

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE GOIÁS  
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA  
ESCOLA DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES E HUMANIDADES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM  
LETRAS

ADRIANA ATAÍDE DE OLIVEIRA

**ARTE DA SEDUÇÃO EM TEMPOS HIPERMODERNOS NA  
LITERATURA, DE JOÃO GILBERTO NOLL, E NO FILME  
*DEMOLIÇÃO*, DE JEAN-MARC VALLÉE**

GOIÂNIA  
2019

ADRIANA ATAÍDE DE OLIVEIRA

**ARTE DA SEDUÇÃO EM TEMPOS HIPERMODERNOS NA  
LITERATURA, DE JOÃO GILBERTO NOLL, E NO FILME  
*DEMOLIÇÃO*, DE JEAN-MARC VALLÉE**

Trabalho de Dissertação apresentado ao mestrado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras - Literatura e Crítica Literária - da Pontifícia Universidade Católica de Goiás, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. dra. Maria Aparecida Rodrigues.

GOIÂNIA

2019

O48a Oliveira, Adriana Ataíde de

Arte da sedução em tempos hipermodernos na literatura, de João Gilberto Noll, e no filme Demolição, de Jean-Marc Vallée / Adriana Ataíde de Oliveira.-- 2019.

117 f.: il.

Texto em português com resumo em inglês

Dissertação (mestrado) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Escola de Formação de Professores e Humanidades, Goiânia, 2019

Inclui referências, f. 103-104

1. Noll, João Gilberto, 1946 - Crítica e interpretação.
  2. Estética. 3. Vallée, Jean-Marc - Crítica e interpretação.
  4. Sedução. 5. Hipermodernidade. 6. Fenomenologia. 7. Poder (Ciências sociais). 8. Hedonismo. 9. Narcisismo.
- I. Rodrigues, Maria Aparecida. II. Pontifícia Universidade Católica de Goiás - Programa de Pós-Graduação em Letras - 2019. III. Título.

CDU: 82.09(043)

**ARTE DA SEDUÇÃO EM TEMPOS HIPERMODERNOS NA LITERATURA, DE JOÃO  
GILBERTO NOLL, E NO FILME DEMOLIÇÃO, DE JEAN-MARC VALLÉE**

Dissertação aprovada em 05 de dezembro de 2019, no curso de Mestrado em Letras da Pontifícia Universidade  
Católica de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

**BANCA EXAMINADORA**



---

**Profa. Dra. Maria Aparecida Rodrigues**  
PUC Goiás / Presidente da Banca Examinadora



---

**Prof. Dr. Gilson Vedoin**  
UEMS / Examinador Externo



---

**Profa. Dra. Elizete Albina Ferreira**  
PUC Goiás / Examinadora Interna

---

**Prof. Dr. Paulo Antônio Vieira Júnior**  
PUC Goiás / Examinador Interno Suplente

---

**Prof. Dr. Norival Bottos Júnior**  
Examinador Externo Suplente

Dedico este trabalho à minha família que soube entender a ausência requerida pelo mestrado.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, pelo presente de conseguir a titulação de mestra.

À orientadora, pelas contribuições deste trabalho.

Aos professores do mestrado em Letras, da PUC-Goiás.

Aos participantes da banca de qualificação e defesa.

Aos familiares, pelo apoio incondicional.

Aos meus leitores.

De nada serve jogar ser contra ser, verdade contra verdade; eis aí a armadilha de uma subversão dos fundamentos, quando basta uma ligeira manipulação das aparências (BAUDRILLARD, 1991, p. 15).

## RESUMO

Esta dissertação estuda os apontamentos que identificam as características que compõem a identidade hipermoderna na obra de João Gilberto Noll: *A Máquina de ser*, sendo escolhidos os contos “No dorso das horas”, “Convívio” e “A máquina de ser”, e no filme *Demolição*, de Jean-Marc Vallée. As imagens dos *corpus*, com seus discursos, norteiam as análises sobre as seguintes temáticas: hipermodernidade, vazio, poder, liquidez, consumo, individualismo extremo e sedução. São temas entrelaçados, apesar de terem estéticas diferentes, mas também aproximadas. A fase da modernidade flui para a hipermodernidade em que os estudos partem de conceitos dos anos de 1970 até a pós-modernidade. O objetivo geral é identificar os elementos estéticos que compõem a identidade hipermoderna nos contos de Noll e no filme *Demolição*. As questões levantadas sobre os elementos estéticos nos contos e do filme em análise e sobre quais as relações que as obras têm com os conceitos de sedução na fase hipermoderna retratam as hipóteses. Há uma personalização do vazio no qual a teoria hipermoderna lipovetkyana sustenta o modo de existir no mundo do homem contemporâneo. Os resultados mostram as artes comparadas na hipermodernidade que desencadeiam as noções estéticas das caracterizações temáticas, em que o objeto artístico passa pelo transestético no espaço e tempo, com personalidades que se identificam com o homem hipermoderno, socialmente hedonista e de narcisismo extremo.

**Palavras-chave:** Estéticas comparadas. Hipermodernidade. Sedução. Vazio extremo.

## ABSTRACT

This dissertation studies the notes that identify the characteristics that compose the hypermodern identity in the work of João Gilberto Noll: *The Machine of being*, being chosen the tales "In the back of the hours", "Conviviality" and "The machine of being", and in *Demolition*, by Jean-Marc Vallée. The images of the corpus, with their speeches, guide the analysis on the following themes: hypermodernity, emptiness, power, liquidity, consumption, extreme individualism and seduction. They are intertwined themes, although they have different aesthetics, but also approximate. The phase of modernity flows into hypermodernity in which studies move from concepts from the 1970s to postmodernity. The overall goal is to identify the aesthetic elements that make up hypermodern identity in Noll's short stories and in the movie *Demolition*. The questions raised about the aesthetic elements in the short stories and the film under analysis and about the relations that the works have with the concepts of seduction in the hypermodern phase portray the hypotheses. There is a personalization of emptiness in which the lipovetekyan hypermodern theory supports the way of existing in the world of contemporary man. The results show the comparative arts in hypermodernity that trigger the aesthetic notions of thematic characterizations, in which the artistic object goes through the transesthetic in space and time, with personalities that identify with the hypermodern man, socially hedonistic and extreme narcissism.

**Keywords:** Comparative aesthetics. Extreme void. Hypermodernity. Seduction.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1 - Preparação da demolição física .....</b>	<b>15</b>
<b>Figura 2 - Ambiente interno com <i>design</i> decorativo.....</b>	<b>24</b>
<b>Figura 3 - Conversa informal no avião .....</b>	<b>25</b>
<b>Figura 4 - Organização do <i>design</i> na sala .....</b>	<b>26</b>
<b>Figura 5 - <i>Design</i> com seu próprio reflexo .....</b>	<b>26</b>
<b>Figura 6 - Personagem com olhares focados no seu interior.....</b>	<b>46</b>
<b>Figura 7 - Interior da casa do personagem.....</b>	<b>58</b>
<b>Figura 8 - No vazio da sua existência.....</b>	<b>60</b>
<b>Figura 9 - Casamento dos protagonistas.....</b>	<b>79</b>
<b>Figura 10 - Foto principal do filme .....</b>	<b>81</b>
<b>Figura 11 - Davis trabalhando em seu escritório .....</b>	<b>83</b>
<b>Figura 12 - A visão transeunte do casal.....</b>	<b>85</b>
<b>Figura 13 - O sentimento esvaziado parecendo sereno .....</b>	<b>86</b>
<b>Figura 14 - O sentimento esvaziado do sombrio do ser.....</b>	<b>87</b>
<b>Figura 15 - No processo da demolição .....</b>	<b>89</b>
<b>Figura 16 - A visão abaladora do ser.....</b>	<b>90</b>
<b>Figura 17 - A busca da felicidade após o caos da demolição .....</b>	<b>91</b>
<b>Figura 18 - Juntos na lembrança, mas em meio ao isolamento .....</b>	<b>91</b>
<b>Figura 19 - O ser que ilustra seus impulsos.....</b>	<b>93</b>

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
1 ELEMENTOS ESTÉTICOS DA HIPERMODERNIDADE .....	14
<b>1.1 Estéticas Comparadas: Literatura e Cinema</b> .....	19
<b>1.2 Teorias da Hipermodernidade na Produção Artística</b> .....	34
2 O HIPERMODERNO E A SEDUÇÃO .....	39
<b>2.1 Sedução e Narcisismo: Indústria, Consumo e Arte</b> .....	43
<b>2.2 A Sedução no Processo de Personalização</b> .....	55
<b>2.3 A Sedução: o Vazio e o Excesso</b> .....	60
<b>2.4 A Sedução na Linguagem Literária e a Relação Tempo e Espaço</b> .....	65
3 EXPRESSÃO DO EU E INDIVIDUALISMO EXTREMO NA LITERATURA E NO CINEMA .....	73
<b>3.1 Hedonismo na Expressão do Eu</b> .....	73
<b>3.2 Individualismo Extremado em <i>Demolição</i></b> .....	80
<b>3.3 Eu Extremado em <i>A Máquina de Ser</i></b> .....	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	101
REFERÊNCIAS .....	103
ANEXOS .....	105

## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa consiste em estudar os apontamentos que identificam as características que compõem a identidade hipermoderna em duas obras de arte: uma da literatura, o livro de João Gilberto Noll: *A máquina de ser*, e outra do cinema, o filme *Demolição*, de Jean-Marc Vallée, lançado em 2016. Na literatura, foram escolhidas as narrativas “No dorso das horas”, “Convívio” e “A máquina de ser”, dentre a composição dos 24 contos.

Esta dissertação exprime os processos estéticos de imagens, com as obras *corpus* que fazem parte das artes da hipermodernidade. Está centrada nos aspectos referentes aos temas que, a princípio, norteiam as artes na contemporaneidade com as seguintes temáticas: hipermodernidade, vazio, poder, liquidez, consumo, individualismo extremo e sedução. Esses temas, logicamente, se entrelaçam a outros, deles decorrentes ou consequentes.

Trata-se de identificar categorias da obra de arte da hipermodernidade nos textos *corpus* desta análise. As categorias ressaltadas são reflexos de estudos teóricos e críticos de pesquisadores de áreas diferentes sobre a fase da hipermodernidade. O nome hipermodernidade foi o escolhido entre outros tantos que surgiram nos anos de 1990, mas enfatizando teorias atuais, até 2019. Embora os estudos já o anunciavam desde os anos de 1970, porém com o foco na pós-modernidade.

Entre os três contos literários desta análise e o suporte fílmico, há os conteúdos discursivos com insinuações focados no tempo do vazio em tempos hipermodernos. Por meio de imagens e das vozes na literatura, as análises dos acontecimentos, com as diferentes intenções próprias dos objetos. As obras em análise apresentam figuras com personalidades que se identificam com o homem hipermoderno, socialmente hedonista e de narcisismo extremo.

As tramas dos três contos e do filme *Demolição* são construídas intimamente pelo modo de existir no mundo contemporâneo: devorado pela velocidade do tempo e manipulado por meio da sedução. É como se fosse um chamativo no imperativo com grande apelo para o consumo. Pelo desenvolvimento humano, há a lógica mercantil de consumir produtos. A produção abundante visa satisfazer o desejo de viver bem e ter prazer, com o belo estetizando e seduzindo.

O objetivo geral é identificar os elementos estéticos que compõem a identidade hipermoderna nos contos de Noll e no filme *Demolição*. Os objetivos específicos são compreender as profundas transformações que se estabeleceram na sociedade contemporânea para destacar os procedimentos que tecem as características das obras literária e fílmica; analisar as obras artísticas do cinema e da literatura sob os princípios da modernidade, relacionados à fase hipermoderna, com os aspectos atinentes à sedução e ao eu extremado, e relacionar as formas estéticas propostas, a partir dos elementos que as aproximam, a fim de compor o estatuto estético da hipermodernidade.

A hipermodernidade, aqui, refere-se ao sentido lipovetskyano quanto à intensificação nunca vista do tripé que sempre caracterizou a modernidade: o mercado, o indivíduo e a escalada técnico-científica, intensificando-se a partir dos anos 1950, e assumindo um avanço brutal nos anos 1980, com a globalização e as novas tecnologias de comunicação.

As questões levantadas são quais os elementos estéticos nos contos e do filme em análise? Quais as relações que as obras têm com os conceitos de sedução na fase hipermoderna? Nas hipóteses, tem-se que, nos contos de Noll, existe uma ressignificação do corpo como campo para a perversidade, uma perambulação inútil na busca do relacionamento humano já dissipado do tempo atual. Uma verdadeira personalização do vazio no qual a teoria hipermoderna de lipovetkyana sustenta como o modo de existir no mundo do homem contemporâneo.

As principais teorias são dos autores Gilles Lipovetsky - filósofo francês, teórico da Hipermodernidade, autor dos livros *A era do vazio*, *O luxo eterno*, *A terceira mulher*, *O império do efêmero*, *A estetização do mundo*, *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade do hiperconsumo*, entre outros. Zygmunt Bauman (1925-2017), sociólogo e filósofo polonês, foi professor de Sociologia das universidades de Leeds e Varsóvia. Seus temas contemporâneos sobre modernidade contribuem com as teorias relacionadas a aspectos e características dos enredos dos contos e do filme. As possibilidades de relações de imagens e enredos em cada obra serão o conjunto do construto narrativo.

Esta pesquisa se justifica por sua relevância das características que compõem a identidade hipermoderna nos *corpus*: contos literários do livro de João Gilberto Noll: *A máquina de ser*, e cinema: filme *Demolição*, de Jean-Marc

Vallée, de 2016. Os anseios humanos da hipermodernidade estão enraizados nos enredos. A sedução leva o humano a ser visto nos contos que dialoga com o ambiente fílmico como se fizesse parte de um seguimento criativo da arte. Assim, o estudo contribui com as pesquisas científicas em críticas literárias de temas da hipermodernidade.

A metodologia é de pesquisa bibliográfica e qualitativa, trazendo imagens do filme *corpus* e outras que consubstanciam com a hipermodernidade. A organização do referencial teórico parte da constituição da análise instigada por imagens que se relacionam. Com três capítulos, esta dissertação trata da hipermodernidade, da sedução, do narcisismo, do vazio e do excesso do eu, do hedonismo e do individualismo.

Nessas perspectivas, no primeiro capítulo, pretende-se relacionar as formas estéticas criativas, a partir dos elementos que as aproximam, pois são compostas de um construto da hipermodernidade. Estabelecem-se os cruzamentos das obras, que as caracterizam como gênero literário e fílmico. Verifica-se, no construto, que as obras permitem visualizar a gradação do engano visto sob as formas de manifestação da imagem, dos discursos, das relações que aproximam e camuflam os recursos da autorrealização dos personagens. O filme *Demolição* traz o personagem mergulhado em uma realidade hedonista, no capital artístico. O mundo é construído artisticamente, com *desings* futurista, da lógica hipermoderna de uma realidade na qual os olhares e as mentes são seduzidos para esse desejo.

No segundo capítulo, a pesquisa busca compreender as profundas transformações que se estabeleceram na sociedade contemporânea para destacar os procedimentos que tecem as características das obras literária e fílmica. A hipermodernidade envolve o tempo, o espaço e a existência do indivíduo. Abrange os avanços acelerados no mundo de liquidez - que significa a efemeridade de todas as coisas, dos produtos comercializáveis, nos conhecimentos de Bauman (2001). Tem-se uma hiperaceleração pela globalização e por tecnologias, cujo fenômeno provoca transformações profundas nas estruturas sociais e individuais.

No terceiro capítulo, destacam-se os procedimentos que tecem as características das obras literária e fílmica. Com isso, visa-se analisar as obras artísticas do cinema e da literatura sob os princípios da modernidade,

relacionadas à fase hipermoderna e seus aspectos atinentes à sedução e ao eu extremado.

O *design* de tecnologia de ponta é figuratização do inverso do que está no interior dos personagens que vem sofrendo uma transformação de suas vidas, mentes e, depois, da estrutura física das casas. O descontrole da sua própria vida precisa ser novamente comandado. Os sentimentos humanos se assemelham com os dos personagens nos enredos, em que vida e morte são os norteadores para a reconstrução do simulacro da beleza e da perfeição.

## 1 ELEMENTOS ESTÉTICOS DA HIPERMODERNIDADE

Pode a beleza salvar o mundo?  
(GILLES LIPOVETSKY).

Este capítulo pretende relacionar as formas estéticas criativas, a partir dos elementos que as aproximam, visto que se compõem de um construto da hipermodernidade. As obras em análise apresentam figuras que se identificam com o homem hipermoderno, socialmente hedonista e narcísico. A literatura e o filme aparentam construções intimamente ligadas à velocidade do tempo e à manipulação do imperativo da sedução.

A vida de Davis é a representação da ideologia do consumo, consumir como o ar que se respira, algo fundamental para se viver, preencher um vazio de humanidade, de sentir, de olhar de perceber. O enredo se desenvolve na retirada desta cobertura que passa ser demolida pelos aspectos sensíveis emocionais do ser, revelando um ser que estava obscurecido em sua própria consciência. É a construção, a partir da desconstrução imagética do homem, da mulher e dos objetos.

O eu dissipado pela exigência do estético, do rico, do novo, do bem-estar, do hiper-real está na imagem que representa mais importante do que o ser do humano que carregamos, passível de fracasso, de fraqueza, de emoção, de sensibilidade, sendo que o filme está

Entre os diversos dispositivos voltados para o consumo estético emocional que a era industrial instaura, o cinema aparece como outra figura exemplar. De todas as formas de expressão artística, a fílmica é a única que exprime sua natureza propriamente estética no sistema de produção industrial e distribuição comercial: sua história não é outra que a história do sistema econômico em que surge. De fato, seu nascimento coincide com o advento da era industrial. Arte técnica, ele procede por invenções tecnológicas e patentes, que estruturas industriais, financeiras e comerciais possibilitam explorar. Charles Pathé e Leon Gaumont, ao mesmo tempo operadores, comerciantes, industriais, desenvolvem suas empresas não apenas difundindo os filmes que produzem mais do que vendendo os aparelhos que os projetos no mundo todo (LIPOVETSKY, 2015, p. 194-5).

As transformações da vida é uma espécie de demolição do que era para vir o novo. As relações com o outro, assim como se viu entre Davis e a esposa quando ainda estava viva, não foram perceptíveis de que algo estava errado.

Cada um vivia sua própria vida, até o dia em que Davis descobre a gravidez da esposa falecida. Nem a sua morte lhe deu um choque para ver sua situação, já que vivia sob o pensamento do consumo

A estética industrial está a serviço do mercado tem suas próprias padronizações, cuja produção se sustenta para atender um público funcionalista, como atestam Lipovetsky e Serroy (2015, p. 166-7):

Ao contrário de William Morris, Incondicional da Regeneração do Artesanato e do trabalho manual, diversas correntes na Alemanha consideraram que arte produção em massa padronizada podem ser compatíveis. Em 1907 é criada a Deutscher Werkbund, em que se agrupam indústrias e designs designers a fim de desenvolver a qualidade estética da produção industrial e promover o design alemão. Em 1910, a Werkbund contava mais de 700 membros, Metade dos quais industriais, e a outra metade artistas. A associação preconiza uma estética funcionalista, e o estilo internacional, com produtos industriais de baixo custo, mas de qualidade estética. O arquiteto Hermann Muthesius, na origem do grupo com Van de Velde, sustenta que as realizações da Werkbund devem ser conformes às normas da padronização, pois apenas esta permite uma produção em massa e pode " introduzir de novo um gosto seguro universalmente válido". Foi nesse espírito de estética Industrial racional que foram realizados, notadamente, os interiores de trens e bondes, talheres, linóleos, móveis em série.

A compatibilidade da produção em massa visa atingir todos os públicos, apesar de estar mais direcionada para um específico. No filme, traz-se a mensagem do que é preciso para mudar a própria vida. O uso do material pesado para destruir é simbologia da ferramenta para a nova reconstrução.

**Figura 1 - Preparação da demolição física**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

O ato de destruir algo é sinal de reconstrução de outro cenário, a fim de refletir as interfaces da vida. As imagens apresentam as mudanças que aproximam públicos com mentes diferentes. O valor dos bens desmonta-se dependendo da situação vivida:

Costuma-se reconhecer nessa colaboração entre Inre BR sendo nomeado para o cargo de "Conselheiro artístico" do presidente e encarregado, como tal, de gelar tanto pelo design dos produtos como pela imagem gráfica, o logotipo e a arquitetura das construções da firma ponto isso para que todos os produtos da a ostentas em uma mensagem estética moderna apurada, uma mesma imagem de marca imediatamente reconhecível: todo produto colocado em mercado devia antes receber a aprovação the barrens. É esse o primeiro exemplo de " design global", já funcionando como vetor de publicidade em ferramenta de marketing a serviço da marca. Todavia, na fase primeira do capitalismo artista esse fenômeno era excepcional (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 167).

As construções podem ser vistas por analogia, sendo que essa se refere à libertação do indivíduo do limite de sua liberdade individual de fazer suas escolhas por tradição, religião, família, entre outras instituições. Está em meio ao derretimento radical do que pareciam algemas suspeitas de limitar a liberdade individual. Passou a escolher sem o peso de conceitos, dogmas, costumes, valores impostos tradicionalmente. Sentiu-se com uma liberdade de viver sem culpa, recato, moral ou ética.

O olhar do personagem principal no filme está colocado em coisas que aparentemente estão no lugar. Porém são redescobertos olhares que dão importância ao *design*:

Deve-se notar, no entanto, que foi por outro caminho que se difundiu a prática do Design nos Estados Unidos. Na Europa, os designers eram essencialmente Arquitetos que realizavam trabalhos no domínio da arquitetura e das Artes aplicadas (em particular o mobiliário). Baseando-se em teorias radicais, não trabalharam para indústria tanto quanto realizaram peças experimentais. Não é assim nos Estados Unidos, onde começam a aparecer consultores de designers de grandes empresas e lojas de departamentos. O surgimento desses designers pioneiros, oriundos do teatro, ilustração, da publicidade, coincidem com o boom desta última nos Estados Unidos nos anos 1920. Menos rigoristas do que seus homólogos europeus eles têm mais apreço pelo aspecto exterior dos objetos do que pelas estruturas funcionais destes: o design é utilizado como vetor de estilismo para

modernizar a aparência dos produtos, seduzir os consumidores, aumentar as vendas (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 168).

Pode-se perceber o *design* no filme desde o começo. Davis pega uma carona com a esposa Júlia para o trabalho, indicando estar subordinado a ela de alguma forma, sendo isso revelado no decorrer da trama. No caminho conversam no carro, mas os discursos conjugais são interrompidos por um acidente. Esse tipo de fato elucida o movimento brusco de um ato que é tomado por outro repentinamente.

Forma-se o *design* da obra fílmica tratando de discursos focados em negócios, em hipermodernidade, em jogos de interesses. Por via telefônica, o genro, Davis, fala com o pai de Júlia, Phil sobre negócios da empresa. Na qual dedica-se mais ao mercado do que ao seu casamento e a si mesmo. A ligação foi reveladora da existência de um atrito entre Julia e sua mãe. No término da conversa no celular, seu sogro e sua esposa fizeram parte dos assuntos desencadeou o sentido do termo “demolição”, que denomina o filme. Trata-se da inspiração da trata, vista como *designers* que

[...] se empenham em oferecer produtos de linhas fluidas, lisas ou sinuosas, inspiradas nas formas aerodinâmicas dos últimos avanços tecnológicos (avião, trem, navio). É o Streamline style, que procura traduzir nos objetos o sopro da velocidade e da potência tecnológica em que o emprego de matérias inéditas - traço aço inoxidável, alumínio polido, baquelite, materiais de síntese - da forma a objetos com linhas aerodinâmicas e futuristas que dissimulam as engrenagens e outros elementos necessários à utilização (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 169).

As engrenagens dos discursos consubstanciam com os objetos em que o personagem Davis responde como que se tivesse sempre fora daquela existência. Ele não vê o que não lhe interessa, mas o que ocorre é que ele parece não ver nada, faz-se de desentendido, de imerso a dúvidas, a desorientações. Após o acidente, ele cochilou na cadeira do hospital, enquanto Júlia estava ensanguentada. Procura tomar algo por meio da máquina de produtos expressos. O estado de saúde da esposa não lhe chama tanta atenção, porém a não liberação do seu chocolate lhe deixa acabrunhado. Deseja seu dinheiro de volta ou sua bebida que ficou retida.

O pensamento na máquina é seu ponto crucial da vida, mas a vida de sua esposa não parece ter tido muita importância. Nem conseguia chorar com aquela situação funesta. A existência humana e de bens se igualam ou essa é mais visada do que aquela, sendo que tudo faz “[...] tornar nossa existência amigável, ela se transforma de soprar em um clandestino silencioso, que nos segue a cada passo como uma sombra e secretamente conspira contra nós” (AGAMBEN, 2005, p. 15).

A máquina terceirizada instalada no hospital é a conspiradora do que iria desenrolar na trama. Davis com aparência cansada fica como que desorientado e vai para casa. O *design* da residência é tecnologia de ponta, até mesmo nas janelas, as persianas sobem e descem sozinhas. O comando de um controle remoto se assemelha a vida de Davis, que não aparenta sentimentos humanos. A morte da esposa poderia norteá-lo a ser outro tipo de máquina.

Entra e percebe alguns detalhes nunca antes lembrados, mesmo com a insistência da falecida. Havia menção do vazamento na geladeira, o bilhete de Julia ainda estava lá, grudado naquela máquina de gelar. A imagem de Júlia parece o mesmo da casa vazia: sua presença física não estaria mais ali. Ele busca remodelar sua mente arrumando aquilo que deixou de fazer no tempo oportuno do casamento:

Procurando antes remodelar o aspecto dos objetos cotidianos do que melhorar o desempenho técnico desses, o Streamline style se livra do rigorismo e do ascetismo do funcionalismo racionalista europeu. E eis o design que se casa com a lógica da sedução rejeitada pelo funcionalismo e que, em vez de proporcionar aos objetos sua “verdade” funcional, oferece uma visão estética e espetacular destes, uma imagem, um estilo que se torna uma moda: a da velocidade, da supermáquina, aplicada indiferentemente a todas as coisas e sem outra finalidade que a de seduzir os consumidores e exprimir a elegância das Linhas aerodinâmicas. A forma não decorre mais estritamente da função, ela se exhibe como uma imagem Hollywoodiana de fluidez e de potência moderna comandada por uma preocupação de marketing. Nela o design aparece como styling; cosmética do objeto a serviço das vendas, ele se reconciliou com os imperativos da moda, do comércio e da publicidade: esses “designers” estende [m] a publicidade ao próprio produto (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 169).

Nem o acidente, nem o sepultamento levou Davis a revelar seus sentimentos humanos. Era máquina, por isso não lhe cabia chorar, mas isso lhe

incomodava. Percebia-se no vazio da finalidade de ser homem. O personagem vive uma espécie de duplicidade de ser e do que queria se tornar:

Todos terminamos em alguma medida concordando com o Genius. Com o que não nos penetra. A maneira em que Cada um tenta se afastar do Genius. Para fugir dele. É o personagem dele. Essa é a careta que Genius. Na medida em que tem sido esquivado e silenciado. Deixe como uma marca em e! tosto de! Eu O estilo de um autor. Como a graça de cada criatura. Em qualquer caso, eles não dependem tanto de seu gênio, mas do que é privado de gênio nele, ele é decit de seu caráter. Por aquilo. Quando amamos alguém não amamos nem ptopiamente nem o seu gênio ou seu personagem (muito menos sua auto). Mas o caminho especial que essa pessoa tenha que fugir de ambos; sua ágil delgado oscilação entre gênio e personagem. (Por exemplo. E! Garbo pueril com e! que em Nápoles e! poeta sorvete gelado, ou e! modo de balanço que e! filósofo teve que andar daqui para ao redor da sala enquanto conversava. Parando inesperadamente para fixar o olhar em um ângulo remoto do teto) (AGAMBEN, 2005, p. 16).

A máquina carro levou a vida de sua esposa, enquanto o personagem principal saiu ileso. Seu genius é sua habilidade de viver como máquina fria, preocupado com coisas banais diante das muito importantes. Vida e morte são a mesma coisa, mas sem razão de ser na visão do personagem.

Sua preocupação foi de escrevendo uma carta para a terceirizadora da máquina de café/chocolate para reclamar do incidente do chocolate que não saiu da máquina. Seu luto foi estético da ilusão que ficou dramatizada em sua mente. A característica de seu ser era de sinceridade com o diferente, revelava seu sentimento vazio, suas mentiras e falta de afetividade com a própria família.

A conotação para tudo aquilo que considerava errado, pela hipocrisia e falsidade, interesse, passou a ser relatado a partir daquela demolição que vinha sofrendo. Vida repercutia apenas no trabalho, sendo esse o centro de toda sua atividade da mente. A rotatividade de milhões de dólares por mês era seu alvo, o que era realmente concreto e o resto figurava especulação. Por isso, a morte de sua esposa não lhe impactou nos primeiros momentos, mas sim a máquina de chocolate que lhe frustrou.

### **1.1 Estéticas Comparadas: Literatura e Cinema**

A estética é um campo aberto capaz de provocar a evolução quanto à sua forma, ganhando conceitos. Sua função para refletir sobre o campo do objeto

que domina as mentes atraídas por aspectos do belo na arte. A sensibilidade está em sentir atraído pelo belo, pela arte.

Esses termos suscitam o ato de sentir, ressentir e imaginar. O gosto sofre afetos do belo, que carrega propriedades estéticas. A arte conduz à imitação de imitação, por trazer consigo a insinuação da vida humana. O objeto estético, como uma obra literária ou cinematográfica, é identificado pelo que lê/assiste como algo comum de si.

O olhar para a obra com sua estética se envolve com a perspectiva da realidade, embora esteja diante de uma linguagem do contexto ficcional. O filme traz em si aspectos das técnicas de reprodução de imagens da era digital que podem dialogar com o discurso literário. A imagem fílmica parece interagir mais rapidamente com o real por seus recursos tecnológicos que assumem fontes do hiper-real na arte periférica.

Compreende-se que, em Noll (2006), o personagem se personifica na voz que narra. Seus dramas identitários são sentidos para haver uma mudança do eu, que vai em busca do que deseja ser ou encontrar. Há uma busca consciente do eu diante do não eu, como vêm em Davis que não se sentia como humano, por não chorar a dor de alguém comum ao perder a esposa. A perda de sua identidade de esposo triste fez com ele ficasse sem rumo, tentando encontrar-se no mundo globalizado.

Essa é uma característica que se apresenta no campo das artes na hipermodernidade. A história da arte traz reflexões sobre a própria arte, aparecendo as teorias e suas definições. Na Antiguidade e na Idade Média, a arte esteve relacionada ao saber fazer, que se refere à habilidade:

Ars e technê - na antiguidade latina, a palavra ars, artis, existe, é claro, e a atual palavra francesa art [a italiana, a espanhola e a portuguesa, arte, e a romena artã] prové[ê]m dela diretamente. Mas esta palavra designava então o talento o saber-fazer, habilidade, e remete tanto para a prática da pintura ou da escultura como para a da retórica, passando pelo ofício de sapateiro e pelo de talhante. Aquele que pratica esta arte (artifex e artificis) é o que pratica um ofício ou orienta um negócio ou comércio; por vezes, a palavra também designa o organizador do universo. A situação é comparável na antiguidade grega: a palavra technê designa o conjunto dos conhecimentos práticos e das capacidades requeridas para execução de uma tarefa ou para confecção de um produto, assim como aquilo a que se aplicam estes saberes. Ainda na Idade Média, a arte é concebida como o perfeito Domínio das normas de um fazer. De Aristóteles a Duns Escoto, todos os autores repetem que existe de um saber-fazer que

pressupõe dois elementos: um cognitivo (conhecer as regras que permitem produzir) e o outro operativo (depende do fazer e não do agir). A teoria da arte é antes de tudo, teoria do ofício do artifex [do artífice] (HUGON, 2009, p. 20).

A arte no período medieval é tida como inferior à natureza, por ser capaz apenas de imitá-la, de produzir novos efeitos a partir do que é natural. Não é reconhecida à arte a operação metafísica. Na condenação platônica, no que diz respeito à pintura, afirma ser inferior ao artífice por se tratar de uma reprodução da reprodução como exemplifica o fragmento a seguir:

Contudo, n'*A República*, Platão entrega-se a uma condenação geral da arte de imitação. O que aqui interessa ao nosso propósito é aquilo em nome do qual esta condenação é feita. É com o pretexto da verdade que foi condenada esta arte de imitação que é a pintura. Conhecem-se as famosas passagens do livro X d' *A República* e os seus ecos n'*O Sofista* que denunciam a indignidade ontológica da arte de imitação. A arte do marceneiro é ontologicamente superior à do pintor porque aquele, ao fabricar uma cama, imita a Ideia da cama, seu arquétipo eterno, enquanto este, ao pintar uma cama, imita a cama sensível que já é uma imitação. Por consequência, a representação pictural está afastada mais um grau da Ideia (HUGON, 2009, p. 22).

A questão fundamental que se encontra na condenação platônica é que o afastamento do real promovido (simulacro), na Antiguidade, gerou o prejuízo de cunho político. A ideia era de “[...] expulsar da Cidade boa todos aqueles cuja arte mantém e desenvolve as partes irracionais da alma, alimentando-as e regando-as quando o que é preciso é que fiquem secas” (HUGON, 2009, p. 23). Na contemporaneidade, o prejuízo é existencial, pois as partes irracionais tratam da sensibilidade, das emoções pessoais. Essas também são marginalizadas, em nome de uma existência mecânica que não sente, apenas produz e consome.

Nas obras *corpus*, a estética é composta pelo estranho, ao mesmo tempo em que resulta da existência pautada no caos e na desordem da fugacidade do tempo hipermoderno. A marginalização está no fato de caminhar seguindo a mecânica que não sente. O personagem do filme ilustra como ele vivia seu casamento sem afeto algum nem por si mesmo.

Sua esposa falava com ele, mas ele não via tocado em sua sensibilidade. Parecia tudo normal, até a sua angústia e seu vazio serem evidenciados no velório da esposa. Mostrou-se ali sua falta de identidade de estar casado, de ter amor pelo outro. Tudo se move em grande velocidade e de forma intangencial,

de forma que ele nem notou o espaço de tempo em que não sabia mais que seu relacionamento já havia terminado antes mesmo da morte dela.

O que sentia e via eram conceitos nem imaginados, nem conseguia chorar, nada lhe emocionava. De um minuto para outro, a notícia que mudaria para sempre a sua situação sem sentimentos.

A estética fílmica mostra o home demolido por si mesmo, cuja situação vivida lhe desperta para ver novos e diferentes ambientes. A capacidade de ser humano é despertada, justamente por não conseguir sentir a dor, de chorar e emocionar-se. Aquele que vê consegue entender aquele vazio, mas pode se sentir alheio a ele.

Essa relação com as estéticas do enredo se dá também nos contos de Noll. O imaginário faz o leitor a sentir as sensações vividas pelos personagens, cujas existências parecem humanas. O estranho, o vazio está na dinâmica dos acontecimentos que levam o leitor a se identificar os seres narrados. O indivíduo hipermoderno se mostra na volatilidade do não humano prefigurando o humano.

Em ambas as artes, no vazio do ser, ocorre o imaginário com seus efeitos gerados no pensamento daquele que lê. A identidade do humano é vista ali, naquele contexto entrelaçado com mundos diferentes:

Mas ainda era cedo, meditei. Primeiro preciso descobrir, nem se por vias tortas, quem sou eu nesse filme, porque querem de mim tanto Impacto e convulsão... Coloquei a mão vestida de flanela Branca sobre a prateleira do alto da lareira. Não se via mais a moça que me abrira a porta. Além de mim, só o que deveria ser o diretor da fita, mais o rapaz da câmara. Ordenaram que eu saísse daquela sala e fosse ao encontro do resto do Casarão. Sem nenhuma ideia preestabelecida (NOLL, 2006, p. 10).

Nesse fragmento, a voz narradora diz ter meditado para descobrir-se. Ela se inscreve como protagonista de um filme, sinalizando o que o improvável, pois está em um enredo literário. Já o personagem de *Demolição* insinua estar em uma vida real, embora mergulhado na ficção fílmica.

Os ambientes são identificados por meio de algum personagem. São todos identificados pelas suas funções ou profissões, ou seja, por uma instrumentalização do humano em função daquilo que produz. Uma forte característica da hipermodernidade e a instrumentalização das mentes pelo

consumo, quando a junção do capital insinua que a arte do capitalismo artístico é dotada de sedução para levar a consumir.

O cenário do filme faz parte da construção de seu enredo, mas é como se não fosse, pois é impensável demolir um superinvestimento em perfeito estado. Os objetos móveis, como utensílios de uso comum servem como decoração, pelo *design* singular. São peças que permitem identificar o mundo socioeconômico do personagem. A imagem da casa assume a representação de como vivem os moradores daquela exposição vítrea com altos valores estéticos.

Essa exposição parece deixar tudo a mostra dos expectadores, como uma linguagem que lhes identifica. É o que se chama por capitalismo criativo, a partir do final dos anos 1970, em que o mundo fundamentava sua produção em algum *design* inovador. Começando pelo Japão, o primeiro a se destacar no universo do *design*, depois, a mobilização para isso aumentou, de forma que seu valor está em quem assina, que é a marca registrada. Desse modo, o capitalismo criativo do Japão para o mundo formou-se pelo design de objetos que ficaram conhecidos o globo:

Walkman cassete da Sony, lançado em 1979, alcança sucesso Mundial; enquanto a Honda se torna na década de 1980 o principal construtor mundial de veículos de duas rodas, a marca e a Yashica lança uma câmera que parece um brinquedo. Os criadores de moda oferecem hoje suas linhas de roupa no mundo inteiro, como atesta a explosão das fashion weeks. O Brasil se tornou um verdadeiro ator na cena do design e da moda. Nas economias emergentes multiplicam-se as agências de publicidade, os estúdios de design e de arquitetura, as escolas de moda e design, as revistas de decoração: no decorrer dos anos de 1990, o número de revistas de *interior designer* passou, na Turquia, uma a cinquenta. Seul foi a eleita, em 2010, capital mundial do design (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 232).

Desde os anos de 1980, a dinâmica do mercado se acentuou para a criação de novos produtos. Surgiram objetos de comunicação para o uso personalizado, denominados por itens nômades e obsoletos. Também a moda, a arquitetura, a produção de utensílios domésticos e de carros e outros foram sendo criados para a junção entre capital, arte, design, marca e consumo. As imagens a seguir essa relação na casa de Devis Mitchell.

O cinema é uma forma de expressão que estabeleceu uma nova relação das artes com as multidões. A imagem revela uma forma de apreensão do olho humano muito rápido. Associa-se tudo à sua construção artística, com elementos

da concepção visual. Os corpos dos objetos têm delineadas foram daquilo que é comum de encontrar em qualquer residência. A cor e a luz causam os seus efeitos guiar os olhares dos expectadores para o todo.

**Figura 2 - Ambiente interno com *design* decorativo**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).



Modloft rick Dining Chair \$ 398,00  
\$ 99,95



Le Creuset Emauclon-Steel

No filme *Demolição*, a estética é usada como forma de determinação de uma nova era, quando o *design* e a marca aparecem como a mesma coisa. Sobressaem e, a partir deles, cria-se o valor do bem. Unem-se em favor da expressão de um tempo em que o belo é fundamental, em que a beleza e a felicidade são inseparáveis na representação de um mundo estetizado. Nessa conjuntura, o cenário é apresentado como ideal de felicidade do tempo contemporâneo.

A cadeira e a chaleira servem de exemplos de como a casa foi montada com detalhes de requinte, considerado bom gosto. Os altos valores das peças não são em função da matéria prima usada para confecção das mesmas, mas sim pela assinatura do *design*, que agregou valor artístico a cada peça individualmente. Esse é um novo ciclo do capitalismo mundial, o capitalismo criativo, cujo comparativo estético está nessa duplicidade *design versus valor*.

**Figura 3 - Conversa informal no avião**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).



Os atributos dos objetos formam o seu valor. Contudo, os atributos dos objetos também qualificam seus moradores como hipermodernos. O acessório no pescoço do personagem insinua ser comum, mas é descrito como Harman Kardon Soho A On-Ear Headphones, for android, comporta o valor de \$ 199,99. Se for considera o preço isoladamente em seu país de origem, esse montante em dólar pode não significar muito, cerca de quatro vezes a moeda brasileira, porém há uma figurativização completa que justifica o requinte, o hipermoderno, o luxo, ou seja, a roupa, os acessórios e a casa do personagem formam um conjunto perfeito do belo, do estético.

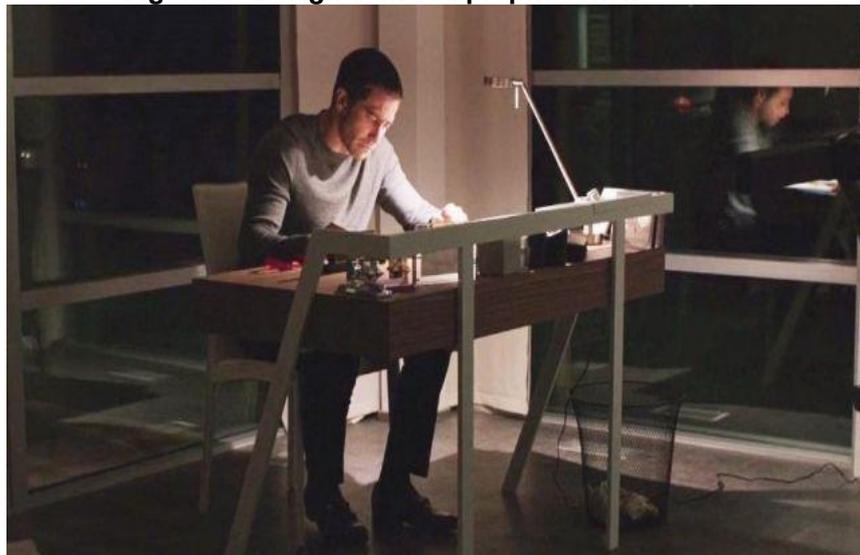
**Figura 4 - Organização do *design* na sala**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

A cômoda descrita por Volutes Console tem o valor em dólar por \$ 5024,02. O modelo desse móvel, em si, mostra-se diferenciado por seu *design*. Narra-se a trama usando os recursos da imagem. Há exuberância de *design* nos mínimos detalhes, capaz de fornecer as informações do luxo, do capital, do consumo que imperam no ambiente. Tudo é insinuator de felicidade, pois mostra um casal bem-sucedido nos negócios. Um homem que vive na era das informações passadas pela percepção visual.

**Figura 5 - *Design* com seu próprio reflexo**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).



O ambiente traz o *design* que reflete a si mesmo, sendo o vítreo a base da construção. A luminária moderna é uma peça de Bernie Turbo Halogen Low Voltage Table lamp n. 6477, seu valor está cotado em \$ 498,00. Nessa observação, a produção adquire o poder de caracterizar a classe social do casal. Pelo valor estético, os produtos são considerados caros até por um leigo no assunto de *design*. Utensílios que decoram o ambiente e chamam muita atenção do telespectador. São objetos com *design* exclusivo, isso como sinônimo de personalidade, de beleza, de poder financeiro e de felicidade. Afinal, uma casa assim é objeto de desejo de muitos.

Esse fenômeno envolve a produção do objeto usado para conquistar a todos, de forma globalizada. É a estética comparada em si mesma, ao relacionar *design* e valor de mercado e ao permitir a comparação com os contos de Noll. Esses por suas características de linguagem reveladoras do pensamento imagético, assim como a obra fílmica.

A arte literária desnuda a si para mostrar-se sufocante, comovente e sedutora nas experiências dos personagens que imitam vidas humanas, vidas alheias. Com sua linguagem predispõe a revelar-se, embora pareça abordar acontecimentos cotidianos. Já a produção cinematográfica simula eventos que, às vezes, não está demonstrada no real. Entretanto, ambos os *corpus* elucidam a hipermodernidade, engendrada em mostrar imagens que compreendem o vazio do eu tão presente no mundo.

Na produção do filme *Demolição*, há uma abundância deste capital criativo, uma verdadeira exposição de assinatura de *design* famosos. Esses são os recursos principais que possibilita uma leitura do personagem, quem é, como vive, qual a classe social a que pertence. Apresenta a imagem de um indivíduo

que se encontra envolto a uma cobertura composta dos aspectos sócio-históricos do tempo e do espaço.

A imagem se beneficia dos efeitos causados pela junção de todos esses elementos, que com mobilidade. Constrói a obra áudio visual, capaz de ser reproduzida e atingir muito rápido as massas e de forma global. Walter Benjamin (1994) esclarece o fato de que o olho observa mais rapidamente as coisas. O processo de reprodução das imagens experiencia a aceleração de situar as coisas no mesmo nível da palavra oralizada.

A construção do personagem principal, Davis, apresenta um ser existindo no mundo, embora desconectado da realidade em que vive. Davis é a representação ideal do ser hipermoderno, empresário de sucesso do mundo do capital especulativo, convive com muita habilidade com a intensa rotina do mundo dos negócios, está sempre à frente na guerra do mundo mercantil. Parece estar satisfeito com sua rotina, apesar de seu olhar melancólico e distante. Até que em uma manhã pegando uma carona com sua esposa: Julia, para ir ao trabalho é acometido por um trágico acidente que transforma todo o seu ser e seu estar no mundo pela sua natureza.

A produção em *Demolição* traz na construção de seu personagem principal um aspecto importante da vida na hipermodernidade. Os tempos atuais tem suscitado de pensadores filósofos de nosso tempo, adjetivos como: tempos obscuros, tempos líquidos, tempo do vazio do ser. Traz-se para uma análise desta questão a teoria da hipermodernidade para buscar uma compreensão da realidade enigmática, a qual se vive na atualidade.

Constata-se, portanto, que o processo de aceleração do tempo tem sido um dos principais agentes de transformação no contexto existencial do indivíduo hipermoderno, atinge sua forma de percepção do mundo e da que o outro tem de si. Nessa perspectiva, Davis relata também que seu sogro não gostava muito dele, por não ser de família rica. Confessa que se casou com Julia sem conhecê-la direito. Continua escrevendo na carta com muita sinceridade toda a sua história principalmente o que considerava errado falso na sua existência. Disse que Júlia sempre falava para ele que ele não prestava atenção.

Com essa relação conturbada em seu interior, o luto para Davis não fazia sentido, foi ao trabalho normalmente no dia seguinte ao enterro de sua esposa. Chegando ao escritório, todos ficaram apreensivos olhando para ele, pois

parecia que estava em um dia normal como os outros. A secretária foi até o seu escritório e declarou seus pêsames, disse que sentia muito e chorou.

Quanto esse homem estranho ao seu próprio estado, recorre-se ao ensaio de Bakhtin, porque ele pauta cada elemento formal e conteudístico que é determinado anteriormente pelo princípio existente em determinada obra. O princípio de qualquer ente é o que antecede, em todos os aspectos, a qualquer ser ou criação do homem? Nesta relação entre autor implicado e herói, Bakhtin (2003, p. 34), um tanto quanto prescritivo, determina o alcance da visão de cada um, que “[...] sabe e vê mais que ele (o herói), não só na direção do olhar de seu herói, mas também nas outras direções, inacessíveis ao próprio herói; é esta precisamente a postura que um autor deve assumir a respeito de um herói”.

Salienta-se o acento normativo do verbo “dever” aplicado pelo russo, pois nos romances de Noll não se encontra. Em função do próprio princípio criador presente, esse é um deslocamento da onisciência do autor. Aqui, também está comparada a obra de Noll com *Demolição* por seu processo criativo:

Realmente eu procuro me afastar desse aspecto programático... Eu trabalho muito com o inconsciente. Minha maneira de escrever é extremamente compulsiva. Eu nunca sei onde vou chegar, não faço questão de saber. Inclusive, eu parto de manchas, imagens muito rarefeitas, percebe? (NOLL, 1990, p. 289).

Davis aparece deslocado daquilo que a sociedade espera dele. Ele olhou para a secretária e com muita estranheza parecendo não demonstrou sentir absolutamente nada pelos pêsames. Passou a dar as ordens do dia, a secretária saiu com muita estranheza da postura de Davis. Esse continuou seu dia de trabalho, fez reunião com seus funcionários como se fato fúnebre não houvesse acontecido.

É um personagem que se mostra como Bakhtin (2003) esclarece sobre a visão do herói inacabada, incompleta, rarefeita. Esse modo de agir permite que haja o enredo contrário ao se esperava. Também é aí que Noll encontra o “impossível” e faz com que o autor viva no inacabamento também, convertendo a própria narrativa numa extensão, limitada e rarefeita, proporcionada pelo herói.

Essa visão está em contingência com a previsão da personagem G.H. Uma das influências mais perceptíveis na obra de Noll, no mesmo tom diria: “Mas por que não me deixo guiar pelo que for acontecendo? Terei que correr o

sagrado risco do acaso. E substituirei o destino pela probabilidade” (LISPECTOR, 1998, p. 11). Nessa ideia, o personagem do filme não se guiou pelo acontecimento fúnebre, mas fez o contrário do choro, do lamento, indo ao trabalho como se dia normal fosse.

No meio de uma reunião, seu sogro chegou espantado com a sua aparente indiferença frente a morte de Júlia. Seu sogro estranhou muito aquela postura. Convidou-lhe para beber algo e conversar. Deixou transparecer uma desconfiança, não por julgar que seu genro não tivesse amado a sua filha, mas por suspeitar de que Davis estivesse em choque descomunal.

Em meio a conversa enquanto o seu sogro expunha os seus sentimentos, Davis levantou uma questão sobre a aparência do lugar onde estão, seu sogro fica ainda mais intrigado pela aparente indiferença de Davis. Phil neste instante diz que pensa em transformar a herança Julia, em bolsas de estudos para cursos de ensino superior, para alunos carentes e Davis pergunta: qual é a soma de que eles estão falando. Phil diz que é de 2,6 milhões de dólares. Davis segue para casa pensando na proposta de seu sogro.

Davis continua a enviar as cartas: relatava coisas que ia descobrindo dentro de casa, como se nunca tivesse visto como se nunca tivesse prestado atenção, a não ser no mercado financeiro. Já na segunda carta, começa a relatar que passou a desmentir todas as suas mentiras quando tinha oportunidade de encontrar as pessoas, como um conhecido do trem, que havia dito que era vendedor de colchões, e que na verdade é um profissional do mercado financeiro. Não sabia porque tinha mentido sobre ser vendedor de colchões, mas achou importante desmentir.

Os pais de Davis lhe convidam a passar uma temporada em sua casa. Ele recusa o convite e continua a escrever cartas a empresa de máquinas de chocolate. Em uma carta, relatou que seus pais haviam voltado para casa, ele lhes deixou no aeroporto, e continuou no local vendo pessoas que iam e vinham carregando malas. Ficou curioso imaginando o que elas carregavam em suas bagagens.

Davis relatou também que continuava a ver Júlia na sua casa, visões que nunca havia percebido de Júlia, começava a perceber coisas que, para ele, eram novas: “a minha vida parece uma metáfora, a minha vida é uma metáfora, eu sou uma metáfora”. Não conseguia sentir os abalos dos acontecimentos, mas a

mudança de sua vida o transportava à outra realidade. Não era mais o mesmo de quando se casou, mas também não se mostrava um esposo enlutado.

Davis desmontou e remontou sua vida, revelando essa metamorfose por meio de demolições de objetos, até da sua própria casa. Era o sinal de seu interior já estava desmontado. A reconstrução viria aos poucos, fato que torna necessário retirar o velho modo de lidar com a vida, para viver outros movimentos indicadores de uma estética de questionamentos existenciais.

A relação entre o literário e o fílmico fica explicitada nos contornos da linguagem de cada movimento da arte. A maneira de expressar-se faz com que a arte seja reconhecida em sua estética caracterizada nos tempos modernos. A memória dos personagens movimenta e instrumentaliza o discurso que é comparado em sua noção existencial e universal de arte, singulariza-se a ponto de não ser confundido um com outro.

Na arte literária, cada conto expressa-se como tal e aproxima-se um do outro nos aspectos artísticos do autor. No filme, o mesmo ocorre, mas não havendo a separação como se dá nos contos, pois a trama fílmica é uníssona:

Se de um lado, pondo em relação duas ou mais literaturas o investigador quer melhor compreender a literatura em si mesma, de outro, relacionar duas ou mais formas de expressão artísticas nos diria mais sobre os fenômenos estéticos em si (CARVALHAL, 1991, p. 16).

Por tudo isso, tem-se que há uma estética que valoriza o inverso da identidade, o não-ser. A este conjunto de medidas, que resultarão na ausência de um eu representado de maneira definida, subordinam-se os estilos individuais, o olhar de cada escritor sobre esta mesma experiência humana.

Assim sistematiza-se a estética, com seu peculiar modo de representar-se no mundo, de chamar atenção do eu, estando no seu auge. Entretanto, segundo Benjamin (1994), o declínio de uma obra de arte pode se dar por duas circunstâncias relacionadas: da difusão e da intensidade dos movimentos das massas. Essas querem que as coisas estejam mais próximas de si, acolhendo as reproduções como meio dessa aproximação. Desse modo, se isso acontece ocorre a depreciação do caráter único do *design*.

Em seu ensaio, Benjamin (1994) analisou como as novas técnicas de reprodução transformaram a sensibilidade estética na modernidade. As

modificações ocorrem nas formas da arte e repercutem no olhar. Quanto a isso, a percepção e a recepção sofreram modificações, como atesta Carvalho (1991, p. 20):

Não recorre o autor a elementos de outra forma de expressão artística para inseri-los no texto literário a não ser sugestões estruturais ou componentes temáticos. Suas metáforas são predominantemente literárias e mesmo assim era com elas bastante parcimonioso.

Na história, pode ser encontrado o caráter único da arte, ligado ao contexto da tradição. As antigas obras de arte ilustraram o ritual mágico e o religioso. Os objetos elucidavam o agora de sua época, mas que se desdobrava na história humana. Quanto à tradição, são identificados nos objetos sua unicidade e seu ser autêntico. Essa unicidade era percebida como uma espécie de aura.

Essa palavra é definida por Benjamin (1987, p. 170) “[...] como uma forma singular, composta de elementos espaciais e temporais: aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja”. O objeto sendo único rompe com a dicotomia distância-proximidade, da antiga tradição, e emancipa-se na existência que vai além da imposta pelo mundo ritualístico. Essa ideia está nas técnicas de reprodução em que a autêntica obra de arte segue novos critérios, nos quais a autenticidade não se aplica mais à produção artística, pois a arte foi subvertida, fundando-se na política do mercado.

No mundo cinematográfico, “[...] a reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de reprodução. Esta não apenas permite da forma mais imediata a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória” (BENJAMIN, 1987, p. 172). Foi necessária a criação da difusão do filme em massa, pois propagar a obra estava vinculada à economia e à política.

A produção fílmica, mesmo muito cara, queria atingir um público maior. Indo além das fronteiras para atingir mais espectadores, conforme Benjamin (1987, p. 180), “[...] o capital cinematográfico dá um caráter contrarrevolucionário às oportunidades revolucionárias imanentes a esse controle”. É então que a arte se utiliza da política, como parte da viabilidade democrática para as massas.

O cinema inaugurou obras artística para as multidões, em que ocorreu uma espécie de democratização de tendências sedutoras do telespectador. As

imagens atraem os olhares para outros mundos, parecendo possíveis de serem invadidos pelas massas:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p. 174).

O cinema consegue atingir as massas, mobilizando os olhares para o objeto da sedução. A fórmula da percepção é descrever tempos e momentos do que é sensível presente no homem. Esse percebe o personagem como comum de sua percepção onírica. A recepção do espectador também atua pelo hábito. Nesse âmbito está o tátil, cuja distração é fundamental:

[...] a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado. E aqui, onde a coletividade procura distração, não falta de modo algum a dominante tátil, que rege a reestruturação do sistema perceptivo (BENJAMIN, 1994, p. 194).

A vivência corresponde ao exercício de interceptações do receptor, conforme a sua vida cotidiana. A mente do telespectador se protege dos “choques” que o enredo pode lhe causar, ou seja, os estímulos do filme são para sua interação, mas sem traumas de ver o acontecimento funesto.

A técnica fílmica de causar impactos no sistema sensorial do telespectador é natureza complexa. A forma de chamar atenção por choques emocionais se propaga no princípio formal. O ritmo da produção está na esteira subjacente ao ritmo da receptividade (BENJAMIN, 1997).

O espectador é como o operário na linha de produção que se adequa ao ritmo do trabalho, portanto, da máquina. O trafega pela multidão atenta-se ao seu redor para evitar choques com outras pessoas. O espectador se distrai no mundo fílmico amortecendo os choques. Nas diferentes situações, o homem se protege dos choques tendo um comportamento reflexo com a vivência privilegiada.

Benjamin (1994), em seus estudos sobre Proust, traz essa vivência entrelaçada nas memórias voluntária e involuntária. A primeira é a da lembrança,

na qual se captam recordações, mas não as dimensões do passado. A segunda é o reservatório das impressões significativas no inconsciente. A memória involuntária está fundada no inventário do sujeito. Com ela, há a experiência do passado individual com o coletivo.

Tem-se o domínio da memória voluntária pela vivência e da involuntária pela experiência. Desse modo, apenas “[...] pode se tornar componente da memória involuntária aquilo que não foi expresso e conscientemente „vivenciado”, aquilo que não sucedeu o sujeito como vivência” (BENJAMIN, 1997, p. 108). A memória involuntária guarda também uma relação com a experiência. Nas condições de vida moderna e da produção artística, a existência substitui-se pela vivência, surgindo a memória voluntária.

## **1.2 Teorias da Hipermodernidade na Produção Artística**

Na esfera do consumo, há a metáfora da existência, notada em vários momentos, sendo um deles quando Davis percebe que não tinha visto a sua vida na sua verdade real, não tinha sentido as sensações que envolvia a sua existência como: a paisagem no caminho do trabalho, a presença de sua esposa em todas manhãs, os rostos das pessoas que encontrava todos os dias no metrô, enfim, percebe que passou pela sua existência sem senti-la, de repente os pequenos detalhes do seu cotidiano passam a ter um grande significado, a representar valores no campo das emoções.

Davis Mitchel é um empresário de sucesso do mundo capitalista, e assume uma rotina como tal: vive em um ambiente esteticamente belo, com recursos tecnológicos de ponta, uma rotina de sucesso de pompa, bem-estar. Uma casa maravilhosa, carro espetacular, uma esposa jovem, bela e rica, um verdadeiro ideal de felicidade do indivíduo da contemporaneidade. A sua rotina diária começa às 5:30 da manhã, passa todo o dia no escritório fechando grandes negociações em milésimos de segundo, o tempo é um fator imprescindível para o lucro. A velocidade da especulação do mercado exige muito foco atenção e dedicação.

Chega-se a um ponto fundamental do mundo contemporâneo, a velocidade do tempo. A aceleração do tempo trouxe mudanças fundamentais e decisivas na vida cotidiana, e influencia profundamente no processo de

personalização no qual a teoria da hipermodernidade sustenta como o processo que tem transformado o modo de vida dos indivíduos como no fragmento de Lipovetsky e Serroy (2015, p. 416):

Se o capitalismo é denunciado como máquina destrutiva dos valores, ele também é cada vez mais, como vimos, enquanto sistema de aceleração que aniquila as formas da qualidade de vida. O *fast food*, os SMS, os celulares, o videogames, as mensagens eletrônicas são algumas das ilustrações dessa cultura em que tudo deve andar cada vez mais depressa, em que cada vez mais momentos estéticos quando a velocidade é urgência comandam o ritmo do cotidiano, quando os visitantes dos museus ficam menos de dez segundos em média diante de um quadro, quando tudo deve ser dito em no máximo 140 caracteres (Twitter), quando o celular, ligado o tempo todo, vem interromper os prazeres sensíveis do face a face ou da paisagem? E, mais amplamente, o que resta da existência estética quando se intensificam cada vez mais a exigência de ganhar tempo, as sensações de urgência e de stress assim como a impressão de não se ter mais um minuto para si, de não se ter tempo.

Davis Mitchel é a espécie hipermoderna, um indivíduo esgotado, vivendo sobre a compressão do tempo de “um mundo de aceleração contínua” (2015, p. 416), numa procura de si mesmo inalcançável, pois não pode estar nem sentir, pois a existência é vivida sem tempo para sentir, sem o prazer da sensibilidade.

A relação de semelhança que Davis identifica de sua vida e de seu próprio ser como uma metáfora, significa que o real que o envolve não existe, é apenas um simulacro. O seu mundo real não existe, a “mecânica desabalada do sistema” (2015, p. 416) de aceleração do tempo, em nome de um consumo desenfreado, não o permite a sensibilidade do sentir, do estar sem se confundir com a ilusão da imagem. Citamos aqui a definição Jean Baudrillard (1991, p. 8):

Hoje a abstração já não é a do mapa, duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. O território já não precede o mapa, nele sobrevive. E agora o mapa que precede o território - precessão dos simulacros - é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. E o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui ali, nos desertos que já não são os do império, mas o nosso. O deserto do próprio real.

Baudrillard (1991) usa a parábola de Borges, para mostrar que a abstração no contexto da hipermodernidade não é mais a representação do real,

dual ou do conceito, a abstração hoje é a representação de uma realidade que não existe mais.

O personagem definido pela imagem de uma casa luxuosa, no filme, e pelo cotidiano com embaixadas, na literatura, insinua que tudo está bem. É o ser bem-sucedido na percepção humana. No entanto, o vazio de um ser focado em si mesmo, sob os domínios da competitividade, ele se percebe como deslocado, apenas a partir de um forte acontecimento, mas esse não é tão simples de ser visto pelo expectador. O indivíduo acha que deve ser bem visto em todos os aspectos da vida. Seus dramas existências passam por insignificantes, já que bens modernos lhe cercam. Um personagem engravatado sempre bem vestido (filme); outro é sujeito frequentador de embaixada, tem lazer, vive sua inercia. Esse são pontos característicos dos personagens dos enredos:

Ao sair da Embaixada, parei um pouco no meio fio e dedilhei no fundo do meu bolso, contra a perna, qual em teclas imaginárias, dedilhei suavemente, talvez interpretando um noturno a me tanger em mais uma cota de evasão diária, cota cada vez maior, já quase a me furtar a linha entre o lazer, o sono, a atividade, e a inércia (NOLL, 2006, p. 119).

A vida parece completa, mas mostra-se fragmentada entre os acontecimentos cuja dimensão maior é de contrabalançar a existência da vida, que pode mudar a qualquer momento. A narrativa de Noll (2006) traz a linguagem simbólica em que a palavra “meio” parece dizer que o personagem está centralizado em algum lugar no tempo do vazio da hipermodernidade.

Na narração, as palavras tornam símbolos, cujos signos se ligam a imagens de múltiplas interpretações dos designs. Em *Demolição*, o drama existencial de identidade da vida hipermoderna caracteriza a relação do homem com o capital, consigo e com o outro, em que tudo se transforma rapidamente.

As faces da arte do filme e a da literatura estão na linguagem que trazem as problemáticas semelhantes. Os aspectos que as aproximam estão vinculados com as relações sociais do tempo contemporâneo. Isso se refere à maneira de o expectador/leitor se interagir com a qualidade da obra:

Em vez de perguntar: como se vincula uma obra com as relações de produção da época? É compatível com elas, portanto reacionária, ou visa sua transformação, portanto, revolucionária? – em vez dessa

pergunta, ou pelo menos antes dela, gostaria de sugerir- vos outra. Antes, pois, de perguntar como uma obra literária se situa no tocante às relações de produção da época, gostaria de perguntar: como ela se situa dentro dessas relações? Essa pergunta visa, imediatamente a função exercida pela obra no interior das relações literárias de produção de uma época (BENJAMIN, 1994, p. 122).

Afirmam-se as relações históricas e sociais contidas em uma obra, sejam narradas por linguagem imagética, sejam pela escrita, demonstram a qualidade da obra, oferecendo condições de análise e reflexões:

Parece que há duas sortes de vocação, as que têm língua e as que não a têm. As primeiras realizam-se; as últimas representam uma luta constante e estéril entre o impulso interior e a ausência de um modo de comunicação com os homens (CARVALHAL, 1991, p. 19).

Essas relações são estabelecidas no tempo hipermoderno em seus aspectos da linguagem. As relações dos personagens mostram como os indivíduos podem ser demolidos de si mesmos. A inversão das relações é a mesma que a do sistema, portanto, da vida. Capital para a produção, essa para o consumo, e tudo isso se embasa no *design* que seduz por mostrar-se diferente e parte do que se denominada por bom gosto, requinte, elegância.

O ser extremado é vazio, por isso se afeta profundamente pelo consumo, pela aparência, como prefigurou o personagem principal em *Demolição* e, na literatura, o ser é a voz sem identidade revelada claramente. Assim, as linguagens mostram das obras um processo de personificação, sendo o ator do filme o responsável por demolir a casa e reconstruir sua vida e a voz narradora aquela que simboliza o movimento perfeito que faz e desfaz a sua realidade.

A máquina do desejo é percebida como sendo simbolicamente humana. Ela é construída para estar na vida dos personagens como aquela conspiradora das tramas. A aparência da casa mostra um ambiente arejado, de requinte e riqueza, nada a ver com a desorientação emocional de seus moradores. Também ocorre o mesmo no enredo literário “Vi-me estonteado. Vi que uma das luvas mostrava o sangue que mês corria agora tímido da frente” (NOLL, 2006, p. 13).

Davis viveu o casamento já acabado há muito tempo, embora não soubesse que era o esposo traído, porque estava alheio a si, a sua esposa e aos sentidos de vida. Foi ao encontro de sua existência para, a partir dali, seguir

novos paradigmas. Os personagens literários vivem na expectativa contínua do inusitado, como se já estivessem envolvidos a outros paradigmas. Assim, os *corpus* prefiguram seres vazios, seduzidos por metamorfoses dos tempos hipermodernos.

## 2 O HIPERMODERNO E A SEDUÇÃO

Interrupção, incoerência, surpresa são as condições comuns de nossa vida. Elas se tornaram mesmo necessidades reais para muitas pessoas, cujas mentes deixaram de ser alimentadas...por outra coisa que não mudanças repentinas e estímulos constantemente renovados... Não sabemos mais tolerar o que dura. Não sabemos mais fazer com que o tédio dê frutos.

(PAUL VALÉRY).

Este capítulo visa compreender as profundas transformações na arte e na sociedade contemporânea, que recebem, por alguns teóricos, diferentes interpretações. Essas transformações podem ser entendidas com as teorias da hipermodernidade e apreendidas em obra como *Modernidade líquida*, de Zygmunt Bauman (2001), *Da sedução*, Jean Baudrillard (1991), *A era do vazio*, Gilles Lipovetsky (2005), e *A estetização do mundo*, Lipovetsky e Serroy (2015).

A hipermodernidade é uma realidade que envolve o tempo, o espaço e a existência do indivíduo na presente época. É uma resposta aos avanços acelerados nas relações do indivíduo que envolve o mercado e a evolução técnico-científica. Esses avanços se intensificaram a partir dos anos 1980 e 1990, quando o processo moderno teve uma hiperaceleração pela globalização e pelas novas tecnologias de comunicação. Esse fenômeno tem provocado transformações profundas nas estruturas sociais concernentes às artes, tradição, religião, política, economia, entre outras áreas. Todo o processo tem gerado o seguimento modernidade, repercutido na pós-modernidade e na hipermodernidade:

Embora o termo “pós-moderno” seja problemático porque parece indicar uma grande ruptura na história do individualismo moderno, o fato é que ele é adequado para marcar uma mudança de perspectiva nada negligenciável nessa mesma história. De início, pensa-se a modernidade segundo dois valores essenciais (a saber: a liberdade e a igualdade) e numa figura inédita (o indivíduo autônomo, em ruptura com o mundo da tradição). Só que, na era clássica, o surgimento do individualismo ocorreu concomitantemente com a ampliação do poder estatal, o que fez que essa autonomização dos indivíduos permanecesse mais teórica que real. A pós-modernidade representa o momento histórico preciso em que todos os freios institucionais que se opunham à emancipação individual se esboroam e desaparecem, dando lugar à manifestação dos desejos subjetivos, de realização individual, do amor-próprio. As grandes estruturas socializantes perdem a autoridade, as grandes ideologias já não estão mais em

expansão, os projetos históricos não mobilizam mais, o âmbito social não é mais que o prolongamento do privado – instala-se a era do vazio, “mas sem tragédia e sem apocalipse (LIPOVETSKY, 2004, p. 2).

O que institui o termo hipermodernidade não é uma ruptura, mas apenas uma marca dos desaparecimentos dos freios institucionais. Ela flui e aparece em todos os setores da vida moderna. Os desejos são mostrados e não refreados como dantes, em que certas instituições se opunham a manifestações dos sujeitos. O fenômeno faz a definição da sociedade contemporânea na era do vazio. Vive-se quase que de uma forma patológica na cultura do excesso, fugindo da moderação:

[...] entramos na era pós-moderna, momento muito preciso que vê ampliar-se a esfera da autonomia subjetiva, multiplicarem-se as diferenças individuais, esvaziarem-se de sua substância transcendente os princípios sociais reguladores e dissolver-se a unidade das opiniões e dos modos de vida. Onde, especialmente em *A era do vazio*, esta insistência no conceito central de personalização, a fim de entender uma notável mudança de rumo na dinâmica do individualismo nascido com a modernidade (LIPOVETSKY, 2005, p. 19).

Entende-se, com Lipovetsky (2005), que o moderno traz a possibilidade de ser ainda mais moderno, inferindo a sedução paradoxal. Tem-se o artifício de domínio do contexto moderno. Os termos super, ultra ou hiper se unem à palavra moderno: é o hipermoderno. Essa espécie de substituição do moderno não o aniquila, mas o seduz (re)criando-o, conforme a coerção, o ajuntamento ou o interesse da comunicação. É uma liberalidade de autonomia para o prazer gerador do bem-estar, com seu ritmo, discurso e imagens próprias:

Definiu-se a sociedade pós-industrial como uma sociedade de *serviços*, porém, mais diretamente ainda, como *self-service* que pulveriza inteiramente a antiga disposição disciplinar, e o faz não pelas forças da Revolução, mas sim, pelas ondas radiantes da sedução. Longe de estar circunscrita às relações de interação entre as pessoas, a sedução se tornou um processo geral com tendência a reger o consumo, as organizações, a informação, a educação, os costumes. Toda a vida das sociedades contemporâneas passou a ser comandada por uma nova estratégia que destronou a primazia das relações de produção em favor de uma apoteose das relações de sedução (LIPOVETSKY, 2005, p. 1).

Essa sedução, que funciona como um *self-service*, na obra literária de Noll (2006), está contemplada no aspecto criativo que apresenta a metamorfose

submetida à sociedade. A velocidade temporal mudou radicalmente a relação tempo e espaço. Os contos “No dorso das horas”, “Convívio” e “A máquina de ser” dialogam com outros mundos e fazem insinuações entre ficção e realidade, usando a forma de evidenciar o homem como uma máquina que se adapta à extrema desordem a sua volta.

Na produção artística cinematográfica *Demolição* (2016), estruturam-se os personagens em vazios e ferimentos internos reveladores nas atitudes drásticas em suas vidas. Apresenta o protagonista interpretado por Jake Gyllenhaal, como um profissional de sucesso no mundo financeiro, vivendo em uma profunda alienação de seu ser. Um indivíduo incapaz de perceber os dramas reais dos que vivem a sua volta: esposa, colegas de trabalho e outros. O seu ser está obscurecido pelos imperativos da sedução: o luxo estético projetado nos mínimos detalhes, a diversidade de bens, o envolvimento consigo mesmo. Essa ilusão é efêmera, mas alimenta e fortalece a lógica hipermoderna: sedução, produção, consumo, como ressaltam Lipovetsky e Serroy (2015, p. 33):

[...] Salta aos olhos que a vida numa sociedade estética não corresponde às imagens e felicidade e de beleza que ela difunde em abundância no cotidiano. É um Homo aestheticus, reflexivo, ansioso, esquizofrênico que domina a cena nas sociedades hipermodernas. As produções estéticas proliferam, mas o bem viver está ameaçado, comprometido ferido. Consumismos cada vez mais belezas, porém nossa vida não é mais bela: aí se encontram o sucesso e o fracasso profundos do capitalismo artista.

O cenário vivido pelo personagem é belo, porém, sem vida. A personagem foi totalmente moldada pelo processo de personalização que reduz a sua existência a um modo de ser indiferente ao que não pertence a sua lógica. O sujeito vive para si, consumindo de forma compulsiva os bens projetados para a satisfação e felicidade pessoal.

Bauman (2001), em seus estudos sobre modernidade líquida, tratando das transformações sociais do contexto social, elucida sobre os relacionamentos do indivíduo consigo e com outro. O tempo e o espaço fazem parte desse processo de evolução que culminou na hipermodernidade. A princípio, essa relação tempo e espaço partia do cálculo de quanto tempo se gastaria para alcançar determinado espaço, levando em consideração apenas a força

muscular humana ou animal. Entretanto, os parâmetros eram relativos para saber, já que os limites temporais variavam:

No tempo das olimpíadas gregas ninguém pensava em registrar os recordes olímpicos, e menos ainda em quebrá-los. A invenção e disponibilidade de algo além da força dos músculos humanos ou animais foi necessário para essas ideias fossem concebidas e para a decisão de atribuir importância às diferenças entre as capacidades de movimento dos indivíduos humanos - e assim, para que a *pré-história* do tempo, essa longa era da prática limitada pelo *Wetware*, terminasse, e a *história* do tempo começasse (BAUMAN, 2001, p. 140).

O tempo dos acontecimentos mostra as variações nos recortes tempo-espaço. As mudanças no mundo estabelecem sua complexa realidade que paira sobre a sedução. Como no exemplo das olimpíadas, o início de uma invenção tende a ser diferente com o passar do tempo, pois ocorrem transformações no modo de praticar a atribuir princípios e modelos a serem seguidos.

Segundo Baudrillard (1991), a sedução se liga a uma maldição. Seu aparecimento na analogia empregada pela religião, para conotar a condição imperfeita da natureza humana não é por acaso:

Um destino indelével pesa sobre a sedução. Para a religião, ela foi a estratégia do diabo, quer tenha sido feiticeira ou amorosa. A sedução é sempre a do mal. Ou a do mundo. É o *artifício* do mundo. Essa maldição tem se mantido inalterada através da moral e da filosofia; e hoje, através da psicanálise e da “liberação do desejo”. Pode parecer paradoxal que, tendo-se tornado promocionais os valores do sexo, do mal ou da perversão, assim como tudo o que já foi maldito festeja hoje sua ressurreição programada, a sedução tenha, não obstante, permanecido na sombra - onde inclusive entrou definitivamente (BAUDRILLARD, 1991, p. 5).

Nota-se que a religião considera a sedução como artifício, maldição, algo mundano, do mal, do Diabo. Viver seduzido é estar no sombrio, cujo papel é a liberação do desejo. Ela perverte o homem e promove os valores do sexo e do mal, em que sua consistência seduz para o consumo. Na modernidade, a sedução que promove a maldição é o artifício considerado coisa do mal, sempre esteve na sombra, nunca acabou, agora, ressurgiu com valores diferentes, já que veio para ficar definitivamente, não se quer eliminá-la.

A sedução, segundo Baudrillard (1991), é o artifício do mundo, e por essa lógica, ela entrou definitivamente no modo de produção, na qual passa a uma

diversificação infinita de produtos e serviços. O consumo de uma sociedade está mais voltado para o ser hedonista que almeja o bem-estar e o prazer. Tem-se liberdade de preferência e autonomia para assumir a responsabilidade dessa escolha. Pode-se mudar a aparência, o gênero, o estilo, a cultura, os relacionamentos afetivos. Mas as construções dos personagens, seus conflitos e suas realidades fazem parte do que se denomina vida hipermoderna. Partindo das análises da sedução, o item a seguir trará uma versão do narcisismo na reflexão sobre consumo.

## **2.1 Sedução e Narcisismo: Indústria, Consumo e Arte**

Estudos filosóficos da era contemporânea convergem na afirmação de que a figura mítica que melhor representa a sociedade hipermoderna é a de Narciso. Uma de suas versões traz Narciso, um jovem muito belo que recebeu uma maldição por não corresponder à paixão da ninfa Eco. Ele só era capaz de apaixonar-se por si, apenas seu Eu o seduzia. Essa maldição determinou que estivesse condenado a definhar de fome e sede nas margens do lago, onde se acometeu de uma paralisia diante de sua beleza refletida no espelho d'água.

Conforme Wieczorek (2016, p. 20), a psicologia entende a figura narcísica como aquela que corresponde à personalidade extremamente orgulhosa, egoísta, capaz apenas de estar voltada para si mesma. O discurso revela o mito de Narciso. Nessa conjuntura, o ser passa pela classificação “[...] no campo do fetichismo, sendo que o sujeito tomaria a si mesmo como objeto sexual”.

Desse modo, é importante realizar uma trajetória que leve a compreensão do entrelaçamento da identidade da era hipermoderna, com o artifício da sedução, frente ao capitalismo artístico, que é mostrar novidades ao pública alvo a fim de seduzi-lo a comprar pelo valor criado, mesmo que exacerbado da realidade, pois o bem possui uma dimensão econômica imaginária. O tipo de vida narcisista na hipermodernidade mostra o indivíduo alheio ao seu próprio ambiente, vivendo conforme o mundo artístico e sedutor:

O capitalismo artista não data de hoje, claro. Suas primeiras manifestações aparecem já no início da segunda metade do século XIX. Mas, e aí está a novidade, e era a hipermoderna moderna desenvolveu essa dimensão artista a ponto de fazer dela um elemento

fundamental do desenvolvimento das empresas, um setor criador de valor econômico, uma jazida, cada dia mais importante, de crescimento de empregos. A atividade estética do capitalismo era reduzida ou periférica: ela se tornou estrutural e exponencial. É essa incorporação sistêmica da dimensão criativa e imaginária aos setores do consumo mercantil, bem como a formidável dilatação econômica dos domínios estéticos, que autoriza a falar de um regime artista do capitalismo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 41).

Nem as catástrofes no mundo são capazes de despertar em Narciso o olhar para a sua própria condição. Vivendo o presente de profundo engano no qual a possibilidade de futuro ou de retorno é impossível. O passado e o futuro se unem como algo comum, já que seu olhar é apenas para si mesmo. O homem é visto como narcísico, por ser sistematizado em si mesmo, embora buscando sentidos de sua existência.

As relações do indivíduo com o mundo compõem a sua lógica consumista, que se mostra tão eficaz na metamorfose da realidade hipermoderna. É a lógica mercantil legitimada pelo consumo que, por sua vez, ganha uma força voraz com o artifício da sedução. O campo escolhido para esta reflexão é a integração das obras de arte literária e fílmica que se literatura identificam na teoria hipermoderna.

O imperativo do mercado consumerista é de atrair o outro. É a atual realidade de sedução para o consumo, em nome do desenvolvimento humano. É implantada a lógica mercantil: a produção para a abundância, para satisfazer o desejo. Viver bem é ter prazer absoluto, entregar-se ao artifício do belo, estetizando todas as coisas, isto é, seduzindo:

É a revolução das necessidades e sua ética hedonista que, atomizando suavemente os indivíduos e esvaziando aos poucos as finalidades sociais de seus significados profundos, permitiu que o discurso psi se enxertasse no social e se tornasse um novo éthos de massa; foi o “materialismo” exarcebado das sociedades da abundância que, paradoxalmente, tornou possível a eclosão de uma cultura centrada na expansão subjetiva, não por reação ou “suplemento” da alma, mas sim, por isolamento à escolha de cada um (LIPOVETSKY, 2005, p. 34-5).

Nos tempos hipermodernos, o discurso elucida o materialismo exacerbado. Nos contos de Noll, há a ressignificação da linguagem em que a imagem é da invenção de um relacionamento humano já dissipado do tempo atual. Uma verdadeira personificação do vazio em se inscreve a teoria

hipermoderna. É como se o vazio tivesse uma forma como uma pessoa, figurando nos espaços, nos olhares. Essa sustenta como o modo de existir no mundo do homem contemporâneo.

A prática funcional da estética da arte se dá na forma de como as coisas são creditadas e resolvidas no tempo da praticidade. O conto “A máquina de ser” revela que há encontros estranhos entre vida e morte. A linguagem faz o transporte entre as realidades de corpos:

[...] a crença na vida após a morte era como que abatida depois de um visitante ser tragado por célebres encontros. Sim, eram amor candentes, não bem prazeres. Varando agora pelos corredores do Castelo, os hóspedes tinham acesso ao instante magnético e magnífico dos corpos, não, das almas não, da carne. No ápice, quando as crenças no mundo post-mortem se desvaneciam o som das vibrações e dos gemidos nesse momento já estaríamos imantados da suma teológica extraída da nossa santa ignorância. (NOLL, 2006, p. 121-2).

O corpo aparece como descarte de rejeito, mesmo com aparência de estar vivo. A morte, o trabalho, o sustento, o cotidiano, os afetos e a indiferença se unem como se tivessem algo em comum. O homem é levado ao seu limite, mas parecendo que suporta um pouco mais viver seus questionamentos existenciais da vida contemporânea.

No filme *Demolição*, a trama recebe uma ênfase pelo cenário hedonista marcado pela exuberância do capitalismo espetáculo que constrói um ser paralisado em si mesmo, narcísico, incapaz de sentir ou perceber o universo envolto à sua realidade, totalmente alienado pelo o que quer ser e muito distante do que é, do que sente e até dos que se relaciona aparentemente de forma íntima. Um homem de olhar melancólico que tenta esconder a turbulência na qual vive o seu ser. Nas imagens do filme, nota-se o ser distante daquele universo que busca chamar sua atenção.

**Figura 6 - Personagem com olhares focados no seu interior**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

A imagem mostra uma existência entorpecida pelo conforto dos bens e pela rotina que o impede de enxergar como estava a sua relação deteriorada com a esposa. O diálogo da esposa O filme *Demolição* leva à compreensão das linhas de transformação da personalidade vazia, hedonista e narcísica, identificada nos seus personagens e no indivíduo social da hipermodernidade. Esse personagem não vê as necessidades do outro, mas apenas as suas. Davis não via como a esposa se sentia perto dele, e os dois revelava seus mundos solitários. Nesse universo, tendo como base a teoria de Lipovetsky (2005), a linha de transformação principal para compreender o indivíduo contemporâneo está diretamente ligada à transformação dos estilos de vida vivendo na revolução do consumo.

Os entrelaçamentos das obras literária e fílmica em questão constroem formas da natureza artística do tempo hipermoderno. A existência dos personagens mergulhadas nas problemáticas causadas pela angústia da incompreensão da nova lógica constituída pelo desenvolvimento da sociedade. Teve início e se sustenta na revolução da produção industrial das últimas décadas, compreendendo a segunda metade do século XX até os dias atuais. Essa é a principal fase observada nas estruturas industriais e comerciais instaladas no mundo:

[...] na Hoollywood dos anos 1920-30 vão continuar sendo praticamente as mesmas até o advento, dos anos 1970, daqui será chamada "a nova Hollywood", e ainda mais até as novas configurações e reestruturações financeiras que assinalaram nas décadas seguintes o hipercinema, tal como a fase III do capitalismo artista o desenha hoje. Na realidade, o

desenvolvimento do cinema se dá de maneira regular ao longo das últimas primeiras fases sendo as mudanças que provocam uma inflexão em suas histórias essencialmente de ordem técnica: a passagem ao cinema falado nos anos 1930, a generalização da cor a partir de 1935 a-40, a invenção dos Cinemascope no início dos anos de 1950 (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 195-6).

Até o início do século XX, a produção era objetivada pelo ideal de desenvolvimento da sociedade, que acreditava na evolução científica, para o alcance de um mundo mais justo, humano. Entendia a melhor qualidade de vida oportunizada por bens produzidos em nome da utilidade prática, ou melhor, que oferecesse praticidade à vida cotidiana, de uma sociedade em pleno desenvolvimento tecnológico, profissional, político e científico. A produção deveria atender às necessidades de uma euforia social otimista nascida da ideia da racionalidade, por acreditar na racionalização.

O homem poderia resolver os problemas da humanidade, proporcionado pelo progresso científico, mas, não contava com o excesso de racionalidade, e aceleração do tempo que rapidamente passa a conduzir o processo de produção, que passa a produzir para suprir as necessidades utilitárias e manipulação das massas. Desse modo, o desenvolvimento proporcionado pelo excesso de racionalidade trouxe uma realidade bem diferente da qual se idealizava. Duas grandes guerras mundiais mataram mais de seis milhões de pessoas exterminadas em nome do ideal de igualdade, a ciência em função da destruição e da morte, como teoriza Lipovetsky (2005, p. 17):

Oradour, os genocídios e etnocídios, Hiroshima devastada em dez quilômetros quadrados, com 75 mil mortos e 62 mil construções destruídas, os milhões de toneladas de bombas jogadas sobre o Vietnã e a guerra ecológica com produtos herbicidas, a escalada do estoque mundial de armas nucleares.

Eis o homem niilista, cético, não acreditando no futuro, nem enxergando possibilidades para sua felicidade emocional. Ele percebe a sua razão, mas não a sua perda profunda de valores humanos. O novo cenário muda o homem para a desolação. De frente ao fracasso de seus ideais, busca uma vida melhor, com qualidade, na tentativa de sair da prometida ciência que o fracassou no processo de desenvolvimento impulsionado pela produção, industrialização, como se tem no cinema:

Com efeito, o fato de um cinema se dirigir a um vasto público não impede em absoluto que ele mostra em ambições estéticas: do futurismo ao expressionismo, do realismo ao surrealismo, da van das vanguardas as formas oriundas da contracultura, não há uma só grande corrente artística que não tenha encontrado sua tradução em filmes (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 199).

Nesse mundo, esse ser tornou-se subordinado, manipulado, preso e sem saída por essa razão técnica. A manipulação é cada vez mais agressiva e regida pela indústria que dita as regras do jogo. O modo de vestir, seu sonho de consumo, seu lazer, seu interior, seu intelecto está rendido a dialética da indústria cultural. Nessa, o desenvolvimento é formalizado pelo sistema capitalista manipulador das ideias.

A tecnificação passou a permear todo contexto da vida do homem na engrenagem em movimento contínuo e veloz. No século XX, esse homem provindo de uma desilusão (pós-guerra) e de um processo de manipulação (cultura de massa assume uma posição de negação, de ruptura). Rompe com as tradições para viver sob outro controle de vigilância e forma de padronização: é a sedução do capitalismo, que faz o indivíduo viver e comprar o que lhe é oferecido, mesmo que não seja de sua necessidade.

O desmoronamento das instituições (família, igreja, política, sindicato) que tem o maior peso na constituição do processo de submissão humana é inevitável. Quanto ao aspecto da tradição, o indivíduo hipermoderno se torna ávido pela autonomia:

Ao permitir uma libertação dos indivíduos em face do mundo a que pertencem, uma autonomização que permitiu a cada um não mais seguir um caminho preestabelecido pela tradição e assumir uma liberdade de ação cada vez mais acentuada, a pós-modernidade possibilitou realizar aqueles ideais das luzes que a modernidade anunciara em termos meramente legalísticos, sem ter-lhes dado força real (LIPOVETSKY, 2005, p. 19).

Essa liberdade de ação adquirida pelo indivíduo hipermoderno, liberto das amarras da tradição, dos mecanismos de controle sociais, fortalece o direito às escolhas. Seus desejos mais diversos engendram as demandas de sua vida, conforme o sistema de produção industrial com sua estratégia de sedução.

Esse fenômeno de libertação de estruturas sociais, que o homem passa a viver é consequência de um processo que teve início já há algum tempo. Baumam (2001) faz uma analogia da libertação desse indivíduo das estruturas que fundamentam a sociedade com o derretimento dos sólidos. Livre do imperativo de certas estruturas, ficou fluido para assumir constantemente diferentes formas:

Os fluidos se movem facilmente. “Eles “fluem”, “escorrem”, “esvaem-se”, “respingam”, “transbordam”, “vazam”, “inundam”, “borrifam”, “pingam”; são “filtrados”, “destilados”; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. Do encontro com sólidos emergem intactos, enquanto os sólidos que encontraram, se permanecem sólidos, são alterados - ficam molhados ou encharcados. A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de “leveza”. Há líquidos que, centímetro cúbico por centímetro cúbico, são mais pesados que muito sólidos, mais ainda assim tendemos a vê-los como mais leves, menos “pesados” que qualquer sólido. Associamos “leveza” ou “ausência de peso” à mobilidade e à inconstância: sabemos pela prática que quanto mais leves viajamos, com maior facilidade e rapidez nos movemos (BAUMAN, 2001, p. 8.).

Apresenta-se um tempo em que a sedução é a bússola, e o desejo, o território a ser alcançado para o preenchimento do vazio de um indivíduo que se apartou de suas amarras (sociais). Há um círculo vicioso, em que o desejo existe, parece ser saciado, mas pode voltar, sendo, portanto, contínuo e descontínuo, ao mesmo tempo. Nova sedução, novo desejo a ser saciado, e segue essa cadeia tendo como princípio a sedução. Delineia-se na metamorfose no processo de produção da agressividade do capitalismo e da lógica mercantil, que multiplica as criações com seus estilos:

[...] o capitalismo artista também desenvolve um consumo cada vez mais abundante em experiências estéticas no sentido original de sensações, de experiências sensíveis e emocionais: o αιοθητικοζ dos gregos. Democratizando o consumo, o capitalismo artista produziu um olhar um modo de percepção "desinteressados", uma certa "distância do Olhar", um consumidor estético perpetuamente a escrita dessas "impressões inúteis" que, segundo Paul Valery são inseparáveis da experiência estética. A estética hipermoderna do consumo não corresponde ao esteticismo ou ao dandismo à moda antiga: assim, tomando um exemplo apenas, se é verdade que a arte move multidões, é igualmente verdade que estas prestam somente uma atenção dispersa, fugidia ou turística às obras de arte (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 62).

A aparente lógica da produção tem, em seu princípio, bens práticos e utilitários de sedução. A produção industrial se distanciava da produção cultural, com objetivos estéticos e, ao mesmo tempo, sensibilizadoras de livre escolha, ou seja, de diversidades de objetos disponíveis ao consumidor, produzindo trajetórias totalmente distintas e profundamente delimitadas no passado. As esferas estéticas, econômicas, artísticas, de entretenimento, de criatividade, cultural e comercial parecem unidas.

Uma miscigenação de cultura de massa e alta cultura chama a atenção nesse cenário do capitalismo artista. Nele, concentra-se o pragmatismo monetário imposto e diretamente proporcional às exigências da criatividade, e da sensibilidade estética na sua realização. O discurso impera em defesa da causa que tudo calcula para seduzir:

Nesse sentido “arraçoamento” (Heidegger) é, mais que nunca, a lei do cosmo hipermoderno, com a diferença de que a dominação da racionalidade produtiva e mercantil não elimina de modo algum o avanço das lógicas sensíveis e intuitivas, qualitativas e estéticas. E, simultaneamente, a uniformidade planetária do “calcular tudo” não deve ocultar a excrescência das criações de intuição emocional. A lei homogênea do arraçoamento e da economização do mundo é o que leva a uma estetização sem limites e ao mesmo tempo pluralista, privada de unidade e de critérios consensuais. Donde a nova fase de modernidade que nos caracteriza: depois do momento industrial produtivista, eis a era da hipermodernidade, a uma só vez “reflexiva” e emocional-estética (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 15).

A produção para as massas resulta em uma indústria que faz a junção entre racionalidade mercantil e exigência de estilo trazida pela parte cultural. Acontece então a estetização em massa iniciada no século XX, isto é, fazer com que um objeto ou ser fique estético. É a estética na amostra vendida, estetizada no objeto para o pensamento de quem o vê. Esse processo alcançou seu grande impulso no período pós-guerra, na segunda metade desse período.

Todo esse processo promove profundas transformações no modo de vida da sociedade. Passa a existir um cenário social movido pela sedução desde o alimento (estética, exposição), moradia, vestimentas, veículos, centros comerciais, publicidades, mídias, entretenimento, todo o universo envolto a um pensamento conduzido para seduzir ao consumo.

O tempo pós-moderno apresenta um homem movido por lógicas do mercado, mesmo que sejam paradoxais, coexistem de forma interligadas.

Valoriza a autonomia, pensa-se na total independência, a subjetividade está no indivíduo adepto à postura pós-disciplinar, frente à desestruturação dos controles sociais. Ele tem a opção de assumir a responsabilidade de autocontrolar-se ou não. Nesse sentido, um exemplo muito real da atualidade é o comportamento monitorado da alimentação, de evidenciar o culto a uma ideia de saúde:

A alimentação é o melhor exemplo. Uma vez que desaparecem nesse âmbito as obrigações sociais, e particularmente as religiosas (jejum, quaresma etc.), observam-se tanto comportamentos individuais responsáveis (monitoramento do peso, busca de informação sobre saúde, ginástica) que às vezes beiram o patológico pelo excesso de controle (condutas anoréxicas) quanto atitudes completamente irresponsáveis que favorecem a bulimia e a desestruturação dos ritmos alimentares. Nossa sociedade da magreza e da dieta é também a do sobrepeso e da obesidade (CHARLES, 2004, p. 21).

Esse processo de personificação, criado pela sedução, tem formado a identidade do homem hipermoderno: extremamente individual e alienado pelo consumo estetizado pela criatividade, associada aos recursos das novas tecnologias e permeado pela sensibilidade. Nesse contexto, as tramas dos contos e do filme *Demolição* estão em profunda consonância para revelar o sujeito hipermoderno.

Identifica-se na sociedade hipermoderna, uma importante transformação nas relações do indivíduo com o social. Constata-se o desaparecimento do comprometimento do indivíduo com as problemáticas sociais da qual pertence. Tanto no âmbito espacial, histórico, nas relações interpessoais, como na sua forma de existir no mundo. É a vida com ideal indefinido, ou melhor, definida pelo consumo já projetado e arquitetado para atingir seu alvo:

A despolitização e “dessindicalização” atingem proporções jamais vista, a esperança revolucionária e a contestação estudantil desaparecem, a contracultura se esgota, raras são as causas capazes de galvanizar as energias a longo prazo. A *res publica* se desvitalizou, as grandes questões “filosóficas”, econômicas, políticas ou militares despertam uma curiosidade semelhante àquela despertada por qualquer acontecimento comum, todas as “superioridades” vão minguando aos poucos, arrebatadas que são pela vasta operação de neutralização e banalização sociais. Apenas a esfera privada parece sair vitoriosa dessa maré de apatia; cuidar da saúde, preservar a própria situação material, desembaraçar-se dos “complexos”, esperar pelas férias: tornou-se possível viver sem ideais, sem finalidades transcendentais (LIPOVETSKY, 2005, p. 32).

Analisa-se que a sociedade narcisista se caracteriza também por viver o presente, sem laços com o passado, o que resultou na presente decadência humana ocidental, e sem esperança em um futuro condenado pela indiferença e apatia de hoje. Nas mídias na veiculação das informações, quase que integralmente trágicas, as imagens evidenciam a apatia narcísica que suprimindo o trágico demonstra a sua profunda indiferença a ela:

Na verdade, o narcisismo foi gerado pela deserção generalizada dos valores e finalidades sociais, ocasionada pelo processo de personalização. A anulação dos grandes sistemas de sentidos e o hiperinvestimento no Eu andam de braços dados: nos sistemas com “aparência humana”, que funcionam para o prazer, o bem estar, a despadronização, tudo concorre para a promoção de um individualismo puro, ou seja, psicológico, desembaraçado dos enquadramentos de massa e projetado para a valorização geral do indivíduo (LIPOVETSKY, 2005, p. 35).

Essas características narcísicas podem ser encontradas de forma bem articuladas nas obras de arte a que este estudo se propõe. Na arte literária, *A máquina de ser*, de João Gilberto Noll, apresentam-se os diferentes narradores em cada um deles, mas com um aspecto em comum: todos os narradores são os próprios personagens, olhando para si mesmos, alheios ao mundo ao seu redor e suas problemáticas. A composição literária traz o movimento, que volta a si e contrabalança com outras artes como a fílmica.

O filme *Demolição* mostra sua trama com o personagem mergulhado em uma realidade hedonista, rodeado de um verdadeiro capital artista. Em sua vida, seu trabalho e seu mundo fazem um espetáculo projetado, construído artisticamente. O ator consegue compor em sua representatividade a personalização da qual toda a sociedade contemporânea está submetida, que é o mundo das aparências de que tudo está bem e perfeito.

A visão que se tem do capitalismo é de profunda (des)ilusão, no qual a sociedade tem vivido as consequências. Catástrofes ambientais, desemprego, crises sociais das mais diversas ordens, empobrecimento das oportunidades de desenvolvimento intelectual, aumento das classes menos favorecidas, abismos sociais são parte do invólucro, mas a ilusão é de expectativas geradas pelas promessas de aumento de riquezas, de abundância, de um progresso

extraordinário provendo melhores condições de vida, proclamado pelo capital em sua gênese. A modernidade se liquefaz na sedução da realidade que se espera nos tempos hipermodernos,

Mas a modernidade não foi um processo de “liquefação” desde o começo? Não foi o “derretimento dos sólidos” seu maior passatempo e principal realização? Em outras palavras, a modernidade não foi “fluida” desde sua concepção? Essas e outras objeções semelhantes são justificadas, e o parecerão ainda mais se lembrarmos que a famosa frase sobre “derreter os sólidos”, quando cunhada há um século e meio pelos autores do *Manifesto Comunista*, referia-se ao tratamento que o autoconfiante e exuberante espírito moderno dava à sociedade, que considerava estagnada demais para seu gosto e resistente demais para mudar e ao moldar-se a suas ambições – porque congelada em seus caminhos habituais. Se o “espírito” era “moderno”, ele o era na medida em que estava determinado que a realidade deveria ser emancipada da “mão morta” de sua própria história - e isso só poderia ser feito derretendo os sólidos (BAUMAN, 2001, p. 9).

As sugestivas respostas às questões são de revelar a liquidez mais eficaz na metamorfose social: a “profanação do sagrado”, o repúdio e destronamento do passado como o imperativo das tradições. Metaforicamente, está o espírito da modernidade com sua ordem de sedução, enfraquecendo o universo social e suas estruturas. Esse pensamento não seria para acabar definitivamente com os sólidos e sim para limpar a área para novos e aperfeiçoados sólidos. Isso explica a atual hegemonia econômica dos tempos contemporâneos:

Essa nova ordem deveria ser mais “sólida” que as ordens que substituíam, porque, diferentemente delas, era imune a desafios por qualquer ação que não fosse econômica. A maioria das alavancas políticas ou morais capazes de mudar ou reformar a nova ordem foram quebradas ou feitas curtas ou fracas demais, ou de alguma outra forma inadequadas para a tarefa. Não que a ordem econômica, uma vez instalada, tivesse colonizado, reeducado e convertido a seus fins o restante da vida social; essa ordem veio a dominar a totalidade da vida humana porque o que quer que pudesse ter acontecido nessa vida tornou-se irrelevante e ineficaz no que diz respeito à implacável e contínua reprodução dessa ordem (BAUMAN, 2001, p. 11).

A nova ordem econômica que veio dominar a vida humana, nos leva à reflexão do imperativo econômico deste tempo. A produção na hipermodernidade tem todo o seu esforço focado no instinto do desejo individual, seja ele de forma consciente ou inconsciente, por ser considerado uma fonte de satisfação inerente à condição humana. Essa satisfação do indivíduo tornou-se

o alvo principal do modo de produção, pois, o objetivo é excitar para consumir. A estratégia mais eficaz para essa excitação ou incitação foi rapidamente identificada por via da sedução.

O foco apenas no dinheiro e na rentabilidade afetou drasticamente o desenvolvimento humano, um comprometimento nas bases da formação humana como: a tradição, a cultura, a ética, tem-se testemunhado desastres sem precedentes:

Abraçando unicamente a rentabilidade e reinado do dinheiro, o capitalismo aparece como um rolo compressor que não respeita nenhuma tradição, não venera nenhum princípio superior, seja ele ético, cultural ou ecológico, Sistema comandado por um imperativo de lucro que não tem outra finalidade senão ele próprio, a economia liberal apresenta um aspecto niilista cujas consequências não são apenas o desemprego e a precarização do trabalho, as desigualdades sociais e os dramas humanos, mas também o desaparecimento das formas harmoniosa de vida, o desvanecimento do encanto e da graça da vida em sociedade: um processo que Bertrand de Jouvenel chamava de “a perda de amenidade”.<sup>1</sup> Riqueza do mundo, empobrecimento das existências; triunfo do capital, liquidação do saber viver; superpoder das finanças, “proletarização” dos modos de vida (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 12).

A hipermodernidade está marcada pela busca do prazer, cujos valores são de aparências hedonistas. Esse novo imperativo social traz uma nova demanda ao processo de produção. A princípio, a exigência de bens produzidos traduzia uma necessidade social, na contemporaneidade é preciso atender a diversificação de individualidades. A gama de necessidades utilitária assumiu uma dimensão gigantesca, de uma diversidade de gostos inimaginável:

[...] o mesmo capitalismo que caminha no sentido das atividades desenvolvendo técnicas tecnocientíficas e uma lógica contábil é também aquele que trouxe consigo processo de artealização generalizada, uma espécie de essência estética que se manifesta como um fato social Total, até o ponto implica os lazeres e a comunicação, os interesses econômicos e nacionais, a relação com os objetos, com o habitat, consigo mesmo e com o corpo. Não é um paradoxo menor o de que o mesmo sistema econômico que repousa no cálculo racional dos custos e dos benefícios também é aquele que desenvolve o sentido e a experiência estéticos das grandes massas, mesmo de um novo gênero (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 63).

A produção industrial não se separa da figura estética que se vender no mercado. Há o fenômeno de hibridização das esferas: estéticas, econômicas,

arte, entretenimento, criatividade, cultural e comercial. O que se vende está mais estilizado para o consumo das massas:

No tempo da estetização dos mercados de consumo, o capitalismo artista multiplica os estilos, as tendências, os espetáculos, os locais da arte; lança continuamente novas modas em todos os setores e cria em grande escala o sonho, o imaginário, as emoções; artealiza o domínio da vida cotidiana no exato momento em que a arte contemporânea, por sua vez, está empenhada num vasto processo de “desdefinição”. É um universo de superabundância ou de inflação estética que se molda diante dos nossos olhos: um mundo *transestético*, uma espécie de hiperarte, em que a arte se infiltra nas indústrias, em todos os interstícios do comércio e da vida comum. O domínio do estilo e da emoção se converte ao regime hiper: isso não quer dizer beleza perfeita e consumada, mas generalização das estratégias estéticas com finalidade mercantil em todos os setores da indústria do consumo (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 27).

Multiplicar os estilos é colocar no mercado as possibilidades de abarcar todos os gostos, embora as tendências modulam esses gostos. O individualismo que configura o hipermoderno é fonte da demanda e da diversificação de produtos. As novas exigências advêm da indústria produtora dos perfis. Esses acompanham cegamente esse processo infinitamente lucrativo, procura integrarem-se ao mercado, à cultura tecnológica e artística.

## 2.2 A Sedução no Processo de Personalização

As obras apresentam personalidades que se identificam com o homem hipermoderno, socialmente hedonista e individualmente narcísico. Nos contos de Noll, tem-se o corpo símbolo do movimento que traz a perambulação inútil pela busca do relacionamento dissipado. Uma verdadeira personificação do vazio no qual o modo de existir da sedução:

A lei da sedução é primeiro a de uma troca ritual ininterrupta, de um lance maior onde os jogos nunca são feitos, de quem seduz e de quem é seduzido e, em virtude disso, a linha divisória que definiria a vitória de um e a derrota de outro é ilegível - e não há outro limite para esse desafio ao outro de ser ainda mais seduzido ou de amar mais do que eu amo senão a morte. Ao passo que o sexual tem um fim próximo e banal: o gozo, forma imediata da finalização do desejo (BAUDRILLARD, 1991, p. 29).

Os pontos de sedução do conto se estabelecem por sua voz narradora que personifica. Essa insinua contar enredo, fazer trama, trazer a vida cotidiana

para a literatura, mas camufla-se na escritura. A personalização está na figura de personagens, que parecem seres humanos comuns, vivendo em meio a trama de acontecimentos rotineiros. Essa realidade molda uma personalização: o ser hipermoderno.

O indivíduo tornou-se escravo de um novo sistema organizacional, que lhe personaliza não mais como um proletário, mas um ser seduzido, imerso a ilusão, preenchido pelo consumo. O processo de personalização que molda as identidades dos personagens das obras trabalhadas neste estudo, cujo ideal

[...] moderno de subordinação do indivíduo a regras racionais coletivas foi pulverizado, o processo de personalização promoveu e encarnou maciçamente um valor fundamental: o da realização pessoal, do respeito à singularidade subjetiva, da personalidade incomparável, quaisquer que sejam as novas formas de controle e de homogeneização realizadas simultaneamente. O direito de ser absolutamente si mesmo, de aproveitar a vida ao máximo é, certamente, inseparável de uma sociedade que institui o indivíduo livre como valor principal e não é mais do que a manifestação definitiva da ideologia individualista; mas foi a transformação dos estilos de vida ligada à revolução de consumo que permitiu esse desenvolvimento dos direitos e desejos do indivíduo, essa mutação na ordem dos valores individualistas. Salto adiante da lógica individualista: o direito à liberdade – teoricamente ilimitado, mas até então circunscrito à economia, à política, à cultura – ganha os costumes e o cotidiano. Viver livre e sem pressões, escolher seu modo de existência são os pontos mais significativos no social e no cultural do nosso tempo, pontos da aspiração, do direito mais legítimo aos olhos dos nossos contemporâneos (LIPOVETSKY, 2005, p. 16).

Nesse processo, a sedução com a habilidade de seus artifícios soube perceber muito bem a natureza da presente fase; o homem apartado do social, livre da solidez que fundamenta a sociedade, está fluido, leve para percorrer o caminho determinado pelo seu desejo:

Deitei-me sobre o corpo. Uma luz penumbrosa ia se fazendo. O corpo me acolhia. [...] A luz vinha de uma pessoa que até ali eu não vira. Vinha dela, sim, e cada vez com mais intensidade. Eu e o corpo debaixo de mim nos olhamos então, suados, nus, deitados em cima de uma mesa. Nesse instante a luz já se fazia quase feérica. Eu abraçava aquele corpo numa proximidade espantosa, feito quisesse evitar o meu olhar sobre o seu e ao mesmo tempo escondê-lo dos demais (NOLL, 2006, p. 14).

Esse fragmento do conto “No dorso das horas” apresenta o indivíduo que expõe suas sensações. Essas figuram o real dentro do imaginário pela expressão “luz vinha de uma pessoa”. Aquele que aparece irradiando luz está

em uma situação de destaque, sendo difícil não lhe ver. É a ficção brilhando, mesmo que sugestivamente se colando na penumbra. Fala de luz e de sexo,

[...] mas ao mesmo tempo põe fim ao sexo através da acumulação dos signos do sexo. Paródia Triunfal e agonia simulada, eis aí sua ambiguidade. Nesse sentido, o pornô é verdadeiro: é o que é de um sistema de dissuasão sexual por alucinação, de dissuasão do real por hiper-realidade, de dissuasão do corpo por sua materialização forçada (BAUDRILLARD, 1991, p. 44).

O poder de atração para determinar o consumo desse indivíduo camufla valores e ideias. É capaz de penetrar no inconsciente deste, instituindo nele um processo de personalização. Essa é uma estranha personalidade que perdeu a noção do seu ser e busca intensamente o ter, como o protagonista da obra cinematográfica *Demolição*: um ser estranho na sua própria vida, vivendo focado apenas na ilusão da saciedade do lucro, alheio à sua realidade sensível: sua esposa, seu lar, seus colegas de trabalho e seus familiares. O poder da sedução se instaura fortemente, sendo

[...] um processo reversível e mortal, ao passo que o poder se quer irreversível como o valor, cumulativo imortal como ele. Compartilha todas as ilusões do real e oscila assim no Imaginário e na superstição de si mesmo (com o auxílio das teorias que o analisam, embora para contestá-lo). A sedução não é da Ordem do real nunca é da ordem da força além da relação de forças. Mais precisamente por isso é quem envolve todo o processo real do poder assim como toda ordem real da produção, dessa reversibilidade e das desacumulação e interruptas sem as quais não haveria poder ou produção. [...] Quer se fazer do sexo como do poder uma Instância irreversível do desejo uma energia irreversível (um estoque de energia, é necessário dizê-lo, visto que o desejo nunca está longe do capital). Pois, conforme nosso imaginário, só conferimos sentido ao que é irreversível: acumulação, progresso, crescimento, produção. O valor, o desejo e a energia são processos irreversíveis - esse é o próprio sentido da sua liberação. (Injetemos uma dose mínima de reversibilidade em nossos dispositivos econômicos, políticos institucionais, sexuais (BAUDRILLARD, 1991, p. 57-8).

É o desejo que está aproximado do capital, em que a sexualidade está garantida pela mítica, mas também fica à mercê da fragilidade do objeto. A suposta fragilidade está em mostrar, como um aspecto vítreo, como de liquidez, de transparência, mas vivendo na obscuridade.

**Figura 7 - Interior da casa do personagem**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

O cenário da casa da figura 2 faz parte do filme *Demolição*. Ela é de exposição do luxo e da vida dos que vivem nela. Os móveis são representações da estética vista por todos. A matéria prima da produção é de mostrar um mundo transtético. O autêntico capitalismo artista da hipermodernidade, que atrai, seduz. Parece um *big brother show*, cujo universo é de atração, mesmo sem aparente vontade, o espectador é atraído pelo olhar, ao se deparar com tudo desnudado. Nesse mundo, está o espírito do capitalismo:

[...] um sistema de justificação moral foi substituído por uma legitimação do tipo estético, pois valoriza as sensações, as fruições do presente, o corpo de prazer, a leveza da vida consumista. Notemos que essa ordem de valores não encontra suas raízes últimas na "crítica artista" radical, e sim, muito mais profundamente, na ideologia individualista dos direitos humanos que afirma a universalidade dos direitos à igualdade e à felicidade. A ideologia do bem-estar consumista não foi construída em resposta às rejeições a modernidade desumanizante do capitalismo, mas pelo desenvolvimento de um modelo individualista, materialista e mercantil do ideal democrático de felicidade (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 125).

O processo produtivo passa por uma reorganização de sua ordem produtiva, e de forma muito ampla, dentre as principais transformações, notam-se as modificações dos espaços de trabalho: menos disciplinar e mais cordial, organização flexível do tempo de trabalho em grandes empresas, com intuito de uma melhor produção pelo indivíduo, a descontração do trabalho em domicílio, tudo isto em função de produzir melhor para consumir intensamente, isso é o

[...] homem-ser-máquina, traduzindo em seu comportamento, hábito e ação a identidade da máquina na sua função prioritária: encontrar-se no tempo. Tudo em nosso mundo globalizado requer menos tempo, menos cuidado com o mundo, com o “outro” e com si mesmo. Na transitoriedade absurda da vida - espelhada na contravida, na sociedade consumista do imediatismo, em que os relacionamentos estão engendrados nessa rede de exigüidade e ausência de seres humanos, em que tudo se transforma e transmuta em nada, em vazio em segundos tudo - é descartável (NUNES, 2008, p. 251).

A personalidade hedonista assume cada vez mais uma postura exigente quanto à doação integral de si. A vida é consumida com qualidade e estética do luxo envidraçado, ou seja, mostrado para que outros lhe vejam em meio à diversidade dos bens de consumo. O processo de personalização, que a sedução instituiu, provoca uma profunda transformação no processo de produção.

Da mesma forma, as realidades literária e fílmica moldam uma personalização: o ser hipermoderno. O personagem/ator consegue compor em sua representação a personalização da qual toda a sociedade contemporânea está submetida. Há variações do homem, para que esse consiga produzir e consumir na sociedade. Seu mundo o elege a cada tempo e lugar, conforme os parâmetros do pensamento, da relação entre corpo e suas complexidades.

Nos contos e no filme, revelam-se o homem-metamorfose para estar, viver e eternizar-se como hipermoderno. Entrar e sair de situações deixa a vida em demolição, mas que faz parte desse viver moderno. O universo momentâneo o qual pertence regula suas estruturas sociais, interligadas por esferas da arte, tradição, religião, política, economia, entre outras.

Em *Demolição*, o personagem só percebe o que lhe interessa e isso lhe impede de enxergar um vazamento na geladeira que abre todos os dias e relações deterioradas. Nessa conjuntura, são pontuados os entrelaçamentos em que as obras em questão foram construídas de forma a se aproximarem da natureza do tempo hipermoderno. A existência dos personagens mergulhados nas problemáticas causadas pela angústia da incompreensão da nova lógica está constituída pelo desenvolvimento da sedução na sociedade. O ato de buscar pela satisfação do desejo pelo novo, belo, pelo ter, impede o indivíduo reconhecer a sensibilidade verdadeira da vida.

### 2.3 A Sedução: o Vazio e o Excesso

A hipermodernidade é definida pelo vazio deixado pelo desaparecimento das ideologias e dos limites da modernidade, mas o que é mais importante para explicar o narcisismo característico do indivíduo contemporâneo é que ele resulta da mente desenvolvida pelo processo global que tem como lógica o hedonismo e individualismo, isto é uma personalidade construída, moldada, pela lógica hipermoderna.

Em *Demolição*, o olhar parece perdido, o semblante preocupado, mas a aparência é do homem moderno comum, vestido com combinações de cores adequadas, ouvindo algo em seu aparelho de ouvido - objeto que aparece em outras cenas do filme. É uma imagem típica da modernidade, em que as pessoas estão envolvidas com alguma coisa, mesmo andando pelas ruas, interagindo com aparelhos eletrônicos.

Figura 8 - No vazio da sua existência



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

A imagem mostra que, com esse indivíduo autônomo em suas escolhas, a sedução encontra sua presa fácil. Homens são como máquinas, ao se interagirem com elas. Vivem um certo vazio, cuja expressão está em seu olhar e rosto com aparência de preocupado ou desolado. Vive-se em meio ao vazio, apesar de vestir-se bem, usar aparelhos modernos. O indivíduo parece não estar bem consigo, pela expressão de desolado.

O ato de preencher o vazio existencial humano parece distante. Os produtos carregados de representação, tais como: roupas combinando cores, aparelhos eletrônicos, penteado do cabelo. Mas o olhar está carregado de uma insatisfação, prefigurando o vazio. Esse vazio é algo característico dos produtos, porém mostra-se enraizado no ser.

A compreensão leva a dois termos que qualificam a vida social em que se vive entre o vazio e o excesso. O vazio, pelo modo de vida que se vive com uma incapacidade incrível de sentir as coisas e as pessoas. O excesso se traduz na preocupação obcecada pela felicidade individual, pelo prazer singular e por ambições ilimitadas. A sedução potencializa o excesso e o vazio:

Ordenaram que eu saísse daquela sala e fosse ao encontro do resto do Casarão. Sem nenhuma ideia preestabelecida. Que andasse apenas. Seria um único plano em sequência, em que eles me seguiriam por tudo, mesmo que eu trancasse as portas atrás de mim não importava, pois eles tinham delatado o vazio de todas as fechaduras (NOLL, 2006, p. 11).

Os trechos “sem nenhuma ideia” “tinham delatado o vazio” consubstanciam com o vazio de não expor ideia e, ao mesmo tempo, de denunciar o vazio. Outra parte - “não importava” - retrata a negativa de ir conduzido por uma espécie de sedução, mostrando o vazio de desejos realmente próprios.

Graça (2010, p. 1) aponta que vazio é aquilo que nada contém, ausência de conteúdo ou tem apenas ar. O vazio se instaura também “[...] na produção artística: está na pausa da música, no silêncio prolongado de um diálogo teatral; no caráter ambíguo e polissêmico de todas as artes, sobretudo na literatura como forma de vazio textual”.

Conforme Iser (1996, p. 102), tal vazio é condição para a estética da obra, na qual o leitor busca rastros de possíveis interpretações por meio das noções de imagens com suas singulares significações. A interpretação não revela tudo da arte, mas o processo criativo de ideias da reprodução da realidade, pois traz a “[...] diferença do que sucede com os parceiros numa relação diática, o texto não se adapta aos leitores que o escolhem para leitura”. O discurso ficcional tem dimensão imagética que permite completar lacunas textuais:

O vazio, assim concebido, não é defeito da incapacidade do autor de resolver suas próprias querelas, mas, pelo contrário, serve como mecanismo estético, ferramenta artística, recurso típico de uma obra aberta, ou mera provocação em que se incute nos limites da narrativa – ou mesmo em toda sua confecção – lacunas angustiantes, corrosivas, mas ainda assim atraentes e sedutoras, pelas quais o leitor terá de se aventurar e reagir. Esta é, no entanto, uma tarefa árdua, que dependerá de vários fatores, como a dimensão sócio-cultural do leitor, de seu posicionamento e opiniões diante da obra (GRAÇA, 2010, p. 1).

A interpretação passa por algumas sugestões: não há interpretação final, “[...] sob pena de negar seus próprios termos. Mesmo que o ato de escrever tente preencher um vazio, ele não pode se comprometer com o projeto de acabar com o vazio - o enigma que o motiva precisa de proteção e salvaguardas” (GRAÇA, 2010, p. 1).

A não definição total permite maior abertura para a (des)construção do sentido, que revela a inscrição do vazio na arte literária e fílmica. Essa é a fenomenologia que a leitura do vazio adquire no texto artístico. É a forma de potencializar as possibilidades interpretativas (ISER, 2001, p. 86):

Na percepção interpessoal, as reações recíprocas não são apenas condicionadas pelo que cada parceiro deseja do outro, mas ainda pela imagem que se fez do parceiro a qual, em consequência, contribui decisivamente para as próprias reações. Estas imagens, contudo, não são mais qualificáveis como “puras” percepções; são o resultado de uma interpretação.

Nesse fragmento, infere-se o vazio instaurado para provocar a pluralidade dos vazios, que se complementam. O leitor pode preencher os segmentos textuais, ao perceber a representação e a inter-relação entre eles. O vazio se encontra nos movimentos do enredo, das ações dos personagens, no próprio discurso, nos excessos dos dizeres ou dos não dizeres. Nisso está a relação do vazio com o excesso, pois ambos têm sentido de privação e ausência.

Quanto ao excesso, pode ser visto como algo a ser combatido. As imagens das novas tecnologias “[...] ajudam a pensar sobre o excesso que o escritor italiano Ítalo Calvino chama de peste da linguagem e o argentino Ricardo Piglia associa à obscuridade da língua oficial, burocrática. Para ambos, a literatura seria urna espécie de antídoto para a peste do excesso” (GOMES, 2004, p. 71). Nas artes literária e fílmica:

A instalação opera com um excesso de imagens e engendra um discurso que procura estabelecer conexões precárias e provisórias entre os fios secretos e descontínuos da linguagem urbana. Esse discurso e, então, o relato sensível dos modos de ver a cidade, produzindo múltiplas cartografias, a partir de percursos numa rede. Em cada imagem e cada ponto do itinerário pode-se estabelecer, através de deslocamentos, uma relação de afinidades ou de contrastes que leve a estabelecer sentidos sempre móveis (GOMES, 2004, p. 72).

As artes em análise compõem-se de excessos de estímulos sensoriais para o leitor/espectador ser colocado no mundo de grande exposição. Essa plena forma de expor os componentes artísticos em contato com o leitor acaba por seduzi-lo cegamente. O excesso transporta o homem para a ficção, de maneira a submetê-los a sensações do vazio da arte. A construção da linguagem é intencional para seduzir, persuadir, dominar a mente, que se entrega aos estímulos.

É o excesso abrindo possibilidades para a reinvenção, mas ele parece não cansar o leitor, porque não é exato, mas abstrato em toda sua dimensão. Desse modo, o excesso se refere, segundo Lipovetsky, ao contexto do hiperespetáculo. A cultura do espetáculo tem sua gênese no desaparecimento dos limites entre cultura e economia, arte e indústria. Acontece então uma ligação entre a cultura e a indústria, produzindo uma cultura mundial:

Com o desenvolvimento do capitalismo artista, as fronteiras tradicionais que separavam cultura e economia, arte e indústria se esfumaram: a cultura torna-se uma indústria mundial, e a indústria se mistura com o cultural. A economia está cada vez mais na cultura, e esta na economia: à economização crescente da cultura corresponde a culturalização da mercadoria. Não são mais as artes, apenas, tradicionais ou novas, que constituem a cultura, mas todo o nosso ambiente comercial de imagens e de lazeres, de espetáculos e de comunicação. [...] Uma cultura que tem como característica implantar-se sob o signo hiperbólico da sedução, do espetáculo, da diversão de massa (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 262).

Essa hibridização da cultura, indústria e economia trouxe mudanças na sociedade. O hiperespetáculo levado a todos está nas esferas da arte e do lazer. Ele inaugura a era do hiper que supera o anterior. Embora a arte pressuponha ter um discurso contra ideológico, a TV, a publicidade, a moda, os esportes de lazer, os desfiles tudo vira *show business*: “Em toda parte, o capitalismo de consumo se faz empreendedor artístico, empresário de uma inovação cultural

destinada à distração das grandes massas” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 263).

O público, isto é, a sociedade adota uma nova visão de si mesmas, e se pensam como imagens. Vive-se hoje como em um *Big Brother*, as câmeras dos *smarts* fones, as *selfs*, as filmagens postadas nas redes sociais, a interatividade, oportunizam o próprio espetáculo de cada um.

A sedução vale-se desse indivíduo que rompeu com o as estruturas rígidas do social e seus fundamentos como: a tradição, a religião, a política, a ética, a moral, e o seduz por uma nova maneira de estabelecer relações de trabalho, pessoais, institucionais, sociais. Um novo ser livre em suas escolhas, fluido e leve frente a preconceitos, tradições, conceitos morais, afetivos e éticos, vazio em humanidade, como se identifica na obra de Noll (2006, p. 14):

O diretor, que tão pouco interferia, dessa vez veio drástico, ordenou: Afastem-se um pouco, para que os dois mutuamente possam se olhar. Como soldados ao fim da batalha, mas ainda a vislumbrar promessas. Sim, nos fitamos então, presumivelmente na distância ideal. Embaixo de mim, toda em gotas peroladas de suor, minha filha médica sorria..., mas como se não me reconhecesse assim de perto.

O personagem fluido, imerso a gotas, simbolizando o líquido que escorre, que não se deixa reter pelas solidez dos mecanismos de controle sociais, a ponto de descrever uma relação incestuosa sem nenhum julgamento moral. A figura do diretor é a de dirigir o espetáculo, embora o discurso esteja insinuando que sua interferência era pouca. Abruptamente, o papel adveio drasticamente ordenando, como se provocassem os demais a seguirem outra posição.

Atrás do hiperespetáculo, está a intensão de provocar “[...] estímulos em cadeia a fim de proporcionar sensações descomplicadas, extraordinárias, hiperbólicas, e ambiciona fazer os consumidores viverem experiências sensoriais e imaginárias, “aventuras” sensitivas e emocionais” (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 267). Servem para captar os desejos dos consumidores, cujo indivíduo hipermoderno está marcado pelo hiperespetáculo, forma uma sociedade exposta ao mercantil de regozijo de massa.

## 2.4 A Sedução na Linguagem Literária e a Relação Tempo e Espaço

A transformação da relação do tempo e do espaço, como resultado da instrumentalização do tempo pela lógica mercantil, teve como estratégia para sua consagração no tempo hipermoderno: o artifício da sedução, o artifício mais antigo do mundo. É preciso aliciar para o consumo o que o tempo produzia cada vez mais rápido, é preciso atrair, manipular as aparências; diversidades de bens e serviços dotados de imagens que provoquem sensibilidades e sensações ilusórias e obsoletas:

Ingênuo é qualquer movimento que acredite subverter os sistemas por sua infra-estrutura. A sedução é mais inteligente, ela o é como que espontaneamente, com uma fulgurante evidência – não tem de se demonstrar, não tem que se fundar – está imediatamente ali, no avesso de qualquer pretensa profundidade do real, de qualquer psicologia, de qualquer anatomia, de qualquer verdade, de qualquer poder. Ela sabe - é seu segredo – que não há anatomia, que não há psicologia, que todos os signos são reversíveis. Nada lhe pertence, exceto as aparências – todos os poderes lhe escapam, mas ela reverte todos os seus signos. Quem pode lhe opor? O único verdadeiro desafio está aí, no domínio e na estratégia das aparências, contra o poder do ser e do real. De nada serve jogar ser contra ser, verdade contra verdade; eis aí a armadilha de uma subversão dos fundamentos, quando basta uma ligeira manipulação das aparências (BAUDRILLARD, 1991, p. 15).

O indivíduo, manipulado pela lógica hipermoderna, é seduzido a consumir na tentativa de suprir o seu ser na existência. Nos contos de Noll, o eu dissipado das limitações humanas está na vida acelerada que o impede de sentir e deter-se em alguma situação para prestar atenção, mas, ao mesmo tempo, torna-se uma máquina de ser capaz de se adaptar ao hiper-real.

Os contos que compõem a obra de Noll apresentam narrativas sufocantes, que desafia e asfixia o leitor na capacidade de interpretar. O real e o representativo se misturam pela abundância de imagens literárias, que proporcionam ao leitor transcender sua visão de mundo.

A linguagem literária aporta em sua linguagem a sedução e outros mecanismos que a diferencia de todas as outras artes. A partir dos estudos de Cunha (1999, p. 2), pode se inferir que tal sedução compartilha “[...] uma gama de valores, normas e condutas – construindo seus projetos de vida e profissão à luz da educação recebida da literatura”. Os artifícios da sedução na literatura são para atrair os leitores de uma forma tão peculiar que esses, quanto mais cheios

de conhecimentos das artes, mais “rastejam aos seus pés”. Nessa percepção, conforme Seed (1994, p. 8),

Além de estabelecer a sequência através da qual a sedução ocorre, a linguagem escrita também nos dá o rol de expressões retóricas - as metáforas e comparações, as imagens e reflexões - que estão no coração do discurso. Se a linguagem escrita não pode, portanto, nos dizer exatamente como os homens seduziram, pode nos contar os códigos culturais usados na sedução de mulheres: a sequência dos estratagemas retóricos.

Na literatura, a sedução difere de outras artes e práticas culturais, pois, nela, operam-se a personalização, os estilos de percepção dos sentimentos humanos, inscritos nas vozes de personagens que complicam ou embaraçam as interpretações. Ir além do levantamento simples do enredo do conto e do filme é essencial para entender o tempo moderno da sedução:

Para implementar a percepção sobre a dinâmica emocional que era o núcleo da sedução, é preciso, entretanto, ir além do levantamento habitual de documentos históricos e sociais. De maneira a apresentar um relato mais convincente e persuasivo sobre os costumes sociais informais que mediavam a exibição de emoções que constituíam o núcleo da persuasão sedutora (SEED, 1994, p. 12).

A leitura literária passa pelo ambiente sedutor que vai além da simples história. O não escrito está inferido. A figura da mulher se entrelaça com o cheiro de esmalte, sendo o objeto a forma trazer a sinestesia da moça que veio após seu cheiro aparecer primeiro. O cheiro do esmalte entrou pela porta antes mesmo de ela abrir a porta. A lacuna entre o que está de dentro e o que está de fora foi preenchida pelo cheiro de esmalte fresco, pois foi recém-pintado:

Senti um cheiro de esmalte. De fato, a moça que me abria a porta do casarão tinha as unhas com jeito de recém-pintadas —, carregadas de púrpura. Fui chamado, filei. Sim, todos o esperam, ela disse —, parecendo ser a funcionária, a secretária, quem sabe a operadora entre os visitantes e os chefes. O meu nome não foi citado nem por mim nem pela mulher, como se ela já conhecesse minha imagem de outro lugar. Entrei, a moça fechou a porta. Pediu que eu a acompanhasse. Chegou perto de um abajur de luz bem baixa, num ambiente de janelas cerradas... (NOLL, 2006, p. 9).

A estética é de um ambiente rico e confortável, embora com interfaces do vazio, do narcisismo que consome a si. O esmalte revela uma imagem a respeito

da fluidez da ação humana. O cenário infere, considerando a relação com a teoria de Bauman (2001), uma metáfora analógica da hipermodernidade, cuja natureza é da figura feminina, com leveza, “ausência de peso”.

Uma moça com cheiro de esmalte, sedutora por sua definição de conhecer o que quer, quem estão ao seu redor. Ela é colocada no jogo da linguagem como expressão do processo de entrar pela porta, mas seu perfume de esmalte fresco surgiu antes de ela mostrar-se. A personagem traz o movimento de abrir e fechar a porta do casarão, fato em que ocorre a permissividade de sua passagem que se fundindo no espaço e no tempo.

Além disso, os momentos formam imagens de *desingns*<sup>1</sup>, como modelos futuristas, com a presença da lógica hipermoderna intencionalmente produzida, para indicar uma realidade aquela situação ficcional. Tudo belo com ambiente rico e confortável. Essa realidade molda uma personalização: o ser hipermoderno em tempo e espaço definidos ou insinuados, satisfatórios e necessários:

O modo como compreendíamos essas coisas que hoje tendemos a chamar de “espaço” e “tempo” era não apenas satisfatório, mas tão preciso quanto necessário, pois era o *Wetware*<sup>2</sup> - os humanos, os bois e os cavalos - que fazia o esforço e punha os limites. Um par de pernas humanas pode ser diferente de outro, mas a substituição de um par por outro não faria uma diferença suficientemente grande para requerer outras medidas além da capacidade dos músculos humanos (BAUMAN, 2001, p. 140).

Para definir a relação espaço e tempo, segundo Bauman (2001), elege-se as outras possibilidades de compreender o movimento das coisas, da vida. A força muscular humana ou animal deixa claro um tipo de momento. O tempo foi problematizado pelo *hardware*<sup>3</sup>. Tudo muda nessa relação, como algo que se torna inevitável:

Esse “algo” foi, podemos adivinhar, a construção de veículos que podiam se mover mais rápido que as pernas dos humanos ou dos animais; e veículos que, em clara oposição aos humanos e aos cavalos, podem ser tornados mais e mais velozes, de tal modo que

<sup>1</sup> Para Lipovetsky (2015, p. 168.). “[...] o design é utilizado como vetor de estilismo para modernizar a aparência dos produtos, seduzir os consumidores, aumentar as vendas”.

<sup>2</sup> *Wetware* descreve a ligação dos conceitos de construção física, conhecida por sistema nervoso central, e construção mental, denominada mente humana.

<sup>3</sup> *Hardware* é a parte estrutural física de um computador, ela é formada por componentes visíveis.

atravessar distâncias cada vez maiores tomará cada vez menos tempo. Quando tais meios de transporte não humanos e não animais aparecem, o tempo necessário para viajar deixou de ser característica da distância e do inflexível “wetware”; tornou-se, em vez disso, atributo da técnica de viajar. O tempo se tornou um problema do “hardware” que os humanos podem inventar, construir, apropriar, usar e controlar, não do “wetware” impossível de esticar, nem dos poderes caprichosos e extravagantes do vento e da água, indiferentes à manipulação humana; por isso mesmo, o tempo se tornou um fator independente das dimensões inertes e imutáveis das massas de terra e dos mares. O tempo é diferente do espaço porque, ao contrário deste pode ser mudado e manipulado; tornou-se um fator de ruptura: o parceiro dinâmico no casamento tempo - espaço (BAUMAN, 2001, p. 142).

A velocidade do tempo leva ao encurtamento das distâncias, à velocidade de informação, logo é instrumentalizado pela lógica do capital porque tempo é dinheiro. O tempo foi transformado em instrumento do capital; e o tempo dentro dessa nova lógica é utilizado mais aceleradamente a criar o novo: com criatividade, tecnologia, avanços científicos extraordinários com um único objetivo seduzir o homem ao consumo e alimentar a lógica que move o mundo, o vazio da vida e do ser do homem que vive em torno do “sei lá”:

Quase corri pelo corredor, tropecei, levei um tombo, bate com a cabeça no marco de uma porta que dava para um aposento escuro, despido de tudo que o pudesse caracterizar ou como quarto ou escritório ou sala de televisão ou simples cômodo de leitura. Sei lá eu. Agora eu precisava limpar o meu sangue que brotava da Frente. Ter muito cuidado para me recompor no prumo certo e ir, ir sempre em direção nenhuma -, enquanto a câmera me seguisse toda concentrada no meu itinerário gratuito por aquele casarão até ali a bem dizer vazio (NOLL, 2006, p. 12).

O homem deve assumir a condição de uma máquina veloz, que absorva o maior número de informação possível, que crie, que seja competitivo, que seja o mais jovem, o mais vaidoso, o mais malhado, o mais bem formado, o mais capacitado. Capaz de adaptar-se às mais demandas de um sistema que, mesmo alicerçado em uma lógica mercantil versada pelo indivíduo, sofre uma mutação constante pelo efeito da aceleração do tempo. Em *A máquina de ser*, de Noll (2006), o movimento de cada personagem

[...] compõe o mundo de hoje, “fagocitado”, engolido “autofagicamente” pela velocidade do tempo. Apresenta a resignificação do espaço, do corpo como território da inquietude e da peregrinação na infrutífera busca do relacionamento humano dissolvido em nosso mundo. Apresenta o homem em seu limite de suportabilidade entre encontros

e desencontros, desejos e vontades, buscando um sentido mais forte para existir, uma concreta e angustiante realidade produzida pelo momento, ou seja, escravo, de si mesmo e dos sistemas organizacionais estabelecidos, sobrevivendo entre a sina e o destino. Um dos narradores desta obra nos diz: “eu seria escravo e agora por inteira vocação (NUNES, 2008, p. 249).

Toda transformação da relação tempo espaço, trouxe profundas consequências tanto, no modo de estar no mundo como no modo de ser de cada um no mundo. Estar no mundo hipermoderno compreende estar em um mundo onde se vive em uma velocidade de variação que não permite ter existência, pois não se permite ter sensibilidade, sensações, não se permite estar. E, como poderia ser, se não se pode estar? Tudo assumiu uma realidade como em uma ficção.

As narrativas construídas por Noll provocam os leitores a entrar no mundo imaginário, mas, ao mesmo tempo, leva-o a interagir com outras artes. A interpretação dos contos permite o leitor ir além do que está nos enredos, em cuja representação está certas realidades da ficção. Tem a narrativa construída com o objetivo traz à tona uma transcendência em sua capacidade de interpretação, um dos seus recursos literários mais fortes são as imagens esfaceladas.

A obra de Noll tem toda a sua força de dualidade de significados, capazes de levar o leitor a intérprete que se soma ao universo criado. Uma nova visão de mundo é reconhecida como flexível, frente à (ir)realidade de mudança. Cada dia se torna mais difícil reconhecer o que é real e o que é ilusão em função da instantaneidade do tempo hipermoderno. Isso é sentido pelo personagem do filme e pelos protagonistas dos contos em análise.

Homem e máquina, imagem fílmica e literária são temas para o despertar para o ser e seu interior. A busca por seus desejos o transforma em máquina vagante dentro de espaços não preenchidos, isto é, formadores por vazios. Os personagens se acharam perdidos em si mesmos, não se reconhecem, pois sofreram demolições de vidas, de rotinas, era preciso colocar-se em outro patamar de ser humano, sugestivamente como mostra o conto “A máquina de ser”:

Fui de volta Embaixada olhando as vitrines. Não eram tantas. Nem especialmente belas. Do ventre de uma manequim descia um enxame

de bombons. Numa loja de artigos masculinos, havia um homem de louça que, no entanto, revirava as pupilas como se tomado por um ataque Sideral, sem nexos com o imediatismo de ocasião. Tudo parecia concorrer para uma lógica que não adiantava revidar. Não diria que ali os acontecimentos sofressem de uma ordem bastarda, e legítima. Eu é que precisava aprender a ver ali a sorte humana e nela me incluir (NOLL, 2006, p. 121).

O conto “No dorso das horas” revela a atemporalidade como referência principal para expor as imagens, os olhares, o jogo de sombra e luz no qual se encontra o homem. O tempo abriga essas variantes na narrativa. Horas é a palavra significativa desse tempo móvel, processual, frisado com o termo dorso, que significa superior de uma parte corporal. Esse corpo é visto na linguagem contra discurso, sendo corpo-nômade e horas-instante a base do tecer criativo. Temporalidade não mais é estática, pois que dá movimento a esse corpo, instantâneo, mutante e veloz como a luz. O documentário elucida a imagem da ação cega, por isso, nas sombras, mas reveladas pelo narrador:

No entanto, o documentário da minha ação às cegas, por dentro daquele casarão, não sei se me interessava tanto. Ter, porém, aqueles dois servos de minha fluidez rente ao meu corpo por onde eu fosse... pois é..., isso talvez me desse um apuro propício para me transformar em imagem... E por isso eu mais andava por todos os cômodos... E deles saía... Como se no próximo ponto eu pudesse adquirir a estatura de um signo, que por si só traduzisse o que aqueles dois que me seguiam não logra vão transmitir sem mim... (NOLL, 2006, p. 12).

A narrativa traz um narrador que parece dirigir a escritura como um diretor de um filme, orquestrando o desenrolar da trama. O olhar para a câmera é de insinuar a presença de outro alguém por traz dessa câmera que canaliza o corpo ou a imagem a sua frente. Esse movimento se liga a ideia das metodologias de um filme. O poder está ali na figura do pai. Se é pai é porque tem filhos, sendo esses a razão desse poder. Os olhares se encontram como soldados ao fim de uma batalha, em que restam as fadigas da luta. No corpo e tempo processos, a escritura artística é também um procedimento de lutas, no qual tudo se torna nômade e atemporal.

Passa a existir uma nova maneira de conduzir as relações do indivíduo e seu meio social. As relações do indivíduo e seu meio, agora, são permeadas de distorções, de sensibilidades, de sensações, gentilezas e de humanização em que

[...] opera o processo de personalização, nova maneira de a sociedade organizar-se e orientar-se, nova maneira de gerar os comportamentos, não mais com tirania dos detalhes, e sim com o mínimo de sujeição e o máximo de escolhas privadas possível, com o mínimo de coerção e o máximo de compreensão possível (LIPOVETSKY, 2005, p. 20).

O indivíduo passa a se ver como ser individual e não mais social, e a essa transformação a lógica mercantil se adequa muito bem. Produzir para atender desejos e necessidades individuais de caráter hedonista. A estratégia mais eficaz para saciar o desejo em qualquer que seja a situação é, e sempre será a sedução, que constitui o novo processo de personalização, cujo corpo é essencial e está imerso em insinuações sexuais:

O conto “Convívio” remonta cenas das relações humanas, em um contexto simbólico da insanidade. Homem e animal parecem um só, vivendo em sociedade. O confinamento parece estar apenas no interior. A atitude bruta é faz parte jogo da vida, pois conviver significa ostentar o diálogo do vazio. Esse convívio é uma arte de imposição e abnegação, de encher-se e esvaziar-se. Os homens precisam estar em sintonia com essa relação:

Ali, observando a porta se fechar tragando o meu inerte companheiro na tarde de raro sol de dezembro, ali, pensei seriamente em aplicar-lhe alguns corretivos francamente duros, para que ele fosse marcado para sempre com a insanidade a que pode chegar o trato humano. Que a partir desse novo tratamento, ele viesse e me pedisse colo com a maior fluência. Eu já estava perdidamente apaixonada por isso que ainda não era humano (NOLL, 2006, p. 39).

Conviver é estar em proximidade com outro ser e não um estar-com, mas que supõe harmonia, mesmo que isso não simbolize concordância total com o outro alguém. Esse ser convive bem com o consumo rápido - *fast-food*, com uma rotina líquida, sem quase nada de vida. É um homem que aparece como máquina, sem convívio integral com seu interior, seu querer, pois é um depósito de rejeitos, que se transformam em lugar de solidão:

Lembro que ainda consegui ver mais nítido as duas partes do meu corpo: uma, feita pela minha solidão com a matéria do meu sono; outra, que só possuía o meu braço e mão acariciando bem desperta o corpo dele, um corpo diga-se de passagem agora bem rarefeito sobre o travesseiro. Ele ainda dormia e parecia pouco a pouco se esvaír. Então corri até o espelho para me pintar com meu batom cor de tijolo. Peguei-

o como se fosse uma criança de colo, passando um lençol em volta do seu corpo para que ninguém o pudesse ver (NOLL, 2006, p. 41).

O discurso traz um corpo que aparenta ter duas partes, que também são rotuladas como corpos, funcionando separadamente. Objetos e personagens se apresentam com seus corpos simbolizados por sentimentos como a solidão. Materialidade e rarefação se unem para formar o movimento que se esvazia, embora fique mais nítida a estética da criação.

O conto “A máquina de ser”, como o mesmo nome da obra que compila de mais de 20 contos, é narrativa que causa a suspeição. Há uma máquina movedora do ser, ao mesmo, sendo autônoma de seus movimentos. É veículo que inclui seu próprio construto, induzindo o leitor a ver aventuras de ideias:

Lembrei que eu agora só sabia beber um cálice de vinho as portas da madrugada, e isso já me bastava para aventurar um pouco minhas ideias que logo retornavam porém a seu leito natural, por onde as águas de desciam em sua mansa sina, dando a funcionar mais uma vez minha máquina de ser, ali, quietinho, fumando meu cachimbo, meio encolhido sobre o abajur para permanecer nos bastidores, sem Nem eu mesmo perceber (NOLL, 2006, p. 120-1).

Essa máquina está dentro do homem, porque o domina, mas também fora, pois orchestra tudo a sua volta. A máquina utiliza e dá energia para os movimentos definidos para atingir seus objetivos. Usar a máquina ou ser usado por ela causa toda a metamorfose, a mudança dos sentidos, do cenário, da imagem. Ela inscreve o sujeito no seu individualismo necessário para chegar ao extremo que é parte do hipermoderno.

### 3 EXPRESSÃO DO EU E INDIVIDUALISMO EXTREMO NA LITERATURA E NO CINEMA

Nosso centro de gravidade efetivamente deslocou-se para uma economia libidinal que só deixa lugar a uma naturalização do desejo destinado à pulsão ou funcionamento maquínico, mas sobretudo ao imaginário do recalque e da liberação.

(JEAN BAUDRILLARD).

Neste capítulo, analisa-se como o eu se expressa nas obras artísticas do cinema e da literatura. O individualismo está relacionado à fase hipermoderna e seus aspectos atinentes à sedução e ao eu extremado. Os contextos nos quais estão a personalidade são de profunda paralisia em relação às problemáticas sociais. As situações simbólicas de catástrofes rompem com os olhares, embora esses pareçam continuar na mesma direção. O excesso de vaidade e o extremo atraem o ser indiferente a si e ao outro.

Em *Demolição*, também há um ser anestesiado, corrompido, pela força do capital estetizado. Pensando-se estrategicamente para manter o indivíduo em uma ciranda viciosa de produção e consumo, tem-se a expressão do eu. Em *A máquina de ser*, a centralidade do eu está no movimento do sujeito que se descobre com sentimentos íntimos, com espiritualidade, com capacidade de reflexão sobre si mesmo.

#### 3.1 Hedonismo na Expressão do Eu

O novo modo de estar no mundo produz um processo de personalização, transformando o indivíduo e suas relações em seu universo. Nas obras *corpus*, identificam-se as personalidades carregadas de significado hipermoderno. Nos conflitos internos, nas relações com o outro. O cenário parece realidade imediatista da contemporaneidade, com personalidades, narcísicas e socialmente hedonistas.

Do grego, hedonismo vem de *edonê*, que significa prazer, tendo duas correntes filosóficas sobre seu conceito. Uma representada por Aristipo de Cirene (435-356 a. C.), que considera o prazer como critério para as ações humanas, e outra por Epicuro (341 – 270 a. C.), tem o prazer como valor supremo único para a vida, portanto pode ser usado intensamente.

Na visão da corrente de cirenaico, Aristipo de Cirene, filósofo contemporâneo de Sócrates, é considerado o pai do hedonismo. Ele observou dois estados da alma: o movimento suave que seria o prazer e o movimento áspero, a dor. O prazer objetiva a diminuição da dor, e dá o sentido da vida. Na visão epicurista, Epicuro de Samos encaminhou sua teoria para o entendimento de que o prazer seria para a libertação de todo sofrimento, incluindo a dor, a agitação. Há a necessidade de alcançar o equilíbrio e a serenidade, e o abandono dos prazeres corporais e bens passageiros, portanto, tem-se o prazer usado com moderação para ter a verdadeira felicidade.

Entretanto, independentemente das visões, ao analisar o hedonismo na idade moderna entende-se a sua atualização. Com o filósofo iluminista Julien Offray de La Mettrie, o hedonismo foi transformado em algo amoral, sendo o ideal da serenidade cedido para a frieza entre as pessoas em que o prazer é a motivação das ações. Buscando o bem para o prazer na vida ou ter apenas o bem em si para o utilitarismo, o hedonista consome para sentir emoções, dar vazão à imaginação. Ele faz parte do movimento da busca pelo agradável ou o que ocupa o prazer:

[...] que se define por um sistema de legitimidade diametralmente oposto, centrado na valorização das fruições materiais, no hedonismo do bem-estar, do divertimento e do lazer. Neste caso, a justificação fundamental do capitalismo artista e a elevação perpétua do nível de vida, o bem-estar para todos, as satisfações incessantemente renovadas, a perspectiva de uma vida bela e excitante (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 125).

O hedonista compra a ideia da mercantilização de tudo, sendo guiado pelo consumo, pelo mundo meramente material, no qual está o prazer da relatividade. O ideal é consumir muito e exibir o que tem. Negociar bens é instrumento de vida, de valores morais e identitários. Sendo o dinheiro sem conteúdo moral, quem o detém não importa com a moral e vive na amoralidade. Sente-se a necessidade de triunfalismo apresentando a sociedade o que poder de comprar, porque o luxo e os utilitários são de ostentação.

Dinheiro serve para comprar bens e esses são cultuados, admirados acima de qualquer outro valor moral ou cívico. Sujeitos estão imersos na tirania do ter, cobrando-se a urgência em adquirir bens segundo os padrões do

espetáculo. O tempo da reflexão está tirado da rota do mercado, que é medido por coisas em lugar de pessoas, moral pelo sentimento de prazer.

De acordo com Bauman (2001), os meios de comunicação e os sistemas sociais estão a serviço do prazer. Diante do consumo, as pessoas sentem-se sem escape, têm que se dobrarem para estar no rumo da modernidade. Consumir não tem seu foco na necessidade, mas na amostra de ter, ao invés do ser. Esse ser está mergulhado no ter. Entretanto, o hedonismo no mundo pós-moderno está fantasiado de escolha, pois pensa-se que as vontades são conforme as escolhas.

A forma de expressão do sujeito é tratada pelos tempos modernos e suas transformações. A forma eficaz de fixar-se no tempo como memória, tendo parâmetro positivo ou negativo, para emergir sua fonte de inspiração para o outro. O enredo vai sendo construído com a comunicação, como afirma Rodrigues (2015, p. 35):

A escrita do eu é uma das formas de expressão mais significativa de nosso tempo. Representa essencialmente mais importante meio de comunicação desse, do outro de afirmação da vida e da arte; também, o modo de revelar o desejo de se tornar vivo na memória do outro e ao mesmo tempo garantir a sua existência permanente, enquanto registro o arquivo, e isto é rememorar - se para não perecer.

Descobre-se o eu com toda a sua força e significado nos tempos modernos. Dessa conjectura, comunica-se para o favorecimento da racionalidade que oportuniza a “reflexão privada” do sujeito, cujo encontro está na forma escrita, na manifestação mais expressiva.

Desse modo, surge escrita que tem, como objeto, o "si próprio", a autorreflexão da trajetória de uma existência, a vida do próprio sujeito narrada por ele mesmo. Nela, o eu épico revela suas inquietudes e contradições, seus desejos e suas insatisfações com outro, com o mundo, com os padrões estéticos clássicos, e, por vezes, consigo próprio. Por ela, o eu se mostra ao outro e, fingindo registrar-se para si mesmo - pois que se afirma como o outro de si torna público o seu desejo de duplicar a sua existência, ou seja, arquivar-se e perenizar-se. Ação de anotar e de aventurar-se em suas próprias lembranças consiste no ato de coragem daquele que assume revelar suas fragilidades, seu humanismo e, pois que o registro de suas fraquezas assumidas pela escrita de si é, também, a revelação das fraquezas do homem em existência e essência. Isto pressupõe a aceitação e o reconhecimento de seus próprios limites. Este é o princípio da decadência do Herói épico das narrativas grandiosas, uma vez que é

capaz de se confessar e nunca se mostrar fraco (RODRIGUES, 2015, p. 34).

Expressar a intimidade os sentimentos, emoções e impressões são possibilidades trazidas por essa forma de linguagem cuja exposição faz a confissão da intimidade do ser. Seus desejos determinantes do prazer extremo alimenta o hedonismo. Dessa forma, o surgimento da escrita que traz o objeto em si do eu, como forma revolucionária de expressão, mesmo sendo meio de reconhecimento da fragilidade humana e veículo da criação da arte literária na modernidade.

O grande diferencial entre a arte literária antiga e a moderna é a diferença de ideais: natural e artificial. No natural, a arte tem sua satisfação, suas aspirações no que concerne ao geral no objetivo. No artificial, a aspiração se fixa no que é subjetivo, conforme Rodrigues (2015, p. 8): “[...] enquanto a arte antiga abarcou o todo da natureza humana com harmonia perfeita e afastada dos extremos, a arte moderna enfatizou o individual, o característico, na qual faltam leis objetivas válidas universalmente”.

Na arte moderna, as aspirações e o que se considera interessante são impulsionados no seu processo de criação. O limite do individual de sua subjetividade ressurge na liberdade de expressar a sua dimensão de significado. Pensa-se que a subjetividade do individual é diversa parte da verdade de cada um, portanto, em que não há uma verdade absoluta. Tudo parte da concepção de cada um, pois não pode haver sensatez, consenso, onde o belo é relativo.

A escrita do eu descoberta na modernidade trouxe uma grande possibilidade para criação artística quando traz a subjetividade humana como liberdade para a criação, e aos homens a possibilidade de representação de reconhecimento de sua intimidade e seu sentimento interior. O eu apresenta-se em formas de ser, (des)reconhecer-se e representar-se em sua intimidade. Nesse mundo no qual está inserido, destaca-se seu declínio das ideias, das certezas, emerge-se a dúvida, a obscuridade:

As formas de escrita do eu, então, possibilitaram o reconhecimento e a representação dos homens sobre si mesmos, de seu eu, de sua intimidade, de seu desconhecimento elementar sobre sua própria condição humana. Além do mais, a modernidade e se destacou pelo declínio das grandes certezas e ideias da idade Média. Isso refletiu na dúvida do homem com relação a si próprio. Descartes

(1999), ao representar a pergunta sobre "o que sou eu", em suas *Meditações*, mostrou que a matéria e os sentidos são sempre enganadores. E com isso, colocou em dúvida a existência das coisas e dos indivíduos, recusando qualquer autoridade externa, mesmo divina, que pudesse garantir a existência de tudo. Para ele, o que é verdadeiro só pode ser concebido pela razão. Nessa concepção está prevista a ruptura com as noções de cosmos, de equilíbrio natural, da harmonia humana e, em decorrência, o desaparecimento do saber universal (RODRIGUES, 2015, p. 39).

O sujeito passa a ser definido por seu pensamento vazio e por sua condição inconsciente, em que pressupõe o reconhecimento de si e a revelação de sua interioridade. O modo de sua subjetividade o coloca de frente o espelho que se parece representar o homem essencialmente dividido em partes. Entretanto, nas sombras, ambas são indecifráveis, estão imersas no universo das avessas.

O individualismo extremo iniciou-se na modernidade, agravou-se na pós-modernidade, pois se revelou como resultado de um processo que chegou a patamares hiper ou hipermoderno. Esse atingimento ultrapassou a classe elevada, mas estar presente em toda sociedade: "Assiste-se aí à extensão a todas as camadas sociais do gosto pelas novidades, da promoção do fútil, e do frívolo, do culto ao desenvolvimento pessoal e ao bem-estar" (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 24). A contemporaneidade vive sob a lógica da ideologia individualista hedonista, com uma sociedade que se pode compreender não mais pela rigidez da disciplina ou por qualquer outra noção, mas pela sedução, pela liberdade de escolha.

A hipermodernidade está sendo marcada por uma sociedade de valores fundamentalmente hedonista, a vida está centrada no individual, no prazer e no bem-estar, o homem livre em suas escolhas. Esse novo imperativo social traz uma nova demanda ao processo de produção. A princípio a exigência de bens produzidos traduzia uma necessidade social, na contemporaneidade é preciso atender a diversificação de individualidades. A gama de necessidades utilitária assumiu uma dimensão gigantesca, de uma diversidade de gostos inimagináveis.

O consumo transtético remete a nova relação hedonista com o consumo orientada para o "sentir", tendo em vista emoções e "experiências" renovadas; ele não é mais que um consumo estético desde diferenciado, ampliado, generalizado, que busca em todos os

domínios, na arte propriamente dita, mas também fora dela, novas percepções, o fundo, descobertas, Sensações, vibrações hedonistas e emocionais. Assim, o individualismo possessivo se deu lugar a um individualismo Consumista experiencial e transtético (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 62).

O que está preponderante na sociedade contemporânea, é que a degradação do gênero humano está na sua forma hedonista de viver. A sociedade do hiperconsumo mostra tais características:

É a revolução das necessidades e sua ética hedonista que, atomizando suavemente os indivíduos e esvaziando aos poucos as finalidades sociais de seus significados profundos, permitiu que o discurso psi se enxertasse no social e se tornasse um novo éthos de massa: “materialismo” exacerbado das sociedades da abundância que, paradoxalmente, tornou-se possível a eclosão de uma cultura centrada na expansão subjetiva, não por reação ou “suplemento de alma”, mas, sim, por isolamento à escolha de cada um. A onda do “potencial humano” psíquico corporal não é mais que o último momento de que uma sociedade que está se libertando da ordem disciplinar e completando a privatização sistemática já operada pela era do consumismo. Longe de derivar de uma “Tomada de consciência” desencantada, o narcisismo é o efeito do cruzamento entre uma lógica social individualista hedonista, impulsionada pelo universo dos objetos e dos sinais, e uma lógica terapêutica e psicológica, elaborada desde o século XIX a partir da aproximação psicopatológica (LIPOVETSKY, 2005, p. 35).

A revolução elucida novas necessidades de vida e prazer, esses potencializados para o sujeito hedonista. O *ethos* de massa está no materialismo exacerbado, com abundância de amostras de expansão. É a potencialidade de escancarar o isolamento, o momento uno do eu, como ocorre em casamento, em que tudo está voltado para a unidade, o eu dois em um.

**Figura 9 - Casamento dos protagonistas**



Fonte: Imagem do filme Demolição (2016).

No filme, a revolução é o estar juntos, mas separados da multidão que cerca e, às vezes, o casal com olhares e corações difusos. Na narrativa de Noll, é muito forte a força que assume a liberdade individual da voz narradora, a força que tem em determinar o rumo do enredo pela realização de sua vontade ou suas preferências, capaz até, de comprometer a sensibilidade característica do humano e suas possibilidades de compreensão, como se identifica no fragmento a seguir:

Quando ouvi meu amigo citar pelo telefone um poema de Rafael Quental, aquele dizendo que o bloqueio no escuro/ entre os lençóis/ calcina a alva saia da manhã -, quase lhe implorei que me ensinasse onde eu tinha falhado para não compreender mais um poema como aquele. Lembrei que eu agora só sabia beber um cálice de vinho às portas da madrugada, isso já me bastava para aventurar um pouco minhas ideias que logo retornavam, porém a seu leito natural-, por onde as águas desciam em sua mansa sina, dando a funcionar mais uma vez minha máquina de ser -, ali, quietinho, fumando meu cachimbo, meio encolhido sob o abajur para permanecer nos bastidores, sem eu mesmo perceber (NOLL, 2006, p. 120).

Esse conto - “A máquina de ser” - traz à lembrança de que suas escolhas levam as ideias ao seu leito natural. Ao viver sua sina de ter esquecido a capacidade de ser, de ter uma identidade própria, pode ser capaz de acionar a máquina que lhe adaptará a próxima situação. A volatilidade dos acontecimentos muda o sujeito de posição e de estratégia para viver.

Identifica-se, no pensamento de Bauman (2001), a forma líquida de existir de escorrer, em relação ao tempo e o espaço quando, a velocidade do tempo impulsionado pelos avanços tecnológicos, transformaram as formas humanas de relacionar-se, com o espaço e com tudo o que o compõem.

### **3.2 Individualismo Extremado em *Demolição***

A decadência do gênero humano é trazida a discussão, por ser vista como mudança de valores ao longo de sua história. Já na antiguidade, a degeneração desalinha-se das virtudes. A essência do ser racional e social cedeu lugar àquele sufocado pelos novos rumos éticos e sociais:

Platão já se preocupava com o definhamento dos valores e o surgimento dessa raça de ferro, a dele, que não tinha mais muito em comum com a raça de ouro dos tempos míticos, dotada de todas as virtudes. E, a cremos em Plínio, o Velho, o mundo sufocado do qual ele compartilhou os derradeiros momentos\* estava irreversivelmente fadado à ruína, tal era seu adiantado estado de corrupção (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 13).

O estado de corrupção da natureza humana recebeu o mecanismo de controle do eu por ele mesmo. As ideias de valores na antiguidade, no mundo cristão e na atualidade sofreram rupturas. Na primeira fase da era moderna, acreditava-se que a racionalidade seria a redenção da humanidade pelo progresso. No momento atual, a racionalidade humana trouxe a mais profunda degeneração. O indivíduo com seu esvaziamento de humanidade tornou objeto de manipulação e alienação, embora pense estar no pensamento próprio e ideal.

No filme *Demolição*, a imagem do eu é de rompimento com o antes para um suposto depois ser implantado. A degeneração de objetos supõe ser uma mudança do ser interior, como o trailer elucida nas crostas da tinta arrancando da parede.

**Figura 10 - Foto principal do filme**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

A imagem ilustrativa foi usada para a divulgação do filme em escala mundial, uma imagem forte carregada de significados. Leva imediatamente a identificação de uma condição de implosão, onde, uma reação de fora para dentro, a demolição se dá no interior. As fissuras estampadas na parede denunciam uma ação do tempo capaz de devorar tudo o que se põe sob sua ação, que alcançou no tempo contemporâneo uma celeridade tal capaz de transformar as relações humanas em seus fundamentos, como exemplo do tátil para o virtual.

Repercute também a uma identificação da contemporaneidade nos acessórios que representam possibilidades e conforto trazidos pelos avanços tecnológicos hipermodernos com o *design* que representam o capital artista, como o fone de ouvido, corte de cabelo, óculos, e ao mesmo tempo uma aparência da angústia da busca de algo perdido. A imagem dentro da imagem como o reflexo nas lentes dos óculos escuros, é um signo que reflete a representação da representação, condição vivida pela sociedade hipermoderna: o simulacro.

O que foi ainda está presente na imagem simbólica do filme para revelar o que está por baixo daquele monumento. De acordo com Lipovetsky e Charles (2004), o estudo minucioso sobre as transformações do tempo contemporâneo, considera como fator principal o individualismo, que teve seu surgimento com os ideais da modernidade. O indivíduo autônomo, de uma individualidade

extremada. O social perde todo o sentido diante de uma lógica de produção focada no prazer e necessidades individuais, dando lugar aos desejos para a sua realização individual. Os valores celebrados, quase unanimemente, são os da cultura hedonista.

O individualismo é fruto do rompimento do indivíduo com os vínculos institucionais, como as tradições. Um processo que se iniciou na modernidade, aprofunda-se na pós-modernidade e atinge seu ápice na hipermodernidade. Essa passagem da modernidade para a pós-modernidade se deu com o consumo de massa e os seus valores:

Na realidade, são antes de tudo o consumo de massa e os valores que ele veicula (cultura hedonista e psicologismo) os responsáveis pela passagem da modernidade a pós-modernidade, mutação que se pode datar da segunda metade do século XX de 1880 a 1950, os primeiros elementos que depois explicaram o surgimento da pós-modernidade se colocam pouco a pouco em cena, respondendo ao aumento da produção industrial Taylorização, a difusão de produtos possibilitada pelo progresso dos transportes e da comunicação e, posteriormente, ao aparecimento dos métodos comerciais que caracterizam o capitalismo moderno (marketing Grandes Lojas, marcas, publicidade). A lógica da moda começa então a permear de modo íntimo e permanente o mundo da produção e do consumo de massa e a impor-se perceptivelmente, mesmo que só a partir dos anos 60 vá contaminar de fato conjunto da sociedade. Faz-se necessário dizer que, nessa primeira fase do capitalismo moderno, o consumo ainda se limita a classe burguesa (LIPOVETSKY; CHARLES, 2004, p. 23).

No filme, os valores são apontados para o vazio, como se fosse outrem que ninguém o vê, mas o percebe como algo presente ali. É o psicologismo fundamentado pelo eu. Como mostra a cena da figura seis, a foto principal da vida aparece insignificante abaixo das duas telas com as informações do trabalho. É a passagem de um estado para outro maior, mais importante por ser de mutação. A repartição do trabalho, com vários colegas cedeu lugar para o isolamento extremado. O indivíduo lida com a máquina, sendo ele também uma espécie de máquina.

**Figura 11 - Davis trabalhando em seu escritório**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

A proposta de estudo sobre a produção cinematográfica *Demolição* é reconhecer na obra de ficção a verdade na qual, o homem hipermoderno está mergulhado. O enredo é contado em realidade de extremo individualismo, o personagem principal está rodeado por todos os lados, pela ideologia hedonista, onde a força do capital é apresentada em todos os âmbitos de sua vida: em sua casa, seu trabalho, seu círculo de amizade.

Na figura retro, Davis em seu escritório, há evidência de um olhar vazio de uma existência influenciada pelo comando de um sistema. Sistema que exige rapidez, acerto, desempenho perfeito nas habilidades, como comprovam os troféus na estante. Pastas de índices, imagens nos computadores que exigem precisão nas análises, uma aparência que inspire um perfil de disciplina de comportamento metódico. Exigências de um mundo corrompido pela competição, pela pressa, onde a imagem dissimula a ausência de realidade.

A imagem do personagem Davis não corresponde mais ao Davis real, humano, pois este não existe mais, não é capaz de chorar, sorrir, apenas um olhar fixo e frio. O que está representado na imagem é apenas a personificação produzida pelo sistema, apenas uma peça da engrenagem.

O luxo está em todos os espaços de sua casa, no escritório do trabalho, no seu carro uma verdadeira exposição do hiperconsumo. Esse é o drama vivido por Davis, vive pela satisfação que o ato de consumir proporciona, como se as sensações e emoções humanas não existissem ou tivessem caído em

esquecimento, por isso sua incapacidade de chorar a morte de sua esposa. Frente à teoria hipermoderna, Lipovetsky formaliza o conceito de hiperconsumo:

Vários sinais fazem pensar que entramos na era do hiper, a qual se caracteriza pelo hiperconsumo, essa terceira fase da modernidade: pela hipermodernidade, que se segue à pós-modernidade; e pelo hipernarcisismo. Hiperconsumo: um consumo que absorve e integra parcelas cada vez maiores da vida social; que funciona cada vez menos segundo o modelo de confrontações simbólicas caro a Bourdieu; e que, pelo contrário, se dispõe em função de fins e de critérios individuais e segundo uma lógica emotiva e hedonista que faz que cada um consuma antes de tudo para sentir prazer, mais que para rivalizar com outrem. O próprio luxo, elemento da distinção social por excelência, entra na esfera do hiperconsumo porque é cada vez mais consumido pela satisfação que proporciona (um sentimento de eternidade num mundo entregue à fugacidade das coisas), e não porque permite exibir status (LIPOVETSKY, 2004, p. 26).

Do consumo de massa que tem seu início na segunda metade do século XX, que manipulava ao consumo pela moda, e como forma de integração social e participante da sociedade de consumo (Escola de Frankfurt), avança para o hiperconsumo onde, não são mais aspectos externos que motiva ao consumo, mas a busca do preenchimento de um vazio interior, a perda do ser e suas características humanas. E nesse contexto o hiperconsumo se torna mais incisivo e agressivo, pois parte do individual, da intimidade interior de cada um, potencializando assim o individualismo ao extremo.

Ao analisar os rasgos no papel, no *outdoor*: que dura em pouco tempo, têm-se a fugacidade, a artificialização, o consumo, o distanciamento, o isolamento e a imagem do outro, também móvel e distante.

Em demolição, o ambiente é de critérios individuais, com requinte, lustre que centraliza o olhar. A posição deles é centralizada no ângulo mostrado, ambos na diagonal, diferente dos outros casais, um de frente para o outro. É o olhar, o corpo e a mente que ultrapassou a modernidade para a pós modernidade.

**Figura 12 - A visão transeunte do casal**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

Entende-se que o hiperconsumo compreende a terceira fase da modernidade, onde o sentido de consumir não é a ostentação, ou a inserção numa classe social, mas o consumo contemporâneo se realiza pelo preenchimento de um vazio ainda que seja de forma muito passageira. Um consumo no qual o luxo deve ser inédito, emocional. Funciona como primazia da teatralidade social nas sensações íntimas.

O hiperconsumo firma-se no interior do indivíduo, envolve sua sensação de prazer, de preenchimento, de bem-estar, de satisfação. A cultura de massa influenciava o indivíduo nos seus aspectos externos como vestimenta, alimentação, função social. O hiperconsumo mostra-se mais incisivo, influenciador dos desejos do indivíduo. As preferências emocionam e sensibilizam o estado de estar ou não feliz.

Desse modo, o sujeito organiza sua vida no eixo hedonista, em que só há encaixe para a exaltação do eu, o exibicionismo, o status modelado pelo consumo que aparece o eu extremado. Esse tem sua mente firmada no prazer do consumo imediato. Produtos estão arraigados ao prazer, aos sentidos e estímulos da vida, sendo o trabalho um meio de adquirir coisas. Os impulsos nunca saem de cena, pois a atitude consumidora não morre, está sempre viva e disposta a ter. Afinal, não há saciedade, produtos novos são colocados no mercado todos os dias.

A experiência de comprar o bem do desejo parece a mesma, mas é tendência de ser sentida como elemento viciante. Quanto mais se tem, mais se

quer, pois o diferencial é marca dessa percepção. A estratégia do mercado reside nisso: seduzir os sentidos e os sentimentos do sujeito, a ponto de ele não ter mais pensamento além de consumir.

Desse modo, a degradação humana se manifesta mais concretamente e para ficar enraizada nos corações desejanter. O individualismo extremado está bem concentrado no cinema, que potencializa o artifício da sedução. O mercado cinematográfico em si já é objeto de consumo. Por meio da tela, o mercado lança-se investido de hedonista.

**Figura 13 - O sentimento esvaziado parecendo sereno**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

A produção cinematográfica em *Demolição* apresenta o seu significado para a palavra hedonista, pois qualifica a personalidade individual. O casal, mesmo um lado do outro, mostra-se em isolamento. Essa se revela com personalidade que compõe essa nova sociedade pós-moderna. A vida segue um modelo para si e por si, em que significa uma postura egoísta, mas simbolicamente fonte de felicidade, pelo aspecto do bem-estar.

O personagem Davis é a figura do homem hipermoderno, apressado, bem vestido, contendo em si mesmo todos os paradoxos da sociedade transestética. Ele mostra-se hábil na técnica do seu trabalho, mergulhado no neoliberalismo. Sofre as consequências do mundo dos negócios ao viver uma existência abstrata, sem laço tátil com o outro.

Desde o diálogo enigmático entre protagonista e sua esposa a caminho do trabalho, o eu vai se manifestando mais extremado. A aparente vida normal é interrompida por um acidente, em que ela morre e Davis escapa com vida. A

partir daquele momento, Davis percebe que algo está errado, não consegue se emocionar, não consegue chorar a morte de sua esposa, que não consegue definir mais o que sente se a amava ou não. Passa a perceber que tem uma existência irreal.

Uma transformação aconteceu e o personagem passa os momentos cruciais de sua vida tentando entender em que se resumia a sua rotina metódica, seu casamento, seu afeto sem dor nem amor. Era preciso sentir aquela demolição, mesmo que fosse por provocação, pois viveu sem sorrir, sem dar-se ao outro.

**Figura 14 - O sentimento esvaziado do sombrio do ser**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

A imagem retro mostra a transformação interna de Davis, o diretor usa como recurso a aparência desleixada do personagem, a intenção é passar para o público, o vazio que passa a sentir quando: percebe, mas não compreende o paradoxo de sua existência, onde tudo foi projetado para suprir o seu desejo de ter, por meio de sensações de euforia, de felicidade, mas o que se apresenta é um esvaziamento de seu ser humano mais íntimo: a dor da perda de alguém que realmente não existe mais.

O filme retrata sua arte trabalhada na temática crucial do tempo hipermoderno de forma criativa, trazendo o simulacro da casa bela que foi demolida, como sinal de algo que acabou e outro fato que surge a partir dali. Uma questão que tem passado despercebida, talvez por ser de difícil entendimento. Põe em questão a realidade: o que seria real nesta existência

fagocitada<sup>4</sup> no tempo, sob o imperialismo da imagem? Uma questão que põe em cheque toda a existência do indivíduo contemporâneo. O que tem de real na virtualidade que comanda a vida no planeta deixa seus reflexos complexos na imagem. O que tem do indivíduo frente à imagem de uma radiografia que traz o diagnóstico que não é dado tão claramente do indivíduo em si? Tem-se a representação de um tipo de real frente uma cena de telenovela que está sendo reprisada pela terceira vez, cujo alguns artistas até já faleceram, e na qual provoca emoção, capaz de manter uma legião de telespectadores.

A imagem de uma radiografia mostra uma alteração do organismo, com muito mais objetividade do que o próprio corpo do paciente. Esse é o caso em que a criação superou o criador, a imagem proporciona uma realidade perfeita aos olhos dos indivíduos imperfeitos, seria muito bom se não fosse um engodo, se não fosse uma reprodução da reprodução com artifícios de sedução, com o objetivo da perpetuação de um sistema. A imagem conta com recursos tecnológicos capazes de produzir a beleza perfeita capaz de fazer com o que, o inventado passe a ser o referencial do real, mais que o próprio real.

Na contemporaneidade, uma problemática, ainda que seja de grande importância para a vida do indivíduo, é preciso que seja representada pela imagem da mídia, para que ganhe repercussão junto ao meio em que vive. O homem virou máquina, incapaz de chorar, de estar atento aos pequenos problemas de sua rotina de casado. O âmbito individual evoluía e o a atuação no coletivo sofria isolamento. Um homem desprovido da atenção de estar junto percebia sua não humanidade. O eu sozinho estava perdido, mas queria se reencontrar.

---

<sup>4</sup> Fagocitado deriva do termo "fagocitose" - ingerir/englobar partículas ou células. Significa também canibalizar. O país intenta fagocitar os estados-nação para não existirem.

**Figura 15 - No processo da demolição**

Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

Pela imagem da figura, percebe-se a falsificação do real na qual a sua existência estava mergulhada. A beleza, o luxo, a riqueza não representava os seus sentimentos reais, a sua humanidade, e sim uma reprodução feita de uma realidade construída com uma intenção. Descobre que perdera a capacidade de emocionar-se, como, por exemplo, chorar a morte de sua esposa, e de definir se tinha ou não amor em sua relação conjugal. E são exatamente os seus sentimentos, ou melhor a falta deles, que o puxam de seu simulacro existencial.

Davis começa uma busca pelo ser perdido em algum lugar do enredo da sua vida e da sua esposa. Novos rumos emergiam daquele estado ainda sem emoção interior. Passou a escrever cartas a uma desconhecida, para revelar ao outro as suas mentiras, seu egoísmo. A postura hedonista deixou de ser secreta para o outro, que representava uma máquina.

No dia da morte da esposa, sua preocupação era com a máquina do café/chocolate que não lhe deu o esperado. Seu consumo foi prejudicado e ele queria ressarcimento. Karen, responsável pelo atendimento ao cliente da empresa da máquina, passou a relacionar com Davis. Julia faleceu e a trama do casal ainda estava por revelar-se. As realidades existenciais da máquina, de Julia, de Karen e de Davis parecendo opostas fundem-se por causa de uma desestrutura, mas também para o surgimento de outra existência real.

Davis viu-se demolido de si mesmo e, ao descobrir acontecimento de traição de Julia, passou a demolir objetos menores até derrubar a própria casa. Aquela quebradeira representaria o ato de sair de um estado para outro. O vazio

interior era busca de entender a si. Destruir coisas ganhava notoriedade encontrar consigo e com o outro, projetando o preenchimento de seu ser.

**Figura 16 - A visão abaladora do ser**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

A perfeição do lugar não importava mais, em que imperfeições eram agora a reflexão importante. A consciência do eu repensava a essência humana com sentimentos preenchidos com alegria e tristeza, fracasso e sucesso, vida e morte. Mudar o cenário era preciso, pois seu mundo e sua realidade já haviam se transformado.

Entra a questão do simulacro na construção do discurso da realidade, na hipermodernidade é bem mais perfeita do que a própria realidade. O romance da telenovela é mais atraente, romântico, não inclui situações reais como doenças, incompatibilidades, enfim situações de uma realidade real de um indivíduo. O sanduiche da imagem da propaganda é muito mais apetitoso do que o sanduiche real.

No filme o enredo é construído pela força da imagem, a sequência da estória é construída por imagens de lembranças do personagem, mas são essas próprias imagens que lhe ajudam a buscar sair dessa existência por simulacros de ser feliz, mas na verdade sentindo-se em isolamento.

**Figura 17 - A busca da felicidade após o caos da demolição**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

Davis busca na quebra de rotina no simulacro em que vive, a possibilidade de encontrar o ser que perdeu a capacidade de sentir o que é real na sua existência.

**Figura 18 - Juntos na lembrança, mas em meio ao isolamento**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

As figuras 12 e 13 demonstram o processo de demolição em que Davis entra na busca de sua verdade. A situação é chocante: demolição pessoal, de sua casa, de objetos no seu trabalho, uma verdadeira destruição de tudo que lhe soava falso, que o impedia de sentir a dor da perda. A casa destruída, o olhar perdido, uma companhia de um adolescente, mais uma representação de busca.

Tudo isso o leva a mergulhar nas lembranças que transparecem a tristeza em seu semblante.

No mundo fílmico, de um lado, um indivíduo bem-sucedido, empresário do mundo financeiro, que vive em um universo paralelo. Indiferente às pessoas, aos sentimentos que estão à sua volta. Vive paralisado, olhando para si e demonstra também versatilidade em sua atuação, equilibrando o olhar constantemente melancólico com outras posturas corporais que tentam esconder a turbulência daquele homem por dentro. Do outro lado, o expectador sentido as emoções apresentadas como se delas fizessem parte integralmente:

O cinema se apresenta de saída com uma arte de massas, destinada se dirigir as multidões: Marte para todos, em que todos podem encontrar a felicidade da evasão esta sem dúvida aí a especificidade dessa nova arte: oferecer a um público cada vez mais amplo, de todas as idades, países, classes sociais, um conjunto de filmes que, ao lado das obras-primas em contexto, necessariamente limitadas, e da massa indiscriminada produção em série, Confins abertamente comerciais, apresenta uma qualidade artística razoável. Em algumas décadas se constitui uma filмотeca imaginária capaz de realizar com o templo secular da cultura literária que é a biblioteca. O homem de bem do século 20 forma sua cultura e sua sensibilidade não apenas em contato com as obras magnas dos cineastas maiores, mas também com a frequência incansável a esses filmes "médios" que contam a vida, o amor, a morte, a guerra, a felicidade, que fazem chorar com Frank Borzage, dançar com Busby Berkeley, tremer com Michael Curtiz, encantar-se com Vincente Minelli, arrepiar-se com Gorge Franju, indignar-se com André Cayatte, rir com Totó: todos esses filmes em contáveis os mais bem-sucedidos dos quais figuram a sombra das obras-primas enquanto a grande massa pertence a a "segunda fileira" da estante, como se diz dos livros, fileira nada desprezível internos de arte e que, como os livros que nela se encontram e que formam, na realidade, a imensa maioria da produção literária de qualidade, constitui o próprio fundo de uma cultura. Tanto a popularidade como a difusão da sétima arte vem, na verdade, ao longo do século, contribuir para desenvolver o olhar estético das massas, igual ou mais do que a literatura (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 200-1).

O fenômeno gera um processo que perpassa as massas na modernidade, pós-modernidade e chega à hipermodernidade. Há a existência entorpecida pelo conforto dos bens e pela rotina que sensibiliza ou não o ser, como se verifica na parte do filme em que o personagem não consegue ver/sentir os desejos da esposa. Seu mundo é só seu, mesmo considerado uma massa que segue a máquina que fabrica e difunde a popularidade do olhar estético sobre algo.

Essa é uma produção que faz uma crítica metafórica e analógica dos tempos hipermodernos, onde a realidade por simulacros tem levado o indivíduo contemporâneo a uma existência construída por um padrão de mentira tão perfeito que se tornou mais real do que o real, onde “a vida imita o vídeo” e não o vídeo imita a vida, e assim conduz a existência do indivíduo a seguir pelo caminho do sistema, que se vale de sua condição de degeneração humana, para se consolidar e perpetuar-se.

A degradação pela qual a humanidade passa no cenário mundial contemporâneo, nunca foi tão grave e profunda, em que o homem caminha para a anulação de seu ser para ir ao encontro de outro ser. O comportamento convencional não importa, mas o real com valores renovados.

**Figura 19 - O ser que ilustra seus impulsos**



Fonte: Imagem do filme *Demolição* (2016).

Deduz-se que a degradação compreendia a valores externos ao indivíduo, que pode ser vista como algo inusitado, diferente e até humorístico:

O fenômeno humorístico nada fica a dever a qualquer voga efêmera. É de modo durável e constitutivo que nossas sociedades se constituem de maneira humorística: pela descontração das mensagens que engendra, o código humorístico de fato faz parte do vasto dispositivo polimorfo que, em todas as esferas tende a abrandar ou personalizar as estruturas rígidas e impositivas. Em lugar de injunções coercitivas, da distância hierárquica e da austeridade ideológica estão a proximidade e a descontração humorísticas, que resumem a linguagem própria de uma sociedade flexível e aberta (LIPOVETSKY, 2005, p. 129).

Na contemporaneidade, o bonito e com a aparência de felicidade ilude, pois a degradação humana é interna, atinge o seu ser, o tornou menos humano. A vida perdeu seu real valor, as relações humanas perderam seus laços sensíveis, a existência tornou-se abstrata. Esse é o drama vivenciado em *Demolição*. Davis não entende que a sua existência se pautava a uma nova ordem estabelecida pelo: avanço tecnológico, a sedução do mercado e o individualismo extremo do sujeito autônomo. A ordem do homem apressado, sem sentimento claro, mas sombrio, em que não se vê pranto, não há sorriso. A vida foi consumida pelo mundo ditador do consumo, porém a morte leva e traz a humanidade.

### **3.3 Eu Extremado em *A Máquina de Ser***

O individualismo está presente no eu extremado inclinado a tudo que lhe dá prazer. O processo que evoluiu da modernidade para a pós-modernidade ainda alcança o hipermoderno. No contexto de uma vida contemporâneo, no descobrir o vazio da sua existência, a angústia está escondida no próprio ser:

Era o meu primeiro dia na embaixada. E eu estava saindo para almoçar, sozinho, como eu gostava sempre de fazer em qualquer lugar. Caminhavam a esmo procurando desatento por algum restaurante. Entrei num deles. Mesas colocadas umas às outras, como se esperassem assim dar início a um conagraçamento de pessoas de uma mesma instituição. Um casamento, talvez? Sentei a uma das poucas mesas isoladas num canto qualquer. Pedi algum prato típico do país (NOLL, 2006, p. 119).

Há a existência que tomou o lugar do real, para representar a realidade nas relações, havendo então o simulacro, que é a representação da representação:

Talvez subsista apenas a alegoria do Império. Pois e com o mesmo Imperialismo que os simuladores atuais tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação. Mas já não se trata de mapa nem de território. Algo desapareceu: a diferença soberana de um para o outro, que constituía o encanto da abstração. Pois e na diferença que consiste a poesia do mapa e o encanto do território, a magia do conceito e o encanto do real. Este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projeto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do

território, desaparece na simulação - cuja operação é nuclear e Genética e já não especular e discursiva. E toda a metafísica que desaparece. Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária: e a miniaturização genética que é a dimensão da Simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando - e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. Já não tem de ser racional, pois já não se compara com nenhuma instância, ideal ou negativa, é apenas operacional. Na verdade, já não é o real, pois já não está envolto em nenhum Imaginário. É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera (BAUDRILLARD, 1991, p. 8).

Nesta citação, o autor explica que a perda da poesia se perdeu quando desapareceu a diferença da cópia com o real copiado. Quando a criação do real não evidenciando as diferenças e imperfeições do que é natural, perde-se o seu encanto próprio. A reprodução da reprodução carregada de recursos artificiais (simulacro) perdeu a conexão com o natural e seus encantos, oferecendo uma beleza vazia e sem significado, podendo ser reproduzida infinitamente como um sorriso em uma foto, cujo representante da imagem não existe mais.

Vive no mundo contemporâneo com uma substituição no real, com a suposta ideia de hiper-real. A simulação do real traz a ficção do real, com imagens sedutoras mesmo que haja a solidão, simbolicamente retratada pelo discurso da falta de imaginação:

Nas festas de amigo oculto, nas antevésperas do Natal, levávamos os pupilos. O meu naquele ano veio com uma espécie de camiseta da seleção; era uma graça olhá-lo com de leite por seus progressos rumo a à disposição das trocas. Nessa tarde, depois dos festejos, levei o meu pupilo para passear no centro da cidade. Sem muita imaginação entramos em um McDonald's, onde lhe paguei uma Coca, um hambúrguer e batatinhas fritas. Se ele quisesse, poderia lhe pagar também um sorvete. Depois disso tudo, percebi que não me sentia com mais nada para lhe oferecer (NOLL, 2006, p. 38).

Busca-se analisar a dissipação do eu em sua obra relacionando com o indivíduo fagocitado da hipermodernidade, quando as reações espaço e tempo têm sido transformados profundamente para oferecer uma realidade hiper-real. Esse mundo sofre uma espécie de reconstituição:

Essa vida, assim reconstituída na imaginação, será animada pelas imagens finitas e indeléveis dos outros que nela figurarão com toda a sua exterioridade visível, pelos rostos dos que me são próximos, da

minha família e mesmo daqueles com quem cruzei ocasionalmente na vida; mas entre elas, não encontrarei minha própria imagem exterior, entre todos esses rostos únicos faltará meu rosto; o que corresponderá ao meu eu serão as recordações – a vivência reconstituída, puramente interior de minhas alegrias, de meus sofrimentos, de meus arrependimentos, de meus desejos (BAKHTIN, 2003, p. 77-8).

Considera-se algo de grande importância analisar o protagonista de sua narrativa, que em Noll é sempre uma voz onde palpita todos sentimentos, percepções, heroísmos de suas tramas. Como uma máquina homem, que possa assumir infinitas possibilidades do eu:

Pensei que eu talvez precisasse tanto quanto ele da vocação para os encontros, porque eu morava sozinha, sim, e a cada dia mais recuava diante das relações que não fossem as do dispensário, onde eu entrava a cada manhã e de onde eu saía no fim da tarde. Aí ele latiu em pleno McDonald's. Sim, latiu, foi isso exatamente o que eu disse! Mas digo também que ele não era um cachorro. Era qualquer coisa que eu quisesse. E no mais eu estava ali, procurando decifrar aquele ser vivendo apenas nos limites de sua miserável fortaleza (NOLL, 2006, p. 38).

O eu dissipado pode ser visto como o não eu, o insólito, a transgressão, não só no âmbito da *diegese*, mas também na construção dos textos. Constata-se esse desejo de ser e ter outro, que revela o desejo do não eu. Traz as possibilidades de criação, quando não se assume um eu definido por características próprias, abre-se uma infinidade de eus, de identidades, que se torna um importante recurso estético. A negação do eu funciona como um princípio criador, no ato de parecer outro ou buscar ser outro. Um dirige a vida do outro, aquele exige o que quer e esse se entrega ao movimento do que lhe é exigido/ordenado, como infere o conto “No dorso das horas”:

Ordenaram que eu saísse daquela sala e fosse ao encontro do resto do Casarão. Sem nenhuma ideia preestabelecida. Que andasse apenas. Seria um único plano em sequência, em que eles me seguiriam por tudo, mesmo que eu trancasse as portas atrás de mim não importava, pois eles tinham delatado o vazio de todas as fechaduras; que eu seguisse por todos os cômodos da mansão, que eu comesse e na cozinha qualquer coisa que encontrasse na geladeira e que depois vomitasse se quisesse no banheiro dos empregados ao lado da lavanderia e tudo mais, que eu fosse...  
Realmente eu ia em visita a cada cômodo, ia, entrava num quarto desocupado e noutro e noutro ainda e mais, até que dei de cara com um banheiro de luz muito alva, ladrilhos brancos. Entrei..., barulho de marolas, uma boia amarela com pescoço e focinho de girafa ao chão. Peguei- a. Abri a cortina de plástico rosado. Sentei distraído na borda

da banheira, como se a descansar à beira de um regato. Pensei que a câmera me pegava então a nuca... Veio logo a voz do diretor exigindo que eu perdesse a consciência da câmera (NOLL, 2006, p. 11).

Negar a si mesmo é requerido como pretexto para viver outro espaço e tempo. O discurso traz conteúdos que se encontram soltos, livres da lógica, a mercê de um narrador que busca a todo instante negar-se. Nesse universo vazio, o eu esvazia-se para só assim revelar sua identidade. Talvez a característica mais forte seja mesmo a indefinição identitária incutida na voz narradora. As manifestações simples parecem um trator que tudo derruba e modifica, significando a preparação de um movimento transformador:

[...] que naqueles tempos tinha a forma de sondagens em prol de um firme intercâmbio tecnológico entre os nossos dois povos. Enquanto pensava nisso eu via máquinas agrícolas novinhas lavrando os campos da minha terra natal, ao sul do meu país. Vi um homem loiro no alto de um trator sorrindo. Ele tinha um canino de ouro. Sorria. Talvez para um amigo próximo, um parente. Parei na frente de uma vitrine e senti a aragem da cidade estrangeira me tocar devagarinho. O sorriso do homem no trator me atinge de algum modo (NOLL, 2016, p. 122).

O não eu leva, por sua vez, a uma falta de objetividade, uma deformidade, um inacabamento, porém traz ao autor a ilimitada possibilidade da abstração da consciência, terreno sem fronteiras para a criação: a subjetividade. Por isso a sensação de inacabamento nos seus textos narrativos. O eu-outro em Noll fala de si para si, proporcionando uma imagem ao mesmo tempo desconexa e capaz de fragmentar, fria, crua, agressiva, simbolizada no embaralhamento de ideias opostas:

No claro escuro dos corredores eu caminhava agora com passos decididos, e os dois vinham atrás como se não se importassem com a falta de iluminação especial nem nada. Às vezes eu esbarrava nas coisas e me feria e tanto que tivesse de amarrar meu lenço em volta de um machucado feio sangrando no meu braço. Sim, as luvas brancas mantinham-se até ali imaculadas (NOLL, 2006, p. 12).

Os contos em análise apresentam uma estética fragmentária, uma sensação de desterritorialidade, ausência de sentido existencial, a forte presença do presente como tempo da narrativa. Desse modo, na centralidade do consumo as relações são afetadas de maneira profunda, constante e permanente. Uma vez vendo esse universo de necessidade de retificação, o

sujeito estabelece novos rumos de provocar sensações humanas, como elucidada o conto “Convívio”:

Você está ouvindo? Não? Ele parecia me escutar e suave, exibia todo seu esforço em captar minha voz. Pois ele não falava, ainda estava aprendendo a conviver. Aliás, aposto que ele próprio ainda não se entendia. E, Claro, não se fazia entender. Quando tentava se expressar, era tal sina, que sobravam grunidos, chorava, até defecava, sem perceber, molhava as calças e, é sina mesmo, não obtinha o menor sucesso. Na fisionomia afogueada, via-se que tinha perdido o fio de sua meada (NOLL, 2006, p. 37).

Há lugar para a qualificação do insólito que se identifica com o indivíduo hipermoderno, pois como o insólito não é normal, natural, comum, esse também não é. O ser que se encontra alienado no seu tempo, descrente das certezas do passado, vivendo o presente com fúria, por não esperar pelo futuro.

O ato de mobilização está na conformidade com o sistema brutal, insensível, de modelo pesado, mas desejado e buscado a qualquer custo. Os fundamentos da vida estão na prática do capital:

A corrente invisível que prendiam os trabalhadores a seus lugares e impedia a sua mobilidade era, nas palavras de Cohen, "o coração do fordismo". O rompimento dessa corrente foi talvez o divisor de águas decisivo na experiência de vida e se associa a decadência e extinção aceleradas do modelo fordista. "Quem começa uma carreira na Microsoft", observa Cohen, "não sabe onde ela vai terminar. Começar na Ford ou na Renault implicava, ao contrário, a quase certeza de que a carreira seguiria seu curso no mesmo lugar". Em seu estágio pesado, o capital estava tão fixado ao solo quanto os trabalhadores que empregava. Hoje o capital viaja leve apenas com a bagagem de mão, que inclui nada mais que pasta, telefone celular e computador portátil. Pode saltar em quase qualquer ponto do caminho, e não precisa demorar-se em nenhum lugar além do tempo que durar sua satisfação. O trabalho, porém permanece tão imobilizado quanto no passado, mas o lugar em que ele imaginava estar fixado de uma vez por todas perdeu sua solidez de outrora; buscando rochas, as âncoras encontram areias movediças. Alguns dos habitantes do mundo estão em movimento; para os demais, é o mundo que se recusa a ficar parado (BAUMAN, 2001, p. 76).

O indivíduo hipermoderno assume o eu que o presente exige. O sistema, produção versus consumo dita as regras do jogo pessoal-profissional. O inteligível é ter o perfil ideal de indivíduo consumista. Esse desenvolve suas expectativas como se fosse máquina, sem identidade humana, cujo convívio social verdadeiro está em processo eterno de desterritorialização:

O discurso de Joshua soa vazio quando o mundo, que uma vez teve legislador, árbitro e corte de apelação reunidos em uma só entidade, parece cada vez mais com um dos jogadores, escondendo as cartas, preparando armadilhas e aguardando sua vez de blefar. Os passageiros do navio “Capitalismo pesado” confiavam (nem sempre sabiamente) em que os seletos membros da tripulação com direito a chegar à ponte de comando conduziram o navio a seu destino [...]. Já os passageiros do avião “Capitalismo leve” descobrem horrorizados que a cabine do piloto está vazia e que não há meio de extrair da “caixa Preta” chamada piloto automático qualquer informação sobre para onde vai o avião, onde aterrizará, quem escolherá o aeroporto e sobre se existem regras que permitem que os passageiros contribuam para a segurança da chegada (BAUMAN, 2001, p. 76-7).

Por analogia, pode-se compreender que o fundamento da mobilidade, que tem provocado um processo constante de desterritorialização e reterritorialização do indivíduo contemporâneo, e que tem acentuado uma perda de sua identidade, tanto cultural quanto humana, identificada nas narrativas de Noll, é uma consequência da mobilidade que o capital adquiriu com os avanços técnico-científicos. O eu é máquina que deseja ir além, continuar sua vida, mas mostrando sempre no limiar da ruptura:

Eu passaria a tarde na embaixada pronto para seguir vivendo. Era preciso ficar lá até o fim da tarde. Era preciso assinar dois documentos internos, o que daria motivação, alguns funcionários, de voltarem amanhã e encaminharem esses papéis para seus objetivos últimos, até precisarem de uma nova assinatura minha a apontar para outros documentos mais. Era preciso, era preciso, a vida se fazia de muito a minuto. E eu queria mais (NOLL, 2006, p. 122).

Chega o momento em que o esvaziamento da interioridade e da humanidade torna o sujeito estranho até a si mesmo. Os objetos tão desejados não têm mais sentido de ser, são estranhos e sem vida, podem ser quebrados e destruídos. As coisas desprovidas de sentimento mostram-se sem valor, mas incluem o indivíduo na sua esfera desumanizada. Se o vazio for preenchido por ele mesmo o passado se move para o presente para ser novamente representado.

Assim, a arte hipermoderna cria imagens, pelas quais é possível se transitar pelo estilo performático dos autores das obras, cujas vertentes criativas podem ser comparadas no espaço e no tempo. Desse modo, a obra literária *A máquina de ser*, de João Gilberto Noll, traz diferentes vozes em cada uma das

narrativas, mas com um aspecto em comum: todos os narradores são os próprios personagens, olhando para si mesmos, alheios ao mundo ao seu redor e suas problemáticas. Os discursos revelam haver sugestivas relações com a vida humana, por meio dos recursos da linguagem.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa estudou os apontamentos das características da identidade hipermoderna na arte literária, com o livro de João Gilberto Noll (2006), *A máquina de ser*, e no cinema, com o filme *Demolição*, de Jean-Marc Vallée (2016). Os contos “No dorso das horas”, “Convívio” e “A máquina de ser” foram analisados sob a ótica dos processos da linguagem e das imagens que se inscrevem na hipermodernidade.

Os aspectos que nortearam este estudo foi as artes da contemporaneidade no universo da hipermodernidade, juntamente com as temáticas vazio, poder, liquidez, consumo, individualismo extremo e sedução. Essas identificaram as características e os elementos estéticos das obras *corpus*. As categorias fazem parte dos estudos teóricos que falam sobre a hipermodernidade.

Foi possível observar que a arte hipermoderna transita pelo estilo performático dos autores das obras, cujos enredos foram comparados para elucidarem os anseios humanos nos tempos hipermodernos. Os discursos revelaram proximidades com as relações com a vida humana, por meio da linguagem e da imagem.

As questões quais os elementos estéticos nos contos e do filme em análise? Quais as relações que as obras têm com os conceitos de sedução na fase hipermoderna? nortearam os resultados comparativos. A voz narradora induz os olhares para as imagens que parecem estar no meio do discurso vendo as partes, portanto, o olhar se dá para a sua vida hipermoderna. Cada personagem fez uma perambulação no seu vazio emergido em um mundo demolido. Na literatura, a não definição identitária é o vazio de não se saber que é o ser de fato. No filme, a demolição da casa é uma figurativização daquilo que foi destruído para ser reconstruído.

As principais teorias contribuíram para confirmação de que as comparações são simbólicas. Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, Baudrillard e outras serviram para relacionar os aspectos e as características dos enredos dos contos e do filme. Os elementos trouxeram as imagens literárias e fílmicas, que se dialogam pelo construto artístico.

A metodologia foi bibliográfica seguiu os aspectos das teorias da hipermodernidade, enfocando os sentidos das palavras sedução, narcisismo, vazio e hedonismo e outras. Nessas perspectivas, as transformações internas que repercutem nas externas foram compreendidas. A hipermodernidade mostrou-se permeada no tempo e no espaço nos quais o indivíduo se encontra, mas também no seu interior secreto, embora revelador da efemeridade de todas as coisas, portanto, propenso das profundas mudanças das estruturas sociais.

Assim, esta pesquisa identificou as características e os elementos estéticos de obras distintas, cujas identidades figurativizam a vida hipermoderna. Os anseios humanos estão simbolizados nos enredos. A sedução do ambiente fílmico também se fez notória no seguimento criativo literário. As comparações elucidaram os elementos dos tempos hipermodernos em que a sedução parece ser a centralidade para atrair os olhares rendidos a ela.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Tradução de Flávia Costa e Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Campinas, SP: Papyrus, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

CARVALHAL, Tânia F. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, Niterói, v. 1, p. 9-21, 1991.

CHARLES, Sebastien. O individualismo paradoxal: introdução ao pensamento de Gilles Lipovetsky. In: LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

CUNHA, Maria Teresa Santos. *Armadilhas da sedução: os romances de M. Dely*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

GOMES, Renato Cordeiro. O excesso como peste da linguagem: a literatura como antídoto? Gragoata (linguagens, tecnologias, superabundância de imagens). *Gravoatá*, Niterói, n. 16, p. 69-79, 1. sem. 2004.

GRAÇA, Fernando. *Vazio: e-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*, jan. 2010.

HUGON, Caroline Talon. *A estética: história e teorias*. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. (v. 1).

\_\_\_\_\_. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor - textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001. v. 36.

LIPOVETSKY, Gilles. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

\_\_\_\_\_. *A era do vazio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

NOLL, João Gilberto. *A máquina de ser*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

NUNES, Tânia Teixeira da Silva. Homem: vida e contravida em João Gilberto Noll. *Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade*, n. 34, p. 249-264, 2008.

RODRIGUES, Maria Aparecida. *A passagem do estético ao transestético e outras linguagens*. Goiânia: Espaço Acadêmico, 2018.

\_\_\_\_\_. *As formas épicas de escrita do eu*. Curitiba-PR: CRV, 2015.

SEED, Patrícia. Narrativas de Don Juan: a linguagem da sedução na literatura e na sociedade espanhola do século dezessete. *Cadernos PAGU*, v. 2, p. 7-45, 1994.

VALLÉE, Jean-Marc. *Demolição*: produção cinematográfica. 2016. Título original Demolition. Gênero: comédia, drama. Ator protagonista: Jake Gyllenhaal. País de origem: EUA. Disponível em: <<https://filmow.com/demolicao-t100924/ficha-tecnica/>>. Acesso em: 20 maio 2018.

WIECZOREK, Rodrigo Traple. Da academia para o divã: reflexões sobre o narcisismo. *Aletheia*, v. 49, n. 2, p. 20-29, jul./dez. 2016.

## ANEXOS

**Anexo 1 - Conto - “No dorso das horas”, p. 9-14.**

p. 9 Senti um cheiro de esmalte.

De fato, a moça que me abria a porta do Casarão tinha as unhas com jeito de recém-pintadas -, carregadas de púrpura.

Fui chamado, falei.

Sim, todos o esperam, ela disse -, parecendo ser a funcionária, a secretária, quem sabe a operadora entre os visitantes e os chefes.

O meu nome não foi citado nem por mim nem pela mulher, como se ela já conhecesse minha imagem de outro lugar.

Entrei, a moça fechou a porta.

Pedi que eu acompanhasse.

Chegou perto de um abajur de luz bem baixa, no ambiente de janelas cerrados...

p. 10 Pedi minhas mãos, apontando o pálido diâmetro da Luz. Eu as mostrei. Deixei as suspensas, como se as oferecendo algum sacrifício à meia luz.

Ela chegou mais perto. Notei que era linda. Com uma respiração toda interpretada pelos seios sobre o tecido quase transparente. A minha cabeça como que pendeu...

A moça pegou um par de luvas sobre a mesinha abaixo do abajur. Pedi que eu as usasse. Eram brancas.

Cobriam com justeza as minhas mãos, verifiquei.

Isso, para que eu não tocasse nem fosse tocado por certa verve perigosa -, ela sussurrava meio aflita. Foram tomadas providências. Sim, várias até, mas sempre sobram alguns recantos relutantes.

Meus dedos estremeceram sob luvas brancas. E a luz se fez de súbito, em holofotes, provavelmente sob o comando de um cara sem camisa, sim, o cineasta, um cineasta que mais parecia maestro com seus cabelos cheios e grisalhos despenteados. E a moça que me atendera já assumia alguma coisa como direção de arte, a olhar detalhes dos móveis, no lustre imenso com seus mil pingentes. Um jovem loiro deslizava a câmara por sobre o meu perfil, meu

peito, minha calça preta, os sapatos de camurça já toda ferida pelos anos e mais, bem mais, por tudo onde fosse possível a câmera pegar...

Aquele que parecia o diretor do filme vinha em minha direção, com as mãos crispadas entre os meus e os intestinos dele, Como se quisesse arrancar a seco do meu corpo alguma ímpia expressão que a mim só cabia acumular, para dar asas, vomitar!

Mas ainda era cedo, meditei. Primeiro preciso descobrir, nem se por vias tortas, quem sou eu nesse filme, porque querem de mim tanto Impacto e convulsão... Coloquei a mão vestida

p. 11 de flanela Branca sobre a prateleira do alto da lareira. Não se via mais a moça que me abrira a porta. Além de mim, só o que deveria ser o diretor da fita, mais o rapaz da câmara.

Ordenaram que eu saísse daquela sala e fosse ao encontro do resto do Casarão. Sem nenhuma ideia preestabelecida. Que andasse apenas. Seria um único plano em sequência, em que eles me seguiriam por tudo, mesmo que eu trancasse as portas atrás de mim não importava, pois eles tinham delatado o vazio de todas as fechaduras; que eu seguisse por todos os cômodos da mansão, que eu comesse e na cozinha qualquer coisa que encontrasse na geladeira e que depois vomitasse se quisesse no banheiro dos empregados ao lado da lavanderia e tudo mais, que eu fosse...

Realmente eu ia em visita a cada cômodo, ia, entrava num quarto desocupado e noutro e noutro ainda e mais, até que dei de cara com um banheiro de luz muito alva, ladrilhos brancos. Entrei..., barulho de marolas, uma boia amarela com pescoço e focinho de girafa ao chão. Peguei- a. Abri a cortina de plástico rosado. Sentei distraído na borda da banheira, como se a descansar à beira de um regato. Pensei que a câmera me pegava então a nuca... Veio logo a voz do diretor exigindo que eu perdesse a consciência da câmera, que apenas deixasse influir meu estar. O meu estar, hein? -, ainda critiquei baixinho a ordem gongórica daquele que me queria seu ator. E pus-me a olhar as águas espumosa dentro da banheira. Ali se banhava certa menina parecendo em viagem para puberdade. Ela me pediu que lhe devolvesse a boia. Abaixei-me que nem em câmera lenta, para dar tempo de pensar um pouco no discorrer dá cena. Mas quando olhei de novo a garota, ao lhe devolver a boia, pensei se não estaria

perto de acena acabar. Levantei, fechei a cortina Rosada. Ainda pestanejei um pouco ali dentro

p. 12 do banheiro, de pé -, esboços de passos quase já dando para trás. Mas o diretor e o rapaz da câmara pareciam tão alinhados ao "meu estar", como diziam, tão sedentos do meu devir, que acabei achando que me radicar no banheiro não me ofereceria nenhuma opção melhor do que eu teria ao andar.

No entanto, o documentário da minha ação às cegas, por dentro daquele casarão, não sei se me interessava tanto. Ter, porém, aqueles dois servos de minha fluidez rente ao meu corpo por onde eu fosse... pois é..., isso talvez me desse um apuro propício para me transformar em imagem... E por isso eu mais andava por todos os cômodos... E deles saía... Como se no próximo ponto eu pudesse adquirir a estatura de um signo, que por si só traduzisse o que aqueles dois que me seguiam não logra vão transmitir sem mim...

No claro escuro dos corredores eu caminhava agora com passos decididos, e os dois vinham atrás como se não se importassem com a falta de iluminação especial nem nada. Às vezes eu esbarrava nas coisas e me fazia e tanto que tivesse de amarrar meu lenço em volta de um machucado feio sangrando no meu braço. Sim, as luvas brancas mantinham-se até ali imaculadas.

Ao entrar na cozinha viu uma gravura cheia de nuvens em tom pêssego. Confrangido sem saber o motivo, fiz um gesto de tangê-las para fora do quadro. Sentei, como se exausto, no banco da mesa certamente reservada para as refeições matutinas. Com as mãos sobre a mesa, vi que câmara focava minhas luvas brancas, como se essa imagem servisse de preparação para uma reviravolta. Sofri um calafrio. Olhei para câmara pela primeira vez. Um certo confronto à beira do ridículo... Pensei nessa expressão que deveria assumir. Percebi que poderia entrar a um passo de me arruinar, levando tudo de roldão. O negócio era retirar rapidamente o meu olhar da câmara, fugir

p. 13 de qualquer consciência da cena. E foi o que fiz. E me afastei da cozinha. Pronto para nova estação.

Quase corri pelo corredor, tropecei, levei um tombo, bate com a cabeça no marco de uma porta que dava para um aposento escuro, despido de tudo que o pudesse caracterizar ou como quarto ou escritório ou sala de televisão ou simples cômodo de leitura. Sei lá eu. Agora eu precisava limpar o meu sangue

que brotava da Frente. Ter muito cuidado para me recompor no prumo certo e ir, ir sempre em direção nenhuma -, enquanto a câmera me seguisse toda concentrada no meu itinerário gratuito por aquele casarão até ali a bem dizer vazio.

Vi-me estonteado. Vi que uma das luvas mostrava o sangue que mês corria agora tímido da frente. Escutei a voz do diretor pedir-me que tirasse as luvas. Tirei-as, joguei-as no chão como se livrasse um pouco de mim mesmo. Entrei nesse recinto escurecido. Na medida em que ia entrando, mais tudo escurecia... Chegou um ponto em que precisei como que rugir, arrancando de mim pela primeira vez um clamor que eu nem sequer conseguira em minha vida toda adivinhar. Pela primeira vez nessa rota misteriosa por aquela casa com certeza ilhada, pela primeira vez eu dava uma contribuição sonora para o filme. Eu deixara extravasar a minha voz de lobo, Sim, muito antes de que eu tivesse condições de compreender a sanha daquele turbilhão por minha garganta afora. Mas nas filmagens não havia aparato de som. Ou havia de forma velada?

Entreí mais fundo pelo recinto. Mas, um pouco mais ainda. O espaço não parecia ter fim. Ali dentro eu não precisaria guardar interdições. Meu físico como que pegava fogo, ardia, tamanho a atmosfera de súbita liberdade. Parei. Vislumbrei como se um corpo ressonando. E era de fato. Ajoelhei-me no breu. Toquei. Juraria que já a partir do meu primeiro toque o p. 14 corpo despertara. O que não deixava margem de dúvida é que essa criatura não evidenciaria reação contrária ao meu toque nem aos que vieram depois. Fui abrindo seus botões. Retirando peça por peça, escavando os dedos por debaixo de um suéter. Passava agora a mão de cima abaixo, já sem encontrar qualquer outro tecido que não fosse a pele. Levantei-me, me despi também.

Deitei-me sobre o corpo. Uma luz penumbrosa ia se fazendo. O corpo me acolhia. Os dois fomos tomados de uma febre -, até chegarmos, já menos ruidosos, a um cais que eu não previra... A luz agora, madura. A luz vinha de uma pessoa que até ali eu não vira. Vinha dela, sim, e cada vez com mais intensidade. Eu e o corpo debaixo de mim nos olhamos então, suados, nus, deitados em cima de uma mesa. Nesse instante a luz já se fazia quase feérica. Eu abraçava aquele corpo numa proximidade espantosa, feito quisesse evitar o meu olhar sobre o seu e ao mesmo tempo escondê-lo dos demais.

O diretor, que tão pouco interferia, dessa vez veio drástico, ordenou: Afastem-se um pouco, para que os dois mutuamente possam se olhar. Como soldados ao fim da batalha, mas ainda a vislumbrar promessas.

Sim, nos fitamos então, presumivelmente na distância ideal. Embaixo de mim, toda em gotas peroladas de suor, minha filha médica sorria..., mas como se não me conhecesse assim de perto...

**Anexo 2 - Conto - Convívio, p. 37-42.**

p. 37 Você está ouvindo? Não? Ele parecia me escutar e suave, exibia todo seu esforço em captar minha voz. Pois ele não falava, ainda estava aprendendo a conviver. Aliás, aposto que ele próprio ainda não se entendia. E, claro, não se fazia entender. Quando tentava se expressar, era tal sina, que sobravam grunidos, chorava, até defecava, sem perceber, molhava as calças e, é sina mesmo, não obtinha o menor sucesso. Na fisionomia afogueada, via-se que tinha perdido o fio de sua meada. E algum dia o tivera? Depois dessas contendas com a palavra, retirava-se como um pugilista perdedor se dirige calado ao recesso do vestiário. Nessas ocasiões eu o seguia. Pedia que não trancasse a porta do banheiro que eu queria ajudá-lo na higiene -, talvez o capítulo mais exigente nessas lições de convívio. Limpava entre as coxas, e logo mostrava o papel sujo perto do seu nariz e lhe perguntava: Gosta desse cheiro? Ele abanava a cabeça, mas eu não me dava por satisfeita. Aí eu botava o papel sujo no cesto,

p. 38 pegando-o sempre pela nuca, como se fosse com o cachorro que, desavisado, comete suas necessidades, sei lá, em cima do sofá. Pega-se o sujeito pelo cangote e se faz com que ele cheire a porcaria que gerou fora dos arcanos do asseio. Vários colegas meus cumprimentavam pelo trabalho abnegado de ir até os confins na bestialidade do aprendiz. Depois desses episódios eu passava pela secretaria para assinar o livro de presença; lá todos me olhavam com alguma admiração, não sem uma ponta de inveja.

Nas festas de domingo oculto, nas antevésperas do Natal, levávamos os pupilos. O meu naquele ano veio com uma espécie de camiseta da seleção; era uma graça olhá-lo com de leite por seus progressos rumo a à disposição das trocas. Nessa tarde, depois dos festejos, levei o meu pupilo para passear no centro da cidade. Sem muita imaginação entramos em um McDonald's, onde lhe paguei uma Coca, um hambúrguer e batatinhas fritas. Se ele quisesse, poderia lhe pagar também um sorvete. Depois disso tudo, percebi que não me sentia com mais nada para lhe oferecer. Pensei que eu talvez precisasse tanto quanto ele da vocação para os encontros, porque eu morava sozinha, sim, e a cada dia mais recuava diante das relações que não fossem as do dispensário, onde eu entrava a cada manhã e de onde eu saía no fim da tarde. Aí ele latiu em pleno McDonald's. Sim, latiu, foi isso exatamente o que eu disse! Mas digo também

que ele não era um cachorro. Era qualquer coisa que eu quisesse. E no mais eu estava ali, procurando decifrar aquele ser vivendo apenas nos limites de sua miserável fortaleza. Ele agora bocejava dormindo sobre o cotovelo dobrado sobre a mesa. Ninguém reparou no latido. Em volta eram quase todos gordos. E ali na minha frente não fugir à regra. Dessa vez peguei-o no colo e saí do McDonald's para deixá-lo no Reformatório antes que os portões fossem trancados. Abanei por entre as grades até vê-lo desaparecer. No caminho de pedra entre os canteiros, não se dignou a

p. 39 voltar a cabeça para mim uma única vez. Ele era assim só fazia o que queria, sem a menor consciência do entrecchoque entre os desejos no entorno. O desejo para ele não comportava gestos previamente estudados. Entre não olhar para mim enquanto andava para a porta, onde uma funcionária o esperava, ou voltar a cabeça em despedida daquela que lhe pagara um lanche no McDonald's, entre as duas opções não havia para ele a menor diferença. Ele só seguia, seguia sempre, coitado... Ali, observando a porta se fechar tragando o meu inerme companheiro na tarde de raro sol de dezembro, ali, pensei seriamente em aplicar-lhe alguns corretivos francamente duros, para que ele fosse marcado para sempre com a insanidade a que pode chegar o trato humano. Que a partir desse novo tratamento, ele viesse e me pedisse colo com a maior fluência. Eu já estava perdidamente apaixonada por isso que ainda não era humano. Para viabilizar essa paixão seria capaz de desfigura-lo até. Extraí-lo de sua imagem e cunhar a força uma segunda figura -, está mais domesticável, ou melhor ainda, Cândida. Ele não lá teria mais. E passaria os fins de semana na minha casa, comendo, gostando, armando um sorriso na hora de partir para que eu não o esquecesse assim na santa paz. Num desses fins de semana eu o presente aria com brinco para sua orelha esquerda. Ah, mas isso tudo seria demais, e eu não queria antecipar o impossível, sabe? Ele por enquanto dorme na minha cama. Não quero acostuma-lo mal. Logo-logo o deitaria no sofá da sala. Atualmente deixo na minha cama de casal. Ficamos vendo televisão. Aqueles programas humorísticos de sábado à noite. Ele ainda não aprendeu a rir. Nas horas para rir faço cócegas nele. Ele não entende o gesto tresloucado. Mexe os braços para espantar meus irrequietos toques. Por ser assim avaro, geralmente não emite sinais. Apenas se afasta um pouco e continua com

atenção imersa na claridade gasosa da tela em preto e branco. Seus olhos parecem

p. 40 afogados nesses movimentos ilhadas dentro da caixa cheia de botões, a eles se associa sem discernimento, como encarnado num plácido bebê. Sim, seus olhos não reconhecem o lazer que eu quero atribuir àquele foco cambiante de luz. Então beijo seus olhos. Ele faz um movimento brusco me deixa a ideia de que o meu trabalho será em vão. Levanto, na frente do espelho do banheiro percebo que devo estar velha para as funções juvenis do meu protegido -, a quem pretendo legar a arte do convívio. Volto para cama. Ele caiu no sono. Ressona. Acho interessante que adormecia justamente quando me afasto. Pois é, não deve desconsiderar tanto assim a minha presença. Eu já estou viciado em conviver com ele. Vem-me a vontade de acordá-lo, de lhe por novamente ao par do fluxo incessante da pessoa que em mim se manifesta. E que ele reconsidere essa pessoa aqui com suas particularidades, pois que ele também tem as suas, se é que estas já existam nele nesse estado avançado como em mim, que nada sou além dessa identidade a serviço das demais. E que essa sua singularidade em formação se deixe friccionar pela minha que já se encontra inteira na dormência dele, na dormência dessa máquina de ser aí ainda incipiente, adormecida agora, soprando no meu olho ressequido a aragem vinda do ventre de seu sono. Ponho-me inteira sobre o lençol lilás, arregimento toda escuridão para guarnecer descer meu sono. Sei que minhas pálpebras baixaram e que assim liberto da visão de fora. Sou arremetida numa paisagem nua de detalhes. Estou caída na poeira, passos adiante e imenso lodaçal. Não sei em que direção rumar, existem placas. Não sei posso dar continuidade a essa cena muda pertencente a um enquadramento que me toma e vê. Falta-me tudo para me livrar desse episódio. É aí que sinto na mão um volume compacto. Esse volume pulsa, respira até e tanto que parece vai arrebentar. Olho sob a minha mão: nada há. Aí descubro que a coisa que a minha carne toca não está no

p. 41 lado de cá do sono, onde me encontro, mas permaneceu de fora, juntamente na cama a ressonar. Sei que depende de mim escolher de que lado permanecer. Se ficar aqui, perderei o convívio com esse volume de quem sinto o calor debaixo da mão... Lá no mundo ele andava a ponto de falar. Ou não? Quando duramente provocado a se comunicar, ele inchava, se esturrava todo, antes de me passar um som por sua boca oclusa, são cada vez mais perto do

sentido, juro! Eu sempre fora, a minha maneira, uma mulher otimista. De modo que acreditava que ele estaria às vésperas de alcançar uma conversação, mesmo que de poucos segundos por enquanto! Ainda tosca, uma oratória das entranhas, um vômito em vocábulo, não importa. Mas que me fizesse compreendê-lo um pouco além de sua força escarnecida. Eu seguiria o som até que fizesse sentido. Seria tentada por um som que correspondesse minimamente ao que minha cabeça pudesse constituir como mensagem. Foi então que, por uma falta grave dele, grave, mas difusa, eu voltei ao pleno governo do meu cérebro, ao meu estado de vigília. Lembro que ainda consegui ver mais nítido as duas partes do meu corpo: uma, feita pela minha solidão com a matéria do meu sono; outra, que só possuía o meu braço e mão acariciando bem desperta o corpo dele, um corpo diga-se de passagem agora bem rarefeito sobre o travesseiro. Ele ainda dormia e parecia pouco a pouco se esvaír. Então corri até o espelho para mim pintar com meu batom cor de tijolo. Peguei-o como se fosse uma criança de colo, passando um lençol em volta do seu corpo para que ninguém o pudesse ver. Era sábado, o dispensário não abria. Caminhava depressa, como se tivesse uma criança enferma nos braços. E ele não estava enfermo realmente? Não sei, naquela falta de convívio, eu era capaz de qualquer coisa. Se eu ao menos soubesse para que lado pensar... Então eu estava ali agora. No cais. Pela sirena cavernosa, barca dava sinal de partir. Comprei as passagens, subi na barca.

p. 42 Logo que cheguei vários fizeram menção de me dar lugar em respeito ao embrulho branco no colo naquelas circunstâncias, um oportuno bebê. Quando saí da barca no outro lado da baía, começava a chover. O embrulho estava assustadoramente menor. Nem quis afastar o lençol tentando olhar o semblante da criança. Fui antes à farmácia para comprar o remedinho do ouvido, antes que ele pudesse chorar. Ou atendente da farmácia era meu conhecido e quis olhar. Falei que não ele podia acordar. Passou a noite chorando de dor. Paguei e fui saindo à procura de alguém que tivesse de fato jeito para reconhecer essa criança em volta dos meus braços. E que me ajudasse para se fazer alguma coisa. O atendente da farmácia não teria a iniciativa. Seria desastrado quando visse o que eu tinha para mostrar. Por enquanto eu não queria escândalo. Muito menos Socorro, já que não havia urgências. Eu só precisava de ar até que a força avulsa que eu me dava estivesse preparada. Atravessei a rua quase a

correr, um horror. Até dar de cara com um momento especialíssimo, já conto. Era um momento desses depois da chuva. Cheiro ainda fresquinho da terra agradecida, no fundo a gala do arco-íris e tudo. De modo que eu já podia destampar o rosto dele. Estava sozinha num canto da praça, sentei num banco quase - quase seco. Então afastei um pouco a ponta do lençol de sobre ele e tudo foi tão intenso que eu quase nem vi. Vi sim a boca vermelha e tépida a me procurar. Ele estaria febril delirava? Pouco importa. Abri o botão da blusa e lhe dei de mamar. Havia um convívio ali, enfim... Costumava-se Calar o sereno gozo que uma criança poderia disseminar junto a carne materna. Eu era o alimento que aquele mínimo ser em meio às trevas do meu peito demandava. De agora em diante estava irrevogavelmente ligada a ele, quisesse ou não. Pois de quem mais ele teria um peito e esse fogo brando a cada nova mamada. De interrogação de quem mais?

hein...?

Por acaso de ti?

**Anexo 3 - Conto - “A máquina de ser”, p. 119-122.**

p. 119 Ao sair da embaixada, parei um pouco no meio-fio e dedilhei no fundo do meu bolso, contra a perna, qual teclas imaginárias dedilhei suavemente, talvez interpretando um noturno a me tanger em mais uma cota de evasão diária, cota cada vez maior, já quase a me furtar a linha entre o lazer, o sono, a atividade, a inércia. Eu nunca estivera antes naquela capital a que eu chegava agora para representar o meu país. Era o meu primeiro dia na embaixada. E eu estava saindo para almoçar, sozinho, como eu gostava sempre de fazer em qualquer lugar. Caminhavam a esmo procurando desatento por algum restaurante. Entrei num deles. Mesas colocadas umas às outras, como se esperassem assim dar início a um conagraçamento de pessoas de uma mesma instituição. Um casamento, talvez? Sentei a uma das poucas mesas isoladas num canto qualquer. Pedi algum prato típico do país. Disse ao garçom que ele nem precisava

p. 120 arrolar os ingredientes, modo de fazer, nada a respeito. Eu queria surpresa absoluta. Se fossem exóticos ou não para os meus hábitos. Eu apenas o provaria no deleite, na insipidez ou no desgosto. Comería na Santa Ignorância. Traga uma Coca-Cola também. Aos poucos iam chegando os comensais do almoço comemorativo. Mulheres loiras, um certo ar sofrido. Homens em trajes escuros, semblantes discretos. Quem sabe fizessem parte de uma entidade para policial, talvez de um sistema secreto no saneamento da conduta humana. Atrás das fisionomias dormitava ultimato à beira de se revelar. Dormitava, certamente se notava: o pulso ainda fraco. Assim que a coisa se mostrasse madura, eles se poriam enfim em luta, então já em gestos extremos. O que mais seria? Seres sem crianças, sim, que os pudessem amolecer. Não havia ali nenhuma brecha por onde entrar a graça de menino, atraindo até pessoas de outras mesas com suas traquinagens por entre as pernas dos convivas. Quando o garçom depositava o prato típico sobre minha mesa o meu celular tocou. Uma ligação do meu país. Na outra ponta da linha um amigo falava dos escândalos dos parlamentares. E a minha filha, perguntei, tens visto? Ele cutucou que eu tinha viajado há poucos dias, que ele ainda não tivera tempo de viajar ao litoral para visitar minha filha. Vivemos num país continente, ele asseverou todo simplório. Quando ouvi meu amigo citar pelo telefone um poema de Rafael Quental, aquele

dizendo que o bloqueio no escuro/entre os lençóis/calcina a Alva saia da manhã, quase implorei que me ensinasse onde eu tinha falhado para não compreender mais um poema com aquele. Lembrei que eu agora só sabia beber um cálice de vinho as portas da madrugada, e isso já me bastava para aventurar um pouco minhas ideias que logo retornavam, porém a seu leito natural, por onde as águas de desciam em sua mansa sina, dando a funcionar mais uma vez minha

p. 121 máquina de ser, ali, quietinho, fumando meu cachimbo, meio encolhido sobre o abajur para permanecer nos bastidores, sem nem eu mesmo perceber. Abrir a carteira. A primeira vez que eu usava o dinheiro daquele país. Ao depositar as notas no pires que o garçom apresentava, a mão dele e cobriu a minha sem querer. Ele pronunciou perdão na sua língua estranha, língua que eu temia jamais dominar o suficiente para conseguir celebrar alguns urgentes negócios entre os dois países. O garçom baixou levemente a cabeça no cumprimento de despedida, era a minha, e me levantei para sair. Da minha mesa até a porta para a Rua, precisei parar aqui e ali, porque certos convivas do almoço comemorativo levantavam-se para se abraçarem num rito nada efusivo, como se a coreografia parcimoniosa contasse pontos na simbologia grupal. Fui de volta Embaixada olhando as vitrines. Não eram tantas. Nem especialmente belas. do ventre de uma manequim descia um enxame de bombons. Numa loja de artigos masculinos, havia um homem de louça que, no entanto, revirava as pupilas como se tomado por um ataque Sideral, sem nexos com o imediatismo de ocasião. Tudo parecia concorrer para uma lógica que não adiantava revidar. Não diria que ali os acontecimentos sofressem de uma ordem bastarda, e legítima. Eu é que precisava aprender a ver ali a sorte humana e nela me incluir. Trouxeram mapas contendo as várias regiões do país. Seus usos e costumes, com se isso ainda pudesse vigorar. Segundo os folhetos, na ponta mais longínquo da capital, em meio à sua floresta, a crença na vida após a morte era como que abatida depois de um visitante ser tragado por célebres encontros. Sim, eram amor candentes, não bem prazeres. Varando agora pelos corredores do Castelo, os hóspedes tinham acesso ao instante magnético e magnífico dos corpos, não, das almas não, da carne. No ápice, quando as crenças no mundo post-mortem se desvaneciam o som

p. 122 das vibrações e dos gemidos nesse momento já estaríamos imantados da suma teológica extraída da nossa santa ignorância. Essa a nova teologia

enfermiça, sim, também pudera, depois de uma noite tão maluca nesse tal Castelo!

Eu caminhava pelas ruas como um Peregrino sem seita a seguir. Só existia um sucedâneo de seita para mim, a Embaixada, e lá poria a minha cabeça trabalhar por uma causa útil, que naqueles tempos tinha a forma de sondagens em prol de um firme intercâmbio tecnológico entre os nossos dois povos. Enquanto pensava nisso eu via máquinas agrícolas novinhas lavrando os campos da minha terra natal, ao sul do meu país. Vi um homem loiro no alto de um trator sorrindo. Ele tinha um canino de ouro. Sorria. Talvez para um amigo próximo, um parente. Parei na frente de uma vitrine e senti a aragem da cidade estrangeira me tocar devagarinho. O sorriso do homem no trator me atinge algum modo. Respondi um pouco vi a insinuação dos meus dentes no vidro da vitrine. Sim, eu queria morrer, mas ainda era cedo ainda tinha essa missão na embaixada e eu me sairia bem. Era só acionar a máquina de ser, que tinha no meu corpo um intérprete. E mandar ver.... Sempre dava certo... Sempre mesmo, pelo menos até aqui. Não havia razão de pane aguda agora, me levando de roldão. Não... eu passaria a tarde na embaixada pronto para seguir vivendo. Era preciso ficar lá até o fim da tarde. Era preciso assinar dois documentos internos, o que daria motivação, alguns funcionários, de voltarem amanhã e encaminharem esses papéis para seus objetivos últimos, até precisarem de uma nova assinatura minha a apontar para outros documentos mais. Era preciso, era preciso, a vida se fazia de muito a minuto. E eu queria mais. Um pouco mais que fosse. A máquina de ser tangia-me a subir os degraus da portaria da embaixada. Sentei a minha mesa. Peguei um lenço do bolso. E limpei o meu suor.