente do começo de 1994. Ryan Giggs, Michael Jordan, Pamela Anderson e Super Mario são alguns dos ícones aos quais recorre Ali para a construção da sua narrativa de si. Gosto pessoal e ética constituem o eixo sobre o qual se sustentam os modos de subjetivação, que correspondem à seleção dos fragmentos suspensos no meio cultural, seja como mercadoria, seja como resistência.

A outra cena mencionada encontra-se ao final do romance: provocado por Will, Marcus afirma sua identidade pela primeira vez diante da mãe. Em uma reunião na casa de Fiona, mãe de Marcus, Will sugere que eles fizessem o habitual e tocassem *Both sides now*, de Joni Mitchell¹⁹⁰. Usualmente, Marcus se animaria com a proposta, mas, nesse momento da narrativa, alguma mudança se processara e a

¹⁸⁹ “[...] once inside, however, there was no question but that the room belonged to a boy stuck between the equally wretched states of childhood and adolescence in early 1994. Everything was there – the Ryan Giggs poster and the Michael Jordan poster and the Pamela Anderson poster and the Super Mario stickers... A social historian of the future would probably be able to date the room to within a twenty-four-hour period. [...] Standing Marcus in front of posters of Ryan Giggs and Michael Jordan was like taking na average twelve-year-old to look at the Tudors in the National Portrait Gallery.” In: HORNBY, Nick. *About a boy*. Nova York: Riverhead Books, 1998, p. 217, tradução nossa.

¹⁹⁰ Joni Mitchell é uma cantora canadense, cujo sucesso se deu na década de 70. Com letras introspectivas e de caráter romântico, sua música foi influenciada pelo *jazz* e pelo *folk rock*.

sua expressão era a de “um garoto a quem se pediu para dançar nu diante de um público misto de supermodelos e primas.”¹⁹¹. A seqüência final é a seguinte:

“Por favor, mamãe. Não.”

“Não seja bobo. Você adora cantar. Você adora Joni Mitchell.”

“Eu não. Não mais. Eu odeio profundamente Joni Mitchell.”

Will soube então, sem qualquer sombra de dúvida, que Marcus estaria OK.¹⁹²

O desfecho do romance reforça a concepção de sujeito como algo inacabado. O fato de essa ser a última cena e de que a certeza do bem-estar de Marcus passa pela modificação que ele sofrera aponta para um interesse do narrador em destacar o papel da música pop (e também de outros aspectos da cultura pop) no processo de construção de si mesmo.

Nem revolucionária, nem embotadora; nem a recusa, nem a assimilação passiva. Os sentidos assumidos pela cultura pop nas narrativas de si dependem do posicionamento do sujeito no discurso. A arte da vida é uma prática que mantém relações fortes com o mercado, mas, nem por isso, pode ser tomada apenas a partir de seu caráter mais sombrio. É possível que haja alguma razão, ao se demonizar a sociedade de consumo, culpando-a pelo fato de estilos subculturais se tornarem somente comunidades estéticas, como se fosse possível isolar em compartimentos o ético e o estético. Não se pode ignorar, todavia, que a contestação e a subversão do Império se estabelecerão apenas partindo do próprio Império.

¹⁹¹ “a boy who had been asked to dance naked before a mixed audience of supermodels and cousins.” In: HORNBY, Nick. *About a boy*. Nova York: Riverhead Books, 1998, p. 307.

¹⁹² “‘Please, Mum. Don’t.’ ‘Don’t be silly. You love singing. You love Joni Mitchell.’ ‘I don’t. Not anymore. I bloody hate Joni Mitchell.’ Will knew then, beyond any shadow of a doubt, that Marcus would be OK.”

In: HORNBY, Nick. *About a boy*. Nova York: Riverhead Books, 1998, p. 307.

4 ETERNO ENQUANTO DURO

*Looking for a love as strong as death
It's equally heart and equally head
And I wonder if this love
That people say is as strong as death
Is out there somewhere (or just in their heads)*
A Love As Strong As Death (The Tears)

*I can't take my mind off you
I can't take my mind...
My mind...my mind...
'Til I find somebody new*
The Blowers Daughter (Damien Rice)

4.1 O OBSCENO DO AMOR

Obsceno

Por volta da metade do romance *Sexo*, de André Sant'Anna, um capítulo peculiar: trata-se do momento em que o amor entra em cena, como um ator coadjuvante. Seu palco equivale a uma página em branco, preenchida por quatro breves linhas, que narram a solidão de uma personagem, cujo sentimento não é correspondido. Marcelo era casado com a Jovem Mãe e tinha, com ela, um filho, o Bebê Que Babava. Entretanto, a relação entre os dois estava deteriorada. Marcelo não sentia atração pela Jovem Mãe, desde o quinto mês de gravidez, o que tornava as relações sexuais entre eles algo desprovido de desejo – ao menos, da parte de Marcelo, pois a Jovem Mãe passara a sentir desejos incontrolláveis, buscando sexo a todo instante. As frases seguintes correspondem ao capítulo, transcrito integralmente: “No novo consultório da Vila Mariana, Marcelo estava triste, sofrendo muito. Marcelo amava a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens”¹⁹³.

Marcelo amava a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens, mas seu amor tinha uma voz que ninguém ouvia. A Vendedora De Roupas Jovens não estava apaixonada pelo seu admirador: “Que Marcelo nada. Ele até pode resolver os problemas sexuais dos pacientes dele. Mas, com aquele pintinho, o meu problema ele não resolve.”¹⁹⁴. A fala da personagem, situada num diálogo com sua amiga, a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, evidencia o impasse: A Vendedora buscava, como sua amiga, novas experiências e, principalmente, com parceiros cujos pênis fossem avantajados, como afirma a própria personagem: “Pra mim, homem tem que ter pinto grande.”¹⁹⁵.

O capítulo citado simboliza uma reversão de valores, explorada em um dos verbetes de Roland Barthes, nos *Fragmentos de um discurso amoroso*¹⁹⁶: o que é

¹⁹³ SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 83.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁹⁶ BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

obsceno não é o sexual, mas o sentimental. De acordo com o verbete, o obsceno é assim definido:

Desacreditada pela opinião moderna, a sentimentalidade do amor deve ser assumida pelo sujeito amoroso como uma transgressão forte, que o deixa sozinho e exposto; por uma reviravolta de valores, é justamente essa sentimentalidade que constitui hoje o obsceno do amor.¹⁹⁷

A narrativa de André Sant'Anna é atravessada, do começo ao fim, por uma torrente de expressões capazes de enrubescer os espíritos mais recatados. Aquilo que é considerado, pela moral cristã, como obsceno – o que está fora dessa cena – é, em *Sexo e no mundo líquido-moderno*, objeto de exposição. De maneira inversa, o *pathos* do amor (objeto de análise discursiva por Roland Barthes), ressurge hoje com seu potencial transgressor, que somente poderia aparecer numa narrativa, de maneira discreta: como as quatro linhas do capítulo de André Sant'Anna. Dessa forma, em um trecho extremamente condensado, é o *sentimento* que transborda, obsceno.

Na primeira página, Barthes afirma:

A necessidade deste livro funda-se na consideração seguinte: o discurso amoroso é hoje de uma extrema solidão. Tal discurso talvez seja falado por milhares de sujeitos (quem pode saber?), mas não é sustentado por ninguém; é completamente relegado pelas linguagens existentes, ou ignorado, ou depreciado ou zombado por elas, cortado não apenas do poder, mas também de seus mecanismos (ciência, saberes, artes).¹⁹⁸

É esse discurso que está sendo falado, a todo instante, por Marcelo. A personagem simboliza, dessa forma, o amor, em um contexto adverso. No mundo líquido-moderno, um discurso que é marcado pelo dispêndio não encontra vias expressas, amplas, apenas brechas discursivas, pelas quais o sujeito se esgueira – nesse caso, o sujeito amoroso. Confinado a exíguos espaços e absorvendo o caráter transgressor, o amor retira-o do sexo, retira-o do corpo sensual: a este, amalgamado às estruturas do sistema capitalista, resta o *status* de objeto de manipulação, cuja função é atuar nos mecanismos de controle da sociedade de consumo. Ao amor, espaços exíguos, ao sexo, toda a publicidade e propaganda.

¹⁹⁷ BARTHES, Roland. *Op. cit.*, p. 269.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. XV.

Ao organizar o amor como um código, Roland Barthes considera-o como uma linguagem formada por “cacos de discurso”, denominados de *figuras*, que devem ser compreendidas em um sentido coreográfico. Isto é, a análise discursiva empreendida por Barthes leva em consideração o sujeito amoroso em ação, buscando, num código preexistente, estruturas com funções bem definidas no contexto do discurso amoroso. Dessa maneira, são inventariados inúmeros verbetes que correspondem a uma “reserva de figuras” – como afirma o próprio Barthes – que podem ser acionadas pelos amantes ao longo de toda a vida amorosa. Apesar disso, tais figuras não surgem sob uma ordem pré-definida, mas a partir das necessidades e dos prazeres do imaginário do sujeito desse discurso.

Marcelo, a personagem de André Sant’Anna, ao realizar várias ações ao longo do texto, constitui-se como o sujeito amoroso barthesiano. Algumas das *figuras* definidas por Roland Barthes são acionadas pela personagem, apaixonada pela Vendedora De Roupas Jovens. Essas ações, que são preenchidas com o *pathos* amoroso, conferem a Marcelo a obscenidade que o caracteriza.

Abismado, angustiado em decorrência de uma avidez pela fusão com o ser amado, pela plenitude; ascético, agindo segundo a economia do dispêndio e marcado pela extrema solidão, Marcelo personifica o amor nos tempos de *mass-media*, nos tempos de volatilidade dos laços sociais e da profusão de estímulos sexuais, nos contextos mais banais.

A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens encontrou um recado de Marcelo em sua secretária eletrônica:

— Oi, sou eu, Marcelo. Estou com saudades. Beijos por todo o seu corpo.

A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens sabia que Marcelo estava apaixonado por ela, Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens. A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens não estava apaixonada por Marcelo.¹⁹⁹

No trecho citado, descreve-se o começo de uma ação que é examinada por Roland Barthes no verbete da *Espera*. Após o sexo com a Vendedora De Roupas Jovens, Marcelo sente vontade de reencontrá-la. Entretanto, a mulher não tem o mesmo desejo e, daí, resulta o desencontro. Tentando em vão falar com seu objeto amado, Marcelo telefona para a Vendedora De Roupas Jovens, mas o seu recado fica registrado na secretária eletrônica e é escutado com desdém pela mulher, que se preparava para buscar novas experiências sexuais. Ainda assim, Marcelo não

¹⁹⁹ SANT’ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 36.

desiste e a ação, fragmentada, tem sua seqüência algumas páginas depois, quando outro telefonema tem o mesmo destino do primeiro: a secretária eletrônica: “Aqui é 236-4578. No momento não posso atender à sua ligação. Por Favor, deixe o seu recado após o sinal, que eu ligarei assim que puder. Obrigada.”²⁰⁰. O recado deixado por Marcelo é o seguinte: “É o Marcelo. Queria tanto falar com você. Te amo muito. Liga aqui pro consultório.”²⁰¹

Está preparada a cena da espera. Dois telefonemas, nenhuma resposta e uma confissão: o desejo de falar com o ser amado. O pedido, ao final da fala de Marcelo, encerra os preparativos para a cena, desdobrada capítulos adiante. De acordo com Barthes, a espera é uma figura que se define como o “Tumulto de angústia suscitado pela espera do ser amado, ao sabor dos mais ínfimos atrasos (encontros, telefonemas, cartas, retornos).”²⁰². Segundo o roteiro barthesiano, o sujeito perde o senso das proporções e entrega-se como se estivesse sob o efeito de algum *encantamento*. Tudo ocorre como se o amante tivesse recebido a ordem de permanecer estático, à mercê de uma resposta – um telefonema – que parece não chegar (e que, no caso específico de *Sexo*, não chegará).

Confinado em seu novo consultório, Marcelo ocupa essa posição no discurso amoroso. A angústia, o medo do abandono, são as sensações experimentadas pela personagem, como conseqüência da interminável espera, como é possível perceber a partir da passagem transcrita no início do capítulo:

[...] não me permito sair do cômodo, ir ao banheiro, nem mesmo telefonar (para não ocupar o aparelho); sofro quando me telefonam (pela mesma razão); desespero de pensar que a tal hora próxima terei que sair, correndo o risco, assim, de perder a chamada benfazeja [...] a angústia de espera, na sua pureza, exige que eu permaneça sentado numa poltrona ao pé do telefone, sem fazer nada.²⁰³

Se não fossem de Roland Barthes, poderiam ser palavras de Marcelo. Assim é como a personagem permanece, ao longo da noite e da madrugada, assumindo completamente a identidade do amante, segundo Barthes: aquele que espera. Espera que, para Marcelo, se encerra com um telefonema, não da Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens, mas de sua esposa, a Jovem Mãe.

²⁰⁰ SANT’ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 45.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 46.

²⁰² BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 163.

²⁰³ *Ibid.*, p. 165.

O final da cena da espera abarca, assim, o amor não correspondido de Marcelo e o abalo do casamento com a Jovem Mãe. Não é surpresa para o leitor, quando soa o telefone e o que se escuta é a voz da Jovem Mãe. O desencontro entre o sujeito amoroso e o seu objeto, a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens, é anunciado explicitamente pelo narrador, que afirma a impossibilidade do amor entre os dois se consolidar, e manifestado por várias falas da mulher, que não deixa dúvidas acerca dos seus objetivos e de suas preferências: experimentar novas situações, sobretudo, com indivíduos com pênis grandes. O que se observa nessa teia de relações é, principalmente, a materialização do verbete da *Espera* em ficção. Não obstante, outras figuras do discurso amoroso podem ser vislumbradas, a saber: *Dispêndio*, *Fading* e *Sozinho*.

A economia do dispêndio ocupa a ação inteira, visto que Marcelo é conduzido a continuar à espera de uma resposta que não chega, devido ao excesso de paixão que sente pela Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens: “O amor-paixão é pois uma força (‘esta violenta, esta tenaz, esta indomável paixão’)”²⁰⁴. A economia do dispêndio é a economia do desperdício: a força propulsora transborda, é desmedida, e o sujeito amoroso faz com que o seu sentimento assuma uma feição de estrangeiro: apartado dos mecanismos de poder, em outra temporalidade, o amor transgride. Deslocado do tempo comum dos mortais, Marcelo espera, sem a preocupação com a força que é empreendida.

Fading e *Sozinho* são figuras do discurso amoroso que parecem reforçar esse caráter excessivo do amor, ao menos, no que se refere ao texto em questão. De acordo com o pensador francês, o *fading* é descrito como o afastamento do ser amado diante de qualquer tentativa de contato. No *fading*, “como uma miragem triste, o outro se afasta, se desloca ao infinito” e o amante segue perseguindo o impossível. A música que Marcelo escuta – *Sentado à beira do caminho*, de Erasmo Carlos – potencializa a idéia de solidão e de busca infindável:

As caixas de som do aparelho de som, que era negro e importado do Japão, emitiam a música de Erasmo Carlos: “Olho pra mim mesmo, me procuro, não encontro nada. Sou um pobre resto de esperança na beira de uma estrada”.²⁰⁵

²⁰⁴ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 129.

²⁰⁵ SANT’ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 46.

Sozinho, Marcelo escuta a música, enquanto espera pelo telefonema que não ocorre. Marcelo é o pobre resto de *esperança* no meio da madrugada. O ser amado se afasta, não deseja estabelecer contato com o amante, que, contudo, persiste: é um pobre resto de *esperança* numa estrada, um caminho que não tem mais fim. *Fading* e *Sozinho*: as duas figuras presentes na narrativa. É preciso atentar, contudo, que a solidão de Marcelo (a princípio física) significa, de fato, a “solidão ‘filosófica’” do sujeito amoroso, como afirma Barthes. Em outras palavras, o que o isolamento de Marcelo simboliza é a solidão do discurso amoroso, pois o amor encontra-se excluído de qualquer sistema de pensamento, de qualquer ordem discursiva. Reitera-se, então, o dispêndio: a *esperança* em frangalhos, a persistência do sujeito amoroso e a impossibilidade de consolidar o encontro com o objeto amado (que sempre se afasta) são signos que inserem a personagem, protagonista de uma cena de espera, no contexto do discurso amoroso.

Assim você não me ouve dizer que estou morrendo de saudade

O obsceno do discurso amoroso é a tônica do conto *Chamada a cobrar*, de Daniel Pellizzari²⁰⁶. Como o próprio título indica, a narrativa corresponde a uma chamada telefônica a cobrar, que parte da mulher amada pelo narrador. No entanto, durante a ligação, a única voz que se manifesta é a do homem, em um parágrafo ininterrupto, que transborda de sentimento. *Sozinho*, o narrador em primeira pessoa se insere em uma economia do dispêndio: literalmente, a chamada é *a cobrar*, mas o dispêndio de que aqui se trata excede o limite material do dinheiro.

A cena (e a palavra deve ser tomada em um duplo sentido) em questão envolve um casal. A mulher somente se apresenta ao leitor por meio das palavras do narrador e, a partir de então, sabe-se que ele fora abandonado. De algum lugar dos seus destinos provisórios, ela telefona e desencadeia uma série de recordações, mobilizando os afetos do homem, que sucumbe diante da força exuberante do amor-paixão. Por esse motivo, pode-se afirmar que o texto de Pellizzari se torna obsceno. O amor irrompe com seus cacoc discursivos, envolvendo o narrador em uma *cena*,

²⁰⁶ PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001, p. 79-82.

figura que conforme Barthes pode ser definida como a troca de questionamentos recíprocos.

Entretanto, os questionamentos recíprocos de que fala Barthes, no conto, são trocados por uma chamada a cobrar – a cena se desenrola assim pela linha telefônica. Ainda que se conheça o que a mulher fala somente pelas respostas do narrador, percebe-se nitidamente que há uma disputa em curso, com vistas a se obter a última palavra. A forma sob a qual se apresenta o conto parece ser possível pelo caráter incessante assumido pela cena. A cena é, para Barthes, como a linguagem, cujas expansões podem ser renovadas infinitamente. Assim, nada pode interrompê-la, a não ser algo exterior à sua estrutura, como o cansaço de um dos amantes ou a eventual chegada de alguém. No caso da cena de Pellizzari, a interrupção se dá, ao final do texto, pelo término da chamada, cujo motivo não se pode precisar. O que se pode afirmar, aqui, é o *gasto* associado à cena.

De acordo com Barthes, a cena não possui objeto ou o perde rapidamente e poderia ser definida como a linguagem cujo objeto se perdeu. Como seu principal elemento é a réplica, percebe-se que se trata de uma linguagem sem termo ou fim: a razão de ser da réplica é a sua origem, sempre imediata. Falar por último é a meta em uma cena, que se desenvolve apenas nessa direção. Mas a réplica não se encaminha nunca para a construção de uma verdade. Por isso, as possibilidades da cena são inesgotáveis e algo externo é necessário para a sua interrupção. Recíproca e interminável, nenhuma cena tem, portanto, sentido – é ociosa e “tão incoseqüente como um orgasmo perverso”²⁰⁷. O que resulta dessa cena sustentada por uma economia do dispêndio é a exuberância amorosa, que não está livre de apresentar tristezas, depressões e movimentos suicidas.

Ao mesmo tempo – e as linhas iniciais do conto confirmam – o telefonema revela o excesso do sentimento amoroso e um amargor, resultante, possivelmente, do desencontro entre o homem e a mulher: “Claro que eu percebi que é você, como poderia ser diferente, é eu sei que já faz um tempo, mas de certas coisas a gente não esquece.”²⁰⁸. Simultaneamente, é inevitável lembrar o ser amado, mas a recordação traz a dor do abandono: a exuberância amorosa, a afirmação do

²⁰⁷ BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p....CENA

²⁰⁸ PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001, p. 79.

sentimento amoroso, é acompanhada de uma saudade que fere (evocada ao final do texto).

Está preparado o espaço para a obscenidade do amor, reforçada pela condição assumida pelo narrador. As primeiras linhas do texto apontam para um relacionamento aparentemente encerrado. No entanto, apesar disso, o narrador manifesta de modo ambíguo uma dependência em relação ao objeto amado. A chamada a cobrar, sem sentido e sem fim, representa para esse casal desfeito a evidência de que o amor ainda persiste: a cena, o dispêndio e a dependência são as figuras barthesianas que cifram o obsceno discurso amoroso do sujeito do conto de Pellizzari. Na mesma medida em que se manifesta a dependência do sujeito amoroso, o conto inteiro é construído sobre impropérios proferidos mutuamente, a partir dos quais é possível recuperar aspectos comportamentais do casal. O conflito se estabelece, a princípio, pela oposição entre o ideal romântico de amor (incorporado pelo homem) e a defesa da liberação sexual por parte da mulher:

Drama foi aquilo que você fez quando descobriu minha história com a, espera um pouco, não precisa gritar, não foi você quem me falou mil vezes que quem tem que ser fiel é cachorro? Pelo menos eu sou realista, e você que depois disso entrou em um delírio anos sessenta totalmente ultrapassado, isso sim é ser ridículo, chega até a ser piegas, viajar de carona e dormir em praias minúsculas pretensamente selvagens [...]²⁰⁹

Fidelidade e recusa à monogamia são os dois extremos que constituem a primeira divergência entre as personagens. É notável que se aproximem de algum ideal: o da fidelidade romântica e o do “delírio” hippie. Isso confere às suas identidades um caráter provisório, tornando suas convicções apenas parte constitutiva dos seus estilos de vida. O amor romântico do homem cede ao seu pessimismo e o idealismo hippie da mulher não passa de um delírio datado. Desse modo, ainda que a cena introduza-os no discurso amoroso, o texto não perde o ceticismo que recusa as possibilidades para o amor. Percebe-se que para ele todo e qualquer idealismo se aproxima da pieguice, mencionada nas últimas linhas da citação.

Entretanto, o homem não abandona sua condição de dependência. Para que o sentimento não se esboroe na primeira réplica, é preciso que a mulher dê continuidade ao conflito. A seqüência da cena apresenta os argumentos do narrador diante de hipotéticas respostas da mulher. Em primeiro lugar, questiona-se a validade da escolha pelo estilo hippie – “dormir em praias minúsculas pretensamente

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 79-80.

selvagens”. As praias pretensamente selvagens estão todas loteadas e ela vive como se estivesse no “pleno apogeu hippie”. Embora sua antipatia não seja absoluta, para o homem (que vive numa era pós-utópica), o que há é um mundo de verdade, com trabalho e carreira: “[...] eu acho tudo isso muito bonito, esses sonhos todos e esperanças e apegos a coisas impossíveis, mas não é mais o tempo, já passou, não deu e nunca vai dar certo [...]”²¹⁰.

Do mesmo modo que a sociedade alternativa hippie não passa de ilusão, o amor baseado em fidelidade e exclusividade parece fazer parte também de um grupo de “coisas impossíveis”, para o narrador:

É, tão libertária que você é, tão idealista, e não pôde nem suportar a idéia de que eu tenha trepado uma vez só com outra mulher, que liberdade é essa que termina no meu próprio pau? Tantas noites e tantos cigarros e garrafas de vinho gastas falando que a monogamia é artificial e que não se deixa de amar alguém indo pra cama com outro, e no que isso acabou?²¹¹

A liberdade hippie da mulher entra em conflito com as noções de fidelidade e exclusividade, de que o casal não se desvinculou. Mas, ainda que seja o sujeito do discurso amoroso, o homem parece discordar da necessidade e, até mesmo, da viabilidade da prática monogâmica.

Por fim, o que também se encontra sob o signo da incerteza é a felicidade: “[...] como assim você quer saber se agora eu sou feliz? Que tal perguntar se algum dia eu fui feliz contigo [...]”²¹². Ele e ela praticam o jogo dos signos no discurso amoroso: ao explorar a incerteza e a ambigüidade de que se revestem os signos, os amantes pretendem provar o seu amor ou decifrar o amor do outro. A incerteza dos signos é o eixo de outro dos verbetes escritos por Roland Barthes, em que se afirma que o sujeito amoroso não dispõe de um sistema de signos seguros. O amante está sempre em busca por signos, com o objetivo de descobrir qual o seu valor para o outro. Mas a busca se torna abismal, pois os signos nunca se constituem como uma prova, pois sempre poderão ser falsos ou ambíguos. Resta, como faz o casal de *Chamada a cobrar*, paradoxalmente, recorrer à linguagem que, embora nada assegure, é a única segurança possível: apenas as palavras poderão oferecer aos amantes um signo da verdade, ainda que transitória.

²¹⁰ PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001, p. 80.

²¹¹ *Ibid.*, p.81

²¹² *Ibid.*, p.82

De qualquer modo, todos os verbetes se entrecruzam, mas sempre potencializando a idéia da dependência, que se torna explícita no desfecho do conto. A última fala deixa bastante nítida a idéia de que o fluxo da cena *depende* da réplica do outro:

Quer saber do que mais, esse telefonema já está me saindo caro [...], porque nem pra se prostituir você tem talento, isso, uma puta, é isso que você é, o quê? Fala de novo, repete, você não tem coragem, isso, desliga, desliga que assim você não me ouve dizer que estou morrendo de saudade, vagabunda.²¹³

É perceptível a ambigüidade que marca o final do texto. O começo da citação revela o desejo do narrador encerrar a cena, com um argumento que remete diretamente à noção de dispêndio (aqui, explicitamente financeiro, mas simbolicamente relativo ao verbete barthesiano), como se não acreditasse na possibilidade de sustentar o discurso amoroso. Todavia, não parece que esse desejo seja, de fato, o seu objetivo, pois, em seguida, sucedem-se expressões que incitam a continuidade da discussão. Após dizer que a mulher é uma puta, as provocações que surgem em seqüência contradizem as expectativas de que o telefonema acabe. Mesmo com o final do conto, além da leitura que sugere a interrupção da cena pela interferência de algo externo, é possível pensar que a discussão se estenda ao infinito, sem uma solução. “Fala de novo”, “repete”, “você não tem coragem” e “desliga”, são expressões que incitam sua interlocutora a encerrar o telefonema, mas, simultaneamente, desafiam-na, o que perpetua a cena barthesiana.

É sob a incerteza dos signos que o narrador se mostra diante da mulher amada. Essa mesma incerteza deflagra o mecanismo da cena, através da profusão de ofensas lançadas à mulher, que paradoxalmente estabelecem uma dependência entre os amantes (e ainda é plausível denominá-los assim). A figura barthesiana da dependência expõe o sujeito amoroso como um ser subjugado ao objeto amado. O homem do conto, ainda que possua a palavra e comporte-se de modo agressivo e rancoroso, “atua energicamente para preservar o espaço mesmo da dependência”: ele está enlouquecido pela dependência e, a um só tempo, sente-se humilhado pelo enlouquecimento. O sentimento ambíguo descrito por Barthes é vivenciado nas poucas páginas de Pellizzari e que se torna explícito nas últimas palavras do

²¹³ PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001, p. 82.

narrador: “desliga que assim você não me ouve dizer que estou morrendo de saudade, sua vagabunda”.

Mas o que essas palavras afirmam é que, apesar de tudo o que o homem atribui ao objeto amado, a mulher ocupa contraditoriamente o posto mais elevado da relação. Como afirma Barthes, o ser amado se encontra em “um Olimpo”, onde todas as decisões são tomadas e tudo recai sobre o sujeito amoroso: a mulher detém o poder sobre o narrador. Ambas as personagens parecem compartilhar do discurso amoroso, ao protagonizar uma *cena* e mobilizar figuras que cifram o código segundo o qual agem.

Todavia, mesmo que se trate de uma relação amorosa e as personagens envolvidas atravessem o discurso amoroso, ativando figuras próprias desse discurso, a narrativa apresenta um desencontro entre o homem e a mulher. De maneira semelhante ao que ocorre no romance de André Sant’Anna, quando um capítulo ínfimo se impõe sobre os demais, plenos de sexo, o texto de Pellizzari se ampara na impossibilidade do amor, com argumentos próximos aos de *Sexo*. Se o amor de Marcelo não é correspondido pela Vendedora De Roupas Jovens, proporcionalmente, entre o homem e a mulher de *Chamada a cobrar*, não existe chance de reconciliação. O conflito entre os desejos dos protagonistas – em ambos os textos – contrapõe o ideal de amor romântico à prática da liberação sexual. Em *Sexo*, a obscenidade está na inversão de valores, explícita no espaço mínimo reservado ao discurso amoroso. Por outro lado, a exuberância que caracteriza todo o conto de Pellizzari permite que o obsceno do amor se mostre através das ironias do narrador, que, apesar de apaixonado, revela a sua descrença no sentimento amoroso.

O que o conto de Pellizzari e o romance de André Sant’Anna colocam em conflito reitera – por vias distintas – o que afirma Roland Barthes acerca do discurso amoroso: trata-se de uma linguagem depreciada, afastada do poder e de seus mecanismos; um discurso que não é sustentado por ninguém, mas escarnekido. Essa dinâmica coloca em questão a possível transgressão associada ao corpo erótico. Conforme Barthes, a situação se reverte e o que se torna obsceno é a sentimentalidade, ao invés do sexo. Em um mundo globalizado, o corpo erótico não pode ser tomado como a “máquina erótico-suicida” a investir contra o capitalismo: seus esforços são inócuos. O amor romântico se reveste de obscenidade e transgressão, mas também este não deve ser considerado como a tábua de

salvação diante dos males provocados pelos modos de vida propostos pela sociedade de consumidores. É preciso compreender tal dinâmica, levando-se em conta o que se denomina transformações da intimidade.

No te pongas sentimental

O que foi discutido anteriormente sob um aspecto coeso, figura de maneira esparsa, ao longo do texto de André Sant'Anna e de outras narrativas da editora Livros do Mal e das coletâneas organizadas por Nelson de Oliveira. Em *Sexo*, de tão diluído na narrativa, o amor, como Barthes o compreende, quase não é percebido, diante da aparição torrencial do estímulo sexual em suas mais variadas formas. Em outros textos, o que se tem é também a multiplicação de imagens de sexo, com o desaparecimento completo do sentimento amoroso ou a afirmação da sua impossibilidade, representada pelos desencontros.

Como, nas grandes cidades, a abundância de *out-doors* orienta o desejo dos consumidores, analogamente, o excesso de estímulos sexuais, oriundos de múltiplos focos, pode atuar de forma a direcionar as práticas sexuais, codificando-as, mediante a incitação. Nesse contexto, o amor – a sentimentalidade – ocupa um espaço exíguo:

No segundo andar, uma jovem mãe, com seu bebê, entrou no elevador. O bebê babava e sua baba escorria pelo queixo. A Jovem Mãe virou as costas para o Negro, Que Fedia. O Negro, Que Fedia, ficou com o pau encostado na bunda da Jovem Mãe. O Negro, Que Fedia, não tinha a intenção de encostar seu pau na bunda da Jovem Mãe. É que o elevador estava lotado e não havia espaço para o pau do Negro, Que Fedia. [...] A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, empurrada pelo cotovelo do Executivo De Óculos Ray-Ban, encostou seus peitos nas costas do Negro, Que Fedia. [...] ²¹⁴

A narrativa é veloz, como o mundo líquido-moderno. Quando menos se espera, o narrador muda o rumo do seu olhar: a seqüência de ações torna-se fragmentada e não se percebe o texto como um todo coeso, mas como uma série de estilhaços narrativos. Veloz e volátil é também o encadeamento de imagens eróticas a cada

²¹⁴ SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 8.

parágrafo, como é possível observar, retornando ao ponto de partida – a passagem inicial, no elevador do *shopping center*.

Nos parágrafos iniciais, ao leitor é oferecida uma sobrecarga de *peitos, bundas e paus*. Palavras como essas são repetidas inúmeras vezes e os pedaços de corpos são sobrepostos com a rapidez típica do mundo líquido da contemporaneidade, descrita por Zygmunt Bauman. Se, em algum momento, termos como esses detinham um poder subversivo, numa narrativa em que sua reiteração é constante, esse poder é esvaziado. Em *Sexo, não é obsceno o pau, a bunda, o peito* ou a *boceta*: não são nomes que se encontram *fora* da cena. Ao contrário, o que está excluído é o pudor, o recato, o sentimental: é o amor que assume o caráter obsceno, antes resguardado ao sexo.

A partir das reflexões de Beatriz Sarlo²¹⁵, pode-se inferir que a cena pós-moderna coincide, se não por inteiro, em sua maior parte, com a cena da literatura pop. Nas cidades contemporâneas, como na São Paulo ficcional de *Sexo*, ou na Porto Alegre de Benvenuto e de Baldi, não se cogita precisamente a existência de *um* centro, mas múltiplos centros. Segundo Beatriz Sarlo, “nos anos 20,[...] a ida ao ‘centro’ prometia um horizonte de desejos e perigos, a exploração de um território sempre diferente”²¹⁶. Hoje, ao centro urbano, contrapõe-se o *shopping center*, simulacro de cidade, com seu aspecto asséptico. O “centro” do cenário do texto de André Sant’Anna é esse mesmo *shopping center*, para o qual converge uma multidão de autômatos anônimos.

Sem orientação, à deriva, os indivíduos experimentam, paradoxalmente, a sensação de liberdade sob uma ordenação total: o senso de espaço é modificado de maneira contundente. Além disso, o tempo também é alterado, sendo difícil distinguir o dia da noite, quando se está no interior de um *shopping*. Agora, ponto de referência, o *shopping* é a arena em que a cidadania é exercida: uns compram, ao passo que outros apenas admiram os produtos em exibição. É nesse espaço, ou nesse *não-lugar*²¹⁷, como denomina Marc Augé, que se expressa com nitidez o

²¹⁵ SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução Sergio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 13-4.

²¹⁷ O não-lugar é representado por espaços públicos destinados à rápida circulação de pessoas (como aeroportos, rodoviárias, estações de metrô, cadeias de hotéis, supermercados e *shopping centers*). Um lugar é definido como identitário, relacional e histórico. O não-lugar é definido como o seu oposto: nem identitário, nem relacional, nem histórico. São espaços que não se realizam totalmente; palimpsestos em que incessantemente são reinscritas as identidades. O não-lugar é, simultaneamente, um espaço construído para certos fins e a relação que os sujeitos mantêm com ele.

nomadismo que caracteriza o mundo contemporâneo. Os símbolos públicos e religiosos têm o seu lugar ocupado pelas logomarcas de grandes multinacionais, pelos signos que compõem o mercado – espaço da liberdade de escolha. Nesse contexto, as identidades passam a ser construídas conforme a aquisição de objetos, cada vez mais transitórios.

Na cena pós-moderna, o mercado ocupa um papel de destaque, substituindo as lacunas deixadas pela fragmentação de identidades. De acordo com Beatriz Sarlo “o mercado é uma linguagem” que, de certa maneira, modula a subjetividade contemporânea. Caracterizado pelo desejo inextinguível do novo, o mercado faz com que os consumidores se comportem como um *coleccionador às avessas*, como pontua Sarlo. Dessa forma, ao invés de adquirir objetos insubstituíveis para compor uma coleção, esse indivíduo toma posse de coisas que perdem seu valor muito rapidamente. O desejo é, assim, imediatamente deslocado para outros objetos, mais valiosos, até que sejam comprados.

Como o desejo não consegue ser realizado em nenhum objeto oferecido pelo mercado, segundo a teórica, resta o corpo para ser metamorfoseado em objeto (reificado). Reunindo os mitos da beleza e da juventude, as alterações que podem ser operadas no corpo (tais como colocação de próteses e substâncias sintéticas) surgem como uma promessa de adiamento ou superação da velhice: “a juventude é o território onde todos querem viver indefinidamente”²¹⁸.

As imagens, nesse contexto, perdem a intensidade, isto é, não conseguem despertar interesse algum. Efêmeras, ocupam o tempo até que sejam substituídas por outras imagens. Paradoxalmente, possuem um papel relevante na sociedade de consumo, significando, contudo, cada vez menos. Sarlo, em seu trabalho, refere-se às imagens televisivas. Entretanto, é possível afirmar que essas imagens múltiplas, velozes e efêmeras estão por toda parte. Com relação às imagens eróticas, observa-se que sua presença é ostensiva: desde os filmes e telenovelas até os *out-doors*, propagandas de revistas e páginas pornográficas na *internet*. O estímulo sexual encontra-se, assim, difuso, sob formas bastante distintas.

Nessa relação, adquire-se o acesso aos não-lugares, constituindo-se identidades provisórias e realizando-se deslocamentos efêmeros e impessoais. (AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria L. Pereira. 5. ed. Campinas: Papirus, 1994.)

²¹⁸ SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução Sergio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000, p. 39.

Na São Paulo de Sexo, o não-lugar é o *shopping center*, onde não há espaço ou tempo para ser sentimental. No texto de Arnaldo Bloch, *No te pongas sentimental*²¹⁹, o não-lugar é outro – a *internet*, acessada em um ambiente árido de trabalho:

De: Jorg / Para: flor@com

Desculpe escrever assim, mas descobri seu e-mail residencial quase por acaso, anotado num papel caído perto da sua mesa. Se quiser, o papel está comigo, não preciso mais dele, o e-mail já está registrado na minha memória pessoal, na minha cabeça, no meu coração.²²⁰

Explicitamente, desde o título, o obsceno é o amor. Construído sob a forma de trocas de mensagens eletrônicas, o texto apresenta-se excessivamente fragmentado, sem um núcleo coeso que o sustente. As correspondências são estabelecidas entre os funcionários de uma empresa que lida – sintomaticamente – com mercadorias. Dentre os funcionários, é possível destacar um, identificado como *Jorg* (possivelmente uma abreviação do nome Jorge), que pode ser considerado como um elemento importante para conferir um eixo à narrativa. Entre a troca de mensagens acerca do trabalho e os *spams*²²¹, pode-se observar um esboço de história de amor (ainda que frágil e desencontrada). O *e-mail* transcrito marca o começo precário de uma possível relação amorosa: o flerte, nitidamente situado no contexto líquido-moderno, aponta simultaneamente para o amor desmedido e o automatismo que o contradiz. O acaso, que poderia contribuir para um desenvolvimento mágico da relação entre as personagens, logo encontra seu contraponto na tecnologia. O paradoxo que se instaura está condensado nas últimas palavras da citação, quando se mesclam um inconsistente discurso amoroso e os termos oriundos da informática: o *e-mail* está *registrado*, na *memória*, mas também no *coração*.

Todavia, ainda que se criem contornos de relação amorosa, eles são suficientemente fluidos para produzir desencontros. Como sucede ao diálogo via computador, a comunicação é entrecortada por diversos outros estímulos, dentre os quais os eróticos. No texto de Bloch, como em uma conversa através da *internet*, é possível estar conectado com vários indivíduos ao mesmo tempo. As mensagens

²¹⁹ BLOCH, Arnaldo. No te pongas sentimental. In: OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.72

²²⁰ *Ibid.*, p. 73.

²²¹ *Spams* são mensagens eletrônicas indesejadas e enviadas em massa. Seu conteúdo é geralmente vinculado à publicidade – algum tipo de objeto de consumo é oferecido de modo indiscriminado. Muitos desses objetos estão associados direta ou indiretamente ao sexo.

que compõem o conto são, assim como no texto de Sant'Anna, estilhaços narrativos: múltiplas micro-histórias se cruzam, sem que se possa detectar um único centro. Mas aqui o não-lugar é o das redes de computador: se em *Chamada a cobrar*, o discurso amoroso era tecido por meio da linha telefônica, aqui, a troca de dados eletrônicos constrói esse mesmo discurso, também sob uma atmosfera dissonante.

Antes da resposta de flor@com, lê-se algumas mensagens indesejadas que costumam ocupar as caixas postais eletrônicas – os *spams*. O fluxo narrativo se fragmenta quando a “história de amor” é interrompida para que diversas ofertas despertem a atenção do protagonista (pois também para ele são enviados os *e-mails*):

[...] Consultoria com 100 anos de experiência em todas as áreas. [...] Oração pra todos os dias no arquivo anexo. Enviar para 9 pessoas e aguardar mudanças na vida. [...] Vamos todos dançar em volta da Torá Virtual” [...] Meu nome é Melany, tenho 18 anos e muitos parceiros e parceiras, mas meu orgasmo é com garotas. Um orgasmo pobre, filete de gozo.[...] ²²²

Percebe-se que o trecho anterior está citado de maneira entrecortada. Mas, ainda que sua transcrição fosse integral, seu caráter fragmentário não desapareceria. São quatro mensagens com o mesmo objetivo, mas com teores distintos: uma oferece serviços de consultoria com uma qualidade imensurável; outra é uma oração que promete transformações na vida, a terceira também remete ao universo místico-religioso, promovendo encontros virtuais entre judeus; por fim, a última mensagem remete ao sexo de uma maneira inusitada, ao relatar a experiência de uma garota lésbica que contratou um serviço de engenharia genética para ser clonada e desfrutar do amor consigo mesma.

Se o *shopping* é o simulacro da cidade, o universo virtual da rede de computadores pode ser compreendido em alguma medida como o simulacro do *shopping*. Nela, o mesmo nomadismo pode ser vislumbrado; oferta e procura alternam-se e a liberdade de escolhas atinge um ponto máximo. Também na *internet*, identidades podem ser construídas de forma transitória mediante a aquisição de objetos. Como os *out-doors*, os *spams* proliferam e têm o objetivo expresso de vender um produto de qualquer modo, mesmo que seja à custa da criação de uma realidade virtual – nesse contexto, todas as promessas são de um mundo, uma vida ou um corpo perfeito.

²²² BLOCH, Arnaldo. No te pongas sentimental. In: OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.74.

A interrupção é o prenúncio necessário ao desfecho quase instantâneo da história de amor virtual. A mensagem seguinte de Jorg questiona o silêncio de sua amada virtual: “Não vai responder?”. A breve troca de correspondências eletrônicas que se segue revela o obscuro do amor por um diferente prisma, em relação ao texto de André Sant’Anna, mas que resulta na mesma incompatibilidade sugerida entre vida líquido-moderna e sentimento amoroso:

De: flor@com / Para: Jorg

Demorei pra responder, mas aí vai: não tem nada a ver, ok? Olha só, colega, comigo, bateu valeu.

De Jorg / Para: flor@com

Não sei. Não sei, não sei mais falar, não sei escrever, só sei você.

De flor@com / Para: Jorg

Sai desse mundo, meu caro.²²³

O diálogo é caracterizado pela precisão do discurso de flor@com e pela exuberância da voz de Jorg. O discurso amoroso, com as figuras barthesianas, continua a ser proferido pela personagem masculina. Mas flor@com, antagonicamente, coloca-se como obstáculo intransponível para o amor. Ascético, Jorg reage de maneira autopunitiva, ao demonstrar toda a sua dor e todo o seu desespero para o ser amado. Desse modo, o sujeito do discurso amoroso se coloca diante do outro como um ser aniquilado: a imagem do seu desaparecimento é utilizada como uma chantagem frente à impassibilidade do objeto amado.

Seu amor assume um caráter indizível, representado pela expressão “não sei”, repetidas vezes: o enamorado não sabe falar, nem escrever: “só sei você”. Para Barthes, a tentativa de “escrever o amor” significa adentrar uma região de enlouquecimento em que a linguagem é, a um só tempo, excessiva e pobre. Isto é, o indizível do amor situa-se no fato de que, em excesso ou em falta, a linguagem não consegue exprimir o sublime sentimento do amante.

Toda essa desmedida da personagem Jorg é motivada pela demora em receber uma resposta de flor@com. Tem-se a figura da espera, como no telefonema do texto de Sant’Anna, mas, além disso, há o *mutismo*, que para Barthes se define como a angústia resultante do silêncio do objeto amado. É sobre essa demora (quase ausência de resposta), que se constrói a frustrada micro-história de amor no texto de Bloch. Ao contrário da instantaneidade sugerida pela mensagem eletrônica,

²²³ BLOCH, Arnaldo. No te pongas sentimental. In: OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.75.

a demora da resposta de flor@com instaura um corte no ritmo da narrativa, o que, de modo similar ao que ocorre em *Sexo*, remete à obscenidade do sentimento amoroso.

A incompatibilidade entre o mundo em que vive o sujeito amoroso – Jorg – e o mundo globalizado e veloz das trocas de *e-mails* manifesta-se nitidamente na última fala da personagem flor@com: “Sai desse mundo, meu caro”. As palavras ressoam como se sentenciassem a inviabilidade do amor na sociedade de consumidores, o que é reforçado pela relação paralela entre Pérola e Jorg.

Antes da mensagem de amor enviada por Jorg para flor@com, a personagem masculina é apresentada como objeto amado e não como sujeito do discurso amoroso. Pérola, do setor financeiro, é a primeira a desencadear um diálogo que escapa do cotidiano da empresa em que trabalham:

De: Pérola – Financeiro / Para: Jorg – Controle

Almoço no Zé Popó?

De: Jorg / Para: Pérola

Agora não dá.

De: Pérola / Para: Jorg

Insisto: quando?

De: Jorg / Para: Pérola

Não sei. Estou afogado.

De: Pérola / Para: Jorg

Quando?

De: Jorg / Para: Pérola

Nunca.²²⁴

Aqui, a situação se inverte: enquanto Pérola pressiona Jorg, este responde de forma parcimoniosa, como Barthes descreve na figura do mutismo. Assim, o sentimento que a mulher nutre por Jorg é rechaçado instantaneamente através de respostas diretas a perguntas – é válido destacar – breves como exige o contexto do *e-mail*. Tal sentimento é confirmado ao final do conto, quando Pérola responde: “Não me deixo abater pelo seu ‘nunca’. Para mim, você é ‘sempre’.”²²⁵

Duas possibilidades de leitura assomam: a princípio, percebe-se que, comparando-se as duas relações, pode-se concluir que as posições de sujeito e objeto são intercambiáveis, móveis. Como consumidores e objetos de consumo, sujeito amoroso e objeto amado não se configuram em posições definidas: Jorg é ao mesmo tempo sujeito e objeto a ser “consumido”. Talvez os desencontros amorosos sejam uma consequência da necessidade que as personagens têm de se construir

²²⁴ BLOCH, Arnaldo. No te pongas sentimental. In: OLIVEIRA, Nelson de. *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003, p.75

²²⁵ *Ibid.*, p.76.

como mercadorias vendáveis: na vida para consumo, também o amor está balizado pelo mercado.

Pode-se cogitar ainda que a fala de Pérola seja uma ironia do narrador diante da fragilidade dos laços humanos. Ainda que não sejam iguais, as falas de Jorg e Pérola são bastante parecidas e desempenham funções semelhantes no contexto da relação amorosa. Ambas são reações das personagens frente a uma recusa por parte do objeto amado e correspondem à revelação de uma postura ascética do sujeito do discurso amoroso: “só sei você” e “Para mim, você é ‘sempre’” são expressões que se revestem do mesmo teor, denotando uma entrega absoluta do sujeito amoroso. A ironia reside no fato de que, após sua desilusão com flor@com, Jorg lê uma mensagem similar enviada por alguém que ele rejeitou. Pode-se pensar, com isso, que o narrador, ao mesmo tempo em que constata a fragilidade das relações amorosas nos tempos líquidos, afirma sua permanência, ainda que obscena.

O que essas cenas deixam visível é a posição destacada que as imagens eróticas ocupam no mundo contemporâneo e como o amor faz parte de um discurso que ninguém (ou quase ninguém) sustenta – o que lhe confere o *status* de obsceno. O texto de André Sant’Anna constrói-se de maneira consoante com o que está sendo narrado. Durante todo o livro, as imagens de sexo proliferam, tão visíveis como cartazes publicitários expostos em grandes avenidas. Em *No te pongas sentimental*, Arnaldo Bloch explora o obsceno do amor, contrapondo o sentimento às transformações do mundo globalizado.

Assim configuradas as “cenas da vida pós-moderna” e retomando os verbetes de Roland Barthes sobre o amor, compreende-se o motivo do caráter obsceno conferido a um sentimento dessa ordem. Ascese, fusão, plenitude e o dispêndio que envolve uma cena de espera são alguns traços do amor que não encontram pouso num cenário volátil como o da vida líquido-moderna. Corpos como mercadorias, laços humanos descartáveis, trocas de mensagens instantâneas são apenas alguns dos aspectos que fazem do desencontro amoroso quase uma constante na modernidade líquida. É preciso agora compreender por que vias o amor sofreu tais alterações.

4.2 AMAR NA VIDA LÍQUIDA

Mas nós nunca nos amamos. É só sexo

A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol são amigas. Na seqüência em que figuram juntas, encontram-se ambas em um bar, à espera de dois homens: Alex e Marquinhos. Os dois são jovens e vestem roupas jovens, compradas na Boutique de Roupas Jovens. Ao ser apresentada ao amigo de Alex, que não era conhecido por nenhuma das duas, a Secretária Loura tem uma boa impressão. O receio de que Marquinhos não lhe proporcionasse novas experiências desaparece, quando a Secretária descobre que ele é um jovem executivo e possui um carro importado. Após algum tempo de diversão no bar em que se encontraram, os dois casais seguem dentro do carro importado de Marquinhos, usando drogas e trocando carícias. O destino deles é o *Motel Le Petit Palais*:

Quando chegaram no Motel Le Petit Palais, Alex, Marquinhos, a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, pediram um quarto para os quatro. Alex, Marquinhos, a Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, queriam fazer sexo de tudo quanto é jeito: sexo oral, sexo anal, sexo grupal, ménage à trois etc..²²⁶

A citação corresponde ao início do capítulo em que são narradas as peripécias sexuais da Vendedora De Roupas Jovens e da Secretária Loura e sinaliza algumas questões que podem ser esclarecidas, levando-se em conta as transformações sofridas pelos relacionamentos, discutidas por Anthony Giddens²²⁷. O principal argumento de Giddens é o de que as mudanças ocorridas no mundo, ao longo das últimas décadas, repercutem de maneira contundente na esfera individual, mais precisamente, no que se refere à intimidade, possibilitando a democratização das relações intersubjetivas. A princípio, é preciso observar que o trecho do romance é uma manifestação nítida de um conceito bastante relevante para Giddens: a

²²⁶ SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 74.

²²⁷ GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

sexualidade plástica que, de acordo com o sociólogo, é a sexualidade descentralizada, desvinculada das exigências da reprodução.

Levando-se em conta a sexualidade plástica e considerando que sua existência está atrelada à modernidade, compreendem-se as atitudes hedonistas das personagens. Na seqüência da cena, os quatro, no motel, experimentam várias formas de sexo – sexo anal, sexo oral, troca de parceiros etc. É possível observar no texto uma multiplicação de imagens associadas a partes do corpo que atuam durante a relação sexual. As ações, que se desenvolvem rapidamente, culminam com o objetivo traçado pelas duas amigas: a obtenção de prazer, através de experiências novas, como se pode perceber no trecho final do capítulo:

A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens sentiu prazer.
 Marquinhos sentiu prazer.
 Alex sentiu prazer.
 A Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol, achou a experiência mais ou menos interessante.
 A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens achou que Alex e Marquinhos faziam sexo mais ou menos bem.²²⁸

A preocupação das personagens, dessa forma, está muito distante da preservação da espécie. Outro ponto relevante a ser destacado diz respeito à presença feminina. A mulher, na cena em questão e em outras, ao longo do romance, passa a figurar como um ser desejante, que reivindica o seu direito ao prazer sexual. Como a Vendedora De Roupas Jovens e a Secretária Loura, há a Esposa Com Mais De Quarenta e a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, que buscam o sexo (com o marido ou com o amante, respectivamente) pelo prazer com o qual ele está associado. De acordo com Anthony Giddens, tal fenômeno desponta no final do século XVIII, com a mudança de papel atribuído à mulher, que passa a buscar a igualdade sexual com os homens.

O que está ocorrendo é a *transformação da intimidade*. Anthony Giddens parte dos aspectos expostos para afirmar que, contemporaneamente, a sexualidade está configurada de uma maneira distinta do que sucedera nos períodos anteriores da modernidade: uma diferença perceptível, sobretudo, nas conexões entre intimidade e as instituições modernas, como o casamento e a família burguesa. Acentuando o afastamento entre sexo e reprodução, Giddens leva sua análise a

²²⁸ SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 86.

cabo, compreendendo a sexualidade como um processo reflexivo de auto-identificação, através do qual são constituídos os estilos de vida.

A transformação da intimidade, com ênfase na prática da sexualidade plástica, ocupa muitas das páginas da literatura pop contemporânea. Em *Clichê romântico*, Daniel Galera narra uma situação recorrente na produção da Editora Livros do Mal e nas coletâneas da Geração 90: um homem e uma mulher frente à angústia produzida pela dissonância entre sentimento amoroso e prática sexual. O narrador e Camila, a personagem feminina, estão envolvidos em um relacionamento estável há alguns meses, como permitem deduzir as poucas informações presentes no conto:

A gente até transava bastante nos primeiros meses. Faz algumas semanas que ela desinteressou-se pelos assuntos carnavais e sobrevieram os tais olhares tristonhos e analíticos, desse mesmo tipo que agora ela derrama no copo de cerveja como forma de dizer alguma coisa. Que sim, eu estou feliz com nosso relacionamento. Que não, não tenho me interessado por outras mulheres. Que amo ela, claro que amo.²²⁹

Alguns dados importantes figuram nesse trecho, situado logo no começo do texto. A princípio, deve-se perceber uma alteração no relacionamento entre o narrador e Camila: no início, eles transavam bastante, mas há semanas a mulher perdera o interesse pelo sexo, o que originara os “olhares tristonhos e analíticos” dela e a ansiedade dele. Em seguida, tem-se a dúvida que paira sobre a felicidade associada ao relacionamento estável, o que sugere a sua aproximação do modelo de *relacionamento puro*²³⁰, proposto por Anthony Giddens. Por fim, a idéia de amor vinculada à prática da monogamia figura como um problema intrinsecamente ligado ao modelo do relacionamento puro. Assim, o que define as noções de sexualidade plástica e relacionamento puro constitui os alicerces do conto de Galera.

A reflexividade do relacionamento puro é deflagrada logo na primeira frase, quando o narrador afirma que era preciso convencer Camila acerca do seu amor e, ao fim do primeiro parágrafo, arremata: “Elaborar provas de amor é um exercício intelectual”²³¹. Ainda que de maneira enviesada, tal reflexividade se mantém, pois, de qualquer forma, a permanência da relação como algo prazeroso é um desejo

²²⁹ GALERA, Daniel. *Dentes guardados*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2004, p.8.

²³⁰ Relacionamentos puros são, de acordo com Giddens, situações em que o objetivo da relação social é a própria relação, é aquilo que pode ser derivado por cada indivíduo em associação com outro. A continuidade da relação pura depende da satisfação dos indivíduos. Assim sendo, o conceito não tem a ver com pureza sexual.

²³¹ *Ibid.*, p.8

manifestado pelo narrador. Em verdade, há uma divergência entre os interesses de cada parte: enquanto Camila tende a se aproximar de um ideal romântico de amor, o homem se distancia, o que explica o título dado ao conto. No início do texto, logo se estabelece o afastamento entre amor e sexo, o que justifica as atitudes do narrador. Seus objetivos são nitidamente explicitados ao longo do conto: as atitudes que comprovariam o seu amor seriam parte de um esquema para conseguir o sexo perdido há semanas. O prazer desponta como o foco sobre o qual incide o olhar do narrador, o que entra em conflito com os anseios de Camila, cujos genes a direcionam para a idéia de que “não há sentido nenhum em investir numa relação sexual improdutiva”²³².

Apresenta-se então o elemento-chave do texto. Camila, que se revela grávida ao final do conto, não vê sentido em levar a cabo relações sexuais baseadas exclusivamente no objetivo de se conseguir prazer físico. O narrador, por sua vez, consegue dissociar o sexo do amor e, com isso, profere palavras que levam o leitor a pôr em dúvida o sentimento amoroso antes afirmado com tanta certeza: “Que amo ela, claro que amo”²³³. Não fica claro se a sua busca hedonista envolve a necessidade irrefreável de vivenciar novas experiências, como sucede às personagens de André Sant’Anna. Entretanto, suas palavras certificam que o prazer sexual ocupa um espaço privilegiado na sua construção de si:

Vou reformular clichês românticos com um dicionário de sinônimos, abusar de figuras de linguagem e persuadi-la do verdadeiro amor que sinto por ela. Assim, ela estará novamente convicta de que mereço comê-la. [...] aguardo ansioso o dia em que a superpopulação do planeta trará de volta nossa natureza poligâmica, o sexo hedonista prevalecerá para sempre sobre o sexo utilitário e então a cópula já não será um método de reprodução e sim uma celebração da existência.²³⁴

O “verdadeiro” amor que o narrador sente por Camila é demonstrado através da reformulação de *clichês* românticos, construídos com o uso de um dicionário de sinônimos. Reforça-se com isso o caráter mecânico dos gestos do narrador e o conflito entre o ideal romântico de amor e a sua possibilidade de realização no mundo globalizado. Lançar mão de clichês românticos é apenas um recurso que o narrador utiliza para convencer Camila (do seu amor?) de que merece ter sexo novamente. Desse modo, compreende-se o motivo que o conduz a celebrar um

²³² GALERA, Daniel. *Dentes guardados*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2004, p.8

²³³ *Ibid.*, p.8.

²³⁴ *Ibid.*, p.9-10.

mundo utópico em que o sexo estivesse totalmente desvinculado de fins reprodutivos. O trecho que encerra a citação anterior revela os seus anseios de modo bastante preciso, reunindo os elementos-chave que explicam, sob a forma de conto, o que Anthony Giddens teoriza: uma sociedade em que o sexo hedonista prevalece sobre o sexo utilitário (ou seja, desvinculado da função reprodutiva) e a natureza poligâmica do homem não é reprimida pela exigência de um comportamento monogâmico em oposição à busca do prazer sexual. O que o contraponto da personagem feminina sugere é que, embora não pareça haver lugar para o amor romântico, existe uma tensão entre o que define a sexualidade plástica dos relacionamentos puros e a busca de uma estabilidade ainda amparada por ideais românticos:

[...] “Eu tou grávida”.

Camila disse isso e me fitou com os olhos aguados. Parecia mendigar uma resposta que expressasse um mínimo de cumplicidade. Fiquei mudo [...], e ela entendeu meu silêncio absoluto como sendo de fato um silêncio absoluto, recolheu sua bolsa numa lentidão torturante e foi embora, deixando o copo cheio.²³⁵

A angústia que preenche as últimas linhas do conto simboliza esse conflito que traduz uma ambigüidade da vida líquida: por um lado, os indivíduos, como mercadorias vendáveis, sujeitos e objetos de consumo, buscam o sexo hedonista de que fala o narrador; dissociam então o sexo do amor e abalam noções fundamentais para o casamento burguês; por outro lado, paradoxalmente, alguns desses valores ainda parecem permanecer no horizonte de expectativas desse indivíduo líquido-moderno, resultando em um embate entre duas posturas inconciliáveis e, por conseguinte, no sofrimento, como manifestado pelas personagens de *Clichê romântico*.

O texto de André Sant’Anna parece deixar patente esse modo contemporâneo de lidar com o amor e com o sexo. Parodiando o conhecido *Soneto de Fidelidade*, A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon tranqüiliza seu parceiro de aventuras sexuais, o Chefe Da Expedição Da Firma, que não consegue manter a ereção. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon é uma mulher independente, solteira que, embora seja livre para experimentar quantidades infintas de parceiros, tem suas possibilidades restritas pelo fato de ser gorda, fugindo a um determinado padrão de beleza.

²³⁵ GALERA, Daniel. *Dentes guardados*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2004, p.10.

Todavia, mantém relações ocasionais com o Chefe Da Expedição Da Firma, que, orientado pelo padrão de beleza predominante, não gosta de mulheres gordas:

A Gordá Com Cheiro De Perfume Avon trabalhava numa firma. De vez em quando, a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon fazia sexo com o Chefe Da Expedição Da Firma, cujo salário era de trezentos Reais por mês. O salário da Gordá Com Cheiro De Perfume Avon era de oitocentos Reais por mês. [...] O Chefe Da Expedição Da Firma não sentia muita atração sexual pela Gordá Com Cheiro De Perfume Avon porque a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon era gorda. O Chefe Da Expedição Da Firma fazia sexo com a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon porque gostava muito da companhia dela. [...] A Gordá Com Cheiro De Perfume Avon não amava o Chefe Da Expedição Da Firma. O Chefe Da Expedição Da Firma não amava a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon.²³⁶

Quando as duas personagens são introduzidas na narrativa, é bastante perceptível a forma de relacionamento sustentada por elas. O narrador afirma, sem deixar dúvidas, que o amor inexistente entre a Gordá e o Chefe; além disso, a própria atração sexual é limitada. Não obstante, ambos conseguem prazer juntos e este parece ser a sua única meta: saem para barzinhos e vão para o motel, mas não são casados; apenas buscam o prazer momentâneo. Percebe-se, ainda, que, por ser gorda, a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon não tem muitas oportunidades para conquistar parceiros, a não ser que fosse vista pelo Japonês Da IBM, cuja auto-identificação envolve o desejo por mulheres gordas.

No *Motel L'Amour*, a Gordá e o Chefe não conseguem, como sempre fizeram, levar a cabo sua relação sexual. Após algumas tentativas, travam o seguinte diálogo:

Com o pau mole, o Chefe Da Expedição Da Firma saiu do banheiro e disse para a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon:
— Eu não te amo mais.
A Gordá Com Cheiro De Perfume Avon soltou uma gargalhada e disse para o Chefe Da Expedição Da Firma:
— Mas nós nunca nos amamos. É só sexo.
Então, o Chefe Da Expedição Da Firma disse para a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon:
— Eu te amava, mas agora não consigo ficar com o pau duro.²³⁷

Em seguida, a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon faz o trocadilho com o verso de Vinícius de Moraes: “que seja eterno enquanto duro”. A reação da mulher demonstra a base do relacionamento entre eles: o prazer sexual. Descontraídos, ambos voltam a se excitar e o objetivo – o orgasmo – é atingido, através da masturbação diante de

²³⁶ SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 12-3.

²³⁷ *Ibid.*, p. 102-3.

um filme pornográfico, transmitido pelo canal *privé* do motel. Nada de tragédias como consequência de um relacionamento acabado: o que ambos buscavam era, através do prazer sexual, reduzir a tensão que sentiam e, ainda que não tenham conseguido sustentar o ato sexual, o alívio da tensão é obtido de outra maneira. O que monitora o ato sexual do casal é a ereção do Chefe Da Expedição Da Firma. Findo o desejo, restam as imagens eróticas, que substituem o corpo do outro.

Angustiado e trágico, porém, é o desfecho da história entre José e Mariângel, no conto de Cristiano Baldi²³⁸:

Jorge²³⁹ odeia sua mulher. Sempre odiou. São casados há mais de vinte anos. E desde o começo nunca sentiu nadinha por ela. Conheceu-a numa festa. Mariângel. Assim mesmo, sem o a no final.

— Vou dar uns pegadas nessa gordinha.

— Bah, meu. Tu não tem critérios mesmo.²⁴⁰

O trecho citado é o que abre o conto, intitulado *Mariângel*. O texto começa com uma constatação e um *flashback*: José e Mariângel são casados e se conheceram despreziosamente numa festa. O casamento deles é um relacionamento duradouro, o que, a princípio, contraria as expectativas de um mundo líquido-moderno. Mas é preciso observar que a frase que inicia a narrativa afirma a ausência de sentimento da parte de José, que sempre odiara Mariângel. No entanto, há mais de vinte anos convivem em um casamento marcado pela infelicidade, vale destacar, desde o dia em que se conheceram. Os elementos recorrentes nas narrativas pop acerca da temática amorosa se encontram também no texto de Baldi: a relevância da busca pela felicidade, que não pode ser mantida através de vínculos sólidos; a necessidade de obter prazer sexual como força motriz das relações sociais; o conflito entre o sentimento amoroso e a prática da sexualidade plástica e episódica; e, por fim, existência de modelos, que, por meio da imposição de padrões de beleza, excluem indivíduos considerados como refugio, conforme os termos de Zygmunt Bauman.

Após a noite da festa, Mariângel telefona constantemente para José, que se esquivava de todas as maneiras possíveis. Sempre havia uma justificativa para sua ausência, até que ele atende o telefonema: “Um dia não deu. Ela ligou e foi José [sic]

²³⁸ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 43-45.

²³⁹ Provavelmente, em decorrência de algum erro de impressão ou revisão, o nome da personagem é trocado para José, logo após o começo do conto. A opção, aqui, foi utilizar o nome que mais aparece ao longo do texto.

²⁴⁰ BALDI, Cristiano, *Op. Cit.*, p. 43.

que atendeu. Bem que ele tentou ser ríspido e grosso. Seco. Mas ela parecia não compreender.”²⁴¹. Mesmo com o mutismo de José, Mariângel não desistia e conversava com o homem como se fossem, desde a primeira noite, namorados. O equívoco que constitui o âmago do conto decorre desse telefonema atendido:

[...] finalmente ela deu indícios de que iria desligar.
 — Então é isso, Zé...
 — É isso.
 — Um beijo.
 — Tchau.
 — Ahhh, que lindo! – e suspirando – eu também te amo.
 E foi assim que aconteceu. Um dia ele disse tchau e ela entendeu te amo.
²⁴²

O diálogo, apresentado pelo narrador de modo a sugerir um alívio a partir dos indícios do término da ligação, é preenchido por um humor sarcástico e oferece uma imagem precisa da postura de cada uma das personagens: ao passo que, ríspido, José comprova a primeira frase do conto, Mariângel desempenha o papel da mulher romântica, apaixonada pelo seu homem especial. O narrador conclui o *flashback* explicando de que modo o casamento duradouro entre eles começou – ao acaso. Todavia, não se trata de um acaso cercado por encantamento, mas resultante de uma falha na comunicação: ele disse “tchau”, ela escutou “te amo”.

Todo o restante da narrativa é construído em torno da promessa não cumprida de revelar a verdade de que não havia amor em sua relação com Mariângel: “Sabe, Mariângel, aquela vez que eu disse que te amava no telefone?”²⁴³. A pergunta se repete como se marcasse o ritmo do texto e como sugerisse uma apatia de José. Sempre, a mulher imaginava que a pergunta era o começo de recordações românticas da época em que se conheceram: “Ela abria um sorriso açucarado. Suspirava.”²⁴⁴. José era incapaz de esclarecer que o casamento não passava de um engano, como diz o narrador, a verdade “Seria como descarregar a metralhadora no Pequeno Bambi”²⁴⁵. A situação se repete duas vezes, com a mesma resignação ao final. Mas, ao desfecho, a tragédia se consuma:

Acompanhou, com o olhar, ela tentando colocar seus lípidios para dentro da calça 52. Se pelo menos tivesse o a no final. Retirou o revólver da gaveta do criado mudo.

²⁴¹ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 44.

²⁴² *Ibid.*, p.44.

²⁴³ *Ibid.*, p.44.

²⁴⁴ *Ibid.*, p.44.

²⁴⁵ *Ibid.*, p.45.

No outro dia, Mariângel não conseguiu entrar em seu vestido preto.²⁴⁶

Sem conseguir pôr um fim ao relacionamento frustrado, José decide encerrar a própria vida. A cena, como todo o conto e muitos outros de Cristiano Baldi, com as devidas proporções, assume uma feição semelhante à dos dramas cotidianos da Curitiba de Dalton Trevisan. O suicídio de José consolida o que, desde o começo estava fadado a acontecer – o fim do casamento.

Em outra cena de *Sexo*, as personagens são diferentes, mas as circunstâncias se aproximam em alguns aspectos:

O Executivo De Óculos Ray-Ban também não sentia atração sexual por sua esposa, já que ela passara dos quarenta anos de idade. Mesmo assim, o Executivo De Óculos Ray-Ban beijou na boca, sua Esposa Com Mais De Quarenta, quando chegou em casa. Naquele dia, o Executivo De Óculos Ray-Ban e sua Esposa Com Mais De Quarenta comemorariam vinte anos de casamento. [...] Para aquela noite, a Esposa Com Mais De Quarenta [...] havia preparado uma surpresa [...]. A surpresa começou com um strip-tease (Recomendação de uma amiga com mais de quarenta que recuperou a atração sexual do marido inventando, periodicamente, uma estrepolia sexual.) [...] ²⁴⁷

Em princípio, observa-se, como na relação entre a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon e o Chefe Da Expedição Da Firma, a prioridade resguardada ao sexo: a primeira afirmação do narrador sobre o Executivo e sua Esposa é a ausência de atração sexual entre eles – situação que coincide com o casal mencionado anteriormente. Não obstante, apesar da falta de desejo, o prazer não é excluído do horizonte dos cônjuges. A Esposa com Mais De Quarenta, seguindo os conselhos de uma amiga, procura agir de maneira inventiva na relação sexual, visando à recuperação do desejo do marido. Para tanto, inspira-se nos mitos do cinema norte-americano, imitando Kim Basinger e Mickey Rourke em cena do filme *9 ½ Semanas de Amor*: lambuzando-se com sorvete de creme, uvas, morangos, gelo e champanhe, ambos reproduziriam a cena erótica do filme. Tal atitude permite que o Executivo De Óculos Ray-Ban mantenha-se excitado, ainda que esteja diante de sua esposa de meia-idade. Todavia, quando o homem vê a pelanca sob o queixo de sua Esposa Com Mais De Quarenta, sua ereção é perdida.

O que essa cena permite observar, além do prazer sexual como foco do relacionamento, é o fato de que, em uma situação de ausência do desejo pela

²⁴⁶ BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p.45.

²⁴⁷ SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 30-1.

parceira, a excitação e o orgasmo podem ser obtidos através das imagens eróticas. No primeiro caso, a masturbação solucionou a falta de apetite sexual. No caso de José e Mariângel, não houve solução viável, além do suicídio. Entre o Executivo De Óculos Ray-Ban e sua esposa, o apelo aos mitos do cinema, um poderoso meio de comunicação de massa, permite que a relação sexual seja conduzida até o seu termo.

Observa-se, partindo das situações descritas e relacionando-as com o contexto em que se inserem as narrativas, que os relacionamentos tendem a ser fugazes ou, quando duradouros – como os casamentos de José e do Executivo De Óculos Ray-Ban – encontram-se em crise. Assim acontece com o casamento de Marcelo com a Jovem Mãe, citado anteriormente, deteriorado em pouco tempo, após o nascimento do Bebê Que Babava.

Ao refletir sobre o uso dos prazeres, no período que se estende da Antigüidade clássica aos primeiros séculos do cristianismo, Michel Foucault²⁴⁸ volta-se, em dado momento, para o casamento. Para os gregos, o sexo era compreendido como *atos de prazer (aphrodisia)* – forças que necessitam ser dominadas, visando ao pleno exercício do poder sobre si e, conseqüentemente, sobre os outros: somente o homem virtuoso, o homem que não se deixa levar pelos prazeres, é capaz de comandar aqueles que lhe são inferiores. Assim sendo, Foucault observa como esse pensamento resulta em um casamento, baseado, sobretudo na relação desigual de poder entre homem e mulher. Seus alicerces não são constituídos pela idéia de fidelidade recíproca, mas por uma hierarquia que garante papéis determinados aos cônjuges, sendo que, ao marido, cabe a função de governar a mulher. Aliás, compreende-se fidelidade, não no sentido de exclusividade sexual (ao menos por parte do marido), mas como o reconhecimento dos privilégios concedidos à esposa legítima: à mulher, garante-se o *status* de dona-de-casa.

Responsável pelo comando da família, o marido deve governar com vistas à manutenção do próprio patrimônio:

A paisagem na qual essa análise se inscreve é social e politicamente bem marcada. É o pequeno mundo dos proprietários de terra que têm que manter, fazer crescer e transmitir para aqueles que têm o seu nome, os bens da família.²⁴⁹

²⁴⁸ FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade II: o uso dos prazeres*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 137.

Eis o contexto em que as relações eram motivadas pela situação econômica: a atração sexual mútua era algo que ocupava um plano secundário nos matrimônios. A família resultante dessas uniões corresponde a um modelo patriarcal, baseando-se numa visão de mundo imutável. O poder, fundamentalmente masculino, era o mesmo exercido em casa e na *pólis*.

Segundo Elisabeth Roudinesco²⁵⁰, o pai das sociedades arcaicas é a encarnação de Deus no núcleo familiar, o que confere ao homem um poder que somente seria revisto e contestado, a partir da modernidade, quando da constituição dos Estados nacionais. A família moderna, que se configura entre os séculos XVIII e XX, estava fundada no amor romântico. Nesse momento, observa-se a formação da família burguesa, em cujo seio a relação entre homem e mulher passa a ser idealizada com vistas à reciprocidade de afetos e desejos sexuais. Entretanto, embora enfraquecido, o poder paterno ainda se mantém, ainda que dividido com a figura da mãe, cujo papel era restrito aos limites do lar. A família burguesa “repousa portanto em três fundamentos: a autoridade do marido, a subordinação das mulheres, a dependência dos filhos”²⁵¹. Isso significa que ainda é notável a desigualdade na distribuição do poder, dentro da família, apesar do caminho aberto rumo a uma democratização. O pai da família moderna tem o seu poder submetido às leis e o casamento monogâmico deixa de ser um laço indissolúvel (ao menos, teoricamente), passando a ser um contrato que se ampara no amor e *tem sua duração medida pela existência desse sentimento*, que, quando verdadeiro, tende a ser *para sempre*.

Nenhum dos relacionamentos mencionados corresponde aos modelos referidos. A Gorda Com Cheiro De Perfume Avon e o Chefe Da Expedição Da Firma não constituem sequer uma família: é só sexo, como afirma a própria personagem. Assim parece ser o relacionamento entre Camila e o narrador de *Clichê romântico*, que, apesar de a mulher estar grávida, esse não era o objetivo inicial do casal: ambos almejavam a sexualidade plástica.

Já o Executivo De Óculos Ray Ban e a Esposa Com Mais De Quarenta, casados, constituem uma família em que o poder é distribuído de maneira

²⁵⁰ ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

²⁵¹ *Ibid.*, p.38.

equiparada. Não se pode afirmar com certeza se o alicerce da relação entre as personagens tenha sido, inicialmente, a preocupação com o patrimônio, a busca do verdadeiro amor. A princípio, as atitudes das personagens permitem inferir que a finalidade do relacionamento reside na procura de realização sexual, na busca de relações íntimas. O outro casamento, entre José e Mariângel, apesar de duradouro, também não se aproxima de nenhum dos modelos descritos. Consolidado por um equívoco, destinado ao insucesso desde a sua concepção, o relacionamento já nasce minado e a morte, que em histórias românticas seria uma garantia da união eterna, é apenas a solução para a angústia de José, que não conseguia se desvencilhar de Mariângel.

O caráter monogâmico e a possibilidade de que o relacionamento seja eterno são então postos em segundo plano, quando não totalmente descartados. Elisabeth Roudinesco compreende que esse paradigma familiar desenvolve-se por volta dos anos 1960, sendo denominado de família pós-moderna.

Considerando-se os modelos de família mencionados por Elisabeth Roudinesco, percebe-se que o casamento tem passado por transformações que se traduzem numa perda crescente do poder do macho em favor do que a historiadora denomina *irrupção do feminino*. Percebe-se, ainda, que as cenas do romance de André Sant'Anna e dos contos de Daniel Galera e Cristiano Baldi figuram como a representação de relacionamentos inseridos na sociedade pós-moderna ou líquido-moderna, nos termos de Bauman: casamentos em crise, casamentos democráticos ou relações sexuais episódicas – ambas são situações em que a liberdade e o hedonismo prevalecem sobre outros fatores.

De acordo com Anthony Giddens e Elisabeth Roudinesco, a maior liberdade conseguida pelas mulheres, a maternidade, a modificação das prioridades do casamento com vistas à busca de um amor verdadeiro, eterno e casto são alguns aspectos que se vinculam ao desenvolvimento da idéia de *amor romântico*, que não encontra pouso nas narrativas pop contemporâneas. Quanto ao amor da Gorda Com Cheiro De Perfume Avon, “que seja eterno enquanto duro”.

Você é o mulher do meu vida!!!

O amor que é analisado discursivamente por Roland Barthes corresponde ao sentimento que se encontra excluído de qualquer sistema e que, por conseguinte, assume um caráter subversivo, transgressor. O amor louco sentido por Marcelo é obsceno e apresenta a estrutura discursiva apresentada por Barthes. Discretamente, desenvolve-se em mínimas quatro linhas, em meio à profusão de atos sexuais episódicos. Do mesmo modo, o amor de Mariângel e o sentimento que Jorg nutre por flor@com destoam de um contexto em que a velocidade da comunicação via *e-mail*, ao mesmo tempo em que permite a aproximação rápida das pessoas, facilita a dissolução dos vínculos: é possível terminar um relacionamento (de poucas semanas ou de longa data) por um telefonema, um *e-mail* ou uma mensagem SMS. O amor das personagens das narrativas de Baldi e Bloch é uma sobrecarga de paixão que não é suportada pelas frágeis redes do mundo líquido-moderno.

Não tão discreto, mas tão obsceno quanto o sentimento de Marcelo, é a hipotética relação amorosa entre o Japonês Da IBM e a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon.

Foi uma pena que a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon não estivesse na banca de revistas, em frente ao shopping center, no momento em que o Japonês da IBM atravessou a larga avenida, em frente ao shopping center, e entrou, discretamente, na banca de revistas, em frente ao shopping center. [...] Foi uma pena que o Japonês Da IBM não tivesse visto a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon saindo do shopping center. Se o Japonês Da IBM tivesse visto a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon, com certeza teria se apaixonado instantaneamente. O Japonês Da IBM diria, com sotaque americano, para a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon:
— Você é o mulher do meu vida!!!²⁵²

Inserido na cena em que o Japonês Da IBM pede uma revista pornográfica, o trecho transcrito corresponde a uma suposição do narrador: se as personagens se encontrassem, haveria a possibilidade de desenvolvimento de uma relação amparada pelo amor apaixonado – “O Japonês Da IBM amaria a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon”²⁵³. O que torna a circunstância obscena, não é o espaço ocupado no texto (como no caso do amor de Marcelo), mas o seu caráter conjectural. Dois momentos merecem ser destacados nessa cena: em princípio, o amor que poderia

²⁵² SANT’ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 23-4.

²⁵³ *Ibid.*, p. 25

acontecer apresenta traços típicos do amor-paixão. Todavia, num segundo momento, observa-se que a relação entre ambos não se fundamentaria apenas sobre o sentimento amoroso, assumindo a feição de um vínculo amparado pela concepção de sexualidade plástica, constituindo-se como um relacionamento puro, nos termos de Giddens.

A princípio, a situação hipotética leva em conta o auxílio do acaso ou do destino: a ligação afetiva entre o Japonês Da IBM e a Gordas Com Cheiro De Perfume Avon dependeria do seu encontro fortuito, em frente ao *shopping center*. O sucesso do vínculo amoroso necessita de uma contribuição do destino, o que, no caso específico de *Sexo*, não acontece. Ambas as personagens *desencontram-se*, não havendo a possibilidade de amor (o que reitera a obscenidade do sentimento). Outro aspecto do amor apaixonado reside na instantaneidade com que o Japonês e a Gordas são tomados pelo sentimento, como se um fosse a metade que falta ao outro, relembrando o discurso de Aristófanes, no *Banquete*²⁵⁴. Por fim, a especificidade do objeto de desejo, expressa na fala do Japonês Da IBM, constitui-se como outro traço elementar do amor-paixão.

Todos esses aspectos são considerados por Denis de Rougemont²⁵⁵, que empreende uma análise histórica do amor e identifica o mito de Tristão e Isolda como a relação amorosa arquetípica no ocidente, oriunda do ideal de *amor cortês*. Detectando a origem histórica do sentimento amoroso, Rougemont formula a hipótese de que o mito permanece influente até a atualidade, sendo notável sua manifestação em romances e filmes, a despeito das alterações inevitáveis frente à mudança histórica. Para o filósofo suíço, a história da paixão amorosa equivale à história da decadência da *cortesias* na vida profana, isto é, a uma vulgarização do mito, explicada pela impossibilidade do ascetismo requerido pelo amor cortês. De acordo com Rougemont:

²⁵⁴ Segundo o discurso de Aristófanes, no passado, havia três sexos: masculino, feminino e andrógino. Esses seres eram robustos e vigorosos, dotados de extrema coragem e, por conta disso, resolveram atacar os deuses. Como castigo, Zeus dividiu cada ser em duas partes, para que enfraquecessem. Como consequência, cada parte pôs-se a buscar a outra que lhe faltava: o homem que se atrai por mulheres (e vice-versa) faziam parte dos seres andróginos e os homens e mulheres que se atraem pelo mesmo sexo eram partes dos seres masculinos e femininos, respectivamente. O amor, assim, é um desejo de completude, uma atração incontrolável e predestinada.

PLATÃO. *Banquete*.

²⁵⁵ ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi. 2.ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

O mito age onde quer que a paixão seja sonhada como um ideal, e não temida como uma febre maligna [...]. Vive da própria vida dos que acreditam que o amor é um destino (era o filtro do *Romance*); que ele fulmina o homem impotente e maravilhado para consumi-lo num fogo puro; e que ele é mais forte e verdadeiro que a felicidade, a sociedade e a moral.²⁵⁶

A citação reúne elementos definidores do amor cortês e do amor-paixão: a paixão como ideal, o amor como destino e como algo fulminante (Rougemont refere-se ao filtro do amor, tomado pelos amantes e que os enfeitiça), um fogo puro mais poderoso que a sociedade e a moral. Resumem-se, então, o caráter subversivo da paixão e a ambigüidade desse sentimento, que é, simultaneamente, o objeto de uma escolha e um destino, do qual não se escapa. O amor hipotético do Japonês Da IBM é uma escolha predestinada, subversiva e obscena e, ainda, fulminante, instantânea. Todavia, ele não pode acontecer no mundo líquido-moderno de *Sexo*.

Outro Marcelo, agora personagem de Marcelo Benvenuti, é apenas mais uma das vidas cegas que sofrem em decorrência do conflito entre o seu ideal de amor-paixão e o mundo que os cerca. Rapaz de classe média, urbano, Marcelo percebeu em certa noite que era somente um pedaço de carne e, *kafkianamente*, transformou-se numa salsicha. É preciso destacar que as palavras do narrador constroem sob a idéia de degradação um elo entre a classe média, a noite urbana e o sexo: Marcelo é “um rapaz de classe média, perdido na noite de uma merda de cidade qualquer”²⁵⁷ – uma *amortividade inumana*, segundo Benvenuti.

O conto prossegue, explorando a desilusão experimentada pelo Marcelo-salsicha, que perambula em busca de garotas indecisas, aguardando seu momento de ser consumido. Transformado em salsicha, Marcelo decide explorar as zonas erógenas da cidade, mas ele, ironicamente chamado pelo narrador de “nosso herói”, não age conforme seus desejos. Ser abismado em si mesmo, Marcelo é um apaixonado desiludido que decide agir como os homens-salsicha que o cercam: em busca de garotas que os consomem. Como mercadorias, apresentam-se na vitrine urbana noturna: “Os homens-salsicha se classificam entre os que tem mais molho ou não. No caso de Marcelo, ele não é nem salsicha. Seu molho é ressequido. Sua cebola não tem gosto.”²⁵⁸. Ao associar o homem (inumano) ao sanduíche (o *fast-*

²⁵⁶ ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi. 2.ed. São Paulo: Ediouro, 2003, p. 34-5.

²⁵⁷ BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p.32.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 32-3.

food urbano), Benvenuto sugere rapidez no consumo de seres humanos-mercadorias. Como já prenuncia o narrador, Marcelo não é exatamente como os demais: abismado (por causa de mágoas, no caso da personagem), como o sujeito amoroso barthesiano, ele percorre um sentido inverso, em uma tentativa desesperada para se adequar aos padrões líquidos de comportamento.

Mas seu comportamento não é convincente e logo se entregou a “uma vida celibatária de salsicha entre várias outras salsichas”. O que o narrador descreve é a cena de um fracassado:

Não pensem que o cara aí do título não tentou. Bem que ele tentou. Mas não é de sua índole. Várias vezes tentou atravessar o orgasmo do amor momentâneo e não deixou de ser apenas mais uma salsicha. [...] Marcelo é o príncipe das trevas do amor defenestrado.²⁵⁹

Diante das transformações da vida líquida, Marcelo não consegue impor o seu amor apaixonado e não escapa do destino de se transformar em somente mais uma salsicha dentre outras. O fato de que suas atitudes não correspondem ao que se espera de um indivíduo líquido-moderno instaura uma incompatibilidade entre o sentimento amoroso e as práticas contemporâneas de construção de si. Observa-se um esforço da personagem para se modernizar e não perecer, como afirma Bauman, acerca da vida líquida: “Várias vezes tentou atravessar o orgasmo do amor momentâneo”. A tentativa persistente para se comportar como mercadoria e consumidor ao mesmo tempo, no entanto, não conduziu a nada além de mantê-lo como “mais uma salsicha”. Mas ser um indivíduo deslocado o torna o “príncipe das trevas do amor defenestrado”, o que sugere a condição conflituosa que se estabelece entre a personagem e o mundo em que vive: “Ele é uma salsicha fora dos padrões estéticos do ISO 9000²⁶⁰”. A associação entre a personagem e o certificado ISO 9000 o insere definitivamente no contexto do capitalismo global, que demanda uma melhora de desempenho permanente em sua linha de produção. Transbordando para a esfera individual, essa lógica faz com que Marcelo – ser apaixonado – não corresponda ao padrão dos pedaços de carne que se expõem e consomem na noite urbana. No espaço-tempo dessa narrativa, não resta espaço (a não ser o da obscenidade) aos excessos de sentimentalidade. Como na canção de

²⁵⁹ BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 32-3.

²⁶⁰ A sigla ISO significa *International Organization for Standardization* (Organização Internacional para Padronização). Trata-se de uma organização que promove a padronização de produtos e serviços, com o objetivo de proporcionar melhorias crescentes em sua qualidade.

Thom Yorke, mais produtivo é o indivíduo que monitora suas emoções (no caso do conto, todos os homens-salsicha): “[...] gostar, mas não amar [...] / não chorar em público [...] / choro contido em bons filmes / beijos contidos, com saliva”²⁶¹.

Em *A vida de Marcelo*, não há encontro amoroso, conforme Barthes a “época feliz imediatamente subsequente à primeira sedução, antes que surjam as dificuldades da relação amorosa”²⁶². Marcelo é uma personagem solitária que nunca encontrará a parte que completaria sua metade. As possibilidades de as forças do destino convergirem, como num encantamento, para a configuração ideal do amor-paixão. Em lugar de um amor à primeira vista, que resultaria numa paixão arrebatadora e subversiva frente à sociedade, tem-se o Marcelo aquiescente, que, obscuro, se resigna com o seu futuro de homem-salsicha.

De acordo com Octavio Paz²⁶³, há uma distinção entre *sentimento amoroso* e a *idéia* de amor correspondente a uma sociedade e um período histórico: ao passo que o sentimento é encontrado em qualquer época e em qualquer espaço, os diferentes ideais de amor são historicamente determinados, correspondem a um modo de vida específico. Esse amor ubíquo e atemporal é definido por Paz como a atração passional que se sente por *uma* pessoa dentre inúmeras. Dessa forma, o amor examinado por Denis de Rougemont é uma manifestação histórica desse sentimento que transcende tempo e espaço. A permanência do mito do amor-paixão, encarnado no casal arquetípico formado por Tristão e Isolda, é outro aspecto frisado por Octavio Paz. Todavia, não há coincidência com a hipótese de Rougemont, que pressupõe uma aproximação entre heresia e amor cortês. Para Octavio Paz, o amor cortês é o primeiro momento em que esse sentimento é visto como um ideal de vida superior e, ainda que tenha deixado de existir com o desaparecimento da civilização provençal, alguns dos seus elementos permaneceram: são os elementos constitutivos da imagem de amor no ocidente.

Outro aspecto que Octavio Paz destaca é a fusão entre corpo e alma. Se para o platonismo, o corpo é colocado em um plano inferior e, para o cristianismo, a existência da carne é justificada com o objetivo da salvação da alma, a fusão dos

²⁶¹ “[...] fond but not in love [...] / will not cry in public [...] / still cry at a good film / still kisses with saliva” YORKE, Thom. Fitter happier. Intérprete: Radiohead. In: RADIOHEAD. *Ok computer*. Parlophone Records, 1997. 1 CD (53 min). Faixa 7.

²⁶² BARTHES, Roland. *Fragments de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria M. De Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p.135.

²⁶³ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

contrários é, para Octavio Paz, determinante na definição do amor: enquanto a tradição platônica e o cristianismo opõem corpo e alma, Paz opta por compreender que o amante ama igualmente ambos: segundo ele, os apaixonados amam com corpo e alma.

O amor do Japonês Da IBM pela Gorda Com Cheiro De Perfume Avon seria a expressão exata do arquétipo do amor-paixão, se não estivesse inserido numa sociedade em que se nega, como afirma Octavio Paz, “a alma e [se] reduz o espírito humano a um reflexo das funções corporais”²⁶⁴. O trecho transcrito em que o Japonês declara, numa suposição do narrador, que a Gorda Com Cheiro De Perfume Avon é a mulher de sua vida, tem sua seqüência com um longo parágrafo, cujo conteúdo está resumido nas supostas relações sexuais que o casal manteria, realizando as mais variadas fantasias. Embora proliferem as imagens eróticas, é válido afirmar que a cena em questão aponta para uma possibilidade de existência, segundo o princípio de prazer. Ao final do parágrafo, o narrador sentencia a felicidade do casal, representada pelo amor correspondido. Todavia, deve-se recordar que se trata de uma situação irreal, que acontece no curso da narrativa apenas como uma *suposição*.

Por outro lado, os Marcelos apaixonados não precisam de uma situação hipotética para afirmar o oposto à fusão entre corpo e alma. Marcelo – personagem de *Sexo* – não tem prazer sexual, tampouco o amor correspondido: seu corpo está separado da mulher amada, que não corresponde ao sentimento do homem. Para o outro Marcelo, o homem-salsicha de Benvenuti, é inevitável concluir que sua atitude apaixonada não se sustenta no mundo urbano em que vive.

É notável que a permanência do amor apaixonado no imaginário contemporâneo possa ser verificada em cenas como as protagonizadas pelos dois Marcelos apaixonados e pelo Japonês Da IBM. O que é preciso perceber diz respeito às ponderações realizadas por Octavio Paz e Denis de Rougemont: ainda que o arquétipo da paixão esteja presente em todas as épocas, é necessário considerar as modificações que sofre em decorrência do contexto histórico. O arquétipo do amor-paixão, subversivo, que figura no excerto do romance, citado anteriormente, não permanece intacto, mas sofre modificações que desembocam numa forma de amor que pertence ao mundo líquido-moderno: um amor que, não

²⁶⁴ PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994, p. 115.

obstante preserve o que Octavio Paz denomina elementos constitutivos do amor apaixonado, tem suas peculiaridades decorrentes das transformações históricas, expressas na possibilidade de amor suposta na cena do Japonês Da IBM.

O amor a que se refere Zygmunt Bauman²⁶⁵ pode ser a configuração ideológica mais atual do amor-paixão, que engloba desde o amor hipotético do Japonês Da IBM até os vínculos mais fugazes estabelecidos na São Paulo fictícia de André Sant'Anna ou na "cidade qualquer" povoada por homens-salsicha. Na modernidade líquida de Bauman, a expressão do sentimento amoroso assume uma feição mais fluida e recebe o nome de *amor líquido*.

Existe amor. E velocidade

Marquinhos, Alex, A Vendedora De Roupas Jovens Da Boutique De Roupas Jovens e a Secretária Loura, Bronzeada Pelo Sol: personagens que participam de uma cena de sexo grupal, assim como o Japonês Da IBM, na hipótese do narrador. Nos dois casos, o amor líquido se manifesta nitidamente na abundância de indivíduos que participam da teia de relações das personagens envolvidas:

Depois de casado, o Japonês Da IBM levaria a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon para passar a lua-de-mel em Los Angeles e, na noite de núpcias, o Japonês Da IBM contrataria um travesti negro, que não federia, para compartilhar a cama do casal e realizar o desejo secreto da Gordá Com Cheiro De Perfume Avon. [...] O Japonês Da IBM também faria sexo anal com o Travesti Negro, Que Não Federia, enquanto lambesse o suor nas dobras entre as camadas de gordura da Gordá Com Cheiro De Perfume Avon.²⁶⁶

O Japonês Da IBM e a Gordá Com Cheiro De Perfume Avon, tão logo se casassem, empreenderiam seus esforços rumo a uma realização plena dos seus desejos, se possível. Na lua-de-mel, o sexo, que, teoricamente, deveria ser uma celebração do casal, faz concessão à presença de um Travesti Negro, Que Não Federia, o que faria parte da fantasia de ambos. Não se constitui um grupo como o de Marquinhos, Alex e companheiras, mas o foco da relação, em ambos os casos, está distante de

²⁶⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

²⁶⁶ SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 25.

ser a fusão de dois seres que se amam, rumo a uma unidade e à eternidade. Trata-se, antes, da realização de atos, por parte dos casais, que têm como objetivo primordial a gratificação. Correlacionado com a busca de prazer está o desejo de tecer redes, *estabelecer conexões*. É nesse ponto que as personagens representam o modelo de amor líquido, proposto por Zygmunt Bauman.

A modernidade líquida é o período marcado por uma extrema fluidez das relações sociais e dos processos econômicos. Velocidade, fragmentação e liquefação são os traços desse momento, que é o palco da desintegração das redes sociais, em decorrência do modo de vida consumista e da premência em se desenvolver conexões cada vez mais leves, efêmeras e, até mesmo, virtuais. O amor líquido encontra, nesse ambiente, o terreno propício para seu estabelecimento como sentimento predominante na deflagração das relações pessoais.

Na sociedade de consumidores, de modo paradoxal, as pessoas estão freqüentemente empenhadas em construir relações, mas, ao mesmo tempo, desconfiam dos vínculos estabelecidos. Um motivo relevante para a perda da confiança é o fato de que a idéia de relacionamento está associada ao compromisso a longo prazo. *A vida do amor* é um dos últimos contos do livro de Marcelo Benvenuti e apresenta um título bastante sugestivo: a narrativa que se constrói é uma “linda e benevolente história de amor”²⁶⁷, como afirma o narrador, por meio de uma nítida ironia. Alberto e Rosa são protagonistas de situações que, por brevíssimos instantes, remontam ao amor-paixão, como se observa no encontro dos possíveis amantes:

Alberto sentou-se na mesa de sempre do bar do Adriano e pediu um chope. Alberto, que trabalha em um cartório na rua da Ladeira, é um interiorano de vinte e seis anos que todos os dias sai do trabalho para beber. [...] Na mesma hora chega ao bar, que a essa altura está lotado, uma mulher morena de cabelos curtos e sobrancelhas de Ava Gardner.²⁶⁸

A apresentação parece promissora: um *encontro* amoroso começa a se delinear, com elementos que prenunciam o curso de uma paixão. Como um contraponto ao hábito monótono da personagem masculina, o surgimento da mulher sugere o corte com o cotidiano e, portanto, uma subversão das rotinas diárias. A primeira impressão é a de que o homem voltará toda a sua atenção para a mulher sedutora que entra em cena e ambos se engajarão em uma história de amor à primeira vista. O destino

²⁶⁷ BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 161.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 159.

e a exclusividade da mulher são logo destacados, como se percebe no trecho anterior: na mesma hora em que Alberto senta em seu lugar habitual, chega uma mulher com sobrancelhas de Ava Gardner, o que seria suficiente para pôr o tempo em suspensão e deflagrar um amor desmedido.

Contudo, qualquer expectativa a esse respeito é frustrada, quando o narrador prossegue com a descrição, caracterizando a mulher como alguém que, apesar de não ser feia, veste-se “como uma velha de missa”, a despeito da sua juventude. As palavras que se seguem revelam o germe da relação entre Alberto e Rosa:

Ela não encontra lugar e, a contragosto, pede para sentar-se com Alberto. Alberto, resignado, resmunga algo como sem problema, mas qualquer um notaria seu olhar de desprezo. O olhar de quem tem sua solidão feliz invadida por uma pessoa qualquer que ele não tem a mínima vontade de conhecer ou conversar.²⁶⁹

A seqüência anterior apresenta algumas expressões cruciais para se compreender a ironia do narrador. Ao passo que Rosa senta-se *a contragosto* com Alberto, o homem aceita *resignado* sua companhia. Seu olhar era de *desprezo* e seu sentimento era de perda diante de uma *solidão feliz*. Nenhum dos termos aponta para a possibilidade de se manifestar o desejo pela fusão com um ser amado especial: à primeira vista, o sentimento é de desprezo por aquela que perturba (contra a sua vontade) a felicidade provisória do isolamento de Alberto.

Todavia, uma conexão se estabelece entre eles, sustentada, porém, pelo sexo episódico e esporádico. Após beberem competitivamente durante algumas horas, saem juntos e desfrutam de algumas horas de prazer (bastante anestesiado pela bebida). O fato se repete durante outros dois dias, na mesma ordem: os olhares de reprovação, a bebida, o sexo e a despedida. É preciso assinalar algumas particularidades: a primeira cena de sexo foi em um motel barato, as outras duas, respectivamente, nos apartamentos de Rosa e Alberto; todos os atos sexuais são descritos com palavras que remetem menos ao prazer do que à angústia e às reações mecânicas das personagens:

Algumas horas de sexo depois e os dois se despediram e marcaram um encontro para o outro dia. Nem mesmo perceberam que não sabiam ao menos o nome um do outro. Foram horas de silêncio interminável, intercalados por soluços, roncões, gemidos e fluidez de sentidos.²⁷⁰

²⁶⁹ BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 159.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 161.

Aos outros dias, que não foram diferentes, seguiu-se a sexta-feira, em que ambos discutiram e afastaram-se, anônimos, apesar de íntimos. Apenas semanas após o incidente, houve o reencontro, marcado pelo sexo no banheiro do bar e uma paradoxal e improvável promessa de amor infinito. O desfecho do conto contradiz essa promessa e reafirma a volubilidade das relações pessoais, sustentando o sarcasmo do narrador de Benvenuti:

No dia seguinte, Alberto recebeu a notícia que finalmente tinha sido chamado para o cargo de fiscal da fazenda estadual em Passo Fundo. [...] Na mesma semana foi embora de Porto Alegre. No mesmo dia que Alberto viajou, Rosa sentou-se na mesma mesa de bar e pediu um chope. Um homem de trinta e poucos anos pediu para sentar-se com ela. Ela resmungou um tanto faz e acalmou-se pedindo outro chope.²⁷¹

A partir de então, a história começa a se repetir, mas com outras personagens envolvidas. A princípio, o forte teor irônico mantém-se, quando o narrador informa acerca da partida de Alberto imediatamente após descrever as juras de amor infinito: sua infinitude dura o tempo necessário para mudar de cidade e emprego. Ambos encontram novos parceiros, vivendo o amor líquido em um tempo pontilhistas: Rosa beija Carlos, ao passo que, na nova cidade, Alberto beija Virgínia. Novas conexões são tecidas e uma *rede* começa a se expandir: Os novos casais experimentam um sexo tão intenso e fugidio quanto aquele entre Alberto e Rosa. O que poderia vir a ser inicialmente uma história de amor culmina com um inevitável desencontro: “No sábado, Alberto e Rosa foram ao cinema. Sozinhos.”²⁷². A única coisa que lamentaram foi “não terem saído de casaco”.

O congelamento do vínculo, a perspectiva de uma relação duradoura ou, até mesmo, eterna, surge como um fator de ansiedade para o sujeito, ávido por experimentar novas e diferentes situações ou por se libertar em seu extremo individualismo. O amor-paixão, tal como descrito por Octavio Paz, não encontra terreno fértil para se impor de maneira irrestrita, nesse contexto. Todavia, ainda faz parte do imaginário dos indivíduos representados na literatura pop, ainda que seja apenas o alvo de uma ácida ironia.

A situação é recorrente nas narrativas pop contemporâneas. Daniel Galera, em *Alguma psicologia*²⁷³, apresenta o encontro entre o narrador – um estudante

²⁷¹ BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002, p. 163.

²⁷² *Ibid.*, p. 163.

²⁷³ GALERA, Daniel. *Dentes guardados*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2004.

universitário – e uma garçonete que trabalha como garota de programa à noite. Do mesmo modo que ocorre no texto de Benvenuti, há um esboço do amor romântico, prenunciado pela cena inicial e pelo *flashback*, que apresenta uma revelação sobre a personagem feminina (o que poderia ser o ponto de partida para um amor sem limites):

Era uma garçonete de um café no Nova Olaria. Quarta passada eu convidei ela pra sair, e cá estamos, numa madrugada quente, deitados sobre o capô ainda morno do meu carro, debaixo de umas árvores no calçadão de Ipanema. Eu não tinha perguntado a idade dela, mas chutei uns dezessete.²⁷⁴

A cena parece ser um idílio entre as personagens: um casal de jovens enamorados, descansando sobre o carro, à beira-mar e próximo às árvores sob o céu de uma madrugada quente. A fala da garçonete, que dá seqüência ao conto, reforça o caráter apaixonado da descrição, conferindo-a um ar pueril e lúdico: “Olha lá aqueles galhos dentro d’água, não parecem uns dinossauros?”.

No entanto, toda a fantasia se desvanece, quando o narrador retorna quinze minutos no tempo da narrativa. A resposta que o estudante dá à sua “namorada” – “Parecem” – é também a voz do narrador, que, irônica e simultaneamente, responde à questão e estabelece um elo com o rápido *flashback* que revela o cerne do conto: ela trabalhava como garçonete durante o dia e, à noite, era prostituta. Nesse ponto do texto, o estudante também revela sua dissimulação e, como conseqüência, o seu distanciamento do ideal romântico de amor. Sua mentira poderia ser outro estopim para uma relação amorosa – “Disse pra ela que eu não me importava, que não fazia diferença”. Mas se trata de mero fingimento, sem segundas intenções românticas: nem ele pensava desse modo, tampouco estava interessado em estabelecer um vínculo a longo prazo:

Menti, é claro. Eu estava chocado. Mesmo assim fiquei ali com ela, fingindo que não havia nada de especial na situação. Havia também o desafio saboroso de estar pisando num solo desconhecido. Uma garota de programa. Sem dúvida uma experiência um pouco menos ortodoxa do que ficar com aquele tipinho comum de universitária puritana. Ainda dentro do carro, ela me fez um boquete.²⁷⁵

Toda a sua dissimulação declarada tem o objetivo de proporcionar novas experiências, dar a sensação de pisar em um solo desconhecido. A nova experiência

²⁷⁴ GALERA, Daniel. *Dentes guardados*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2004, p. 60.

²⁷⁵ *Ibid.*, p.60.

vivida pelo estudante parece se reduzir ao ato sexual, visto que o parágrafo se conclui com a constatação de que a garçonete pode oferecer muito mais prazer do que a “universitária puritana”, um “tipinho comum”.

O conto se desenvolve em torno de um diálogo que remete ironicamente a uma sessão de terapia; o tema, inevitavelmente, era a condição da garçonete-prostituta: a transformação do corpo em mercadoria e a necessidade do dinheiro para o consumo de drogas. Em ambos os casos, está envolvida a busca pelo prazer, seja pelos clientes da garçonete-prostituta, seja pela própria, viciada em cocaína. A ironia no conto é marcada de duas maneiras: em primeiro lugar, durante a conversa entre o estudante e a garçonete, a moça parece estar diante de um psicólogo, que revela ao leitor a narrativa do *eu* que é construída pela mulher (o que envolve contar alguns dos encontros que já teve). Por outro lado, ela mesma informa que gostaria de estudar Psicologia, pois nos seus encontros com clientes, ela costuma ouvi-los e tentar “entrar na cabeça deles, entender o que eles querem”.

Após uma longa seqüência de “coisas que ninguém deveria nem gostaria de saber, coisas que seria ultrajante e desnecessário narrar”, apesar de tê-lo feito, o estudante-narrador justifica-se, afirmando sua convicção de não desejar encontrá-la novamente. O desfecho do texto é sintomático no que se refere à prática do amor líquido:

Na manhã de domingo, larguei-a numa praça do centro, perto do apartamento onde ela morava. Ela tinha dezenove anos, “mas todo mundo sempre dá uns dezesseis”. Ela disse que adorou me conhecer. Respondi que eu também.

— Acredito. Mas a gente não vai se ver de novo. Né?

Pensei em todo tipo de resposta. Me senti à beira da morte. Não havia o que dizer.

Ela sorriu e trocamos um beijo. Desceu, fechou a porta e caminhou através do gramado. Eu liguei o carro e acelerei.²⁷⁶

Algumas das palavras escolhidas pelo narrador se correlacionam de modo intenso com a liquefação do sentimento e dos vínculos humanos. Em princípio, a maneira como se narra o momento em que o estudante conduz a garçonete ao seu bairro sugere uma aproximação entre pessoa e mercadoria: “*larguei-a* numa praça do centro” (grifo nosso). O parágrafo prossegue com um diálogo que aparenta ser pontuado por um ritmo mecânico. Mas a fala destacada da garçonete coloca o estudante em uma posição de desconforto. Despreparado para o que foge à rotina e

²⁷⁶ GALERA, Daniel. *Dentes guardados*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2004, p.64.

ameaça a sua segurança ontológica, o narrador tem seu o jeito *blasé* abalado pela afirmativa em tom interrogativo da jovem, ao descortinar sua incapacidade para lidar com quem chega *perto demais*²⁷⁷. Sentindo-se à beira da morte, sem encontrar respostas possíveis, ele constata que não havia o que ser dito: ela estava correta. Talvez a personagem que detenha a proficiência na arte da vida líquida seja a garçonete, que antecipa o desfecho da história e coloca sob tensão a personagem masculina, fragilizada diante de sua incapacidade de enfrentar o que o mundo líquido-moderno lhe apresenta. O estudante, motivado pela busca de novas experiências, engaja-se em uma conexão que ele sabe ser provisória, mas, contraditoriamente, a proximidade que estabelece com a garota resulta em um mal-estar decorrente da ambigüidade que o caracteriza. O seu silêncio materializa esse mal-estar e a sua única saída é a fuga rápida: “Eu liguei o carro e acelerei.”. Com a mesma velocidade que as duas personagens se conectam, afastam-se, nesse caso específico, definitivamente.

É notável como as drogas – lícitas ou não – permeiam essas fluidas conexões amorosas. Na cena hipotética entre o Japonês e a Gorda, há um momento em que a mulher se deleitaria com “várias caixas de aspirinas americanas”; as personagens de Benvenuti desfrutam do sexo anônimo e esporádico sob o efeito de chopes e doses de uísque; por fim, a garçonete do conto de Galera fazia programas para sustentar o vício em cocaína, além de, na cena em curso, tomar “goles frenéticos” do vinho levado pelo estudante. Não é casual a associação entre prazer sexual e uso de substâncias químicas. Conforme Bauman²⁷⁸, na vida líquida, a possibilidade de renascer é traduzida pelo uso de “ferramentas [...] do tipo faça-você-mesmo”. A prática sexual episódica e esporádica pode ser uma dessas ferramentas que, unida ao uso de drogas, promete na busca pela felicidade “uma visita instantânea, ainda que breve, à eternidade”. Mas trata-se aqui de uma eternidade efêmera. Como afirma uma das personagens do *Hotel Hell*, de Joca Reiners Terron – em mais uma cena de sexo com prostitutas – “O sexo é uma cocaína com ereção, ambos acabam

²⁷⁷ No filme *Closer*, cujo subtítulo em português é a tradução do título (*perto demais*), as personagens se envolvem em relações amorosas marcadas por uma angústia produzida pelo modo de vida líquido-moderno. O choque entre amor romântico e a vida líquida provoca um mal-estar que culmina com um jogo tenso com os sentimentos de cada personagem. As idealizações que dão forma ao amor romântico não encontram meios de realização entre as personagens do filme, bem como as personagens do conto de Galera. Estar *perto demais*, nessas circunstâncias, é vivenciar de modo inconciliável a tensa relação entre o ideal romântico e a vida líquido-moderna.

²⁷⁸ BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p.16

logo.”²⁷⁹. A afirmativa da personagem une duas práticas que conduzem para além do princípio do prazer, e sintetiza o modo de vida líquido-moderno: “Vou te mostrar: não há felicidade. O efêmero é a condição de tudo.”²⁸⁰.

A experiência do amor como relações fugidias e instáveis realiza-se por meio de um movimento ambíguo de afastamento e aproximação. A constituição de redes – importando o termo da informática – envolve esse duplo movimento de atração e repulsão, conferindo aos vínculos amorosos o tempo (mínimo) necessário para a fruição do prazer intenso e para a fuga de qualquer possibilidade de solidificação dos laços pessoais (o sexo é cocaína com ereção...).

Permanecendo ainda com as metáforas da informática, pode-se considerar que as relações construídas pelas personagens dos textos pop mencionados sejam *virtuais*. Contemporaneamente, as relações virtuais vêm se revelando como uma alternativa recorrente aos vínculos mais sólidos: *orkut*, *my space*, dentre outros *sites* de relacionamentos, são uma alternativa para os riscos envolvidos em se manter relações sociais estáveis fora da *internet*. Segundo o sociólogo polonês, essa recusa em estabilizar os relacionamentos pode explicar a opção pelo uso de termos como *conexão* ou *redes*, aproximando os vínculos reais daqueles virtuais, construídos, por exemplo, via *internet* – neles, é sempre possível deletar:

Ao contrário dos relacionamentos antiquados [...] elas [as relações virtuais] parecem feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que as “possibilidades românticas” [...] surjam e desapareçam *numa velocidade crescente* e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de “ser a mais satisfatória e a mais completa”²⁸¹

Nas palavras de Bauman, encontram-se elementos que apontam para uma ambigüidade significativa. As relações virtuais ou conexões via *internet* são o modelo segundo o qual se orientam os relacionamentos pessoais. Esse parece ser o modelo ideal para a vida líquida, por razões que se contrapõem: ao mesmo tempo em que se desejam “possibilidades românticas”, sua sucessão deve ocorrer em velocidade e volume cada vez maiores, para que a estabilidade não possa ser atingida. De modo paradoxal, a busca é sustentada pela promessa de satisfação e completude, o que não é condizente com a vida líquida, cujo tempo é pontilhista.

²⁷⁹ TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003, p.100.

²⁸⁰ *Ibid.*, p.100

²⁸¹ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 12.

O movimento de aproximação e afastamento, característico do amor líquido, se explica pelo fato de, por um lado, haver a busca pelo relacionamento, compreendido como um possível meio para abrandar a ansiedade provocada pela solidão. Por outro lado, o que se observa é uma ampliação do sentimento de insegurança experimentado pelo indivíduo líquido-moderno, como consequência do próprio relacionamento. Eis o que torna frágeis os vínculos pessoais e faz com que eles sejam percebidos como *relações de bolso*, isto é, relações que podem ser “guardadas” no bolso, até o momento em que sejam necessárias.

Afirma Bauman que uma relação de bolso, para que seja bem sucedida, deve ser doce e de curta duração:

Podemos supor que seja doce *porque* tem curta duração, e que sua doçura se abrigue precisamente naquela reconfortante consciência de que você não precisa sair do seu caminho nem se desdobrar para mantê-la intacta por um tempo maior.²⁸²

Para o sociólogo parecem estar entrelaçados o bem-estar e a brevidade do vínculo. A despreocupação com um compromisso a longo prazo evita que os indivíduos vivenciem o desprazer ou se lancem no futuro incerto que é o da relação amorosa apaixonada. Nas relações de bolso são marcantes a instantaneidade e a disponibilidade: o indivíduo não precisa desviar do seu caminho para investir suas forças na relação.

Duas são as condições para que se desenvolvam as relações de bolso e ambas remetem a um comportamento excessivamente contido. Em princípio, qualquer possibilidade de amor à primeira vista deve ser excluída. Com seu caráter desmedido, o amor-paixão está na contramão da arte da vida líquida. Ter as emoções monitoradas permite que o indivíduo entre em um relacionamento de modo consciente, sem arrebatamentos, sem “que lhe arranquem das mãos a calculadora”²⁸³. Prossegue Bauman:

Nada de *apaixonar-se*... Nada daquela súbita torrente de emoções que nos deixa sem fôlego e com o coração aos pulos. Nem as emoções do que chamamos de “amor” nem aquelas que sobriamente descrevemos como “desejo”. [...] A conveniência é a única coisa que conta, e isso é algo para uma cabeça fria, não para um coração quente (muito menos superaquecido).²⁸⁴

²⁸² BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 36.

²⁸³ *Ibid.*, p.37.

²⁸⁴ *Ibid.*, p.37

A cabeça fria e o cálculo das atitudes tornam as relações pessoais plenas de indiferença. Quando há o descontrole, é mais provável que sua causa esteja vinculada à dificuldade de vivenciar o amor líquido e não ao amor-paixão: é o paradoxo do movimento de atração e repulsão que provoca o mal-estar experimentado pelas personagens.

A outra condição para a existência das relações de bolso é mantê-las sob controle, sem permitir que a conveniência se transforme no inverso. Não deixar que a relação adquira uma lógica particular e escape, assim, à monitoração contínua do indivíduo, é necessário para que a mobilidade do indivíduo seja preservada. É preciso estar sempre atento para o caso de o saldo do relacionamento ser de menos prazer. Nessas circunstâncias, o que resta a ser feito é “ligar o carro e acelerar”, seguir adiante e manter o bolso livre para receber uma nova (e certamente efêmera) relação. Nos contos citados, homens e mulheres simultaneamente se envolvem em relações de bolso, mas parecem resguardar vestígios de um ideal apaixonado de amor: sua angústia – que pode ser fruto da perspectiva dos narradores – aflora do conflito entre a “ameaça” do vínculo estável e a velocidade da vida líquida, que o inviabiliza.

As personagens dos textos pop de André Sant’Anna, Marcelo Benvenuti e Daniel Galera, ao representarem indivíduos líquido-modernos, estão situadas entre a recusa de qualquer fonte de insegurança (inclusive o próprio amor-paixão) e o desejo de uma relação amorosa: trata-se, aqui, da possibilidade de “seguir simultaneamente o impulso de liberdade e a ânsia por pertencimento”. Se a solidão é algo que as atormenta – ainda que seja uma “solidão feliz” como a da narrativa de Benvenuti – a alternativa do compromisso não produz menos ansiedade. Estar entre o impulso liberador e a vontade de pertença é partilhar do que Bauman denomina “ideal de conectividade”, que se apresenta como uma tentativa de conciliar dois estímulos tão antagônicos:

Ele [o ideal de conectividade] promete uma navegação segura (ou pelo menos não-fatal) por entre os recifes da solidão e do compromisso, do flagelo da exclusão e dos férreos grilhões dos vínculos demasiadamente estreitos, de um desprendimento irreparável e de uma irrevogável vinculação.²⁸⁵

²⁸⁵ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 51-2.

A navegação segura dessas personagens pode ser proporcionada pela adaptação à velocidade com a qual as conexões se tecem. Velocidade, desprendimento e leveza fazem do indivíduo representado nas narrativas pop em questão alguém que, mediante uma intensa monitoração de seus atos, se mantém em movimento e nunca fora dos trilhos.

Bauman aproxima a dinâmica dos relacionamentos amorosos na vida líquida àquela vivenciada nos *chats* – as salas de conversação da *internet*. Novamente, a analogia com o chamado mundo virtual das redes de computadores é um recurso utilizado pelo sociólogo para abordar os relacionamentos amorosos na contemporaneidade. Nessas salas, os “camaradas” que as freqüentam entram e saem com bastante rapidez: eles vêm e vão, permitindo que o *chat* não pare de funcionar um só instante. O “relacionamento” entre os freqüentadores de salas de bate-papo tem sua importância em si mesmo e, além disso, em seu próprio fluxo incessante, “seu ir e vir”. O conteúdo das mensagens não é relevante, pois elas são necessárias e suficientes apenas para manter a conversa em curso.

Assim sucede às personagens, que não se fixam e, caso a estabilidade desponte no meio do seu caminho, será compreendida como ameaça à almejada navegação segura. Esse desejo por segurança é sintomático, quando se observa o que decorre da aproximação entre as salas de bate-papo e o relacionamento amoroso. Os namoros pela *internet* podem ser entendidos como a dinâmica do *chat* ultrapassando os limites da intimidade. Neles, o paradigma da sala de conversação se reproduz, mas envolvendo não somente “camaradas”, mas namorados virtuais. Ao oferecer condições e vantagens que inexistem em um encontro amoroso fora da *internet*, o namoro virtual promete a segurança e a satisfação que o indivíduo líquido-moderno busca – a diversão é garantida, ao mesmo tempo em que se excluem os riscos:

Terminar quando se deseje – instantaneamente, sem confusão, sem avaliação de perdas e sem remorsos – é a principal vantagem do namoro pela internet. Reduzir riscos e, simultaneamente, evitar a perda de opções é o que restou de escolha racional num mundo de oportunidades fluidas e regras instáveis.²⁸⁶

Aqui também o ideal de conectividade sustenta o movimento incessante da rede de namoros. “Terminar quando se deseje” é algo que impede a configuração de

²⁸⁶ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 85.

relações baseadas em compromisso a longo prazo. Diminuir os riscos e preservar a variedade de opções no mercado é o que permite a obtenção de prazer sem que se descuide da segurança. E para que não haja nenhum transtorno, o término é realizado sem confusões, avaliação de perdas ou remorsos: o controle sobre as emoções é, portanto, uma condição necessária para que segurança e prazer possam ser alcançados simultaneamente.

Alberto e Rosa, no conto de Benvenuti, agem como autômatos. Seus sentimentos são comedidos e traduzidos em um jeito *blasé*. Sua relação, bem como a que se estabelece entre o estudante e a garçonete do texto de Galera, não é mediada pela *internet*. Todavia, o comportamento das personagens aproxima-se daquele dos freqüentadores de *chat*. Trata-se da mesma busca simultânea por segurança e prazer que norteia suas vidas. O ideal de conectividade que regula sua existência faz com que seus relacionamentos sejam orientados pelo modelo virtual: proximidade e distância constituem a dinâmica ambígua que garante (ou, ao menos parece garantir) experiências de liberdade e de prazer, sem que riscos estejam envolvidos na relação. O que aqui se estabelece é denominado por Bauman “proximidade virtual”.

A proximidade virtual é a condição que possibilita ao indivíduo do mundo líquido-moderno permanecer em “contato”, ainda que esteja preservada a segurança de sua “solidão feliz”. Conectados, eles podem desfrutar de inúmeras relações humanas, sem se expor ao risco de chegar “perto demais”. Se, conforme Bauman, por um lado, as conexões humanas passam a ser mais freqüentes e intensas, por outro lado, são caracterizadas principalmente por serem cada vez mais breves e banais. Somente dessa maneira as conexões não podem ser convertidas em laços humanos duradouros. Tanto no que se refere ao mundo virtual da rede de computadores, como no “mundo real” de contatos cada vez mais virtuais, a velocidade constitui a força-motriz das relações. Como sucede ao ritmo acelerado das narrativas em questão, estabelecer contatos exige muito menos tempo e esforço – é muito fácil estar sempre conectado. Todavia, o mesmo tempo e a mesma facilidade são válidos para o rompimento:

A distância não é obstáculo para se entrar em contato – mas entrar em contato não é obstáculo para permanecer à parte. Os espasmos da proximidade virtual terminam, idealmente, sem sobras nem sedimentos

permanentes. Ela pode ser encerrada, real e metaforicamente, sem nada mais que o apertar de um botão.²⁸⁷

A despeito das facilidades de comunicação, torna-se mais freqüente a experiência ambígua e veloz de aproximação e afastamento, descrita por Bauman. Com a proximidade virtual transformada em paradigma, as habilidades necessárias para os relacionamentos em que é preciso “estar perto” tendem a ser esquecidas. Como acontece ao estudante do conto de Galera, as exigências desse tipo de relação fazem com que o indivíduo – incapaz de vivenciá-la – sinta-se “à beira da morte”. Real e metaforicamente, esse homem pode apenas conectar-se e desconectar-se, ao simples toque de um botão.

A fugacidade das relações, que se mostra um tópico obsessivamente explorado nos textos pop, deixa neles impressa a marca da melancolia, que, paradoxalmente, resulta de uma frenética busca pelo prazer. Estar conectado, conforme o sociólogo polonês, parece ser menos custoso e mais prazeroso do que se engajar, mas é também menos produtivo no que tange ao estabelecimento de vínculos. Desse paradoxo resultam então a angústia e a melancolia: “Existe amor. E velocidade.”²⁸⁸, afirma um dos narradores de Benvenuto, condensando o que parece ser a tônica da experiência amorosa no contexto da vida líquida.

²⁸⁷ BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p. 82.

²⁸⁸ BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, p. 71.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante dos textos da Geração 90 e da editora Livros do Mal, observa-se que o discurso literário pop mantém, na contemporaneidade, pontos convergentes em relação aos parâmetros estabelecidos por Evelina Hoisel e Décio Cruz acerca dessa literatura, respectivamente, nos anos 70 e 80. A sua aproximação da arte e da cultura pop permanece como um critério primordial para a sistematização desse discurso. No entanto, visto que a própria arte pop não pode ser compreendida do mesmo modo que no momento de seu surgimento, o debate sobre a literatura pop não pode se limitar a questões específicas de determinados contextos sócio-históricos.

Procedimentos empregados por José Agrippino de Paula, em *PanAmérica*, de acordo com Evelina Hoisel, podem também ser vistos de forma acentuada em textos contemporâneos, como em *Sexo e Amor e outras histórias*, de André Sant'Anna. Textos das coletâneas organizadas por Nelson de Oliveira compartilham dessa técnica, assim como as narrativas publicadas pela Livros do Mal. O uso recorrente de períodos curtos remete ao dinamismo e à rapidez que se atribuem ao mundo moderno e potencializa uma aproximação entre a literatura e outras linguagens, sobretudo, a cinematográfica. Fragmentado e veloz, o texto pop se apresenta como ações em seqüência, captadas pelo olhar-câmera dos seus narradores. A apropriação e a colagem são recursos, explorados pelos escritores contemporâneos, que mantêm uma conexão entre a literatura pop posterior à década de 90 e a arte pop. Com isso, percebe-se a manutenção de um ímpeto transgressor, manifestado tanto no que concerne à linguagem, como à temática. Entretanto, a configuração da literatura pop a partir da década de 90 mostra diferenças quanto à possibilidade de lhe atribuir um caráter subversivo, às representações do corpo e dos relacionamentos erótico-afetivos, além do imaginário transnacional urbano, que interfere nas práticas de si das personagens.

A literatura pop, até a década de 80, traduzia uma atitude transgressora ao confrontar forças bipolares de um mundo em Guerra Fria: subverter, então, significava promover a substituição de uma ordem por outra. Mas a transgressão da Geração 90 é outra. O mundo globalizado da modernidade líquida, descrito por Zygmunt Bauman por uma óptica pessimista, delineia um cenário apocalíptico,

representado nas narrativas pop. A liberdade proporcionada pelos tempos modernos é exposta paradoxalmente, pois, ao passo que parece conduzir rumo a uma vida feliz, é também por sua causa que os indivíduos têm sua identidade estilhaçada. As personagens que os representam são construídas como sujeitos e objetos de consumo, como mercadorias vendáveis, o que contradiz o desejo que os impulsiona.

No entanto, ao se considerar o processo de globalização como uma construção do imaginário, percebe-se que as narrativas desempenham papel relevante na produção de subjetividades. O *trabalho da imaginação* permite que a globalização seja compreendida como um horizonte imaginado tanto por sujeitos coletivos como por sujeitos individuais. Dessa forma, o que se representa nas páginas da literatura pop contemporânea não é necessariamente o mundo globalizado, mas uma interpretação, uma produção imaginária dessa realidade urbana. Por esse prisma, a cidade aparece de forma ambígua como espaço degradado e enriquecido pelo desenvolvimento; ao mesmo tempo, não parece haver saídas, mas também se mostram múltiplas possibilidades.

Nesse contexto de múltipla escolha, mediada, sobretudo, pelos suportes eletrônicos de difusão da informação, o sentido de transgressão pode ser questionado e modificado. Conceber a globalização imaginada implica estabelecer uma relação entre as influências globalizantes e a esfera pessoal: o imaginário global constitui e é constituído pelos indivíduos. A política-vida tem, portanto, um papel destacado na representação do indivíduo contemporâneo pelas personagens da literatura pop. As personagens pop, que se constituem como *free-choosers* dentro do Império, representam a dimensão biopolítica do poder, principalmente quando materializam o desejo nômade de *ser contra*. Eis a possibilidade de resistência: atravessar o Império para sair do outro lado; subverter a partir de dentro, adotando uma perspectiva desconstrutora. Na contemporaneidade, o discurso literário pop configura-se então como um espaço privilegiado para interpretar, representar e reorganizar a vida social.

Se para *ser contra* é necessário construir um novo corpo e também uma nova vida, as formas pelas quais se representam as relações erótico-afetivas e os modos de subjetivação ocupam um espaço significativo nas páginas da literatura pop, a partir da década de 90. Assim como expor as diferentes posições possíveis nos discursos sobre o amor e o sexo, construir corpo e vida, elaborar a auto-identidade,

fazer escolhas entre estilos de vida e subculturas são elementos correlatos no jogo de signos da literatura pop.

Nesse jogo, são dramatizadas as práticas de si que avultam na sociedade de consumidores. As múltiplas identidades possíveis são assumidas pelas personagens da Geração 90 e da Livros do Mal como estilos de vida, formados a partir de estilhaços da cultura pop. É por meio dessas escolhas que essas personagens definem – ainda que provisoriamente – a sua posição na sociedade, recorrendo principalmente ao *supermercado cultural global*. Portanto, é notável que os indivíduos ficcionais da literatura pop escolham suas vidas, orientados pelo desejo irrestrito de alcançar a felicidade, associado inevitavelmente à suas práticas enquanto cidadãos-consumidores. A vida é concebida esteticamente para consumo e as personagens da literatura pop se constituem como sujeitos e objetos de consumo: como mercadorias vendáveis, elas podem escolher e ser escolhidas, descartar e ser descartadas.

Por conta disso, as relações que se tecem entre estilos subculturais e sociedade de consumidores são tão ambíguas. Numa sociedade em que o mercado assume um papel mais determinante nos modos de vida do indivíduo, o estilo subcultural passa a ser um conjunto de signos a ser consumido, sem, contudo, perder a sua feição contestadora. É o imperativo de ser *cool*, característico das personagens da literatura pop, que representa o ápice da busca do indivíduo líquido-moderno por se tornar uma mercadoria vendável: ser *cool* é o que singulariza um indivíduo e possibilita a ele o sucesso na vida líquida para consumo. Mas se isso extrai a potência transgressora da subcultura é porque se considera que há uma essência do estilo subcultural que deveria ser necessariamente subversiva: a subcultura, como a música pop, não é em si mesma revolucionária, tampouco reacionária. Então, nas páginas da literatura pop, verifica-se uma aproximação dúbia da subcultura, que também envolve um processo de bricolagem, resultando em uma apropriação ativa dos signos em algum momento comodificados. Isso reaviva o caráter transgressor por um viés da desconstrução: como meio de socialização, mediante a prática da biopolítica, a aproximação das subculturas é uma forma encontrada pelos indivíduos (ficcionais ou não) se inserirem em narrativas culturais imaginárias.

De modo similar, percebe-se como a necessidade de se construir biopoliticamente um novo corpo e uma nova vida atinge o nível da intimidade. A ação

que se desenvolve na literatura pop é marcada pelo desencontro e pelo desencanto amoroso e o prazer proporcionado pelo sexo é o único objetivo a ser alcançado pelas personagens. Consumo e busca por felicidade interferem nas relações erótico-afetivas, modificando concepções de amor que, apesar de tudo, permanecem como parte do imaginário do indivíduo no mundo globalizado.

Se, com relação ao discurso pop anterior à década de 90, pode-se afirmar que o corpo investia contra a máquina de uma maneira erótico-suicida, contemporaneamente, tal atitude se reveste de um caráter anódino, o que justifica a postura de Roland Barthes ao atribuir o caráter obsceno ao sentimento amoroso. Isso não significa confirmar o seu desaparecimento, mas destacar uma tensão que se faz visível, quando a busca pela felicidade e pelo prazer parecem ser a única via para os indivíduos na vida líquida: o amor romântico e a vida para consumo se apresentam como dois extremos, entre os quais se situa a personagem pop contemporânea.

O amor nesse contexto é líquido, como propõe Bauman: estabelecer conexões, rápidas e seguras, é tudo o que busca o indivíduo urbano no mundo líquido-moderno. O que se almeja é conciliar o prazer e a satisfação de estar sempre conectado, com muitas pessoas ao redor, mas sem o risco que *estar perto demais* pode proporcionar: segurança, felicidade e prazer são os bens mais caros que desejam os sujeitos na modernidade líquida.

Mas não se pode ter, simultaneamente, o sonho de um amor romântico e o gozo decorrente de uma eterna busca pelo prazer do agora. O amor romântico, conforme Anthony Giddens, corresponde ao ideal burguês de fidelidade, eternidade e exclusividade associados ao casamento: o amor promove a quebra de rotinas e vincula-se ao desejo de auto-realização. Com as transformações operadas na intimidade, esse ideal deixa de ser viável, cedendo espaço para o relacionamento puro, amparado no amor confluyente e na sexualidade plástica (a sexualidade sem fins de procriação).

A partir das noções de amor confluyente e amor líquido, compreende-se de que modos as personagens da literatura pop podem ser tomadas como tentativas de interpretar as relações erótico-afetivas na sociedade de consumidores. Sem referências definitivas, a personagem pop representa o drama do homem globalizado ao lidar com seus afetos, sob um misto de prazer e náusea. Percebem-se nas páginas da Geração 90 e da Livros do Mal personagens que tentam definir

seus rumos, suas narrativas de si, o que, por um jogo de espelhos, remete ao tempo e ao espaço em que se insere a figura que escreve e, inevitavelmente, ao leitor. Este se identifica com o universo ficcional que representa e recria seu mundo, encontrando elementos que reforçam valores, mas também os desintegram.

As questões traçadas nesse percurso teórico não esgotam o objeto plural e dinâmico que é o discurso literário pop. Como platô, este texto é também um ponto de articulação para outros acessos à literatura pop. Se aqui os eixos foram os sentidos da transgressão e o trabalho da imaginação sobre o corpo e o sujeito (em suas mais diversas circunstâncias), mais um filamento poderia ser deleuzianamente acrescentado ao rizoma: o trânsito intenso entre linguagem cinematográfica e literatura pop.

Para que um texto em prosa possa ser adjetivado como cinematográfico, não basta apenas a alusão ao cinema (como há na literatura pop e em outros textos). É necessário mais do que isso: como afirma Marinyze Prates acerca de João Gilberto Noll, é preciso buscar por meio da técnica narrativa “projetar a imagem diretamente na página do livro”²⁸⁹. Nos textos das coletâneas de Nelson de Oliveira e da editora Livros do Mal, rapidez e visibilidade (qualidades mencionadas por Italo Calvino nas suas propostas para o próximo milênio – o atual) se combinam para dar corpo a narrativas que podem ser lidas com a *velocidade* de quem assiste a um filme na sala de cinema. É provável que a *pedagogia da imaginação*, sugerida por Calvino, sirva – consciente ou inconscientemente – de ponto de partida para os escritores pop, no fim do século XX e início do XXI. O texto desierarquizado, múltiplo: a literatura pop abarca tanto a linguagem escrita quanto a linguagem visiva e, não raro, a expressão verbal é suplantada pela potência imagética do texto. Segundo Calvino: “Seja como for, as soluções visuais continuam a ser determinantes, e vez por outra chegam inesperadamente a decidir situações que nem as conjecturas do pensamento nem os recursos da linguagem conseguiriam resolver.”²⁹⁰

Para Marinyze Prates, “Em nenhum outro momento de sua história, porém, ele [o homem] se viu emaranhado em uma pluralidade tão excepcional de linguagens quanto na contemporaneidade.”²⁹¹. O desenvolvimento tecnológico – incluído aqui o surgimento do cinema e da televisão – desempenhou um papel

²⁸⁹ OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002, p. 73.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 106.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 15.

relevante para aguçar e reconfigurar os hábitos perceptivos: diferentes formas de captar e olhar o mundo despontam como possibilidades estéticas alternativas.

Não é sem tensões, contudo, que os laços entre cinema e literatura são estabelecidos. Quando da aparição das novas tecnologias, as duas artes, pode-se afirmar, pertenciam a pólos opostos: o da cultura de massa e o da cultura erudita. No que diz respeito à arte literária, observa-se uma preocupação em resistir às influências nocivas de um novo meio de expressão considerado sem aura. Por outro lado, o cinema, em busca de sua legitimação, tende a se aproximar da literatura – sobretudo da sua narratividade – com vistas a obter uma consagração que somente as artes tradicionais possuíam. As adaptações de textos literários canônicos e a proposta da existência de um cinema autoral foram formas de auratizar o filme.

Em torno dessas tensões se inscreve a apropriação dos recursos cinematográficos pela literatura moderna e, sobretudo, a contemporânea. Sobre os modernistas brasileiros, Marinyze Prates afirma que “encontraram no horizonte técnico que despontava em nosso país (e já se cristalizara na Europa), um vasto campo de tematização e uma importante fonte de recursos capazes de alargar as possibilidades do dizer literário”²⁹². Em sintonia com o presente e sempre ansiando pelo novo, a literatura moderna e modernista ampliava os horizontes estéticos, superpunha a estética cinematográfica ao texto literário, como aponta Jean Epstein. Mas se a prosa do início do século XX inova ao incorporar procedimentos cinematográficos, instaurando uma ruptura frente ao cânone literário, não chega a assumir o *status* de cultura de massa.

Algumas indagações podem então ser lançadas: em que medida a literatura pop poderia ser considerada como o ponto máximo dessa aproximação? Isso é possível no Brasil ou mais provável nas prosas estadunidense e britânica? Trata-se da democratização ou do desenvolvimento de outro cânone, tão restrito quanto os demais? Como essa problemática é interpretada pelos escritores pop, nos momentos em que constroem suas narrativas de si (entrevistas, projetos, manifestos e *sites* de internet)?

Esses são apenas alguns questionamentos que apontam para inúmeros caminhos cujo percurso conduzirá para outras multiplicidades conectáveis. Mas isso são cenas para os próximos capítulos.

²⁹² OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002, p. 31.

REFERÊNCIAS

- ALBERONI, Francesco. *Enamoramento e amor*. Tradução Ary Gonzalez Galvão. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- APPADURAI, Arjun. *Modernity at large: cultural dimensions of globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1996
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria L. Pereira. 5. ed. Campinas: Papirus, 1994.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- BALDI, Cristiano. *Ou clavículas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução Márcia Valéria M. de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.
- BATAILLE, Georges. *Erotism: death and sensuality*. Tradução Mary Dalwood. San Francisco: City Lights, 1986.
- BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2005.
- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BAUMAN, Zygmunt. *A arte da vida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as conseqüências humanas*. Tradução Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama e Cláudia M. Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Vidas desperdiçadas*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida líquida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: a transformação das pessoas em mercadoria*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov" *In*: Obras Escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BENVENUTTI, Marcelo. *Vidas cegas*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BIRMAN, Joel. *Entre cuidado e saber de si: sobre Foucault e a psicanálise*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

BULLAR, Paulo. *Húmus*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor García. *A globalização imaginada*. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2007.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução Maurício Santana Dias. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. Tradução Heloísa Pezza Cintrão. 3.ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CASTELLO, José. Sem respostas, nem soluções. *Nomínimo*. Porto Alegre, jun. 2003. Disponível em <<http://www.livrosdomal.org>>. Acesso em 23 ago.2008.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Tradução Guy Reynaud. 5. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes B. Mourão. Belo horizonte: UFMG, 1999.

CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DE PAULA, José Agrippino. *PanAmérica*. Rio de Janeiro: Tridente, 1969.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, v. 1

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma T. Muchail. 8.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade*. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984, 3 v.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Tradução Roberto Machado. 20. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

FOUCAULT, Michel. O uso dos prazeres e as técnicas de si. In: *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 192-217.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: *Ditos & escritos V: ética, sexualidade, política*. Tradução Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 288-293.

FREUD, Sigmund. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1 CD-ROM.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of the popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1989.

GALERA, Daniel. *Até o dia em que o cão morreu*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GALERA, Daniel. *Dentes guardados*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2004

GALERA, Daniel; PELLIZZARI, Daniel; PILLA, Guilherme. O projeto. *Livros do Mal*. Porto Alegre, 2001. Disponível em <<http://ranhocarne.org/ldm/projeto.html>>. Acesso em 19 ago.2008.

GAY, Peter. *A paixão terna*. Tradução Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Tradução Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1993.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. Tradução Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução Plínio Dentzien. São Paulo: UNESP, 2002.

GRODEN, Michael; KREISWIRTH, Martin; SZEMAN, Imre. (Ed.). *The Johns Hopkins guide to literary theory and criticism*. 2. ed. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 2005.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Império*. Tradução Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2005

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London: Routledge, 2006.

HOISEL, Evelina. *Supercaos: estilhaços da cultura em PanAmérica e Nações Unidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.

HORNBY, Nick. *About a boy*. Nova York: Riverhead Books, 1998.

HORNBY, Nick. *High fidelity*. London: Penguin, 2000.

HUTCHEON, Linda. *Poéticas do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Teoria e política da ironia*. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

HUYSSSEN, Andreas. Literatura e cultura no contexto global. In: MARQUES, Reinaldo & VILELA, Lucia Helena. *Valores*. Belo Horizonte: UFMG, 2002

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

LAFETÁ, João L. "O mundo à revelia" In RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1976.

LEFEBVRE, Henri. *A revolução urbana*. Tradução Sérgio Martins. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

LEITE, Dante Moreira. *O amor romântico e outros temas*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

LIPPARD, Lucy. *Pop Art*. London: Thames and Hudson, 1988, p.27-69.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Tradução José M. M. De Macedo. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Tradução Ricardo Correa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud*. Tradução Álvaro Cabral. 8. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990

MATHEWS, Gordon. *Cultura global e identidade individual: à procura de um lar no supermercado cultural*. Tradução Mário Mascherpe. Bauru: EDUSC, 2002

MATOS, Marlise. *Reinvenções do vínculo amoroso*. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

MIRISOLA, Marcelo. *O herói devolvido*. São Paulo: Editora 34, 2000

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. Tradução Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: neurose*. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, 2v.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

OLIVEIRA, Leandro Salgueirinho de. *Paralelos e confrontos a partir da ficção de André Sant'Anna*. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2004.

OLIVEIRA, Marinyze Prates de. *E a tela invade a página: laços entre literatura, cinema e João Gilberto Noll*. Salvador: SCT, FUNCEB, EGBA, 2002

OLIVEIRA, Nelson de (org.). *Geração 90: manuscritos de computador*. São Paulo: Boitempo, 2001.

OLIVEIRA, Nelson de (org.). *Geração 90: os transgressores*. São Paulo: Boitempo, 2003.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

PELLIZZARI, Daniel. *O livro das cousas que acontecem*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2002.

PELLIZZARI, Daniel. *Ovelhas que voam se perdem no céu*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2001

PLATÃO. *Banquete*. Tradução José Cavalcante de Souza. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975.

RADIOHEAD. *Ok computer*. Parlophone Records, 1997. 1 CD (53 min). Faixa 7.

REICH, Wilhelm. *A revolução sexual*. 6. ed. Tradução Ary Blaustein. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance francês*. Tradução T. C. Netto. São Paulo: Documentos, 1969.

ROUDINESCO, Elisabeth. *A família em desordem*. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no ocidente*. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi. 2.ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

SANT'ANNA, André. *Amor e outras histórias*. Lisboa: Cotovia, 2001

SANT'ANNA, André. *Sexo*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Tradução Sergio Alcides. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

SCOTT, Paulo. *Ainda orangotangos*. Porto Alegre: Livros do Mal, 2003.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do amor, metafísica da morte*. Tradução Jair Barboza. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. Tradução Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult.* Belo Horizonte: UFMG, 2002.

STENDHAL. *Do amor.* Tradução Roberto Leal Ferreira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

TERRON, Joca Reiners. *Hotel Hell.* Porto Alegre: Livros do Mal, 2003

VATTIMO, Gianni. *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna.* Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

XAVIER, Ismail (Org.) *A experiência do cinema.* Rio de Janeiro: Graal, 1991

WALLACE, David Foster. *Breves entrevistas com homens hediondos.* Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

WATT, Ian. *A ascensão do romance.* Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WELSH, Irvine. *Pornô.* Tradução Daniel Galera e Daniel Pellizzari. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

WELSH, Irvine. *Trainspotting.* New York: Norton, 1996.