

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

**MATHEUS CAMARGO JARDIM**

**A ESTETIZAÇÃO DO MUNDO NA ERA DO CAPITAL FINANCEIRO: O MAPEAMENTO**  
**DO PRESENTE E OS LIMITES DA REPRESENTAÇÃO NO ROMANCE *10:04* DE BEN**  
**LERNER**

Versão Corrigida

SÃO PAULO  
2023

MATHEUS CAMARGO JARDIM

**A ESTETIZAÇÃO DO MUNDO NA ERA DO CAPITAL FINANCEIRO: O MAPEAMENTO  
DO PRESENTE E OS LIMITES DA REPRESENTAÇÃO NO ROMANCE *10:04* DE BEN  
LERNER**

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia,  
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São  
Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras,  
no Programa de Estudos Linguísticos e Literários  
em Inglês.

Orientador: Prof. Dr. Marcos César de Paula Soares

Versão Corrigida

SÃO PAULO

2023

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**

**Termo de Anuência do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Matheus Camargo Jardim**

**Data da defesa: 04/12/2023**

**Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcos César de Paula Soares**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22/01/2024



---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

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

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

J37e Jardim, Matheus Camargo  
A Estetização do Mundo na Era do Capital Financeiro: o mapeamento do presente e os limites da representação no romance 10:04 de Ben Lerner / Matheus Camargo Jardim; orientador Marcos César de Paula Soares - São Paulo, 2023.  
168 f.

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

1. Ben Lerner. 2. Romance Contemporâneo. 3. Espacialidade. 4. Financeirização. 5. Estetização. I. Soares, Marcos César de Paula, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Marcos Soares, pela inspiração e ensinamentos desde a graduação, pelo interesse e confiança no meu trabalho e, acima de tudo, pela paciência e dedicação na minha formação.

A todos os colegas e amigos da pós-graduação, em especial Artur, Bruno, Deborah, Eduardo, Francisca, João, Lucas, Marcel, Roberto e Sérgio. Obrigado pelas trocas e apoio inestimáveis.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio concedido por meio de bolsa. Aos trabalhadores do Departamento de Letras Modernas e da Pós-Graduação da FFLCH por todo o suporte, em especial a Edite Pi.

À minha família pelo apoio e incentivo. Ao meu irmão, Victor, pelo amor e paciência. À minha avó, Cida, pelo suporte e afeto. Aos meus pais, Renata e Fernando, pelas condições oferecidas para que eu me dedicasse aos estudos. Aos meus tios, Nino, Solange e Rose.

Aos meus melhores amigos, Beatriz Zaramello e Natan Lucas, por todos os momentos de companheirismo, afeto, paciência e conselhos. Ao meu amigo Douglas Hirata, pela camaradagem desde a graduação.

Às minhas professoras e professores até o presente, em especial às professoras Rita e Sueli do ensino fundamental, e à professora Olga do ensino médio. Aos professores da Letras USP, especialmente Maria Elisa Cevasco, Fabio Cesar Alves, Daniel Ferraz, Andrea Saad Hossne, Betina Bischof. Obrigado pelos ensinamentos, incentivo e inspiração.

Por fim, a Cacau, que foi minha fiel companheira por doze anos. Todas as horas de leitura, estudo e trabalho eram melhores por tê-la ao meu lado.

## RESUMO

JARDIM, Matheus C. **A estetização do mundo na era do capital financeiro: o mapeamento do presente e os limites da representação no romance *10:04* de Ben Lerner.** 2023. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Nesta dissertação, conduzimos uma análise crítica do romance *10:04* (2014) de Ben Lerner, sob uma ótica que prioriza a imanência textual e a estrutura formal da obra. O foco reside em discernir a interação entre a narrativa e as contradições engendradas pelo capitalismo, sobretudo na sua atual fase de financeirização. A pesquisa investiga a construção do foco narrativo, a espacialidade e o ponto de vista da obra, destacando inicialmente o princípio de repetição e variação. Além disso, consideramos a transformação de elementos estéticos em bens de consumo como um vetor crucial no fenômeno de reificação, indicando como a estética se entrelaça com a lógica mercantilista e complexifica processos de dominação. As justaposições, tanto episódicas quanto sintáticas, e o emprego de imagens que fomentam o efeito de estranhamento são analisados como mecanismos que revelam um procedimento de montagem. Por conseguinte, este estudo contempla a análise da presença e impacto de forças político-econômicas no âmbito urbano e nos padrões de consumo, assim como na representação de espaços do cotidiano, enfatizando como estes são impregnados pelo princípio de troca e por contradições sociais inerentes. Assim, ancorados nos estudos culturais e no materialismo histórico, buscamos compreender como *10:04* mapeia as determinações do capitalismo, incluindo o processo de estetização, a partir de sua estrutura narrativa. O objetivo é aprofundar o entendimento das interações entre literatura, cultura e as condições materiais da vida contemporânea.

Palavras-chave: Ben Lerner; Romance Contemporâneo; Espacialidade; Financeirização; Estetização.

## ABSTRACT

JARDIM, Matheus C. **A estetização do mundo na era do capital financeiro: o mapeamento do presente e os limites da representação no romance *10:04* de Ben Lerner.** 2023. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

In this thesis, we conducted a critical analysis of Ben Lerner's novel *10:04* (2014) through a lens that prioritizes textual immanence and the work's formal structure. The focus lies in discerning the interaction between the narrative and the contradictions engendered by capitalism, particularly in its current phase of financialization. The research investigates the construction of narrative focus, spatiality, and the work's point of view, highlighting initially the principle of repetition and variation. Furthermore, we consider the transformation of aesthetic elements into consumer goods as a critical vector in the phenomenon of reification, indicating how aesthetics intertwine with mercantilist logic and complicate domination processes. The juxtapositions, both episodic and syntactic, and the use of images that foster an effect of estrangement are analyzed as mechanisms that reveal a montage procedure. Consequently, this study contemplates the analysis of the presence and impact of politico-economic forces in the urban realm and consumption patterns, as well as in the representation of everyday spaces, emphasizing how these are permeated by the principle of exchange and inherent social contradictions. Thus, anchored in cultural studies and historical materialism, we seek to understand how *10:04* maps the determinations of capitalism, including the process of aestheticization, from its narrative structure. The aim is to deepen the understanding of the interactions between literature, culture, and the material conditions of contemporary life.

Keywords: Ben Lerner; Contemporary Novel; Spatiality; Financialization; Aestheticization.

*“Hic Rhodus, hic salta!* Como Marx gostava de dizer, este é nosso mundo e nosso material, o único tipo com o qual podemos trabalhar. Seria melhor, entretanto, observá-lo sem ilusões, para garantir alguma clareza e precisão sobre o que nos confronta.”

Fredric Jameson

“A experiência da cidade é o método ficcional; ou o método ficcional é a experiência da cidade.”

Raymond Williams

“A cidade é o lugar em que o fato e a imaginação simplesmente têm de se fundir.”

David Harvey

“Um mapa é uma silhueta, um contorno que agrupa elementos díspares, quaisquer que sejam eles. Mapear é tanto incluir quanto excluir. Mapear também é uma forma de tornar visível o que geralmente é invisível.”

Valeria Luiselli



## SUMÁRIO

<b>Considerações Iniciais: “Tudo será como agora, só que um pouco diferente” .....</b>	<b>7</b>
<b>CAPÍTULO 1.....</b>	<b>23</b>
A High Line e os filhotes de polvo: espacialidade e mercadoria.....	23
<b>CAPÍTULO 2.....</b>	<b>67</b>
Whole foods e Park Slope Food Coop: reificação, classe social e figurabilidade.....	67
<b>CAPÍTULO 3.....</b>	<b>104</b>
O Mercado Artístico e a Suprainstituição: financeirização, experiência estética e a organização da vida social.....	104
<b>Considerações Finais: “Eu sei que é difícil entender /Estou com você, e sei como é.”... </b>	<b>158</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>165</b>

### Considerações Iniciais: “Tudo será como agora, só que um pouco diferente”

“É falso ater-se sem mediação ao assim chamado dado, sem compreendê-lo em seu caráter mediado pelo todo.”

Theodor Adorno

Ben Lerner é um dos autores mais relevantes da literatura americana contemporânea. Nascido em 1979, em Topeka, Kansas, o escritor é conhecido por sua versatilidade literária, que inclui poesia, ficção e ensaios. Seus primeiros livros de poesia, *The Lichtenberg Figures* (2004) e *Angle of Yaw* (2006) estabeleceram Lerner como um dos mais promissores poetas de sua geração, não apenas pela manipulação linguística e formal, mas por sua habilidade de estabelecer relações entre diversos campos e temas que permeiam a vida cotidiana. Em 2011, Lerner publicou o seu primeiro romance, *Leaving the Atocha Station*, que foi aclamado pela crítica devido à sua aguçada capacidade de trabalhar a linguagem na narrativa em prosa e engajar o leitor a partir da criação de imagens que envolvem percepção e espacialidade. Desde então, Lerner publicou mais dois romances, *10:04* (2014) e *The Topeka School* (2019), sendo este finalista do prêmio Pulitzer.

O objeto em análise nesta dissertação é o romance *10:04*<sup>1</sup>, que apresenta um narrador-personagem mencionado apenas uma vez como "Ben" e possui semelhanças com o autor Ben Lerner em diversos aspectos, como o fato de ambos serem professores universitários e escritores residentes em Nova York. O enredo apresenta momentos de tensão em sua vida particular, como a descoberta de uma doença cardíaca, a tutela de um menino latino e, sobretudo, a jornada em busca da concepção de um filho com sua melhor amiga, cuja mãe encontra-se em estado terminal em decorrência de um câncer. Situado contra o pano de fundo de eventos climáticos extremos que ameaçam desestabilizar o epicentro financeiro do mundo ocidental, o narrador guia o leitor através de uma exploração que não apenas faz alusão ao processo intrincado de criação narrativa, mas também destaca uma série de contradições inerentes à vida social contemporânea.

A estrutura do romance *10:04*, que à primeira vista pode parecer fragmentada e marcada por transições abruptas, funciona como um elemento crucial para a compreensão da narrativa e de seu significado mais profundo. Contrariamente à percepção inicial de desordem aleatória, a movimentação ágil e segmentada entre os episódios narrativos está firmemente

---

<sup>1</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014.

ancorada nas percepções e experiências do narrador. Isso faz com que o foco narrativo se torne indissociável da espacialidade dentro da obra. Assim, embora a estrutura permita uma leitura segmentada, essa segmentação reside apenas na superfície, representando uma possibilidade inicial de abordagem, mas longe de ser o ápice de uma análise crítica. Portanto, é imperativo que se apresente um panorama da obra, com o objetivo de identificar, através de uma paráfrase cuidadosa, tanto a sua estrutura intrincada quanto o conteúdo temático abordado. Em outras palavras, a tarefa a seguir é um meio de identificarmos os materiais com os quais trabalharemos ao longo desta dissertação.

O romance começa com o narrador-protagonista descrevendo um passeio pela High Line em Nova York, acompanhado de sua agente literária, e refletindo sobre um almoço de filhotes de polvo. As primeiras linhas já tecem um panorama complexo de elementos urbanos e reflexões introspectivas. Rapidamente ocorre uma transição abrupta para a revelação da séria condição médica do narrador — uma dilatação na raiz da aorta —, que o converte em objeto de estudo médico, experiência que ele associa à objetivação e infantilização. Em poucas páginas, o narrador se mostra como alguém profundamente contemplativo e angustiado pela própria análise introspectiva. Essa rápida alternância de temas não é só uma estratégia narrativa, mas também espelha a complexidade das inquietações do protagonista.

No início da obra, conhecemos Alex, a melhor amiga do narrador, que sugere que eles tenham um filho via inseminação intrauterina. A proposta ocorre em um museu, diante da pintura de Joana d'Arc, criando um paralelo entre o chamado espiritual da santa e o chamado à paternidade enfrentado pelo narrador. Diante do quadro, ele analisa profundamente as implicações de legado e responsabilidade familiar em meio a um futuro incerto. É nesse momento que se menciona pela primeira vez o título *10:04*, inspirado no filme *Back to the Future*, associando a temporalidade da pintura com a do narrador, sugerindo um *glitch* temporal. A comparação estende-se ao filme, no qual mudanças no passado afetam o futuro. A narrativa inicia assim a exploração de temas complexos que entrelaçam procedimentos médicos, tecnologia, cultura erudita e história com cultura popular e questões temporais.

Do mesmo modo, somos introduzidos a Roberto, uma criança com quem o narrador estabelece uma tutela voluntária marcada por desobediência, medo e eventual amizade. Juntos, criam um diorama do brontossauro, um dinossauro redefinido pela ciência moderna, refletindo a mutabilidade do conhecimento e da verdade. Além disso, a narrativa captura as preocupações apocalípticas de Roberto, que variam de uma nova era glacial a Joseph Kony, um criminoso de guerra que permeia seus sonhos. Esses temas expandem a amplitude da narrativa, englobando questões de escala global.

A narrativa é dominada pela aproximação de um ciclone em Nova York, cenário que realça a instabilidade temporal desde o começo do romance, com passado e futuro se entrelaçando e se desintegrando. O narrador vive antecipando o futuro — um novo contrato de livro, uma condição médica inconstante, a potencial paternidade, progressos científicos e a tempestade que se aproxima. Essa expectativa do futuro é refletida nos episódios iniciais, destacando a tensão entre a presença e a ausência de um destino claro — o que permeia a narração, que capta momentos de desorientação e alienação. A trama mistura lembranças e futuros potenciais, sugerindo uma fusão das fronteiras de tempo e espaço que normalmente estruturam a experiência humana e a narrativa. Esse dismantelamento das categorias convencionais amplifica a sensação de incerteza e complexidade que permeia a obra como um todo.

Ao focar na chegada da tempestade em Nova York, o narrador usa a situação como um ponto de partida para pensar sobre aspectos da sociedade e cultura. Suas reflexões abarcam desde a resposta do governo local e cidadãos até como a emergência altera dinâmicas sociais e a visão sobre o cotidiano. Um exemplo é a observação de como uma embalagem de café ganha novas camadas de significado social, econômico e ambiental com a proximidade da tempestade. Durante os preparativos com Alex, eles alternam entre ansiedade e indiferença ao estocarem suprimentos, indicando talvez uma dessensibilização pelo hábito. Confinados, o narrador pondera sobre a natureza do tempo e memória, contemplando fotografias e assistindo a filmes clássicos, evidenciando como os desastres influenciam a percepção. Em seguida, o narrador passa a discutir amor e desconexão, refletindo sobre o distanciamento de Alena, seu interesse amoroso, após uma relação íntima. Isso o incita a repensar as noções de compromisso e posse em relacionamentos. Em um diálogo com Sharon, uma cineasta, eles debatem a dinâmica de poder e desejo, tocando em tópicos como monogamia e a noção de propriedade privada, enquanto criticam o custo inflacionado dos coquetéis que bebem, baseado em marca e localização.

Nesse ponto, o narrador faz uma transição e relata o recebimento de um email informando sobre a queda e hospitalização de Bernard, seu amigo, mentor e figura paterna, o que o leva a refletir sobre mortalidade e legado. Confrontado com o convite de Natali, esposa de Bernard, para visitá-lo e ler poemas, ele busca em seu apartamento o livro de poesia apropriado para o momento. Esse ato o conduz a ponderar sobre sua capacidade de ser o executor literário de Bernard e o valor da literatura em crises pessoais. Em meio à situação com Bernard, o narrador recorda um episódio no qual foi enganado pela ideia da existência de uma filha do casal, uma ilusão que se desfez ao saber que eles não tinham filhos. Voltando ao

dilema atual, ele escolhe levar para o hospital um livro de William Bronk, apreciado por Bernard, mas até então menosprezado por ele — revelando a transformação da perspectiva a partir do contexto em movimento. Na visita, ele reflete sobre religião e tecnologia, combinação ilustrada por um elevador que funciona automaticamente no Shabat, e sobre como dispositivos eletrônicos são hoje em dia fontes primárias de informação, ponderando sobre a banalização desse acesso.

Após outra transição abrupta, o narrador descreve uma visita inesperada de um ativista do *Occupy Wall Street*, movimento que, originado no Zuccotti Park, protestava contra a desigualdade e a influência do capital. A visita, motivada pela necessidade de higiene dos ocupantes, leva o narrador a cozinhar pela primeira vez para alguém, momento em que reflete sobre a conexão entre cozinhar, alimentação, comunidade e cuidado. Essa experiência desperta nele a conscientização de que ninguém depende dele e o incita a pensar na paternidade. Por outro lado, a interação com o ativista leva o narrador a repensar sua visão sobre os homens, antes vistos como ameaças potenciais, para uma perspectiva de camaradagem e intimidade. Discutindo gênero, eles analisam e se divertem com a postura dos homens ao urinar. O narrador deixa de julgar homens pela prontidão para o confronto, indicando uma mudança em seu entendimento. Essa variedade temática — de questões político-econômicas à culinária, comunidade e gênero — sugere uma potencial conexão entre os assuntos através de uma narrativa que tece uma constelação de eventos e reflexões.

Quando o leitor começa a tentar estabelecer conexões entre os episódios até aquele ponto, ele se depara com mais um salto temático: ao visitar a instalação *The Clock*, que sincroniza cenas de cinema ao tempo real, o narrador reflete sobre o conceito de tempo na arte e na vida, fazendo novamente alusão ao filme *Back to the Future*. Inspirado, ele escreve um conto sobre a venda de cartas pessoais a uma universidade, questionando autenticidade e mortalidade. A história é enviada à revista *The New Yorker*, que sugere edições significativas, com as quais ele concorda após consultar amigos e familiares. Esse episódio ilustra como arte e vida se influenciam mutuamente, desencadeando reflexões sobre a manipulação do tempo e da realidade.

Após um turbilhão de acontecimentos, a primeira parte do romance, que se divide em cinco, chega ao fim. A segunda parte apresenta o conto "The Golden Vanity", publicado por Ben Lerner em 2012. Assim como o romance, o conto explora eventos aparentemente desconexos: a venda de correspondências pessoais do narrador, a escolha de anestesia para a remoção de dentes do siso, e a ansiedade pré-encontro amoroso. Esses elementos são unidos por reflexões sobre memória, dor e autenticidade. O conto atua como uma variação temática

dentro da estrutura mais ampla do romance, focando na construção e interpretação de narrativas pessoais em diversos níveis.

Chegamos à terceira parte do romance, cujo primeiro episódio é a visita do protagonista a um hospital para fornecer uma amostra de esperma. O ambiente, esperado como asséptico, é luxuoso e multifacetado, unindo aspectos financeiros, tecnológicos, culturais e médicos. O narrador se sente desconfortável com a presença de uma recepcionista atraente e com o "masturbatorium" equipado com material pornográfico. Lutando contra o nervosismo e o absurdo da situação, ele completa a tarefa e deixa o espaço, agora palco de suas inseguranças. O foco narrativo ilumina as contradições e complexidades do ambiente contemporâneo, que funde diversas experiências em um único local.

O próximo episódio se situa no Park Slope Food Coop no Brooklyn, explorando temas como identidade, tensões sociais e culturais, incluindo educação e preconceitos. Após uma colega discutir a transferência de seu filho para uma escola privada, o narrador conversa com Noor, que enfrenta uma crise de identidade ao descobrir que o homem que considerava seu pai não é seu pai biológico. Enquanto isso, o narrador recebe uma mensagem de Alex sobre os resultados de sua amostra de esperma, adicionando outra camada de complexidade. O episódio oferece uma crítica social, examinando como as contradições entre estruturas sociais e escolhas individuais impactam profundamente as vidas das pessoas.

A seguir, o narrador examina a ideia de vocação literária, situando-a em um contexto histórico e social. Ele se vê como escritor a partir do desastre do Challenger em 1986, um evento que ele acredita ter visto ao vivo pela televisão, mas que na verdade só assistiu em reprises. Ele reflete sobre o impacto contraditório desse acidente na cultura, desde o discurso de Ronald Reagan até a linguagem coletiva, e como isso moldou sua "vocação" para ser um poeta. O narrador, apesar de publicar na *The New Yorker*, se sente deslocado em um painel literário que participa. Ele e outra autora discutem tópicos variados, de culinária a autenticidade na literatura. Ambos compartilham eventos pessoais marcantes: ele fala sobre seus dilemas de fertilidade e ela narra uma situação chocante em sala de aula. A conversa se expande para incluir uma história sobre a antiga namorada do padrasto de Alex, que finge ter câncer, levantando questões sobre performance e realidade.

Em uma nova transição, o narrador discute com um colega escritor a importância de formar uma comunidade intelectual, servindo como preâmbulo para sua visita ao Instituto de Arte Totalizada, fundado por Alena. A instituição visa recontextualizar obras de arte danificadas e retiradas do mercado. Profundamente impactado pelas peças, o narrador reflete

sobre a natureza mutável do valor e autenticidade na arte, e o efeito do capitalismo na sua percepção e valorização.

O episódio posterior mergulha mais profundamente em questões pessoais que já foram tratadas em outros momentos do romance. O protagonista se reúne com Alex, que está descontente com seu emprego atual, para discutir a viabilidade de terem um filho juntos. Esse diálogo se expande em uma discussão sobre responsabilidade e compromisso, com Alex expressando preocupações sobre como essas experiências poderiam ser transformadas em material para um romance. O narrador, por sua vez, contempla o poder da escrita de uma maneira simultaneamente mística e distanciada. Ele recorda um período em que sua mãe foi diagnosticada com câncer enquanto ele estava escrevendo um romance no qual a mãe do protagonista era declarada morta — uma referência ao romance de Ben Lerner, *Leaving the Atocha Station*, no qual o narrador mente sobre o estado de sua mãe. Nesse mesmo episódio, o leitor acompanha uma história contada pelo pai do narrador, que aborda a morte de sua própria mãe e como ele teve que lidar com o luto sob circunstâncias complicadas. Esse relato funciona como um espelho para o narrador, que está tentando navegar por suas próprias complexidades emocionais e éticas. O que se torna evidente é o modo como o processo cognitivo do narrador para entender determinadas situações e dilemas, sejam eles próprios ou alheios, envolve a justaposição com outras narrativas. Ele extrai significados dessas comparações, sempre fazendo a transição para o próximo impasse que requer sua atenção.

À medida que os episódios se sucedem, o leitor gradualmente se familiariza com as transições narrativas que abordam acontecimentos aparentemente desconexos, mas cujo tratamento temático ou reflexões subsequentes acabam se entrelaçando de maneira profunda. Um exemplo disso é a transição para o próximo episódio, que narra a visita do narrador e de Roberto ao Museu Americano de História Natural. Durante a viagem de metrô até o museu, o narrador sente o peso da responsabilidade de cuidar do menino e, uma vez lá, é tomado por uma ansiedade crescente. Ele questiona sua própria estabilidade emocional e aptidão para ser responsável por uma criança — um eco das inúmeras outras instâncias em que a questão da paternidade surge, bem como das angústias geradas pela aparente ausência de um futuro definido.

Por outro lado, Roberto está visivelmente entusiasmado e curioso, imerso na exploração das diversas exposições de fósseis e esqueletos de dinossauros. O leitor observa como o episódio tenta construir, apesar das diferenças de idade e classe social, uma experiência comum em um espaço dedicado ao aprendizado e à descoberta. No entanto, as reações emocionais de ambos ao ambiente são drasticamente diferentes. A visita ao museu é

marcada não apenas pelo questionamento interno do narrador sobre a escolha de Alex para ele ser o pai de seu filho, mas também pela experiência traumática de perder Roberto de vista por alguns minutos, o que culmina em um pico de ansiedade e raiva.

Revisitando as primeiras páginas do romance, o narrador detalha um jantar com sua agente para celebrar um contrato milionário para um novo romance. Ele questiona o valor monetário da obra no contexto capitalista e pondera sobre sua possível paternidade. A agente também o aconselha a tornar o trabalho mais acessível ao público *mainstream*. O episódio introduz a tensão entre escrita e mercado, e anuncia a ida do narrador para uma residência artística em Marfa, no Texas, destacando a urgência do prazo contratual. Nessa parte, começa a ser estabelecido um contraste espacial crucial no romance entre Nova York e Marfa.

A quarta parte do romance se inicia com a chegada do narrador a Marfa, e como ele é afetado pela tranquilidade e o céu estrelado. Em vez de escrever, ele lê Whitman e escuta Creeley, ponderando sobre identidade nacional e guerra. Ele mantém pouco contato com outros residentes, contradizendo seu desejo anterior por uma formação de comunidade. Sua estadia é ainda marcada por deslocamentos, tanto espaciais, de Brooklyn para Marfa, quanto temporais, devido ao seu horário noturno atípico. A viagem, planejada para ser uma jornada de escrita, torna-se uma reavaliação de suas concepções sobre arte e identidade. Inicialmente focado em poesia e alheio à comunidade local, o narrador se conscientiza de sua desconexão ao observar trabalhadores mexicanos nos telhados. Ele contrasta o trabalho intelectual com o braçal, notando as diferenças temporais entre ambos. Além disso, ao visitar a Fundação Chinati, ele tem uma experiência transformadora a partir de uma instalação de Donald Judd, que altera sua percepção de espaço e tempo. Esse episódio aprofunda a questão da influência do deslocamento espacial na percepção, analisando a obra de Judd através dessa lente.

No próximo episódio, o narrador, após a visita à Fundação, se envolve em um jantar com amigos que desencadeia uma experiência dissociativa por conta do consumo de substâncias psicoativas. Ele reflete sobre sua identidade e a alternância entre isolamento e socialização, cada estado com suas normas e percepções. O episódio ganha novas dimensões quando ele auxilia um estagiário intoxicado, resgatando temas como a paternidade. Posteriormente, ele se junta a Creeley para observar as "luzes fantasmas" de Marfa, um fenômeno natural que evoca reflexões sobre o metafísico. Essas reflexões levam o narrador a considerar alterar o foco do livro que está escrevendo, sugerindo ser o próprio romance em que essa história está inserida.

A quinta parte do romance abre com o narrador e Alex na residência materna dela, debatendo recorrentes teorias conspiratórias sobre a aterrissagem lunar. Esses diálogos, já



habituais na dinâmica familiar, ocorrem sob a sombra do câncer terminal da mãe de Alex. Posteriormente, o narrador sintetiza eventos cruciais subsequentes à sua decisão de ter um filho com a amiga, incluindo uma avaliação cardíaca e o fim de sua relação com Alena, concentrando-se assim em seu compromisso com Alex. Esses episódios refletem a tensão entre desejos pessoais e as restrições sociais e institucionais, evidenciando o conflito inerente entre autonomia individual e expectativas sociais, especialmente no que concerne à paternidade.

Em seguida, o narrador se dedica a correspondências com escritores e poetas, propiciando reflexões sobre a natureza da literatura e a autenticidade no meio literário. Durante essas interações, a narrativa se expande para questões mais vastas, como as mudanças climáticas e a instabilidade social, ilustradas quando um suposto protesto revela ser uma reunião para planejamento de alívio de desastres. Esse episódio expressa a resposta coletiva diante de crises. Além disso, o narrador encontra-se com Calvin, um pós-graduando cuja estabilidade mental parece comprometida. A conversa entre eles abrange crises ambientais e a desconfiança nas instituições, ecoando o debate sobre teorias da conspiração mencionado anteriormente e revelando uma desconfiança institucional. Ao tentar ajudar Calvin, que luta com adversidades pessoais e uma crescente ansiedade sobre catástrofes ambientais, o narrador contempla suas próprias inquietações e deveres sociais, revisitando os temas de paternidade e solidariedade coletiva.

O episódio seguinte narra o encontro do narrador com Roberto, que recebe a versão final do livro que escreveram juntos. Roberto, aparentemente indiferente, prefere filmar com seu celular, levantando uma discussão sobre a dualidade da tecnologia como meio de inovação e vetor de alienação. Esse episódio sublinha as tensões entre modos de expressão cultural — a literatura e o cinema — e a precariedade de conexões humanas em períodos de crise e incerteza amplificadas. A narrativa prossegue com a descrição de uma colagem no livro sobre o apatossauro, etimologicamente "lagarto enganador". Othniel Marsh, ao descobrir a espécie em 1877 e posteriormente ao confundir ossos de espécies distintas em 1879, cunhou o termo "brontossauro", ou "lagarto do trovão". A correção científica ocorreu em 1903, porém o equívoco persistiu popularmente, influenciado pela cultura e publicidade. O narrador conclui que o percurso do apatossauro reflete a evolução da ciência e sua intersecção com o domínio cultural.

O episódio final do romance aborda a descoberta dos efeitos do impacto de um furacão em Nova York. O narrador e Alex percebem que a tempestade causou grande devastação em algumas áreas, mas se encontram em uma bolha de normalidade, o que os leva

a questionar a própria realidade da crise. Quando tentam retornar ao Brooklyn após um ultrassom que confirma a gravidez de Alex — marcando assim a passagem do tempo —, enfrentam diversos obstáculos, incluindo a falta de transporte e uma disparidade absurda nos preços de bens básicos, como uma garrafa de água. O desfecho nos faz refletir sobre as diferenças nas experiências individuais durante eventos coletivos e sobre as falhas e desigualdades inerentes ao sistema. Enquanto os corpos após a passagem da tempestade eram contabilizados, um casal ao lado deles discutia a decisão entre alugar ou financiar um apartamento. O romance termina com o narrador mudando o tempo verbal para o futuro e fundindo com o presente, enquanto observa a cidade danificada a partir da ponte que conecta Manhattan ao Brooklyn.

Após essa paráfrase, é possível observar que, em termos formais, a obra *10:04* está desvinculada de qualquer senso de linearidade convencional. Como, então, podemos nos aproximar da composição do romance? Revisitemos os saltos episódicos: o narrador transita por uma variedade de espaços — restaurantes, parques, museus, hospitais, supermercados, apartamentos, universidades e diversos eventos que ocorrem nos mais variados locais. Durante essas passagens, ele realiza aproximações temáticas, isto é, tece comentários, faz digressões e narra conversas que não apenas se referem ao espaço específico em questão, mas também estabelecem diversas relações conforme o encadeamento narrativo. Isso nos permite considerar a estrutura da obra como uma composição primordialmente ancorada no movimento espacial do narrador. A causa ou explicação para essa estrutura é algo que devemos explorar em nossa análise adiante. Entretanto, um princípio se destaca imediatamente: mesmo na transição entre diferentes espaços, certos temas se repetem. A cada repetição, o leitor acumula mais informações, ampliando sua compreensão do que já foi abordado anteriormente. Em outras palavras, o princípio de *repetição* e *variação* está ativo durante a progressão do enredo: tudo é igual, mas um pouco diferente. O que nos leva a essa suposição, além da dinâmica narrativa, é a própria epígrafe escolhida:

The Hassidim tell a story about the world to come that says everything there will be just as it is here. Just as our room is now, so it will be in the world to come; where our baby sleeps now, there too it will sleep in the other world. And the clothes we wear in this world, those too we will wear there. Everything will be as it is now, just a little different.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 2. [Trad.: “Os hassidim contam uma história que diz que no mundo por vir tudo será precisamente como é aqui. Como o nosso quarto é agora, assim será no mundo futuro; onde dorme o nosso filho agora, é onde dormirá também no outro mundo. E as roupas que vestimos neste mundo são as que também vestiremos lá. Tudo será como agora, só que um pouco diferente.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, s.p.]

Em primeiro lugar, é significativo que Lerner tenha escolhido essa parábola. Na seção de agradecimentos do livro, ele diz: “I first encountered the text I use as an epigraph in Giorgio Agamben’s *The Coming Community*, translated from the Italian by Michael Hardt. It is typically attributed to Walter Benjamin.”<sup>3</sup> O movimento místico dentro do judaísmo conhecido como Hassidismo, que surgiu no século XVIII na Europa Oriental, é notório por suas histórias que atuam como veículos para transmitir ensinamentos espirituais complexos de forma acessível. Ou seja, uma condensação que serve como meio de acessar um todo mais complexo. A história apresenta uma visão de um "mundo vindouro" como uma continuação do presente, mas com uma diferenciação sutil, o que sugere o par contraditório de continuidade e transformação. Essa ideia ressoa com a estrutura episódica e temática do romance, no qual cada episódio é uma variação do anterior, oferecendo novas perspectivas e significados sem negar ou substituir os anteriores. Portanto, a escolha de Lerner de utilizar uma parábola hassídica como epígrafe para seu romance não é uma decisão puramente estética, mas também uma escolha que carrega implicações sócio-históricas profundas. Uma parábola desse movimento já insere o romance em uma rede de relações que vão além do texto em si, apontando para questões de percepção e até mesmo de transformação social.

A epígrafe também sugere uma relação entre espaço e tempo muito específica. Os espaços descritos ("our room", "where our baby sleeps now") são particulares e concretos, mas também são transformados no "mundo vindouro". Essa mutação na parábola pode ser observada na estrutura do romance, onde cada espaço é tanto um cenário específico, uma referência ao materialmente concreto, quanto um campo de possibilidades e relações que se entrecruzam. Dito isso, o aspecto mais importante a ser considerado encontra-se na frase final da epígrafe: "Tudo será como é agora, apenas um pouco diferente", que encapsula propriamente o princípio de repetição e variação, sugerindo o movimento de transformação daquilo que existe e não uma ruptura total. Indo além, há um indicativo de que não encontraremos reconciliações de tensões, mas sim a exploração delas.

Esse é um ponto crucial para qualquer análise crítica que busque pensar as conexões entre o estético e o sócio-histórico, pois aponta para a maneira como as formas culturais, mesmo aquelas que parecem novas, estão enraizadas em contextos materiais e ideológicos específicos. Considerando isso tudo, a epígrafe pode ser um poderoso instrumento para a tarefa de desdobramento e análise da estrutura narrativa. Uma vez que a frase final sugere que

---

<sup>3</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 242. [Trad.: “Eu encontrei pela primeira vez o texto que uso como epígrafe em “A Comunidade que Vem” de Giorgio Agamben, traduzido do italiano por Michael Hardt. Ele é geralmente atribuído a Walter Benjamin.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 270.]

o romance não busca reconciliar tensões de forma simplista, mas explorá-las, isso pode ser tomado por nós alegoricamente como um comentário sobre a própria disposição da crítica literária e cultural, que não deve buscar resoluções fáceis, mas deve se engajar com as complexidades e contradições inerentes tanto ao objeto de estudo quanto ao mundo que ele representa.

Acrescentemos a isso o uso de imagens e legendas ao longo do romance. Além de oferecerem um significado ampliado por meio da justaposição, elas excedem a função de meros comentários sobre o conteúdo narrado e se tornam parte fundamental deste na composição do romance. A seguir, apresentamos uma colagem de todas as imagens utilizadas.



The presence of the future



The absence of the future



Pulling us into the future



"The seer inevitably prophesies him into the future to which his back is turned." —Walter Benjamin



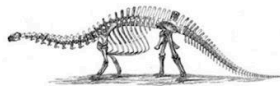
Our world



The world to come



Permanent installation



*"Never has there been a more exciting time to be alive, a time of rousing wonder and heroic achievement. As they said in the film Back to the Future, 'Where we're going, we don't need roads.'" — Ronald Reagan, State of the Union Address, February 4, 1986*

**Figura 1.** Colagem nossa das imagens utilizadas na obra *10:04*.

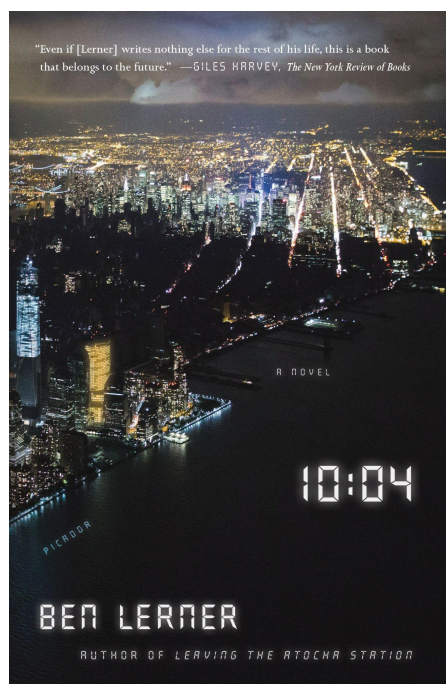
A fim de não descontextualizar as imagens ou analisar suas funções narrativas de maneira desvinculada do momento específico em que aparecem, é essencial organizar nossos dados para capturar uma perspectiva abrangente, porém preliminar, da obra. Nesse sentido, com base na paráfrase já elaborada, abordamos as imagens a partir dos elementos identificados. A primeira linha da colagem inicia com um detalhe do quadro de Joana d'Arc, observado pelo narrador e Alex no museu, enfatizando a escolha metonímica da instância narrativa que seleciona partes da obra para destacar o tema da premonição do futuro. Esta imagem antecede a referência feita ao filme *Back to the Future* durante a cena da tempestade, onde um frame específico mostra o protagonista com a mão começando a desaparecer, consequência da alteração do passado. A justaposição dessas imagens ressalta um tema comum — a representação da mão — e culmina com a fotografia da professora do Challenger, acompanhada da legenda sobre o impulso para o futuro, citando Reagan.

Muita coisa pode ser extraída dessa sequência de imagens, e o será, de fato, durante o trabalho de análise do texto. Entretanto, o nosso objetivo no momento é identificar a composição geral do romance, ou pelo menos fazer uma primeira aproximação dela. Logo, passando rapidamente para as outras imagens, observamos uma fotografia de uma cratera em Marte tirada pela NASA, colocada pelo o que podemos entender em um primeiro momento como a instância discursiva do romance, uma vez que o narrador não faz menção ao ato de edição da obra nesse momento — e nem nos anteriores. Essa fotografia aparece em um instante no qual se fala sobre a capacidade humana de encontrar figuras reconhecíveis em superfícies diversas, de nuvens até crateras em Marte. Vemos mais uma vez o tema da *percepção* aparecer. A ilustração de Paul Klee, *Angelus Novus*, aparece no momento em que o narrador percebe que a passagem da tempestade não produziu de fato um futuro diferente do presente que ele se encontra, isto é, mais uma vez a cognição aparece como tema central.

Já a edição feita das fotografias repetidas de Henri Cartier-Bresson ocorre no episódio em que ele visita o Instituto de Arte Totalizada de Alena, e encara a fotografia que foi considerada sem valor após passar por exame da seguradora. Há, portanto, uma provocação, em colocar a fotografia repetida para lembrar o leitor da epígrafe, tudo está igual, mas um pouco diferente. Nesse caso, a imagem continua a mesma, o que mudou foi o seu *valor*. Mas a legenda, "our world" e "the world to come" propõe mais uma repetição do que vimos até agora.

A próxima fotografia é a do muro da galeria de Donald Judd em Marfa, parte da sua instalação. A frase em alemão diz que "usar a cabeça é melhor do que perdê-la". O aforismo recontextualiza o espaço para o narrador, adicionando novas camadas de significado para a instalação artística que ele contempla: mais uma vez o tema da percepção. As duas imagens a seguir, a dos dinossauros e a do trabalho criado com Roberto — esta sendo, de acordo com a seção de créditos da obra, de autoria do próprio Lerner —, discutem algo que já vimos na paráfrase, a mudança de juízos e conhecimento dentro do âmbito científico.

A última imagem, por fim, recupera mais uma vez os temas de linguagem, catástrofe, futuro, presente e, é claro, percepção: trata-se de uma colagem de 1984 da artista Vija Celmins chamada "Concentric Bearings B". Uma imagem é a de um céu estrelado e a outra de um avião caindo, o que promove uma visão crítica do discurso de Reagan embutido na legenda. Antes de discutirmos como tudo isso se relaciona à composição da obra, olhemos atentamente para a própria capa de *10:04* em sua versão original publicada nos Estados Unidos e analisemos brevemente o trecho no qual o narrador cita essa fotografia no final do romance:



**Figura 2.** Capa do romance *10:04*.<sup>4</sup>

It was getting cold. We saw a bright glow to the east among the dark towers of the Financial District, like the eyeshine of some animal. Later we would learn it was Goldman Sachs, see photographs in which one of the few illuminated buildings in the skyline was the investment banking firm, an image I'd use for the cover of my book—not the one I was contracted to

<sup>4</sup> Capa da versão norte-americana [LERNER, Ben. *10:04*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2014].

write about fraudulence, but the one I've written in its place for you, to you, on the very edge of fiction.<sup>5</sup>

Conforme nos informa Hamilton Carroll<sup>6</sup>, a fotografia aérea usada como capa por Lerner foi tirada pelo holandês Iwan Baan, que sobrevoava Nova York de helicóptero na noite de 31 de Outubro de 2012, dois dias após a tempestade causada pelo furacão Sandy ter derrubado a energia elétrica em grande parte da baixa Manhattan. O que chama a atenção do crítico é a inversão realizada na edição para a capa, pois há um espaço vazio e escurecido pela água onde deveria estar a ponte do Brooklyn. Para ele, o sul de Manhattan mergulhado na escuridão após uma tempestade devastadora já é uma representação terrível do evento, mas a inversão na capa intensifica esse estranhamento, e o faz na representação visual: "O familiar torna-se não-familiar e o leitor em potencial luta para dar sentido à imagem"<sup>7</sup>. Assim, se o evento em si já é algo estranho, a inversão intensifica isso pois altera a relação entre a representação fotográfica e a coisa representada. Para o leitor pouco familiarizado com a geografia do local, basta saber que onde deveria estar uma das pontes mais famosas do mundo, simplesmente não está. O seu desaparecimento é suprimido pela representação focada na única coisa que resiste ali — ou, se quisermos, engole o restante —: o centro financeiro.

Carroll ainda afirma que a imagem perde seu caráter de documento de um momento histórico e a sua figuração direta — o que não concordamos, uma vez que a transformação da fotografia em objeto estético não necessariamente exclui seu caráter documental, apenas o subsume em uma rede mais ampla de significados. O crítico acredita que a imagem sirva de chave interpretativa do romance a partir de sua recontextualização dentro da totalidade da obra. Isso ressoa com o que discutimos até aqui sobre o princípio de repetição e variação, e ainda mais sobre a seleção e edição realizada pela instância discursiva. Porém, essa discussão fica ainda mais complexa quando o próprio narrador faz referência à fotografia.

O excerto no qual esse momento ocorre começa descrevendo um ambiente frio, que contrasta com o subsequente avistamento de luz entre as sombras dos arranha-céus do Distrito Financeiro. Essa luminosidade, comparada aos olhos de um animal, emana especificamente

---

<sup>5</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 236. [Trad.: “Estava ficando frio. Vimos um brilho intenso a leste entre as torres escuras do distrito financeiro, como o brilho dos olhos de algum animal. Mais tarde ficaríamos sabendo que era o Goldman Sachs, veríamos fotografias em que um dos poucos edifícios iluminados no horizonte era o do banco de investimentos, uma imagem que eu usaria para a capa do meu livro — não o que eu estava obrigado por contrato a escrever sobre fraudulência, mas o livro que escrevi em substituição, o livro para você, por você, no limiar da ficção.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, pp. 262-263]

<sup>6</sup> CARROL, Hamilton. “On the Very Edge of Fiction”: Risk, Representation, and the Subject of Contemporary Fiction in Ben Lerner’s *10:04*. In: KENNEDY, Liam. SHAPIRO, Stephen. *Neoliberalism and contemporary American literature*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2019.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 92, tradução nossa.

do edifício do Goldman Sachs, configurando uma metáfora que sugere o capitalismo como predatório: o brilho singular do edifício simboliza o poder isolado do capital financeiro. A iluminação do edifício figura o poder e a resistência do capital financeiro, mas também a sua separação do resto da sociedade, como um predador observando. Há uma outra tensão no trecho, que não podemos deixar passar despercebida, que é entre a figuração do Distrito Financeiro e o impulso do narrador para logo dizer que o livro que escreveu não foi sobre fraude ("not the one I was contracted to write about fraudulence"), mas um outro que ele escreveu para nós "à beira da ficção". Há mais do que mera ambiguidade, o narrador faz uma provocação ao dizer que foi contratado para escrever sobre fraude, aquela do conto "The golden vanity" publicado na *The New Yorker*, mas opta por usar a imagem do Goldman Sachs, um banco de investimentos, como a capa de um livro diferente. O comentário mais eloquente que podemos fazer é simplesmente parafrasear a epígrafe: "tudo será igual, apenas um pouco diferente".

Mas a nossa tarefa crítica nos impulsiona a especificar esses dados, que encontram ressonâncias interessantes no *lead* de uma matéria publicada na revista Exame<sup>8</sup> em 2011, três anos antes do romance ser publicado: "O mítico banco Goldman Sachs se transformou em tudo o que a maioria dos americanos passou a odiar após a crise — tem lucros recordes, distribui bônus bilionários e, agora, é investigado por fraude". Propomos uma aproximação desse *lead* com o trecho da obra e a capa. Em primeiro lugar, o adjetivo mítico é significativo em dois campos: a história fundacional do sistema econômico e político do ocidente, mas ele também revela o caráter obscuro desse sistema — o que combina bem com a representação construída no trecho de *10:04*. Já os "lucros recordes" estão ali por meio da representação do Goldman Sachs prosperar em meio ao caos: enquanto a maioria da paisagem e, por extensão, a sociedade, está imersa na escuridão, o edifício permanece iluminado. Esse isolamento ressoa com a menção de "bônus bilionários", o brilho do prédio é para poucos, é um benefício para a elite, enquanto o resto está no escuro. O elemento "investigado por fraude" é o mais direto, pois faz parte da provocação do narrador e nos faz questionar se o sistema econômico dominado e controlado por instituições como o Goldman Sachs, repletas de escândalos e esquemas fraudulentos que buscam o lucro infinito em desfavor da população, não está conectado, de alguma forma, com o próprio impulso do narrador, e até mesmo do próprio Lerner, de escrever histórias com conteúdos que lidam com a falsificação. Mas ainda mais importante, será que esse modo de acumulação de capital, ligado ao ato de fraudar

---

<sup>8</sup> ANTUNES, Luciene. Goldman Sachs, o vilão da vez. *Exame*. Publicado em 15 de março de 2011. Disponível em: <https://exame.com/revista-exame/vilao-vez-553541/>. Acesso em: 30 set. 2023.



investimentos ligados a hipotecas, acaba se sedimentando no próprio *modo* de narrar tamanha a sua infiltração na vida social como um todo?

Por ora, deixemos que as análises neste trabalho apresentem respostas para esses questionamentos e voltemos à nossa principal discussão sobre a composição do romance. Nossas considerações iniciais, que passaram da paráfrase para a observação do uso de imagens na obra, a identificação do princípio de repetição e variação presente desde a epígrafe e a própria utilização emblemática da capa, contextualizada pelo trecho brevemente analisado do romance, apontam para um ato deliberado de montagem. *10:04* parece possuir uma organização estrutural que utiliza representações visuais justapostas ao conteúdo narrado que propiciam um olhar mais abrangente e profundo dos temas tratados. Resta saber se esse procedimento de montagem é, em sua essência, crítico ou apenas uma colagem aleatória de elementos que fazem referência a diversos campos, da baixa e alta cultura, numa aglutinação que faz o leitor se confundir diante do excesso de significados.

## CAPÍTULO 1

### A High Line e os filhotes de polvo: espacialidade e mercadoria

“A mercadoria é, antes de tudo, um objeto externo, uma coisa que, por meio de suas propriedades, satisfaz necessidades humanas de um tipo qualquer. A natureza dessas necessidades – se, por exemplo, elas provêm do estômago ou da imaginação – não altera em nada a questão. Tampouco se trata aqui de como a coisa satisfaz a necessidade humana, se diretamente, como meio de subsistência, isto é, como objeto de fruição, ou indiretamente, como meio de produção.”

Karl Marx

“No conjunto de ferramentas globais de um capitalismo recém-carismático, a ‘inovação’ é tanto um dispositivo retórico quanto um modo operacional, uma estratégia irresistível e aparentemente inevitável para cidades que enfrentam um futuro incerto.”

Sharon Zukin

#### I - High Line: para além do parque suspenso

The city had converted an elevated length of abandoned railway spur into an aerial greenway and the agent and I were walking south along it in the unseasonable warmth after an outrageously expensive celebratory meal in Chelsea that included baby octopuses the chef had literally massaged to death.<sup>9</sup>

No primeiro período do excerto, há imediatamente a identificação do narrador em primeira pessoa. No entanto, a sua apresentação inicial está focada no contexto geográfico, e não em detalhes pessoais. Não sabemos quem ele é ou exatamente onde está, mas sim o ambiente em que se encontra e se *movimenta*. Essa subjetividade, pelo menos em um primeiro momento anônima e despersonalizada, pode ser vista como um fenômeno no qual ocorre sua subsunção por forças mais amplas de urbanização e mercantilização. Além disso, a primeira informação é de que a cidade converteu um ramal ferroviário abandonado em um parque suspenso. O que chama atenção é o uso do verbo “converter”, que, além de seu uso religioso,

<sup>9</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 3. [Trad.: “A prefeitura (sic: cidade) havia transformado um trecho elevado da linha férrea abandonada em um corredor verde suspenso e eu e a agente caminhávamos por ali seguindo para o sul sob um calor fora de época após um almoço comemorativo exorbitantemente caro em Chelsea que incluía filhotes de polvo que o chef massageara até a morte.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 9]

é hoje tão usado para operações virtuais de vários tipos, desde arquivos digitais até transações financeiras — isto é, remonta tanto a transformações religiosas quanto a mudanças tecnológicas e econômicas. Porém, o que se sabe é que, resumidamente, o verbo implica a transformação de uma coisa em outra, dar um novo propósito ou utilização. A conversão de um ramal ferroviário em um parque suspenso é simultaneamente uma revitalização e uma obliteração: é a transformação de um espaço que carregava em si o espírito do progresso industrial em uma instância que agora ostenta o verniz da sustentabilidade e do lazer. Esse processo não é apenas uma alteração funcional, mas uma reinscrição simbólica que opera dentro do regime de significados do capitalismo.

É interessante apontar que o agente da ação é simplesmente "the city" e quem lê sem maiores contextos só saberia de que se trata de Nova York mais adiante. A descrição monolítica proporcionada por "the city" torna o termo ambíguo, que evoca uma entidade tanto orgânica quanto burocrática. O uso despersonalizado dessa expressão pode servir para mascarar as complexas relações de poder e os conflitos de interesse que estão sempre em jogo em tais empreendimentos urbanos. Ele projeta a imagem de uma vontade unificada e coerente, ocultando a heterogeneidade e as fissuras que inevitavelmente caracterizam qualquer processo decisório em uma suposta democracia. Assim, a ideia de uma "cidade" que age como um ser autônomo pode ser um artifício narrativo para ressaltar a depersonalização e a alienação inerentes às megaestruturas urbanas na era do capitalismo global. Mas quais seriam os ganhos reais para essa entidade? Ora, se levarmos em conta que o ato de conversão também evoca questões de valor e de capital, tanto real quanto fictício, ao transmutar uma estrutura abandonada em um espaço de lazer e de "verde", a cidade não apenas altera a utilidade do espaço, mas também seu valor intrínseco e simbólico. Esse novo "parque suspenso" torna-se uma mercadoria cultural, um bem a ser consumido tanto pelos residentes quanto pelos turistas, e, ainda mais importante, pelos investidores imobiliários que veem no espaço "renovado" um aumento do valor das propriedades adjacentes.

Retomando a análise do verbo "converter", há uma carga semântica associada ao benefício, ao ganho de algo, principalmente quando se diz respeito à religião — a pessoa que converte ganha um fiel e a pessoa convertida ganha a salvação. Ao optar por utilizar esse verbo para ilustrar a transmutação da outrora ferrovia abandonada em um parque suspenso, o narrador salienta não só a alteração física do espaço, mas também uma transformação na nossa forma de concebê-lo, tornando a operação de conversão em algo de *aparência* metafísica, no sentido de ultrapassar a nossa visão imediata do mundo, principalmente se levarmos em consideração o uso do adjetivo "aerial" que qualifica "greenway". De todos os

adjetivos para caracterizar o parque como elevado ou suspenso, o narrador escolhe *aerial*, uma palavra que nos remete a algo etéreo, gasoso, imaginário. Qual seria o significado subjacente à seleção dessas palavras?

Esse ponto nos leva à hipótese de que essa seleção possa ser uma estratégia para ilustrar a transformação do capitalismo em uma forma de metafísica. Como sistema ideológico, o capitalismo tem uma qualidade religiosa na medida em que promove a busca pela realização pessoal e pelo sucesso material como meio para atingir uma certa "salvação" ou redenção. A "conversão" do espaço de uma ferrovia para uma "via verde" tem a possibilidade de ser lida como uma metáfora para esse processo mais amplo, no qual o capitalismo não apenas transforma espaços físicos, mas também recodifica nossos sistemas de valores e nossas aspirações.

A próxima informação é sobre a movimentação do próprio narrador e a pessoa que o acompanha, que só mais a frente saberemos ser sua agente literária. Essa agente, como figura que atua como um elo entre a obra literária e o mercado, é um elemento material e simbólico que se insere em um sistema de produção cultural. É digno de nota que sua identidade seja inicialmente suprimida, reduzida apenas à sua função profissional, tal como o espaço público, cujo valor é construído e divulgado primordialmente através de seus usos comerciais e turísticos. Ambas personagens caminham rumo ao sul da "aerial greenway" e, como ele disse estar no Chelsea, podemos adiantar que eles caminham em direção ao Whitney Museum of American Art, através do parque suspenso chamado High Line. De acordo com o próprio website de divulgação do parque:

A High Line é tanto uma organização sem fins lucrativos quanto um parque público na Zona Oeste de Manhattan. Através do nosso trabalho com comunidades dentro e fora da High Line, estamos dedicados a reimaginar o papel que os espaços públicos desempenham na criação de bairros e cidades conectados e saudáveis.

Construída em uma linha ferroviária elevada e histórica, a High Line sempre teve a intenção de ser mais do que um parque. Você pode caminhar por jardins, apreciar arte, assistir a uma apresentação, saborear comida deliciosa ou se conectar com amigos e vizinhos, tudo enquanto desfruta de uma perspectiva única da cidade de Nova York.

Quase 100% do nosso orçamento anual vem de doações de pessoas como você, que nos ajudam a operar, manter e programar o parque.

A High Line pertence à cidade de Nova York e operamos sob um acordo de licença com o NYC Parks.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> THE HIGH LINE. Overview. Disponível em: <https://www.thehighline.org/about>. Acesso em 20 de jul. de 2022, tradução nossa.



**Figura 3.** A High Line<sup>11</sup>

A descrição deixa claro que “o parque não é apenas um parque” e que o seu valor como espaço público encontra-se na multiplicação de suas atrações culturais — vê-se a tensão entre aparência e essência materializada na própria publicidade. Esta enfatiza as múltiplas atrações culturais — desde jardins a performances artísticas — que refletem a tendência do capitalismo de incorporar discursos ecológicos e históricos em suas estratégias de marketing. Esse fenômeno pode ser lido como um exemplo de "capitalismo verde" ou "capitalismo consciente", no qual as práticas de sustentabilidade e responsabilidade social são apropriadas como estratégias de valorização de mercado. A tensão entre aparência e essência é materializada nesse momento: enquanto a publicidade sugere uma preocupação com o ecológico e o histórico, o objetivo encoberto é claramente comercial. Além disso, o fato de o parque funcionar como um trajeto entre museus cria uma ligação explícita com as indústrias do turismo e da cultura. Os museus, que atuam como repositórios de cultura e história, também se tornam espaços onde as narrativas nacionais e culturais são organizadas e vendidas ao público. Assim, o percurso feito pelo narrador e pela agente não é apenas repleto de significados culturais, mas também é moldado pelas dinâmicas econômicas que influenciam esses significados.

Na High Line todos são democraticamente convidados a se movimentar pelo parque suspenso e aproveitar a perspectiva singular da cidade, enquanto fazem parte de uma

<sup>11</sup> PHOTOS. High Line. Photo by Timothy Schenck. Disponível em: [https://www.thehighline.org/photos/by-photographer/timothy-schenck/?gallery=5143&media\\_item=2072](https://www.thehighline.org/photos/by-photographer/timothy-schenck/?gallery=5143&media_item=2072). Acesso em 20 de jul. de 2022.

iniciativa de recuperar o “espaço verde”, possuindo, portanto, uma potência identitária e afetiva muito grande. Mas o que isso tem a ver com o romance? Em primeiro lugar, como é observado desde o primeiro período, a categoria narrativa de espaço se sobressai continuamente em uma leitura atenta: o foco narrativo está voltado primariamente para a *espacialidade* e o *movimento*. Em segundo lugar, o espaço representado no romance referencia o espaço geográfico concreto a partir de um trabalho de seleção e organização. Assim, a nossa preocupação nesta análise é examinar atentamente a construção da representação desse espaço, além dos limites e obstáculos encontrados ao lidar com a matéria histórica. Em outras palavras, o foco narrativo atua como um filtro singular através do qual os dados materiais são percebidos e interpretados.

Observamos que o narrador utiliza um vocabulário específico para montar a sua representação do espaço e, quando confrontamos a narrativa com o texto publicitário, algumas tensões vêm à tona. A principal delas é a oposição entre propriedade pública e privada, que na concretude da High Line demonstra ser uma contradição: há a promessa e um foco na melhora da qualidade de vida da comunidade através de uma organização sem fins lucrativos, mas de onde vem o dinheiro que permite a gestão desse parque? A High Line é um espaço cuja construção envolve seleção e exclusão, tanto no plano concreto quanto no representacional. A cultura, simbolizada pelo parque, torna-se uma mercadoria vendida sob a promessa de uma experiência autêntica e democrática. Tal mercantilização, mesmo em um espaço tido como público, reitera uma lógica capitalista que tensiona o conceito de democracia, pois embora o espaço seja fisicamente acessível, o acesso cultural e simbólico é condicionado por variáveis socioeconômicas — as quais perpassam a noção de classe social e se estendem até o nível de dificuldade relacionada ao transporte para chegar ao parque.

Como diz a própria publicidade, a High Line é mantida por doações, o que transfere a responsabilidade do governo, que deveria ser o agente de melhoria dos espaços públicos, para a própria sociedade civil. Embora exista a promessa de melhora da qualidade de vida da comunidade através de uma organização sem fins lucrativos, o *financiamento* desse espaço está nas mãos da elite. Diante disso, é preciso refletir sobre o tipo de organização que a High Line origina e se a categoria de espaço público ainda possui um referente concreto ou se tornou um signo esvaziado de sentido. Indo além, a questão da manutenção do parque por meio de doações deixa implícito um problema central: a apropriação do espaço público pela elite sob o disfarce da filantropia. Tal mecanismo de transferência de responsabilidade subverte noções de bem comum e dever público, e conseqüentemente, erosiona a própria ideia de democracia. O capital, assim, encontra um modo de legitimar e perpetuar sua hegemonia

através da "caridade", disfarçando uma exploração material e simbólica do espaço e das pessoas que o habitam.

Vejam agora como há uma associação na forma como o narrador descreve a High Line com a descrição publicitária que vimos anteriormente: enquanto a apresentação explicita as diversas funções do parque, de maneira direta e prática, a narrativa utiliza um vocabulário lapidado a fim de construir para o leitor, paulatinamente, uma *visão distanciada* e ampla do espaço. Fazendo uma breve comparação entre a escrita publicitária e a prosa de ficção que dispomos, ambas, a seu modo, procuram explicitar que o que aparenta ser é, na verdade, muito mais complexo, embora seus procedimentos e finalidades sejam díspares. Vale a pena focarmos na ideia de naturalização e identificação que ocorre na leitura da publicidade. Este é um ato de suavização discursiva que busca criar um senso imediato de familiaridade e pertencimento. Em outras palavras, a publicidade procura construir uma relação entre o leitor e o espaço que seja ao mesmo tempo transparente e imediatista. Isso não é casual, mas sim uma estratégia meticulosamente ajustada para produzir um tipo específico de consentimento que torna a ideologia invisível. Portanto, a publicidade não está apenas vendendo um espaço, está vendendo uma forma de compreender e interagir com esse espaço, uma que está alinhada com valores e sistemas de crenças particulares, o que Mark Fisher<sup>12</sup> denominou “realismo capitalista” — no sentido de ser uma forma de pensar e perceber a realidade material organizada exclusivamente por uma visão de mundo que enfatiza a eficiência, a produtividade e a competitividade, sendo o sistema capitalista inevitável e imutável.

Por outro lado, na prosa de ficção, há um *estranhamento* produzido no leitor, levando-o gradativamente a um distanciamento daquilo que está sendo descrito, proporcionando uma reflexão ou exercício de “remontar” a sua percepção da realidade. Ao usar um vocabulário lapidado, o narrador não apenas descreve o espaço, mas também constrói para o leitor uma lente interpretativa. Esse ato de construção não é meramente descritivo, mas é também de natureza cognitiva, no sentido de que apresenta uma visão que convida a uma reinterpretação do próprio material real do que está sendo narrado. O estranhamento que é gerado tem o potencial de atuar como uma forma de resistência à naturalização ideológica feita pela publicidade. Assim, o romance não é um monólito interpretativo, mas um campo dinâmico de significados que o leitor é convidado a explorar. Esse campo é delineado tanto por semelhanças estruturais (homologias) como por diferenças que resistem à simplificação. O leitor, portanto, não é apenas um receptor passivo, mas um participante ativo no ato de

---

<sup>12</sup> FISHER, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Livro Eletrônico. Winchester: Zero Books, 2009.

significação. A prosa de ficção, com seu convite para a reflexão e o distanciamento, age como uma contra-narrativa à visão de mundo promovida pela publicidade, mostrando que mesmo dentro da lógica aparentemente fechada do capitalismo, há brechas para o questionamento e a reinterpretação.

Retomando a análise do trecho, o próximo dado apresentado é sobre o clima: enquanto caminham, os dois experimentam um calor fora de estação (“unseasonable warmth”). A partir disso, já dispomos de tensões interessantes para serem listadas e pensadas: seja entre ferrovia e uma “via verde”, ou ambos e um “calor fora de estação”. Essa expressão pode remeter tanto às ondas de calor frequentes em Nova York há muitas décadas, quanto às mudanças climáticas. Em outras palavras, há uma tensão entre o local e o global na interpretação desse dado: localmente evoca a memória histórica das ondas de calor em Nova York, tornando-se assim um elemento de realismo que ancora a narrativa em um contexto específico. Globalmente, porém, a expressão não pode ser desassociada da crise climática que afeta o planeta. Assim, um fenômeno aparentemente banal como o calor torna-se carregado de implicações muito mais vastas, sugerindo que as questões locais e globais estão intrinsecamente ligadas.

Independentemente da interpretação atribuída a esse dado, é inegável que o calor sentido pelo narrador exerce influência sobre sua percepção e sua movimentação pela cidade. O calor torna-se assim um fator não apenas ambiental, mas também psicológico, afetando a experiência subjetiva do espaço. Essa dimensão, por sua vez, pode ser vista como uma conexão entre o individual e o coletivo, uma vez que afeta tanto a experiência do narrador quanto a vivência comunitária do espaço urbano. Indo além, de acordo com um artigo de Renee Cho publicado na “News from the Columbia Climate School”:

Em cidades como Nova York, os efeitos das altas temperaturas são exacerbados pelo fenômeno da ilha de calor urbana — o asfalto e o concreto dos edifícios, ruas e outras estruturas da cidade absorvem, em vez de refletir o calor, restringem a circulação do ar e podem fazer com que as cidades fiquem de 1 a 12 graus Celsius mais quentes do que as áreas circundantes.<sup>13</sup>

Cho afirma, por meio de uma exposição dos avanços no campo da pesquisa climática, que as ondas de calor são um evento natural, mas que com o avanço dos meios tecnológicos e registro de dados, já é possível perceber as *fingerprints* das mudanças climáticas causadas por ações humanas, com cálculos que projetam o nível de interferência. Percebe-se então que o

---

<sup>13</sup> COLUMBIA UNIVERSITY. NYC's Heat Waves: A Harbinger of Things to Come? *Columbia Climate School News*, New York, 27 set. 2016. Disponível em: <https://news.climate.columbia.edu/2016/09/27/nycs-heat-waves-a-harbinger-of-things-to-come/>. Acesso em: 15 mar. 2023, tradução nossa.



novo pormenor no romance pode enfatizar os anteriores de forma negativa: embora a cidade converta ferrovias em parques, isso não muda o fato de que as temperaturas estão subindo ao longo das décadas, e o suposto "verde", conhecido por trazer umidade e frescor, não funciona de fato como uma recuperação da natureza, embora seja essa a intenção do marketing por trás do parque. As cidades, em suas estruturas de concreto e asfalto, exacerbam os efeitos do calor, tornando-se assim agentes ativos na crise climática. Isso problematiza ainda mais a ideia da High Line como um espaço de "recuperação da natureza", sugerindo que essas iniciativas são insuficientes para reverter ou mesmo neutralizar os efeitos cumulativos da urbanização e da industrialização.

Em um outro momento do romance, no qual o narrador passa pela High Line, ele diz: “The smell of viburnum, which either flowers in winter or had flowered prematurely, mixed with the smell of car exhaust.”<sup>14</sup> A princípio, essa passagem estruturada em torno de uma dualidade olfativa evoca uma experiência sensorial por meio de uma justaposição de cheiros, o da flor de viburno e a fumaça do carro. Embora o detalhe da planta seja uma referência à natureza, a sua disposição interna não produz uma imagem romântica. Isso se deve tanto pela inserção desse elemento vegetal dentro de um espaço fabricado artificialmente, quanto pelo comentário do narrador que questiona o florescimento prematuro. Isso produz uma dissonância homóloga àquela vista no primeiro período do romance.

Além disso, enquanto a fragrância da planta simboliza frescor e limpeza, os dados seguintes causam um choque ao introduzir o odor da fumaça de escapamento do carro, associado à poluição e congestionamento urbano. Esse contraste entre os dois cheiros não traduz apenas um embate entre natureza e urbanismo, mas uma disparidade temporal interessante: enquanto a fumaça figura o movimento ágil da cidade pelos automóveis, a flor possui um ciclo específico, que nos remete a uma dimensão natural. Entretanto, isso é contraposto pelo encadeamento dos dados, isto é, a temporalidade dita natural está refém de uma disrupção e sujeita à imprevisibilidade de uma organização social determinada. Desse modo, o que temos aqui é uma sobreposição de temporalidades que não são mais puras ou autônomas, mas interpenetradas e moldadas por forças sociais, históricas e ecológicas.

Retornando para o fato de que ambas as passagens analisadas — do primeiro parágrafo e essa última — representam um espaço em comum, devemos olhar para essa sobreposição de informações que motiva uma pergunta: se a conversão da High Line não tem

---

<sup>14</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 158. [Trad.: “O cheiro do viburno, que ou floresce no inverno ou tinha florescido prematuramente, misturava-se ao cheiro de fumaça de escapamento.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 176]

um fim ecológico real e efetivo, qual então ela teria? Seria ela uma espécie de espaço liminar, uma "zona cinzenta" onde as dicotomias tradicionais entre natureza e cultura, passado e presente, estabilidade e mudança são continuamente postas à prova e desestabilizadas? Ou talvez, indo ainda mais além, poderíamos interpretar a High Line como um espaço que atua como um sintoma ou um espelho das tensões oriundas da vida urbana contemporânea, revelando os impasses e as contradições que caracterizam nosso tempo? Nesse contexto, o trecho analisado funcionaria como uma lente crítica, ampliando e complexificando nossa compreensão dessas dinâmicas e forçando-nos a reconsiderar as narrativas simplistas ou ideológicas que frequentemente são usadas para descrever e justificar a transformação do espaço urbano.

Vejam agora os dados seguintes, que resumem o que ambos estavam fazendo previamente à caminhada: comendo em um restaurante no Chelsea. A palavra usada é "meal", algo simples e direto que não combina com os adjetivos que o precedem, "expensive" e "celebratory". Essa justaposição que define a posição do narrador em relação à situação é corroborada pelo uso perspicaz do advérbio "outrageously". Essa discrepância estabelece uma tensão entre o ordinário e o extraordinário, entre a necessidade básica e o luxo. Aqui, o termo "meal" funciona como um elemento que desafia as ideologias embutidas nos termos que o circundam. Quando Lerner opta pelo advérbio "outrageously", ele faz uma intervenção crítica, pois a palavra é uma ruptura, um desvio que convoca o leitor a questionar o que constitui a norma e o que constitui o excesso, demonstrando uma manifestação da vontade do narrador de se posicionar em relação ao que entendemos sobre o que é "caro" ou "celebrativo".

É ainda importante perceber no nível sintático como o autor transiciona de uma descrição das coisas para algo que se mostra discrepante delas — no período anterior, por exemplo, observamos o salto de "aerial greenway" para "unseasonable warmth". São esses *ruidos* na organização das palavras e como se dispõem no texto em contraste umas às outras que causam o efeito de estranhamento no leitor. Esse contraste nos permite contemplar os elementos em questão não como dados isolados, mas como parte de uma estrutura mais ampla, onde cada termo ganha significado em relação aos outros. É nesse relacionamento tensionado que o leitor é convidado a entrar, tornando-se um colaborador ativo no processo de desvelamento das contradições inerentes à realidade descrita.

Embora o advérbio "outrageously" seja a escolha mais direta para demonstrar a sua revolta com a valorização excessiva da comida, a preferência pelo substantivo "meal" é mais significativa, funcionando como um "retorno ao real" devido ao seu significado estar estritamente ligado ao ato de se alimentar, ou seja, fazer uma refeição a fim de suprir as

necessidades básicas do corpo, o que torna a justaposição desse longo período ainda mais curiosa quando lidamos com os seus dados finais.

A refeição não foi feita em qualquer bairro da cidade de Nova York, mas no Chelsea, onde uma coisa torna-se outra há muito tempo, sejam linhas de trem em parque, ou fábricas em galerias de arte. O dado final, o alimento, está longe de ser considerado uma mera “meal”, são os filhotes de polvo que o chefe de cozinha massageou até a morte: animais que são retirados de seu habitat bem longe daquele requintado bairro e passam por um processo logístico que preza pela sua sobrevivência até que cheguem às mãos de seu algoz, que os *convertem* “magicamente” em uma refeição cujo valor em dólares provavelmente alimentaria por um mês a família de quem os retirou do mar. Identifica-se aqui um fio subterrâneo que conecta todas essas informações — a constante transformação ou *conversão* de coisas em outras coisas. E é precisamente essa transformação — ou poderíamos até dizer, essa “alquimia” social e econômica — que opera em múltiplos níveis no texto. O polvo se converte em refeição de alta gastronomia; seu valor em dólares adquire uma dimensão obscenamente desproporcional em relação ao custo de vida de quem o capturou. Nesse contexto, o ato de alimentar-se não é apenas biológico, mas também social e político. Cada transformação que acompanhamos durante a leitura é um ponto de interação e mudança, e cada um desses pontos é, em si mesmo, um campo de batalha de conflitos, manifestando e ocultando relações de poder. O texto nos convida a considerar essas relações não como fatos imutáveis, mas como elementos em uma rede complexa de significados e valores em constante transformação.

Logo, a descrição do narrador de sua alimentação já traz outro olhar sobre as primeiras linhas do romance. A transformação urbana, assim como o alimento fornecido no restaurante, passa por um processo de estetização, com fins mercadológicos e que escondem processos de dominação, além de um apagamento histórico que projeta um eterno presente encarcerado nos espaços e mercadorias. Não se trata apenas de um ato isolado de consumo ou de urbanização, mas de uma transformação sistêmica que tem repercussões profundas nas relações sociais. A estetização do alimento e do espaço não é neutra, ela atende a objetivos que, em última análise, encobrem processos de dominação. O apagamento histórico ao qual aludimos reflete uma tentativa de criar um “eterno presente”, um espaço-tempo que anula a continuidade histórica e, portanto, quaisquer tensões e contradições que essa continuidade possa trazer à tona. Esse eterno presente não é apenas um apagamento do passado, mas também uma imobilização do futuro, solidificando a dominação presente em uma eternidade asfíxica.

Ademais, começa a ser formado um certo mapa que conecta todas essas informações: o restaurante está localizado próximo à High Line e são espaços que agregam valor mutuamente, unidos pelo laço implacável da especulação imobiliária. Não se trata apenas de locais de encontro cultural ou de consumo, mas de epicentros onde o capital se acumula e se valoriza. O restaurante no Chelsea e a High Line não são apenas pontos geográficos, mas elementos em uma rede de relações de poder e capital que se estendem muito além de suas localizações físicas. Ao mesmo tempo em que se agrega valor a esses locais, esse valor também é sugado de outros lugares e contextos, contribuindo para um ciclo de desigualdade e exploração.

Como explicou Sharon Zukin<sup>15</sup> em 2020, “o Google planejava expandir seu crescente espaço de trabalho no lado oeste do sul de Manhattan. A empresa já empregava sete mil engenheiros, profissionais de marketing e produtores de mídia em edifícios mais antigos próximos à High Line no Chelsea.” Não se trata meramente de um crescimento corporativo, mas de um processo que catalisa múltiplas formas de agregação de valor simbólico nos arredores. Restaurantes, casas de show, bares, galerias de arte — todos esses espaços não apenas coexistem, mas colaboram de fato em uma estrutura que infla os preços dos aluguéis e redefine a demografia da área. Assim, não é somente o espaço que é transformado pelo capital, mas o próprio capital que é transformado e valorizado no processo de reestruturação do espaço.

A gentrificação em Manhattan e seus efeitos cascata nos *boroughs* vizinhos têm reconfigurado o acesso aos bens culturais e exacerbando as desigualdades socioeconômicas. Transformando a ilha em um “parque de diversões” para os ricos, a especulação imobiliária serve como o mecanismo favorito da elite para monopolizar capital simbólico e material. Esse processo não só homogeneiza o centro urbano, mas também empurra as populações historicamente marginalizadas para as periferias. A exploração da força de trabalho da classe mais baixa, relegada às margens mas ainda vital para o funcionamento do sistema, perpetua uma disparidade grotesca, à medida que a mais-valia extraída sustenta essa reestruturação urbana desigual. Nesse cenário, a nossa análise destaca a interconexão entre gentrificação, desigualdade de acesso à cultura e capital, e a exploração do trabalho como pilares de um sistema capitalista autoperpetuante.

É importante ainda reiterar a contradição existente na propaganda da High Line e questionar para quem essa arquitetura foi realmente construída. Primeiramente, a

---

<sup>15</sup> ZUKIN, Sharon. *The Innovation Complex: cities, tech, and the new economy*. New York: Oxford University Press, 2020, p. 25, tradução nossa.

“reimaginação do espaço público” sugere uma idealização, uma visão utópica de acesso igualitário e interconexão comunitária. Entretanto, essa reimaginação não é neutra, mas filtrada pelo prisma do capitalismo. A realidade econômica de preços inflacionados para bens básicos como água ou café nas proximidades da High Line atua como uma barreira implícita, mas muito real, ao acesso. Se a arquitetura é realmente para todos, por que então a experiência de consumir nesse espaço reflete uma realidade tão diferenciada?

Podemos ainda pensar sobre os incentivos fiscais concedidos às grandes empresas na área. Esses subsídios poderiam ser canalizados para o desenvolvimento de comunidades periféricas, mas são apropriados por entidades já capitalizadas. Identifica-se mais uma vez a contradição do papel tradicional do Estado como suposto agente de redistribuição e justiça social. A política fiscal não apenas mantém, mas amplia as disparidades sociais e econômicas existentes. Logo, a linguagem de inclusão e democratização da publicidade torna-se, nesse contexto, uma estratégia de mascaramento, uma ferramenta de dissimulação que perpetua desigualdades enquanto finge abordá-las. Essa questão evidencia a importância do romance em sua materialidade linguística, na escolha cuidadosa das palavras, como vimos com "converted", "aerial", e, sobretudo, no valor cobrado pelas refeições servidas no local. A obra, nesse sentido, atua como uma representação condensada dessas tensões mais amplas, com sua linguagem apurada refletindo e refratando as complexas dinâmicas sociais e econômicas que o cercam.

## II - A experiência gastronômica

Com essas considerações em mente, retomemos a análise do primeiro parágrafo:

We had ingested the impossibly tender things entire, the first intact head I had ever consumed, let alone of an animal that decorates its lair, has been observed at complicated play.<sup>16</sup>

O trecho possui uma carga libidinal que suscita uma leitura atenta e interpretativa. O narrador descreve ter consumido filhotes de polvo inteiros, enfatizando a suavidade da carne e a novidade da experiência para ele. Ele evita o verbo comum "comer" em favor de "ingeriu" e "consumiu", evidenciando que a ação ultrapassa o ato fisiológico, refletindo uma dimensão cultural significativa. O narrador está, assim, imerso não apenas na ingestão de alimentos, mas

---

<sup>16</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 3. [Trad.: “Engolimos praticamente inteiros aqueles bichinhos de carne incredivelmente tenra, a primeira cabeça intacta que eu já consumira na vida, ainda mais a de um animal que decora sua toca e já fora estudado por executar brincadeiras complexas.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 9]

no consumo de mercadorias altamente estetizadas, uma prática que mascara as condições materiais de sua produção. O prazer sensorial do consumo dos filhotes de polvo, destacado pela textura e pela complexidade do ser consumido, espelha a promessa de satisfação da cultura consumista. Portanto, a "singularidade" da experiência culinária acaba por velar a realidade de que uma vida complexa foi transformada num simples objeto de consumo.

Esses últimos dados analisados combinam muito bem com a informação final que o narrador nos dá: ele destaca a complexidade do animal a partir de sua capacidade de decorar a própria toca. Novamente uma justaposição notável: a estetização do alimento em contraste com a natureza, isto é, a habilidade do animal de adornar sua morada. O que está em curso é a oposição do *mundo estetizado* e a “estética da natureza”. Portanto, o uso dos verbos escolhidos está longe de ser aleatório, mas enfatiza fortemente essa oposição. Há uma conexão entre o espaço urbano e a culinária artística, uma vez que ambos prometem a *singularidade* da experiência. Na sociedade contemporânea, onde a singularidade é muitas vezes comercializada como uma mercadoria, o que significa realmente ter uma “experiência singular”? Nesse contexto, o narrador não apenas consome o polvo, mas também a ideia de singularidade, que é ela mesma uma construção cultural projetada para seduzir o consumidor. Como afirmam Lipovetsky & Serroy :

Comer se torna uma atividade centrada na degustação, na informação, nas opções e gostos individuais: o comedor está incessantemente em busca de novas culinárias, procura itens de qualidade e gosta de saborear pratos originais, decide o que vai comer e come o que tem vontade, e não conforme um modelo rotineiro herdado das tradições locais e religiosas.<sup>17</sup>

Assim como a High Line é planejada para oferecer diversas experiências aos visitantes, prometendo ao mesmo tempo algo único, a culinária segue a mesma lógica. Nesse contexto, a comida é transformada de tal forma que deixa de ser apenas um item básico para a sobrevivência e passa a ser algo especial e supervalorizado. Ou seja, a importância da comida como algo essencial para a vida humana é deixada de lado para dar lugar a uma nova forma de apreciação, como se a refeição fosse algo mais do que apenas alimento. Há uma fratura, como acredita Jameson<sup>18</sup>, na linguagem, na relação entre a palavra e a coisa, ou no signo e seu referente, e até mesmo entre a linguagem e o pensamento. O exemplo que o crítico utiliza para ilustrar o seu argumento são os pratos de El Bulli, que popularizaram o termo "cozinha molecular". Trata-se de uma transformação entre forma e conteúdo muito peculiar, na qual o

---

<sup>17</sup> LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 291.

<sup>18</sup> JAMESON, Fredric. *A estética da singularidade. Peixe Elétrico*. Trad. Ricardo Lísias. n. 2, 1ª ed., p. 22-23.

sabor dos alimentos é separado de suas formas naturais e ganham novas texturas, seja em espumas, esponjas ou esferas. O que Jameson<sup>19</sup> destaca é o fato de essas receitas serem computadorizadas e fotografadas, sendo a própria imagem, acompanhada da ideia, o conteúdo a ser consumido em última instância e, portanto, equivalente à arte pós-moderna no sentido de ser um *evento único*.

Propomos agora uma comparação entre a representação da High line e da experiência gastronômica no romance com o exemplo oferecido por Jameson. Uma linha de trem abandonada transformada em um espaço público e a cozinha molecular de El Bulli têm em comum uma reconfiguração do espaço e da matéria que os constitui. Elas se tornam espaços de realização do desejo contemporâneo por experiências únicas, concebidas para capturar a imaginação tanto de turistas quanto de *gourmets*. Nesse contexto, tanto o espaço público quanto o alimento são destituídos de sua funcionalidade primária e recontextualizados dentro de uma economia determinada. Tal ruptura é evidente na maneira como os pratos e o espaço da High Line são apresentados: o valor não está na matéria em si, mas na experiência estetizada que eles representam. Na culinária molecular, como dissemos, o sabor é separado da forma, a textura e o sabor tornam-se elementos flutuantes, desconectados de sua origem material e ligados apenas ao prazer sensorial e à novidade. O ato de tornar essas receitas computadorizadas e fotografadas é especialmente significativo. O alimento é transfigurado pela tecnologia e pela imagem, de tal forma que o produto final a ser consumido não é apenas o alimento, mas uma *ideia de alimento*. O ato de comer, portanto, é reduzido a um ato de consumo de imagens e ideias, uma atividade muito próxima à arte pós-moderna, conforme Jameson observa.

Contudo, o que está em disputa aqui é mais do que simplesmente uma fratura entre o significante e o significado. Há uma mercantilização da experiência e do singular, que em última instância serve para apagar as desigualdades e tensões inerentes aos próprios materiais e espaços sendo consumidos. A High Line, um produto de gentrificação, é um espaço "público" que frequentemente exclui as comunidades de baixa renda. Da mesma forma, a culinária molecular esconde as cadeias globais de produção alimentar que tornam possível essa forma de culinária. Vejamos outro exemplo do modo com que o narrador, posteriormente no romance, descreve a sua experiência gastronômica, que é, sem dúvidas, comparável a um evento único:

---

<sup>19</sup> Ibidem.

The baby octopuses are delivered alive from Portugal each morning and then massaged gently but relentlessly with unrefined salt until their biological functions cease; according to the menu, they are massaged “five hundred times.” The beak is removed and the small eyes are pushed out from behind. The corpses are slowly poached and then served with a sauce composed of sake and yuzu juice. It is the restaurant’s signature dish and so plate after plate of the world’s most intelligent invertebrate infants were being conducted from kitchen to table by the handsome, agile waitstaff. There were three on the plate finally placed before us, and my agent and I, after a moment of admiration and guilty hesitation, simultaneously dipped and ingested the impossibly tender things entire.<sup>20</sup>

O texto nos revela a dinâmica entre o exótico e o familiar, o estético e o ético, assim como entre o grotesco e o belo. A descrição é uma refuncionalização da propaganda, seguindo sua lógica sintática numa estilização crítica: no primeiro período, identificamos a origem dos filhotes de polvo (Portugal), que já introduz um elemento de exotismo, sugerindo que a mercadoria possui um certo *pedigree* geográfico, ao mesmo tempo em que a localização desmistifica a noção de que o prato é um produto puramente local — há um contraste entre Portugal e Nova York a partir da mercadoria e da relação que esses espaços mantêm com ela. A expressão "each morning" torna claro que essa é uma rotina do local, sua especialidade, que contraria a promessa de uma experiência única que torna-se habitual.

Os filhotes são gentilmente, porém incessantemente, massageados com sal não refinado, até que suas funções biológicas cessem — uma maneira excêntrica de dizer que eles morrem. No entanto, o leitor familiarizado com o efeito de distanciamento sabe que essa escolha de palavras é proposital, provocando simultaneamente uma estilização do discurso publicitário e sua crítica embutida. Nesse contexto, as palavras "gentilmente, mas incessantemente" carregam um peso de ambiguidade moral, evocando o conflito entre o humano e o animal, o delicado e o violento. Em seguida, é informado que o cardápio alega que o polvo é massageado "quinhentas vezes": mais um indicativo da suposta singularidade servida ali. Trata-se de uma quantificação aparentemente banal, mas que é reificada, destacando a importância da dimensão discursiva na estetização do alimento servido. A quantificação atua como um selo de autenticidade que enfatiza a singularidade do prato.

---

<sup>20</sup> LERNER, Ben. 10:04. London: Granta, 2014, p. 153. [Trad. “Os filhotes de polvos chegam vivos de Portugal todas as manhãs e depois são massageados suave mas incessantemente com sal não refinado até suas funções biológicas cessarem; segundo o menu, são massageados “quinhentas vezes”. O bico é removido e os olhos são empurrados por trás até sair. Os corpos são cozidos em fogo brando e depois servidos com um molho feito de saquê e suco de yuzu. É a especialidade do restaurante e assim pratos e mais pratos dos filhotes invertebrados mais inteligentes do planeta estavam sendo levados da cozinha à mesa por garçons ágeis e bonitões. Havia três no prato que finalmente puseram à nossa frente, e a minha agente e eu, após um momento de admiração e hesitação culpada, os mergulhamos no molho ao mesmo tempo e engolimos inteiros aqueles bichinhos de carne incredivelmente tenra.” LERNER, Ben. 10:04. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 110-111]



Os dois períodos seguintes rompem completamente com a sutileza anterior: a imagem evocada por "bico removido" e "pequenos olhos empurrados por trás" é extremamente brutal. No período seguinte, ainda temos "the corpses" como o primeiro indicativo explícito de morte. Sem subterfúgios de marketing, é formada a imagem dos filhotes mortos sendo cozidos lentamente e servidos com molho de saquê e suco de yuzu — um fruto cítrico de origem chinesa, mais conhecido como "limão japonês". Isso introduz mais uma dimensão geográfica e cultural. Tal adição representa uma combinação de influências orientais, que, junto com a origem portuguesa do polvo, reflete a imagem cosmopolita do prato. Nesse sentido, o prato torna-se uma representação de um mundo globalizado. A fatura desse trecho estabelece uma oposição entre morte e beleza, mas uma beleza absolutamente reificada. Mas o que queremos dizer com isso?

De acordo com Georg Lukács<sup>21</sup>, o fenômeno da reificação é intrínseco ao capitalismo e envolve a transformação de relações sociais e de trabalho humano em objetos que assumem um caráter "coisificado". Essa coisificação se reflete não apenas na forma como produzimos bens, mas também na maneira como os consumimos e os percebemos. No caso do prato de filhotes de polvo, o processo de reificação está em plena exibição: a "gentil massagem" e o número exato de vezes que essa massagem é executada são detalhes que transformam o processo de morte em uma série de etapas "artísticas" e meticulosas. Ao mesmo tempo, essas etapas, embora possam ser vistas como um trabalho humano altamente especializado, são apresentadas de uma forma que oculta o trabalho envolvido e o custo humano e animal subjacente. Esse processo ressalta um tipo de especialização do trabalho, onde a habilidade humana é convertida em uma série de ações mecânicas que podem ser quantificadas e, por conseguinte, vendidas. É aqui que a reificação entra: a relação social implícita na preparação e no consumo desse prato é obscurecida e transformada em algo palpável, mensurável e, mais crucialmente, comercializável. Além disso, o fato de que a massagem é "gentil" torna a violência do ato não apenas tolerável, mas também desejável em um contexto específico de consumo.

Em um sentido mais profundo, o discurso de Lukács<sup>22</sup> sobre a reificação nos ajuda a entender a dicotomia estabelecida no texto entre a beleza e a morte. A beleza ali é reificada, tornada um objeto que pode ser consumido, desprovido de sua inter-relacionalidade. É uma "beleza morta" que foi separada de seu contexto social, e quando é servida em um prato

---

<sup>21</sup> LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Livro Eletrônico. Trad. Rodnei Nascimento; Rev. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

torna-se duplamente reificada: primeiro, na transformação do polvo, uma criatura viva, em uma mercadoria, e segundo, na transformação dessa mercadoria em um objeto de consumo estético. Ambas as fases da reificação parecem reforçar a ideia de que o valor da beleza está intrinsecamente ligado à sua capacidade de ser transacionada no mercado. O aspecto mais revelador da abordagem de Lukács nesse contexto é como ela nos impulsiona a confrontar o discurso que está sendo desconstruído.

Através da análise do trecho, observamos dois desdobramentos do processo de reificação, sendo a segunda fase estética. A estetização pode ser vista como um subconjunto específico dessa lógica mais ampla de reificação. Na atual fase do capitalismo, a estetização não se limita apenas à arte ou à cultura, mas permeia todos os aspectos da vida, desde produtos de consumo até experiências e, cada vez mais, identidades individuais. Nesse caso, a estética não é simplesmente uma dimensão autônoma da experiência humana, mas uma que é codificada em termos mercantis. A beleza, o gosto e até mesmo a singularidade são transformados em mercadorias que podem ser quantificadas e vendidas. Em outras palavras, a estetização serve para *reificar o domínio do estético*, traduzindo qualidades subjetivas e relações interpessoais em valores de mercado quantificáveis. O entrelaçamento entre reificação e estetização revela como o capitalismo é capaz de subsumir diversas esferas da experiência humana sob sua lógica. Enquanto a reificação pode ser vista como uma estrutura fundamental que torna tal subsumição possível, *a estetização representa uma forma específica que essa subsumição pode assumir*, especialmente na sociedade contemporânea onde o consumo não é apenas uma necessidade econômica, mas também uma atividade carregada de significado cultural. Assim, a estetização pode ser compreendida como uma manifestação ou desdobramento da reificação, refletindo e reforçando as dinâmicas centrais do sistema capitalista.

O que a nossa análise do trecho ressalta — o ato de descrever o processo culinário em termos tão poeticamente brutais — pode ser entendido como um ato de resistência contra a reificação. A descrição, em sua explicitação da brutalidade envolvida, tenta restaurar o aspecto relacional, social e ético ao objeto de consumo que é o prato de polvo. No contexto do romance, isso implica que a linguagem serve como um instrumento de luta contra a coisificação e a alienação, ao tornar explícitas as relações sociais e éticas que estão embutidas no processo de produção e consumo do prato. Observa-se que as dualidades de beleza e morte, arte e mercadoria, resistência e reificação coexistem em uma relação complexa e contraditória. Essa relação aponta para o poder que o capitalismo tem de invadir, distorcer e,

em última instância, definir os valores éticos e estéticos em seus próprios termos, mas também para as possíveis fissuras e espaços de resistência dentro deste sistema.

Voltando ao trecho de *10:04* em análise (“It is the restaurant’s signature dish”), é evidenciada mais uma vez a imagem-ficção de singularidade do restaurante quando o narrador afirma que o prato é a assinatura do local. Nesse período, há uma expansão imagética provocada pela sintaxe em movimento: partindo do prato, ele diz que o polvo é conduzido da cozinha para a mesa pelos belos e ágeis garçons — aqui observamos uma emulação do ponto de vista reificante, uma vez que vemos os trabalhadores suprimidos em seus papéis tão decorativos quanto o próprio prato que servem, uma fusão momentânea entre mercadoria e trabalhador que forma um panorama geral da reificação em pleno curso.

Ele descreve o polvo nesta parte como “intelligent invertebrate infants”, além da interessante, embora excêntrica, assonância, ele faz, grosso modo, uma elegia ao animal morto; ao mesmo tempo, é importante ressaltarmos que ele chama o animal de inteligente, enquanto os garçons, homens “bonitos e ágeis”, parecem partes de uma engrenagem do funcionamento do local. Quando o narrador apresenta os garçons dessa forma também os coloca como seres cujas identidades estão subsumidas ao serviço que prestam. Eles se tornam elementos decorativos, assim como os pratos que entregam, confundindo suas individualidades com os itens que são parte do seu trabalho. Essa parte do romance fornece uma crítica penetrante à forma como o sistema capitalista muitas vezes trata os produtos e os trabalhadores: ambos são vistos não por suas qualidades ou habilidades intrínsecas, mas como objetos para uso e exibição. Essa observação crítica ressalta um entendimento analítico do narrador sobre essa dinâmica desumanizante.

Em termos gerais, observamos um embate no nível da narrativa: de um lado, temos a valorização exagerada do produto — representada pela maneira como ele é apresentado e servido, incluindo a presença e a imagem dos garçons —, e de outro, a exaltação do animal, que é semanticamente elevado ao ser chamado de “infantes”. O uso desse termo é notável e atípico, pois raramente se refere a animais, especialmente invertebrados, e carrega uma conotação de delicadeza e importância. O narrador, ao utilizar essa palavra, parece destacar uma contradição evidente no episódio: o polvo, mesmo após a morte e sendo convertido em um item de consumo, mantém uma essência única e inalienável que se opõe à sua objetificação completa.

Esse estranhamento observado em “infantes” é uma continuidade de seleção e organização do autor, combinando-se perfeitamente com “corpses”, a fim de encadear a ideia elegíaca na situação e provocar um distanciamento certamente crítico, pois justapõe-se de

forma visível com o percurso do prato na primeira parte. Essa oposição que o narrador faz é, do mesmo modo, uma continuidade do procedimento narrativo adotado no primeiro parágrafo do romance, quando ele se refere à capacidade do animal de decorar a sua toca. Porém, devemos considerar que essa oposição é muito melhor elaborada aqui, tanto pela sua qualidade na construção de sentidos, quanto em relação à concatenação de imagens e jogo de oposições. Além disso, começamos a identificar a expansão em camadas do conteúdo narrado, isto é, a apresentação de novos pormenores que se aglutinam aos anteriores, aumentando a profundidade de nossa percepção sobre o material narrado.

Pelo pouco que observamos sobre o narrador a partir das primeiras linhas e do trecho homólogo analisado, não podemos dizer que ele se comporta como um sádico se deliciando com os animais. A escolha semântica revela uma técnica empregada para criar o efeito de distanciamento que já discutimos. Ao criar uma distância entre o significado literal e o sentido subjacente, o uso das palavras torna-se um método crítico que conduz o leitor a um estranhamento propenso a uma percepção mais aguçada das informações apresentadas. Quando afirmamos que o narrador produz "uma emulação do ponto de vista reificante" ao criar uma imagem que aparentemente enaltece a mercadoria e objetifica os trabalhadores, estamos sugerindo que essa justaposição, presente em um discurso que se assemelha a uma propaganda, é uma técnica que produz o efeito oposto ao de um anúncio publicitário. Ela promove um distanciamento crítico em relação ao que está sendo representado, uma vez que formaliza a distância entre sujeito e objeto, ou entre uma consciência particular e o mundo à sua volta.

Ao aprofundarmos a análise do trecho de *10:04* sob a ótica do teatro épico brechtiano, observamos que a narrativa de Lerner ecoa estratégias específicas do dramaturgo alemão, cuja intenção era instigar no público um olhar crítico e desnaturalizado sobre as cenas representadas. Bertolt Brecht<sup>23</sup> concebia o teatro não como uma imersão ilusória, mas como um espaço de questionamento e reflexão. Assim, sua técnica do efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*) tinha como propósito afastar o espectador da absorção empática, em favor de uma análise crítica e racional dos eventos dramáticos. Brecht defendia que o teatro épico deveria simular a "street scene" (cena de rua), onde o ato de demonstrar algo do cotidiano é realizado de tal maneira que destaca seu caráter extraordinário e problemático, instigando a audiência a um entendimento crítico das relações sociais ali expostas. No romance de Lerner, essa estratégia é perceptível na manipulação narrativa empregada, com

---

<sup>23</sup> BRECHT, Bertolt. "The street scene". In: *Brecht on Theatre*. Edited and Translated by John Willet. London: Eyre Methuen, p. 121-129.

um léxico que se afasta das convenções descritivas a fim de evocar uma sensação de estranheza. Essa sensação é acentuada, por exemplo, quando o narrador descreve a reificação dos trabalhadores e a morte estetizada do polvo, induzindo o leitor a questionar as dinâmicas capitalistas de produção e consumo.

A narrativa, ao destacar o polvo como "intelligent invertebrate infants" e os trabalhadores como componentes decorativos, não apenas emprega o *Verfremdungseffekt*, mas também explora uma consciência semelhante à "função social" que Brecht<sup>24</sup> atribuía ao teatro épico. O narrador, assim como o demonstrador brechtiano, não se funde com os objetos de sua narrativa; em vez disso, ele os expõe de forma que o leitor possa reconhecer e questionar a lógica subjacente que transforma seres vivos e trabalhadores em meras mercadorias. Além disso, o romance provoca uma reflexão sobre a globalização através da fusão de influências culturais e geográficas no prato descrito, representativo de um mundo onde as fronteiras são fluidas, mas as identidades são cada vez mais comercializadas.

Em suma, ao construir uma narrativa que opera por meio de um distanciamento crítico semelhante ao teatro épico de Brecht, o romance *10:04* desvela a mercantilização da experiência e a transformação da natureza e do trabalho humano em mercadorias estéticas. A análise do narrador vai além da crítica à coisificação; ela serve como um metacomentário sobre a experiência na sociedade capitalista contemporânea, onde o consumo se torna um ato carregado de significados culturais e éticos. O texto, portanto, não somente reflete sobre a reificação e a estetização, mas também investiga como o capitalismo engendra esses processos, revelando as potenciais brechas para a resistência e a reconexão com as qualidades humanas e sociais que o sistema procura ocultar.

Assim, em conjunto com a análise que fizemos do trecho homólogo, começamos a perceber mais claramente como o narrador move-se: a forma como ele retrata os eventos, principalmente sua relação com os alimentos que consome, evoca uma ambivalência que é emblemática de um amplo espectro de experiências no mundo capitalista. Essa dualidade não é apenas um reflexo de suas preferências alimentares, mas também uma lente através da qual podemos examinar a complexa rede de relações sociais, culturais e econômicas em que ele está inserido. Isso nos permite mais uma vez voltar para a escolha vocabular das primeiras linhas e perceber que o verbo "convert" e o adjetivo "aerial" podem fazer parte de sua tendência a mostrar elementos aparentemente banais do cotidiano de forma distanciada, o que acompanha sempre a sua forma de apreender a realidade material. Logo, a dimensão

---

<sup>24</sup> BRECHT, Bertolt. "The street scene". In: *Brecht on Theatre*. Edited and Translated by John Willet. London: Eyre Methuen, p. 125.

semântica de fato nos leva a algo além, de que o processo de conversão do parque faz parte de uma “metafísica” maior, àquela que estamos todos submetidos, a do capitalismo.

A maneira como o narrador se move sugere uma consciência aguda dessas dinâmicas complexas. Ele não se limita a detalhar suas experiências, mas também as justapõe de tal forma que um novo significado emerge da tessitura desses detalhes. Esse mapeamento da realidade pelo escritor não é um simples exercício de estilo, mas uma tentativa deliberada de sondar as aparências para entender o real funcionamento das coisas, o qual é precisamente o espaço onde a reificação e a alienação acontecem, mas também onde as possibilidades de resistência se escondem. Ao interagir com o mundo ao seu redor, seja consumindo alimentos ou observando a transformação de espaços públicos, o narrador se engaja em um ato de decodificação, descobrindo como o capitalismo se manifesta em diferentes aspectos da vida. Através desta decodificação, ele oferece uma visão penetrante das contradições inerentes a essa realidade, opondo-se à ideia simplista de que a vida, sob o capitalismo, pode ser reduzida a uma série de transações ou relações unidimensionais.

Com essas ideias em mente, voltemos à leitura do primeiro parágrafo:

We walked south among the dimly gleaming disused rails and carefully placed stands of sumac and smoke bush until we reached that part of the High Line where a cut has been made into the deck and wooden steps descend several layers below the structure; the lowest level is fitted with upright windows overlooking Tenth Avenue to form a kind of amphitheater where you can sit and watch the traffic.<sup>25</sup>

O narrador repete a informação de que caminham rumo ao sul, mas dessa vez a descrição do ambiente denota que Lerner é, antes de romancista, um poeta: "We walked south among the dimly gleaming disused rails and carefully placed stands of sumac and smoke bush". Atentemo-nos às sutis assonâncias e aliteraões, seja em "dimly gleaming" ou "stands of sumac and smoke", a beleza na escolhas das palavras e os sons que ressoam na mente do leitor não apagam o mais importante no trecho: a curiosa oposição para qualificar os trilhos como fracamente brilhantes — uma lembrança ou vestígio do que já foi; e "carefully placed" como um indicador da ação do homem naquele ambiente, que é mais uma vez ressaltado como uma *emulação* da natureza. Assim, ao descrever os trilhos como "fracamente

---

<sup>25</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 3. [Trad.: “ Seguíamos para o sul por entre o brilho pálido dos trilhos abandonados e grupos cuidadosamente dispostos de sumagreiras e arbustos de fumaça roxa até chegarmos à seção do High Line Park onde um deque com degraus de madeira levam a vários níveis abaixo da estrutura; na parte mais baixa há painéis de vidro que dão para a Tenth Avenue, formando uma espécie de anfiteatro onde podemos nos sentar e ver o tráfego.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 9]

brilhantes," o narrador introduz uma qualidade paradoxal que espelha a própria natureza do espaço: um lugar de anterior abandono que, ainda assim, retém um brilho residual. Esse brilho pode ser considerado um vestígio da antiga função do espaço como um centro de atividade e transporte. Mas, por outro lado, o termo "cuidadosamente colocadas", aplicado às plantas, destaca o artifício e a intencionalidade humanos, revelando que a "natureza" na cena é uma emulação, talvez uma fachada criada para fins específicos, como o turismo.

Vemos que a tensão entre os elementos residuais e dominantes na paisagem é altamente sugestiva. Os trilhos e as plantas não são apenas objetos físicos no espaço, eles se tornam símbolos de uma contradição maior entre memória e esquecimento, autenticidade e fabricação. A imagem total que temos da paisagem é tão reificada quanto o prato consumido, o que nos faz pensar que os pormenores que remetem ao passado estão organizados tal como a estilização da publicidade que o narrador faz dos filhotes de polvo. Ao seu modo, o narrador nos leva a entender que a beleza contida em imagens, paisagens e arquitetura está descolada de uma visão verdadeiramente histórica. Antes disso, o espaço é absorvido numa lógica comercial que absorve, dilui e apaga seu contexto histórico. A beleza da linguagem e da paisagem, embora em um nível pareçam desafiar a lógica mercantilista, acabam por se tornar parte dela. Isso levanta a questão: pode a beleza estética servir como uma forma de resistência, ou ela está inevitavelmente fadada a ser cooptada pelo sistema dominante?

A obra não oferece uma resposta definitiva, mas ao expor essa tensão, ela convida o leitor a refletir sobre os limites e possibilidades do estético na era do capitalismo global. O narrador não parece endossar a reificação em curso, mas nos leva a confrontar a complexa relação entre espaço e mercadoria, entre o residual e o dominante, entre história e espetáculo. Assim, na descrição da paisagem, o narrador não está apenas fornecendo uma imagem visual, mas também traçando uma topografia emocional e cultural que interroga a complexa rede de forças que moldam o espaço e a experiência. A forma como o narrador nos faz questionar essas tensões demonstra o poder de uma narrativa que não está simplesmente contente em ser um espelho da realidade, mas que busca, em sua própria estrutura e linguagem, questionar e talvez subverter essa realidade representada.

Indo além, ao descrever o caminho que fazem e a estrutura da High Line, o narrador a faz parecer parte da cidade no sentido de ser integrante de sua anatomia e funcionamento: não é apenas uma infraestrutura urbana, mas um órgão vital que pulsa com as complexidades e contradições da cidade. A menção de que a vista permite olhar a Décima Avenida "como se estivesse em um anfiteatro" confere uma qualidade performática ao espaço. Ele se torna um palco onde o trânsito, por sua vez, é o "espetáculo". Essa metáfora torna evidente a maneira

como a vida urbana é encenada, não apenas vivida. Em um mundo dominado por imagens e espetáculos, a cidade e seus elementos se tornam performances de si mesmos, destinados ao consumo visual tanto quanto funcional.

Finalmente percebemos que a técnica narrativa utilizada para desreificar o prato consumido, isto é, construir conexões que remontam a mercadoria como produto de trabalho humano, se repete, à sua maneira, na forma como ele realoca a High Line na cidade, como um espaço repleto de tensões, mas parte fundamental de algo maior e não isolado ou autônomo. Ao mesmo tempo, e talvez mais importante, a sua descrição do espaço nivela o passeio ao patamar da experiência gastronômica precedente. Em suma, o narrador busca restabelecer o caráter multidimensional da High Line, elevando-a acima de sua instrumentalização como mero espaço de circulação ou como objeto de marketing. Ele a posiciona como uma entidade que não pode ser totalmente capturada ou compreendida fora do entrelaçamento complexo de relações sociais, históricas e estéticas em que está imersa. Observamos, portanto, que as diversas justaposições analisadas revelam um padrão específico: o princípio compositivo de montagem.

Em seu texto “Dickens, Griffith e nós”<sup>26</sup>, Sergei Eisenstein propõe uma historicização do procedimento de montagem que, segundo ele, foi incorporado ao cinema por David Llewelyn Wark Griffith a partir de sua leitura de Charles Dickens. Embora Eisenstein acredite que o escritor vitoriano tenha oferecido ao cinema uma rede complexa de contribuições, a primeira delas a ser explorada por Griffith e o cinema norte-americano é o método de ação paralela, que consiste no desenvolvimento de duas histórias, “onde uma aumenta emocionalmente a intensidade e o drama da outra”<sup>27</sup>. Esse método é caracterizado pelas justaposições de detalhes que são relacionados apenas por meio de uma organização elaborada, isto é, à primeira vista, ou isolados, esses detalhes não estão diretamente relacionados.

A partir dessa composição é produzida uma imagem do conjunto, que Eisenstein chama de síntese: “o microcosmo da montagem tinha de ser entendido como uma unidade que, devido à tensão interna das contradições, se divide, para se reunir numa nova unidade de um novo plano, qualitativamente superior, a imagem concebida de modo novo”<sup>28</sup>. Assim, o que ele chama de “arte da justaposição” é um salto qualitativo na composição de uma nova imagem capaz de abarcar os fenômenos históricos. É importante nos atentarmos que a sua

---

<sup>26</sup> EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 176-224.

<sup>27</sup> Ibidem, p. 196.

<sup>28</sup> Ibidem, p. 205.



preocupação não era meramente produzir efeitos no telespectador, muito menos uma estagnação do processo em seu nível de representação e objetividade — que segundo ele foi o que o cinema norte-americano fez —, mas construir novos sentidos e comunicar ideias através das imagens. Como vimos isso em nossa análise de *10:04* até agora?

Começamos a identificar que a potência da representação literária de *10:04* opera inicialmente no nível da sintaxe, isto é, na organização dos elementos dentro da frase e no movimento e justaposição que eles constroem. A partir da aproximação da linguagem cinematográfica, a fim de ilustrar para o leitor a importância da composição de imagens no texto, podemos, partindo do primeiro período do romance, chegar no seguinte quadro: na primeira parte, "The city had converted an elevated length of abandoned railway spur into an aerial greenway", há a configuração de um plano geral, mostrando uma totalidade selecionada de um espaço, o qual contextualiza o movimento narrativo. Essa parte funciona como uma descrição, mas sua peculiaridade encontra-se no fato de ser também uma ação, o que ressalta a ideia de movimento. Já a segunda parte, "and the agent and I were walking south along it in the unseasonable warmth after an outrageously expensive celebratory meal in Chelsea", equivale a um plano-médio, onde podemos observar a relação entre as personagens e o ambiente anteriormente descrito. Por fim, em "that included baby octopuses the chef had literally massaged to death", temos um *close-up*, ou o que Eisenstein chama de primeiro-plano — nomenclatura que coloca um peso no primeiro-plano no sentido de significação, e não apenas em um simples "mostrar" ou apresentação do objeto.

Com essa categorização arrematada, podemos recapitular os pormenores que habitam cada plano e que já foram observados. No plano-geral há duas funções sendo exercidas simultaneamente, a de localização geográfica objetiva e a de um processo específico — de transformação de uma via férrea em parque suspenso. No plano-médio há a "apresentação" do narrador e a sua agente que andavam no espaço descrito pelo bairro do Chelsea, o que afunila o foco narrativo e deixa claro que o que está sendo narrado, ou mostrado, passa por um olhar específico. Já no primeiro-plano, que finaliza o período, temos a imagem aproximada de filhotes de polvo sendo massageados até a morte. Lembremo-nos agora do fio subterrâneo que conecta todos esses detalhes que à primeira vista não estão relacionados diretamente. A High Line, o bairro do Chelsea e os filhotes de polvo estão unidos pela *imagem-síntese* da estetização. Logo, o que fizemos durante a análise foi identificar os pormenores do período e perceber a sua estrutura formal, o que nos leva, como ainda veremos, para o princípio procedimento de montagem operante em todo o romance.

É pertinente ainda, neste ponto, discutirmos sobre o realismo, não como gênero ou escola literária, mas como um modo geral de representação. Antonio Candido<sup>29</sup>, quando discute a obra de Marcel Proust, diz que mesmo no Realismo, como um movimento consolidado no século XIX, há uma preocupação em superar a mera documentação fiel e objetiva da realidade, buscando algo mais geral, ou uma razão oculta por trás das aparências. Segundo o crítico<sup>30</sup>, alguns pressupostos são fundamentais para compreender o que ele chama de "visão realista": a multiplicação do pormenor, a sua especificação progressiva e o registro de suas alterações no tempo. O detalhe, portanto, tem uma função *referencial*, que reforça a verossimilhança do objeto ficcional, e uma função *estrutural*, que garante a formação de um sentido específico dentro do texto, isto é, a sua coerência particular. Para Candido, o bom entrosamento entre essas funções tem a ver com a combinação adequada do pormenor, a sua especificação e mudança temporal, sendo o resultado disso o próprio efeito realista que supera qualquer convenção pré-estabelecida, ou como o crítico mesmo diz "talvez a realidade se encontre mais em elementos que transcendem a aparência dos fatos e coisas descritas do que neles mesmos."<sup>31</sup> Sendo assim, o Realismo, como uma técnica considerada estritamente como representação mimética do mundo, pode não ser o mais eficiente mediador da realidade.

Candido<sup>32</sup> afirma que Proust não possuía uma teoria realista convencional da realidade em sua escrita, o que o permitia certa liberdade criativa ou fantasiosa através da transfiguração do pormenor que excede a *realidade experimentada* e é capaz de causar uma modulação significativa na representação ficcional. Quando nos voltamos para o realismo produzido por Ben Lerner, encontramos logo nas primeiras linhas algo semelhante, isto é, uma representação da realidade que nos salta aos olhos não pela sua capacidade de documentar, mas de combinar elementos e rearranjar a "visão realista". O que o leitor observa no primeiro período são pormenores dispostos num arranjo específico através da escolha de palavras, especialmente verbos e adjetivos. Esse arranjo poderia ser completamente diferente: "An unused elevated railway segment was repurposed by the city into a green walkway", e, certamente, perderia toda sua força significativa. São, portanto, os pormenores que criam uma atmosfera realista que conecta e amarra todos os elementos linguísticos, que em sua unificação são capazes de produzir imagens ricas de significado e cativar o leitor.

---

<sup>29</sup> CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 135-142.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 135.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 137.

"Aerial greenway" contrastava urbanismo e natureza, "unseasonable warmth" e "outrageously expensive celebratory meal" informam sobre o clima e contexto sócio-histórico, mas o movimento do narrador que salta de um elemento ao outro enquanto costura uma linha que os une intensamente é capaz de duplicar o efeito do real, pois coloca esses particulares em embate direto, produzindo uma miríade a ser apreendida. É importante, do mesmo modo, notarmos como o realismo literário não se limita à representação mimética do mundo, principalmente pelo fato da narrativa utilizar a perspectiva do narrador para transmitir uma experiência particular da realidade, enfatizando como diferentes aspectos e processos podem ser percebidos de maneiras distintas, o que certamente nos faz considerar a ideia de subjetividade dentro da prosa de ficção.

O que Candido afirma sobre o realismo, em especial sobre o pormenor, muito se assemelha ao que observamos sobre o efeito de estranhamento brechtiano: vemos constantemente os elementos sendo rearranjados a partir de novos contextos e eventos narrativos. As experiências do narrador são submetidas, dentro da narrativa, a um processo de *expansão em camadas*, no qual novos dados são incorporados a fim de ampliar a nossa visão. Se os fenômenos da estetização e da financeirização são uma forma social que fragmenta a vida cotidiana, nos afastando cada vez mais de uma visão total sobre o sistema capitalista, a forma artística só se torna relevante se adotar estratégias capazes de mapear essa realidade. Propomos neste trabalho, por meio de um recorte e seleção de trechos do romance, descrever o procedimento narrativo que não é imediatamente visível, mas que a análise imanente acaba, por meio das mediações, levando à superfície. Assim, o realismo de Lerner é capaz de evocar sensações e imagens muito férteis, mas, como já pôde ser atestado, as implicações sociais e econômicas, acompanhadas dos detalhes geográficos e culturais que nos fazem pensar desde desigualdade social até gentrificação na cidade de Nova York, são o próprio código de DNA dessas imagens e a força motriz desta dissertação.

### **III - High Line: origens e transformações**

Neste ponto, é crucial expandir nossa compreensão sobre a história desse parque. Segundo Edward Dimendberg<sup>33</sup>, a origem do local remonta a 1847, quando a cidade de Nova York deu permissão à Hudson River Railroad para construir trilhos na zona oeste de Manhattan. Esses trilhos, inicialmente destinados a transportar alimentos para o sul de

---

<sup>33</sup> DIMENDBERG, Edward. *Diller Scofidio + Renfro: Architecture after Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, p. 184.

Manhattan, também se tornaram uma fonte de perigo para os pedestres. De acordo com dados do site The High Line<sup>34</sup>, a circulação intensa de trens resultou em mais de 540 mortes até 1910, o que valeu à Décima Avenida o sinistro apelido de "Death Avenue" (Avenida da Morte).

Para mitigar esses riscos, a cidade promulgou a Lei de Eliminação de Cruzamentos de Nível de Nova York em 1928, segundo Dimendberg<sup>35</sup>. Contudo, vale notar que, conforme informações do site do parque, medidas de segurança já estavam sendo implementadas antes disso. Até 1941, "West Side Cowboys" patrulhavam a Décima Avenida, agitando bandeiras vermelhas para alertar os pedestres sobre o perigo iminente dos trens. Eventualmente, a cidade e a companhia ferroviária chegaram a um acordo para construir uma linha elevada, que continuou em operação até a década de 1980. Foi somente em 1983 que o Congresso dos Estados Unidos aprovou a Lei Nacional dos Sistemas de Trilhos, permitindo a reconversão de linhas ferroviárias obsoletas em trilhas para pedestres ou ciclistas.

Segundo a página da High Line<sup>36</sup>, foi em 1933 que o primeiro trem passou nos trilhos elevados, quando a linha chamava-se "West Side Elevated Line". De acordo com eles, "a linha estava totalmente operacional em 1934, transportando milhões de toneladas de carne, laticínios e produtos agrícolas. Os trilhos cortavam diretamente alguns edifícios, criando fácil acesso para fábricas como a National Biscuit Company (também conhecida como Nabisco), que agora é o local do Chelsea Market."<sup>37</sup> Percebe-se uma contradição que deixa algumas dúvidas: se até 1910 a linha férrea era um risco aos pedestres, por que apenas na década de 1930 foram tomadas providências para impedir os acidentes? Podemos questionar se a circulação de mercadorias não é na verdade o real motor das mudanças feitas e a elevação dos trilhos uma forma de maximizar o processo de produção, circulação e, conseqüentemente, os lucros. Como o trecho deixou claro, os trilhos elevados tinham conexão direta com as fábricas, o que facilitou a logística comercial. Do mesmo modo, a expansão colossal da cidade de Nova York demanda mudanças que acompanhem o crescimento demográfico, isto é, que assistam à reprodução da força de trabalho. Como diz David Harvey:

O valor da força de trabalho é fixado, portanto, pelo valor de todas aquelas mercadorias que são necessárias para reproduzir o trabalhador em certa condição de vida. Somamos o valor do pão, das camisas, dos sapatos e de

---

<sup>34</sup> THE HIGH LINE. History. Disponível em: <https://www.thehighline.org/history/>. Acesso em: 22 abr. 2023.

<sup>35</sup> DIMENDBERG, Edward. *Diller Scofidio + Renfro: Architecture after Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, p. 184-185.

<sup>36</sup> THE HIGH LINE. History. Disponível em: <https://www.thehighline.org/history/>. Acesso em: 22 abr. 2023.

<sup>37</sup> *Ibidem*, tradução nossa.

tudo mais que é necessário para sustentar e reproduzir os trabalhadores, e o total é o que determina o valor da força de trabalho.<sup>38</sup>

Harvey resume a ideia de Marx de que a força de trabalho é uma mercadoria “sensível às alterações no valor das mercadorias necessárias para sustentá-la”<sup>39</sup>, e possui algumas particularidades, como a de ser a única a ser paga posteriormente<sup>40</sup> e, principalmente, a única a criar valor. Assim, podemos enxergar as transformações da linha férrea de uma forma mais ampla, apreendendo as necessidades que conduziram essas mudanças. Se considerarmos as mortes ocorridas até 1910 como meros números estatísticos, poderíamos de fato concluir que são irrelevantes frente à vitalidade da linha férrea como um instrumento de reprodução do capital. Tal raciocínio revela que a linha não apenas facilitava a circulação de mercadorias, mas também atendia às necessidades da força de trabalho envolvida na produção delas. Aqui, é pertinente ressaltar que a segurança dos trabalhadores e transeuntes não era a principal preocupação, mas sim um subproduto das exigências do capital que necessitava de uma circulação eficiente e de uma força de trabalho intacta para sua reprodução.

Isso nos permite enxergar que as transformações espaciais — como a elevação da linha férrea ou sua eventual transformação em um parque — não são apenas arbitrárias ou estéticas, mas funcionam como veículos de expansão capitalista. O espaço urbano, nesse sentido, torna-se um palco no qual as forças capitalistas são materializadas de forma visual e concreta. A metamorfose da cidade — suas transformações e rearranjos — não é apenas um reflexo, mas um requisito para a expansão do sistema. Essa intrincada relação entre capital e espaço é confirmada, uma vez mais, na década de 1980, quando discussões começam a surgir sobre a reutilização da High Line. Não é apenas a utilidade imediata da linha que estava em jogo, mas também seu valor simbólico e potencial para fomentar novas formas de capital — seja por meio do turismo, do desenvolvimento imobiliário ou de outras formas de empreendimento comercial. Em suma, as mudanças na linha férrea não são eventos isolados ou meramente funcionais, mas partes integrantes de um sistema maior, impulsionado pelas necessidades e contradições do capitalismo.

---

<sup>38</sup> HARVEY, DAVID. *Para entender O capital: livro I*. Livro Eletrônico. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 119

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>40</sup> “O capitalista entra no mercado e tem de pagar por todas as mercadorias (matérias-primas, maquinaria etc.) antes de pô-las para trabalhar. Com a força de trabalho, porém, o capitalista aluga essa força de trabalho e paga seus fornecedores apenas depois que eles concluem seu trabalho. Na verdade, o trabalhador adianta ao capitalista a mercadoria da força de trabalho, esperando ser pago no fim do dia.”[HARVEY, DAVID. *Para entender O capital: livro I*. Livro Eletrônico. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2010, p. 120]

Conforme apontado por Dimendberg<sup>41</sup>, o parque elevado Promenade Plantée, inaugurado em Paris em 1998, serviu como inspiração para o projeto da High Line em Nova York. Este último iniciou sua fase de planejamento em 1999 sob a supervisão da CSX Transportation. Em 2004, após uma competição organizada pela Friends of the High Line — uma organização fundada por Robert Hammond e Joshua David em 1999 — a proposta da equipe composta por Diller Scofidio + Renfro, Field Operations e o paisagista holandês Piet Oudolf foi selecionada para execução do projeto. Vale destacar que a Friends of the High Line não só organizou o concurso, mas também angariou o apoio de políticos, residentes locais, grupos comunitários e profissionais de design. Com respaldo da administração do então prefeito Michael Bloomberg, a High Line desempenhou um papel crítico na revitalização da região oeste de Manhattan. Esse projeto catalisou a contratação de arquitetos renomados para o design de edifícios nas áreas adjacentes, consolidando sua importância tanto urbanística quanto cultural. Sobre a proposta vencedora, Dimendberg destaca alguns aspectos interessantes desse processo:

A proposta vencedora de DS+R, FO e Piet Oudolf "manteve o senso de selvageria e mistério da paisagem original da High Line", nas palavras de David e Hammond. Como Hammond relembra, a equipe selecionada entendeu que a High Line "não era natural para começo de conversa" e combinou ludicidade com "um design que de fato poderia funcionar". Questionado por Vishaan Chakrabarti, então diretor do escritório de Planejamento da Cidade de Manhattan, sobre se ele queria que o High Line fosse realmente bom ou realmente espetacular, Hammond concluiu que uma colaboração de FO/DS+R/Oudolf realizaria melhor o último objetivo.<sup>42</sup>

A partir desse trecho, observamos como a lógica capitalista embrenha-se nas transformações urbanas: antes de ser bom ou "democrático", o parque deve ser espetacular, sintetizando esteticamente uma atmosfera selvagem e misteriosa do paisagismo original. O elemento "espetacular" que os designers buscam incutir no parque pode ser visto como um fenômeno que reflete a lógica da indústria do entretenimento. Nesse contexto, o espetacular não apenas chama a atenção, mas também se torna um meio de despolitização, ao criar um senso de admiração que ofusca as relações de poder e as configurações sociais subjacentes. Por meio de seu design, o espaço público se torna uma atração turística, um objeto de consumo que pode ser comercializado e que, por sua vez, alimenta a economia do turismo e do lazer, que são segmentos cruciais do capitalismo contemporâneo.

---

<sup>41</sup> DIMENDBERG, Edward. *Diller Scofidio + Renfro: Architecture after Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2013, pp. 185-186.

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 188-189, tradução nossa.

Já o termo "revitalizar", usado em um contexto ideológico, é também interessante. A noção de "vida" sugerida por "revitalizar" está alinhada não com uma reconexão orgânica e genuína com o meio ambiente, mas com a geração de capital. Nesse caso a vida é traduzida em termos de viabilidade econômica e potencial para gerar lucro, em vez de bem-estar humano ou equilíbrio ecológico. O que está em curso é uma "vida" formatada segundo os imperativos da economia de mercado, uma vida que, paradoxalmente, pode ser alienante e insustentável tanto para os seres humanos quanto para o meio ambiente.

Além disso, a concepção de um parque como uma paisagem "selvagem e misteriosa" pode ser lida como uma tentativa de dar uma aparência de autenticidade a um espaço que é, em sua essência, uma construção social e cultural. A ideia de "selvagem" resgata imagens românticas e exóticas da natureza que têm suas próprias histórias coloniais e imperiais. Esse "selvagem" é domado, projetado e enquadrado de forma a ser consumível, tornando-se assim parte do sistema que ele aparentemente resiste ou critica. Isso mostra que a própria sensação que os designers projetam é uma fabricação meramente comercial, a fim de tornar a High Line um ponto turístico icônico e de grande circulação.

Como diz Otília Arantes<sup>43</sup>, a corrida arquitetônica nas grandes metrópoles ultrapassa as questões de utilidade e torna-se uma demonstração da capacidade de acumular capital e superar a competição, que segundo ela tornou-se global. Exemplo dessa globalização arquitetônica é o fato da High Line ser inspirada no Promenade Plantée, em Paris, o primeiro parque elevado do mundo. Esse é um caso em que a arquitetura, longe de ser uma expressão puramente local ou cultural, se torna um fenômeno transnacional, influenciado por diversas esferas de poder e capital. Todavia, isso é resultado direto do que Arantes chama de "novo urbanismo", caracterizado pelas cidades administradas como grandes empresas americanas:

A revelação da mercadorização integral de um valor de uso civilizatório como a cidade tornou-se razão legitimadora ostensivamente invocada: aqui a novidade realmente espantosa, e tanto mais, que eficiente, não só por deixar a crítica espontânea da cidade-empresa com a sensação de estar arrombando uma porta aberta, mas, sobretudo, por contar com a "compreensão" das populações deprimidas por duas décadas de estagnação econômica e catástrofe urbana: fica assim bem mais simples persuadi-las a se tornarem "competitivas", na pessoa de suas camadas "dinâmicas", bem entendido. Esse o núcleo originário da "sensação coletiva de crise", sublimada pela nova ênfase na autoimagem dos habitantes, tal como lhes é devolvida pela superfície refletora dos Grandes Projetos, no final do século.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> ARANTES, Otília Beatriz Fiori. *Ruínas do futuro: A era das formas urbanas extremas*. Coleção Sentimento da Dialética. SL, 2021.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 60.

Arantes deixa claro que esse planejamento urbano é uma forma de mercantilizar o chamado "valor de uso civilizatório" da cidade, transformando-o em mero objeto de negócio para as grandes corporações. Quando esse valor civilizatório é transformado em objeto de negócio, ocorre uma usurpação do que poderia ser considerado o bem comum, em favor dos interesses de grandes corporações. Essa usurpação não é apenas econômica, mas também cultural e simbólica, já que redefine o significado do que é ser um habitante da cidade. Para legitimar esse processo é necessário implantar a ideia de que a cidade deve ser competitiva tal como uma empresa, pois essa é a solução para as crescentes crises econômicas. Porém, é crucial questionar a própria premissa que fundamenta essa noção. Quais são as crises econômicas que se almeja resolver e para quem? A concepção de cidade-empresa, apesar de apresentada como uma solução generalizada, é muitas vezes um antídoto que beneficia apenas um grupo específico da população, em detrimento de outros grupos, frequentemente os mais vulneráveis.

Nesse sentido, o argumento de Arantes é fundamental para a compreensão da iniquidade do processo de gerir cidades como empresas: quando o "valor de uso civilizatório", ou o que podemos enxergar como uma forma de estrutura social à favor da coletividade, é absorvido pelo capital financeiro, o resultado é uma despossessão em larga escala. Em outras palavras há uma forte tensão entre o individual e o coletivo. Embora a publicidade e a ideologia dominantes valorizem a competição individual como mecanismo de mobilidade social, o custo real e imediato desse modelo é sentido de forma coletiva. Nesse ponto, a ironia do tempo presente se manifesta com intensidade: o discurso do empreendedorismo e da competitividade, destinado a promover a ideia de um bem-estar coletivo futuro, serve efetivamente para mascarar um processo de despossessão que ocorre aqui e agora. Assim, a ideia de promessas futuras age como instrumento para prorrogar a expectativa de bem-estar, enquanto, na realidade, o que se efetiva é a concentração do valor e dos recursos nas mãos de poucos. Em suma, essas promessas futuras contribuem para a criação de uma forma de esperança adiada, que impede o confronto com as injustiças e desigualdades do presente.

A concentração do valor, sobretudo na valorização da terra, é um aspecto crucial e contraditório: enquanto esse valor é socialmente construído, sua apropriação e fruição são inteiramente privadas. Esse é o paradoxo do novo urbanismo: a terra, uma vez coletiva e elemento fundamental do espaço público, torna-se mercadoria. O que antes era parte da estrutura social pública, com valor determinado por uma série de fatores que incluem a contribuição comunitária, é agora subjugado pela lógica do lucro e da propriedade privada.



Além disso, deve-se observar que a condição de despossessão coletiva não é um efeito colateral desse modelo, mas sim um pré-requisito para sua implantação. É na terra desvalorizada, nas áreas degradadas e abandonadas, que os projetos de revitalização encontram terreno fértil para maximizar lucros futuros. A despossessão atua, portanto, como o substrato sobre o qual o novo urbanismo cresce, e essa lógica retroalimenta o sistema, intensificando as condições de desigualdade e exclusão.

A partir das ideias de David Harvey, Fredric Jameson<sup>45</sup> discute a teoria do valor, a qual não é capaz de explicar o valor da terra, uma vez que por ser um recurso natural e não produção de trabalho humano, não está sujeito aos mesmos processos das mercadorias. Seguindo a teoria de Karl Marx, o crítico vê a terra como uma categoria abstrata originada pela lógica do sistema econômico capitalista, que dá a ela a faculdade específica de ser tratada como um bem financeiro a ser comprado e vendido no mercado, como os outros bens produzidos. Nesse ponto, temos uma contradição imanente: a terra, um recurso natural que não é produto do trabalho humano, adquire valor sob o sistema capitalista. Isso subverte a própria lógica do sistema que se baseia na relação trabalho-mercadoria.

Do mesmo modo, é fundamental entender que a troca da mercadoria-terra é baseada no aluguel que ela rende e na expectativa de retornos futuros, o que a torna elemento constituinte do sistema do capital financeiro como um todo. Logo, o capital fictício, no caso da terra, emerge não da produção ou do trabalho, mas das expectativas futuras de retorno ou aluguel. Portanto, o que está sendo comercializado e capitalizado não é algo concretamente existente, mas uma possibilidade futura. Encontramos outra contradição: enquanto o capitalismo se apresenta como um sistema baseado em relações materiais e tangíveis, ele está perfeitamente confortável em comercializar futuros abstratos.

Voltando ao primeiro parágrafo do romance, a justaposição principal que o rege, o prato gastronômico e a High Line, está amarrada no que já denominamos imagem-síntese da estetização, mas o que propomos agora é um olhar mais aprofundado e totalizante para esse processo. Essa visão implica uma mediação entre a espacialidade e a abstração do capital fictício. O prato gastronômico, algo que existe em virtude do trabalho humano e que tem um valor de uso palpável, é colocado em paralelo com a High Line, um espaço cujo valor é amplamente determinado pelo capital fictício. Essa justaposição sinaliza um nivelamento problemático entre objetos de valor de uso e espaços cujo valor é predominantemente especulativo. Isso revela uma fusão entre a materialidade da produção humana e a abstração

---

<sup>45</sup> JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p. 200.

do capital. Portanto, a abstração do capital fictício e a concretude do espaço são, em última análise, manifestações de uma mesma lógica sistêmica que visa à acumulação. Seja através da venda de um prato de comida ou através da comercialização de um espaço como a High Line, o que está em jogo é a transformação de diversas formas de valor — seja ele concreto ou abstrato, imediato ou futuro — em capital acumulável.

A relação entre esses materiais diversos — prato gastronômico, High Line, valor da terra e capital fictício — serve como uma condensação reveladora da complexidade e das contradições do sistema capitalista. Essas relações apontam para uma condição de vida marcada pela convergência entre a materialidade e a especulação, onde o tangível e o abstrato, o imediato e o futuro, o concreto e o possível, entrelaçam-se de maneiras que desafiam nossas noções convencionais de valor, espaço e produção. Esse é o labirinto no qual o capitalismo contemporâneo nos coloca, uma intrincada rede de relações que, embora carregada de contradições, persiste e se intensifica. O desafio, então, está em mapear essa complexidade, para que possamos entender, e talvez dismantelar, as estruturas que a sustentam.

É proveitoso voltarmos à nossa historicização da High Line e lembrarmos que a West Side Elevated Line estava a todo vapor em 1933, transportando diversos bens consumíveis e facilitando o acesso às fábricas da região, como a Nabisco, onde hoje fica o Chelsea Market. De acordo com a página virtual do Meatpacking District:

A presença da Nabisco no bairro se estendia por vários edifícios e incluía uma fábrica construída com um propósito específico que se estendia sobre a High Line, com uma notável varanda aberta por onde os trens poderiam passar, transportando farinha de Toledo, Ohio, e caixas de Beacon, Nova York (essa fábrica é agora o lar do museu de arte Dia: Beacon). Uma ponte aérea *art déco* sobre a Rua 15 conecta a fábrica original a um edifício na Rua 14, tornando a Nabisco uma presença expansiva que rivalizava com a dos frigoríficos e fábricas de conservas. De fato, o negócio de fabricação de biscoitos dependia da gordura fornecida pelos frigoríficos, tornando as duas indústrias mutuamente benéficas. A presença da Nabisco no bairro começou a declinar na década de 1950, quando transferiu suas operações para uma instalação moderna em Nova Jersey.<sup>46</sup>

Alguns pontos nesse texto merecem destaque. O primeiro deles é a figuração da presença monopolista da Nabisco, que não ocupava apenas um prédio, mas um complexo industrial com diversas construções. O segundo é a arquitetura combinatória entre esse complexo e a linha de trens, que facilita a passagem e recebimento de matéria-prima de diversos estados do país. Dentro dessa arquitetura, ressalta-se a passarela em estilo *art déco*

---

<sup>46</sup> MEATPACKING DISTRICT. Nabisco Company Building – Chelsea Market. Disponível em: <https://meatpacking-district.com/district/nabisco-company-building-chelsea-market>. Acesso em: 11 maio 2023, tradução nossa.

que conectava a fábrica principal a um outro prédio. Vê-se a importância estética como uma forma de agregar valor à empresa, que rivalizava com a indústria dos frigoríficos e conservas de alimentos da região do Chelsea — um embate entre o residual e dominante na forma de competição pela hegemonia do mercado: novas mercadorias alimentícias começavam a surgir para abastecer consumidores na era do rádio e, principalmente, televisão. Como o texto ressalta, a fabricação de biscoitos dependia da gordura animal que vinha dos frigoríficos, o que faz com que as empresas cooperem mutuamente no sentido logístico.

Aprofundando esses dados, a presença monopolista da Nabisco se manifesta não apenas na vasta extensão de seu complexo industrial, mas também na sua relação simbiótica com outras indústrias, como as de carne e conservas. Nesse caso, um ponto essencial a ser considerado é a mutualidade desta relação, que, por um lado, cria uma interdependência logística e, por outro, estabelece um sistema econômico fechado, no qual cada indústria se torna indispensável para a outra. Essa interdependência também pode ser lida como uma representação material do próprio modo de produção capitalista, onde a lógica da maximização do lucro atua como elemento agregador. Além disso, o design arquitetônico do complexo, que inclui um pórtico aberto para os trens e uma passarela em estilo art déco, serve não apenas fins funcionais, mas também estéticos. Pode-se argumentar que essa atenção à estética reflete um desejo de agregar valor cultural à produção material, tornando a Nabisco não apenas um gigante industrial, mas um ícone da modernidade. Logo, o elemento estético funciona como um capital simbólico que, ao ser investido no ambiente construído, pode ser usado para reforçar a hegemonia da empresa no campo social mais amplo.

Na década de 1950, as operações da Nabisco foram transferidas para New Jersey, com a justificativa de modernização. Esta serve como eufemismo para uma forma de deslocamento econômico que parece, à primeira vista, um progresso, mas que, na realidade, traz consigo implicações tanto financeiras quanto sociais que afetam a comunidade local. O fato de essa mudança estar ancorada em uma justificativa de “modernização”, que pode ser lida como uma tentativa de reduzir custos através de menores impostos, revela as contradições inerentes no discurso de progresso tecnológico e eficiência. Isso ainda pode ser contextualizado como uma prefiguração do advento de políticas neoliberais que surgiriam décadas mais tarde, marcando uma mudança paradigmática no modo como o capital é investido e a produção é organizada.

Essa constelação industrial que tomava conta da cidade de Nova York no começo do século XX muito se assemelha à High Line de hoje, representada por Ben Lerner, mas onde se encontram as diferenças? Ora, o Chelsea industrial era uma manifestação física do capital: fábricas, trabalhadores, mercadorias. O ambiente urbano refletia as relações sociais de

produção da época, e a acumulação de capital estava visivelmente ancorada nesse espaço. As fábricas, os armazéns e as linhas de transporte eram simultaneamente causa e efeito da concentração do capital. Eles funcionavam tanto como agentes concretos na geração de valor quanto como resultados dessa mesma atividade produtiva. Por outro lado, no Chelsea pós-moderno, o capital tornou-se evasivo — tanto no sentido material quanto perceptivo. A produção material, embora ainda exista, foi deslocada tanto espacial quanto conceitualmente. O capital não é imediatamente visível, ele se manifesta de formas menos tangíveis: na especulação imobiliária e na financeirização da vida cotidiana. O Financial District atua como um "local de culto" do capital financeiro, mas o verdadeiro altar está disperso pela cidade e, de fato, pelo mundo. O ritmo da bolsa de valores, com seu horário operacional bem definido, atua como um ritual litúrgico, cujos efeitos reverberam muito além de seus limites físicos e temporais.

No Chelsea industrial, a produção estava vinculada a um ciclo de trabalho mais ou menos estável e previsível. No entanto, no Chelsea pós-moderno e, em particular, no distrito financeiro, a temporalidade do capital é outra. Ela está ligada ao ritmo incessante da especulação, às flutuações do mercado que não conhecem limites geográficos ou horários de trabalho tradicionais. Além disso, essa disjunção entre os locais de produção e acumulação de capital tem implicações significativas para a sociabilidade urbana. Se o Chelsea industrial estava intrinsecamente ligado à vida dos trabalhadores e à produção de bens, o Chelsea pós-moderno parece distante dessas realidades materiais. Ele se torna um palco onde o capital é simultaneamente invisível e onipresente. O capital financeiro, com seu caráter abstrato, tem o poder de afetar a vida de pessoas que nunca pisaram no Financial District, que talvez nunca tenham visto uma ação ou um título sendo negociados, mas cujas vidas são moldadas pelos fluxos de capital que essas transações representam. Um olhar atento para esse processo é fundamental, pois como afirma Jameson:

A mudança dos investimentos da produção para a especulação no mercado de ações, a globalização das finanças e — o que nos preocupa especialmente aqui — o novo nível de engajamento delirante com os valores imobiliários: essas são as realidades com consequências fundamentais para a vida social hoje (...).<sup>47</sup>

Assim, retomando o que foi discutido anteriormente, as transformações urbanas continuam a ser impulsionadas pelos interesses do capital. Contudo, é importante destacar a natureza peculiar desse capital no atual cenário. A globalização e os avanços tecnológicos têm

---

<sup>47</sup> JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p. 182-183.

impulsionado uma mudança qualitativa, na qual o valor passa a ser direcionado para a venda e o lucro de ativos no mercado de ações. Desse modo, o capital se desvincula de sua materialidade produtiva e adquire uma dimensão especulativa, em que se distancia de forma fantasmagórica de sua base material. Mas quando olhamos para o mercado imobiliário ou para a gestão das cidades-empresas, encontramos uma interessante contradição. A circulação de dinheiro, embora tenha tomado formas virtualizadas e turvas, ainda depende de um aparato tecnológico, mas ainda mais importante, necessita de um lado mais concreto e sedutor: a cultura.

É importante, antes de tudo, interrogar o papel do capital especulativo na construção do espaço social. Embora o capital tenha adquirido uma qualidade fantasmagórica, desvinculando-se de seu papel tradicional na produção material, ele ainda necessita de um substrato "real" para validar sua existência. O mercado imobiliário serve como um exemplo intrigante, pois ele permanece indissociável do solo, da terra e do espaço urbano. Não é mera coincidência que em períodos de especulação financeira intensa, os preços dos imóveis frequentemente aumentem de maneira explosiva, tornando o espaço urbano um produto de luxo acessível apenas àqueles com capital suficiente para participar desse jogo de alto risco.

Assim, a cultura entra como um complicador interessante, pois é frequentemente capitalizada como um ativo intangível, agindo como um elo entre as esferas material e imaterial do capital. Ela torna-se o lado mais concreto e sedutor do capital, embalando e, de certa forma, concretizando as abstrações do capital financeiro. É no campo cultural, particularmente nas manifestações artísticas, e no nosso caso literárias, que essa abstração é simultaneamente mascarada e revelada. Isso nos convida a ponderar como as obras de arte podem tanto reforçar quanto desafiar essa realidade. O impacto disso na arte pode ser visto como uma contradição: enquanto as formas artísticas podem ser exploradas como mais um meio para a especulação financeira, elas também possuem o potencial de questionar e dismantlar as estruturas capitalistas que procuram subsumi-las.

#### **IV - O foco narrativo**

É possível agora vislumbrar de maneira mais ampla e, espera-se, profunda, os elementos estéticos trabalhados na obra. Os trechos analisados do romance concentram-se em duas experiências específicas: o passeio pela High Line e a refeição consumida no restaurante. Podemos observar que uma experiência é justaposta à outra, resultando em uma equiparação da estrutura subjacente ao conteúdo narrado. Essa organização interna se manifesta na sintaxe,

que consiste em longos períodos repletos de detalhes que se aglutinam. As frases irrompem significados, isto é, extrapolam o sentido literal ao ponto de transformarem-se em imagens completas. Decisivamente, não há uma falta de sentido, mas o excesso dele. Entretanto, essa autonomização presente na sintaxe não é o ponto de chegada, mas o de partida. Isso ocorre porque a própria técnica narrativa contradiz qualquer noção de sobrecarga nauseante causada pelo excesso de significado, pelo uso de clichês ou até mesmo pela banalidade do conteúdo narrado.

A prosa que analisamos até aqui não flutua livremente na dimensão sobrecarregada de referências culturais, mas está ancorada em um cuidadoso *principio técnico*. Além disso, há um fio condutor que conecta a narrativa, que vimos ser o processo de estetização, o qual, por sua vez, é a corrente elétrica por onde passa a energia do capital financeiro. Portanto, ao percorrer esse trajeto, passando pela sintaxe, pela justaposição e pelo conteúdo sócio-histórico que estrutura as categorias narrativas e dá vida a um espaço e uma experiência específica e identificável, podemos começar a delinear uma hipótese interpretativa que leve em conta todos esses dados: será que o conteúdo da forma de *10:04* está relacionado ao processo em expansão do próprio capital financeiro?

Para verificarmos se essa hipótese de fato se sustenta, continuemos nosso percurso de análise cerrada da obra. Concluiremos agora a leitura do primeiro parágrafo a fim de nos concentrarmos na categoria de foco narrativo, responsável por formalizar todas as impressões e representações que examinamos até então.

We sat and watched the traffic and I am kidding and I am not kidding when I say that I intuited an alien intelligence, felt subject to a succession of images, sensations, memories, and affects that did not, properly speaking, belong to me: the ability to perceive polarized light; a conflation of taste and touch as salt was rubbed into the suction cups; a terror localized in my extremities, bypassing the brain completely. I was saying these things out loud to the agent, who was inhaling and exhaling smoke, and we were laughing.<sup>48</sup>

Começamos com a frase "We sat and watched the traffic," que, embora pareça uma descrição mundana, pode ser interpretada como uma ação ativa de testemunhar e documentar a passagem da vida urbana. Esse ato de observação coloca os personagens em uma posição de *voyeurismo* da realidade. A observação de tráfego serve como uma lente através da qual a

<sup>48</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 3. [Trad.: "Sentamos e vimos o tráfego, e eu meio que brinco e falo sério quando digo que intuí uma inteligência alienígena, que me vi sujeito a uma sucessão de imagens, sensações, lembranças e afetos que, a rigor, não me pertencem: a capacidade de perceber a polarização da luz; uma conflação de paladar e tato à medida que o sal ia sendo esfregado nas ventosas; um pânico localizado nas minhas extremidades, ignorando o cérebro completamente. Inalando e exalando fumaça, a agente ouvia essas coisas que eu dizia em voz alta, e ríamos." LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 9]

complexidade do ambiente social é observada, e talvez até criticada. Já ao nos aprofundarmos na afirmação "I am kidding and I am not kidding", entramos no reino da ambiguidade — é sempre o *é* e o *não é*, o *aerial*. Essa contradição inerente expressa a tensão entre percepção e realidade, que se torna ainda mais complexa quando o narrador declara ter intuído uma "alien intelligence". Nesse momento, a ambiguidade se expande para uma transposição de estados de consciência, sugerindo que o narrador se encontra em um limiar entre o humano e o não-humano, o eu e o outro, o concreto e o abstrato.

Essa confusão de estados de consciência é ainda mais intensificada pela descrição do narrador de uma série de sensações, imagens e memórias que "não pertencem, propriamente falando" a ele. Nesse sentido, o narrador torna-se um recipiente de experiências sensoriais e cognitivas "alienígenas", o que pode ser interpretado como uma ruptura e reconfiguração da sua própria subjetividade. Além disso, o uso de "inhaling and exhaling smoke" ao final do texto levanta questões adicionais sobre a confiabilidade do narrador e a natureza da sua percepção. Estaria ele sob o efeito de substâncias que alteram a mente? Em que medida essa alteração químico-biológica influencia sua visão de mundo e, por extensão, a narrativa? Essa "distorção" poderia ser uma metáfora para os filtros através dos quais vemos e interpretamos a realidade, evidenciando que nossa percepção é sempre mediada?

O papel da agente literária também merece ser examinado. Ela parece ser uma coadjuvante, mas sua presença, juntamente com o ato de inalar e exalar fumaça, funciona como uma âncora ou um contraponto ao estado alterado do narrador. Ambos compartilham o espaço e o momento, mas suas interações são marcadas por uma leveza ("we were laughing"), sugerindo que a intensidade e nuances da experiência do narrador talvez não seja completamente compartilhada ou entendida pela agente.

Há ainda um deslocamento visível feito pelo narrador do objeto "filhotes de polvo", que atua como um elo complexo que liga múltiplos planos de significação. A transmutação desse objeto ao longo da narrativa por meio de diferentes ângulos de visão, que vão da estetização à antropomorfização, opera como um espelho para a própria narrativa que, em sua essência, é uma busca para transgredir limites convencionais e navegar por diferentes esferas da vida social. No início, os polvos são pratos intensamente estetizados, remetendo a uma apreciação artística que confina a criatura em um domínio puramente visual e tátil. Esse primeiro posicionamento enraíza o polvo no terreno do consumo, estabelecendo uma relação entre o observador e o objeto que é marcada pela unidirecionalidade e, de certa forma, pela superficialidade.

Em seguida, o narrador rompe essa moldura estática ao imaginar os polvos em seu habitat natural, uma representação que recupera a autonomia e a complexidade do ser vivo, situando-o como sujeito de seu próprio ambiente. Ali ocorre uma transição na qual o polvo é retirado de seu papel de objeto estético e relegado ao seu estado "natural", como parte de uma ecologia mais ampla e indiferente à humanidade. Já o terceiro papel do polvo, como mercadoria produzida pela força de trabalho dos pescadores portugueses, serve como uma janela para a realidade socioeconômica e laboral que subjaz tanto à produção quanto ao consumo desse prato. Esse é um lembrete de que atrás da estetização inicial existe um contexto mais amplo de relações de trabalho e poder que permite tal consumo.

Além disso, a alteração química-biológica que reconfigura a percepção do narrador é reveladora, pois não é apenas uma ruptura com a realidade habitual, mas também um aprofundamento da mesma. Se a mudança de consciência permite uma nova posição de compreensão da realidade, ela também é paradoxalmente produto das mesmas forças estetizantes que vimos em curso durante a análise. Ou seja, essa nova percepção não escapa, mas sim reforça a dimensão estética, mostrando como as várias camadas de realidade estão imbricadas e não podem ser dissociadas. Portanto, o que se pode deduzir é que o texto propõe uma forma de consciência que está constantemente em fluxo, sempre negociando com o mundo externo e as forças econômicas e sociais que o moldam. A narrativa incorpora essas múltiplas camadas numa tentativa de capturar a complexidade da realidade, sublinhando a inerente dificuldade, mas também a necessidade, de transgredir as barreiras que isolam diferentes esferas da experiência.

O que podemos destacar a partir de nossas análises é o fato desse movimento do narrador ser estruturado pela categoria do espaço em si. É por meio das localizações e das percepções do mundo ao seu redor que a narrativa se desenvolve. Mesmo quando o narrador adentra em dimensões íntimas ou afetivas, a infraestrutura subjacente de seus pensamentos é indubitavelmente o espaço. Como consequência disso, podemos observar um *estilo* narrativo fragmentado, que busca incessantemente ordenar a experiência narrada. Esse estilo pode ser visto como um reflexo da própria descontinuidade do espaço na contemporaneidade. A High Line ou o restaurante são lugares de convergência onde diferentes linhas de força social, histórica e econômica se encontram.

Sendo assim, o próprio modo de narrar implica um modo de perceber, que por sua vez está subordinado a uma experiência social e histórica determinada. O narrador, longe de ser um observador passivo ou um mero veículo para uma "mensagem", está profundamente imerso nessas dinâmicas, de forma que sua narrativa seja tanto um produto quanto um



produtor de significado. Nesse contexto, é crucial abordar o fenômeno da homogeneização na literatura. Esse fenômeno revela a maneira pela qual o capitalismo, em sua fase atual, não apenas engloba mas também nivela a complexidade do mundo em categorias mais administráveis. No caso da High Line, o que uma vez foi um artefato de uma era industrial anterior é agora transformado, por meio de uma série de intervenções culturais e econômicas, em um espaço "verde". Não é apenas um parque, mas também um espaço que foi "convertido", passando por um processo de recontextualização que torna ambíguos os limites entre natureza, cultura e comércio. Ao mesmo tempo, os filhotes de polvo representam outra dimensão complexa. Eles não são simplesmente alimentos, mas objetos que atravessam diversas esferas – geográficas, econômicas, culinárias – antes de chegarem ao prato do consumidor. O fato de serem considerados "alta culinária" não é um dado isolado, mas o resultado de uma série de processos que reforçam e são reforçados pelo capitalismo global. Portanto, o prato em si se torna uma figuração onde se inscrevem relações de poder, valor e significado, e o próprio foco narrativo pode ser compreendido como uma reconstrução singular dessa experiência homogênea.

Além disso, se o foco da acumulação capitalista agora reside em centros financeiros e na especulação imobiliária, isso também tem implicações profundas para como o espaço e o tempo são concebidos e vivenciados. Nesse contexto, o capital não apenas dita as condições econômicas, mas também influencia a forma como a realidade é percebida e narrada. É aqui que a questão do foco narrativo se torna ainda mais premente. Em um mundo onde o espaço e o tempo são cada vez mais determinados por flutuações econômicas e especulações sobre lucros futuros, o ato de narrar não pode ser desvinculado das condições materiais em que ocorre. O narrador, portanto, se encontra em uma posição contraditória: enquanto tenta fazer sentido de uma realidade em constante mudança, ele mesmo é moldado por essa realidade, e sua narrativa se torna um campo onde essas tensões são tanto reveladas quanto ocultadas. Portanto, o foco narrativo não é uma mera categoria literária, mas onde se cruzam e se tensionam as dinâmicas sociais, econômicas e históricas que constituem a complexidade da experiência.

A análise do foco narrativo exige um exame atento tanto do conteúdo narrado quanto de sua organização. Isso engloba tanto a estrutura interna como as posturas assumidas e os comentários emitidos pelo narrador. Em vista do material já abordado neste trabalho, um ponto de partida para um estudo detalhado dessa categoria narrativa pode ser a reflexão sobre a própria experiência e a arte da narração. A observação sobre o declínio da narração oral de

Walter Benjamin<sup>49</sup> nos convida a refletir sobre o papel da experiência na modernidade, especificamente no contexto do capitalismo industrial. Não é um declínio meramente quantitativo, mas uma transformação qualitativa que afeta a própria natureza da experiência e sua transmissibilidade. A figura do marinheiro ou do comerciante que Benjamin evoca em seu famoso texto “O Narrador” não é só um vetor de histórias, mas também um arquivo móvel de experiências diversas e heterogêneas. O movimento constante dessas figuras, o ir e vir contínuo, não é apenas geográfico, mas também temporal e cultural, englobando uma pluralidade de vivências que se refletem na própria narrativa.

Entretanto, a ascensão do capitalismo industrial e os eventos catastróficos como a Primeira Guerra Mundial modificaram radicalmente essas dinâmicas; a própria noção de experiência se transformou. Antes um patrimônio compartilhado que era transmitido e ampliado através da narração, a experiência na modernidade se torna cada vez mais individualizada, fragmentada e efêmera. Esse fenômeno pode ser ligado ao surgimento de novas formas que interferem no ato de contar histórias, desde o advento de novos meios de comunicação até transformações na estrutura da vida cotidiana. No entanto, é importante salientar que a abordagem benjaminiana reconhece dialeticamente um aspecto positivo no surgimento de novas formas de expressão na modernidade, como o romance. Benjamin<sup>50</sup> afirma que, se o romance emerge como uma forma literária predominante na modernidade, ele também pode ser visto como um sintoma da transformação da experiência e da narrativa. Enquanto a narração oral dependia da coletividade e da transmissão direta de experiências, o romance surge como um produto de uma sociedade cada vez mais individualizada, em que as experiências são mediadas por instituições e tecnologias. Mas este é também seu potencial: enquanto forma, ele oferece novas possibilidades para articular e transmitir experiência, ainda que essa experiência seja de uma natureza diferente daquela que predominava em contextos anteriores.

Benjamin adverte que, em meio a inundação constante de notícias e informações, nos tornamos "pobres em histórias surpreendentes"<sup>51</sup>, já que os fatos chegam até nós com explicações incorporadas. Nesse sentido, ele observa que quase tudo o que ocorre favorece a informação, ao invés de servir à narrativa. No cenário atual, onde a quantidade de informações supera em muito a capacidade humana de processá-las, emergem várias

---

<sup>49</sup> BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas* - Vol. 1: Magia e Técnica, Arte e Política. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 197-221.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 203.

perguntas: o que acontece à experiência humana quando se transforma em mero dado informativo? O que é perdido quando o ato de narrar se subordina à transmissão de informações? A informação, em sua forma bruta, não necessita do contexto, da temporalidade ou do enraizamento cultural que a narrativa demanda.

Desse modo, a narrativa contém em si uma complexidade intrínseca: ela é um campo no qual as variáveis de tempo, espaço e ação convergem e interagem de maneiras imprevisíveis. Ela não apenas relata um evento, mas oferece uma forma de habitar e compreender esse evento através de sua incorporação em uma estrutura significativa. O dado informativo pode ser facilmente categorizado, analisado e armazenado, mas o que ele não consegue capturar é o caos e a incerteza que são constitutivos de qualquer experiência significativa. Por isso, a narrativa torna-se mais do que um mero veículo para informações, ela é um modo de engajamento com o mundo que pode resistir à simplificação e à reificação.

A questão que permanece, portanto, é como o ato de narrar pode ser recuperado ou transformado de maneira que faça justiça à complexidade da experiência humana em um mundo saturado de informações. Com essas ideias em mente, voltemos a *10:04*: o romance, com o narrador no epicentro da organização e material narrativo, converte a vida intensa e intelectual do autor em Nova York em mais do que um tema, pois molda a própria forma de narrar. A narração é conduzida por uma subjetividade que capta a realidade social e histórica através de imagens, sensações, memórias e afetos, e manipula a linguagem para torná-los compreensíveis. A consciência do narrador se desloca, resultando em uma justaposição de informações e uma contradição entre a realidade vivida e a percebida — uma alienação produzida pelas forças do capitalismo. De modo geral, estamos nos debruçando sobre uma obra que se propõe não apenas a representar uma realidade, mas a interrogar a própria capacidade representativa da literatura. O narrador está engajado em uma luta constante para representar a complexidade da vida social e, ao mesmo tempo, subvertê-la. Esse esforço não é isento de contradições, ele se reflete na estrutura segmentada da narrativa, que aparentemente serve como uma mediação entre as esferas culturais e econômicas.

Esse panorama que observamos até então apresenta um desafio: como narrar na pós-modernidade, onde a interação complexa entre forças opostas no capitalismo gera uma realidade tanto cultural quanto econômica? *10:04* parece sugerir um caminho através da construção de uma "cartografia da experiência", onde o ato de narrar se transforma em um processo de mapeamento de realidades e subjetividades, não para resolvê-las em uma síntese harmoniosa, mas para manter suas contradições em um *estado de tensão produtiva*. Nesse sentido, o ato de narrar torna-se não apenas um ato de representação, mas também de

resistência e reconstituição. E essa reconstituição não visa um retorno a um suposto estado de plenitude, mas a criação de novas formas de significação e experiência que possam dar conta da complexidade e ambiguidade da vida humana em uma era definida pela superabundância de informações.

O narrador de *10:04* atua como um cartógrafo de experiências pessoais e sociais, que vão desde interações cotidianas até reflexões mais complexas. Nesse mapeamento, vários elementos saltam à atenção, começando pela natureza da própria experiência representada no romance. O narrador pode percorrer distintas dimensões da vida urbana, mas o que vem à tona é a essencial homogeneização de todas essas experiências sob o jugo do capitalismo em sua fase de financeirização. A aparente variedade de experiências e locais, nesse sentido, não escapa da uniformidade dessa lógica, que permeia tanto as relações pessoais quanto a própria alimentação do protagonista. Em outras palavras, o leitor percebe com cada vez mais clareza que *a experiência, nos dias de hoje, está profundamente entrelaçada com práticas de consumo*. Portanto, a representação do narrador não se limita à exposição de uma subjetividade singular, mas se expande para questionar a natureza da própria experiência e da realidade social. Nesse processo, ele sugere que o único tipo de experiência possível, repleta de nuances e variações, ainda está inescapavelmente encaixada dentro da lógica capitalista. É um retrato tanto perturbador quanto um convite à reflexão crítica sobre as forças que modelam nossas vidas e nossas formas de contar histórias sobre elas.

Sendo assim, o foco narrativo é uma construção dessa própria experiência homogeneizada. Isso é percebido já no primeiro parágrafo através do fio condutor da estetização, que volta no fim como uma inteligência alienígena que descola o narrador daquilo que ele experiencia, fabricando a sensação de que suas percepções não são verdadeiramente suas, mas impostas externamente — ou, como Marx diria, “não é a consciência dos homens que determina o seu ser, mas, ao contrário, é o seu ser social que determina sua consciência.”<sup>52</sup> A experiência pessoal não pode ser desvinculada da consciência gerada pelas condições sociais e econômicas; elas se moldam reciprocamente em um ciclo contínuo. A homogeneização da experiência não é, portanto, uma característica intrínseca à subjetividade do narrador, mas uma manifestação de forças externas que agem sobre ele, corroborando a observação de Marx sobre a primazia do ser social na formação da consciência. Por último, é importante ressaltar que o elemento escolhido para figurar a sensação de alienação que toma conta de seu corpo e consciência está simetricamente alinhado com a mercadoria consumida:

---

<sup>52</sup> MARX, Karl. *Para a Crítica da Economia Política*. Trad. José Arthur Giannotti e Edgar Malagodi. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p. 136.

os filhotes de polvo, o que figura concretamente o caráter de inescapabilidade dessa lógica de consumo — o consumo do polvo, mas também o de imagens, espaços, sensações e memórias que "não lhe pertencem".

## CAPÍTULO 2

### Whole foods e Park Slope Food Coop: reificação, classe social e figurabilidade

“O que está em jogo é a figurabilidade ou representabilidade do nosso presente e seu efeito conformador sobre a ação política. Em uma interpretação robusta, o mapeamento do capitalismo é uma pré-condição para identificar quaisquer 'alavancas', centros nervosos ou elos fracos na anatomia política da dominação contemporânea.”

Alberto Toscano & Jeff Kinkle

“O ser humano é uma criatura cuja existência depende de diferenças, ou seja, sua mente é estimulada pela diferença entre impressões presentes e aquelas que as precederam.”

Georg Simmel

#### I - Whole Foods

Nesta parte analisaremos um trecho do começo do romance, no qual o narrador e sua amiga Alex estão em um supermercado Whole Foods em Nova York, preparando-se para uma tempestade. Embora o cenário pareça cotidiano, ele se mostra como um meio crítico para observar as complexidades geralmente solapadas do sistema capitalista. O narrador questiona o que é considerado "natural" em nossa sociedade e destaca que muitos aspectos são, na verdade, construções sociais mediadas por aspectos econômicos e culturais. Examinaremos como a narrativa atua como um mecanismo para desmontar as premissas ocultas que reforçam a complacência e desencorajam o pensamento crítico. Através da descrição e comentários do narrador sobre a produção de um pote de café instantâneo, somos incentivados a perceber as dinâmicas escondidas por trás de objetos de consumo cotidianos.

(...) the approaching storm was estranging the routine of shopping just enough to make me viscerally aware of both the miracle and insanity of the mundane economy. Finally I found something on the list, something vital: instant coffee. I held the red plastic container, one of the last three on the shelf, held it like the marvel that it was: the seeds inside the purple fruits of coffee plants had been harvested on Andean slopes and roasted and ground

and soaked and then dehydrated at a factory in Medellín and vacuum-sealed and flown to JFK and then driven upstate in bulk to Pearl River for repackaging and then transported back by truck to the store where I now stood reading the label. It was as if the social relations that produced the object in my hand began to glow within it as they were threatened, stirred inside their packaging, lending it a certain aura—the majesty and murderous stupidity of that organization of time and space and fuel and labor becoming visible in the commodity itself now that planes were grounded and the highways were starting to close.<sup>53</sup>

O leitor se depara imediatamente com uma breve síntese do que o narrador irá tratar: a tempestade que se aproxima estava tornando estranha a rotina de fazer compras e o deixando consciente do milagre e insanidade da economia mundana. Atentemo-nos à escolha das palavras, especialmente o verbo "estranging" que implica por si só um afastamento, um deslocamento que *torna* algo estranho, o que implica uma diferenciação a partir de um movimento deliberado. Esse estranhamento tem um objeto, a rotina de comprar, e, do mesmo modo, possui uma consequência considerável, uma vez que é a partir dele que o narrador reconhece o processo da economia capitalista, algo já internalizado e corriqueiro. Aqui, o advérbio "viscerally" é importante para mostrar como essa consciência o atravessa em todos os níveis. Não é apenas um ato de reconhecimento intelectual, é algo sentido nas vísceras, algo que perturba a estabilidade da consciência e mobiliza o corpo e a mente.

Mostrando-se capaz de considerar múltiplas perspectivas e contradições, o narrador descreve essa economia como um milagre e, ao mesmo tempo, como uma insanidade — a economia capitalista é ao mesmo tempo admirável em sua complexidade e terrível em suas implicações éticas e sociais. No nível semântico percebemos então a recuperação do vocabulário metafísico ("miracle") ao qual já nos habituamos, enquanto "insanidade" estabelece um diálogo com a capacidade de representação e cognição que ele tenta alcançar, mas também um olhar crítico.

No período seguinte, o narrador diz que encontrou um *item vital* em sua lista de compras, o café instantâneo. A próxima parte, na qual ele narra o itinerário do café é iniciada

---

<sup>53</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 19. [Trad. "(...) a proximidade da tempestade estava me distanciando da rotina de fazer compras a tal ponto que me deixava visceralmente consciente do milagre e da insanidade da economia mundana. Por fim encontrei um produto da lista, um produto vital: café solúvel. Peguei o recipiente de plástico vermelho, um dos últimos três da prateleira, e segurei-o como a maravilha que era: as sementes dentro dos frutos roxos das plantas de café haviam sido colhidas em encostas andinas, torradas, moídas, umedecidas e depois desidratadas em uma fábrica em Medellín, seladas a vácuo e levadas de avião para o aeroporto JFK, seguindo depois a granel de caminhão até Pearl River, mais ao norte, para serem reembaladas e depois transportadas de novo de caminhão até a loja onde eu agora estava lendo o rótulo. Era como se as relações sociais que produziam aquele objeto na minha mão começassem a brilhar dentro dele enquanto estavam sendo ameaçadas e agitadas dentro da sua embalagem, dotando-lhe de uma certa aura — a magnificência e a estupidez cruel daquela organização de tempo e espaço e combustível e mão de obra tornando-se visíveis na mercadoria em si agora que os aviões estavam parados e as estradas começavam a ser fechadas." LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula. Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 27]

com o seu maravilhamento ao segurar o produto, assim como a descrição da embalagem e a verificação de que havia apenas três unidades na prateleira. O itinerário da mercadoria, tal como descrito pelo narrador, atua como uma metáfora ambulante da globalização e suas interconexões intrincadas. Ele começa com os grãos sendo colhidos nas Cordilheiras dos Andes, para em seguida serem torrados, moídos, umedecidos e desidratados em uma fábrica em Medellín, na Colômbia. Após isso eles são selados a vácuo e transportados para o aeroporto internacional John F. Kennedy, localizado no bairro do Queens, na cidade de Nova York. Depois de serem reembalados em Pearl River, no norte do estado de NY, eles são distribuídos pelo território nacional por meio de caminhões, e o narrador diz que eles então fazem o caminho de volta para a cidade e entregues à loja na qual ele estava lendo a embalagem. Esse percurso, em termos literários, não é apenas descritivo, mas também sintomático da rede de relações sociais, econômicas e trabalhistas que se entrelaçam em escala global.

O que é peculiar nessa passagem é que o narrador foca no itinerário de um modo que a força trabalhadora e as relações sociais por trás daquele processo estão interpostas nos verbos (*harvested, roasted, soaked, dehydrated, sealed, flown, driven, transported*). Deixando a aparência das coisas para trás, o narrador faz uma transição e diz que é *como se* as relações sociais que produziram o objeto em sua mão começassem a brilhar dentro da embalagem, como se tivessem ameaçadas e agitadas no pacote. A força dessa representação encontra-se na capacidade imaginativa e fantasiosa que estimula o leitor. A percepção narrativa sobre as relações sociais "brilhando" dentro da embalagem é um convite à consciência, uma forma de substanciar o ordinário em extraordinário, forçando o leitor a questionar os modos de produção e consumo. Esse brilho, descrito como uma "aura", não é uma qualidade intrínseca da mercadoria, mas um fenômeno revelador do sistema em que ela está imersa. Quando o narrador diz "grandiosidade e estupidez assassina da organização", ele aponta ainda para uma oposição entre o esplêndido e o pernicioso que o sistema global sustenta.

O cenário da tempestade que se aproxima e que bloqueia aviões e estradas atua como um elemento que perturba e questiona a suposta normalidade, tornando a economia visível de forma abrupta e catastrófica. Isso se torna uma metáfora para as próprias crises inerentes ao sistema, seja ela climática, econômica ou social, ressaltando certa fragilidade da rede de produção e distribuição que até então parecia infalível. Neste ponto é importante nos aprofundarmos na apreensão do espaço que está sendo representado em relação aos elementos organizados pelo foco narrativo. Quando o narrador nomeia a loja que visita, alguns pontos



merecem, além de destaque na análise literária, uma justaposição com os dados concretos da história e imagem midiática da rede de supermercado:

In front of the Whole Foods where Alex told me to meet her—it was a preposterous idea to shop at Whole Foods, given that it was always already mobbed, but they were the sole carrier of a tea on which Alex claimed to be dependent, one of her few indulgences—a reporter bathed in tungsten light was talking to a camera about a run on flashlights, canned food, bottled water. Children were darting back and forth behind her, stopping now and then to wave.<sup>54</sup>

Fazer um recuo nesse episódio por meio da análise desse trecho anterior é importante para entender a sociabilidade por trás do mercado de alimentos orgânicos, principalmente numa ocasião especial, como a tempestade causada por um furacão. O narrador rapidamente estabelece um contexto geográfico reconhecível, um lugar como a loja Whole Foods é facilmente visualizável para seus leitores. O espaço da loja, normalmente associado à qualidade, ao orgânico, e ao bem-estar, é aqui apresentado sob uma ótica caótica e até mesmo absurdista. Além disso, o termo "preposterous" não apenas destaca o caráter irracional da decisão de fazer compras ali, mas também serve como um questionamento à cultura de consumo que torna tal decisão possível e até necessária para algumas pessoas.

Ao passo que a loja, como veremos, está associada a preços elevados e à exclusividade, o termo "mobbed" revela uma contradição. Por que um espaço associado à qualidade e exclusividade está superlotado? Será que esses elementos tornaram-se tão comuns que já não são mais excludentes? Ou talvez a "exclusividade" tenha se tornado um produto em si, um bem consumível que atrai massas? Quando juntamos esses dados à parte que ele narra a insistência de Alex de comprar um chá específico que só vende naquela loja, temos uma ideia panorâmica de certa cultura de consumo que domina qualquer ideia de inconveniência ou não praticidade. O mercado, embora caro, possui uma popularidade incontestável, que é plasmada a uma ideia de *preferências individuais* e disfarçada ideologicamente pelo termo "indulgência". A relação de Alex com a loja, de "dependência" de um chá específico, entra em cena como um exemplo de como as necessidades são moldadas e cultivadas por forças mercadológicas. Não é apenas uma mercadoria, mas também um veículo de complacência,

---

<sup>54</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 18. [Trad.: “Na frente do Whole Foods, o ponto que Alex marcara para nos encontrarmos — que ideia absurda fazer compras no Whole Foods, o lugar vivia sempre abarrotado de gente, mas era só ali que vendiam um chá do qual Alex dizia ser dependente, uma de suas poucas indulgências —, uma repórter banhada pela luz dos refletores de tungstênio falava para uma câmera sobre a corrida das pessoas para comprar lanternas, comida enlatada, água engarrafada. Crianças corriam em todas as direções atrás dela, parando de vez em quando para dar tchauzinho para a câmera.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 26]

uma representação material da satisfação pessoal que, apesar de sua particularidade, encontra eco em uma cultura de consumo mais ampla.

Ao introduzir a figura da repórter "banhada em luz de tungstênio", o narrador nos dá um vislumbre do artificial dentro do supostamente natural. A luz de tungstênio, associada a ambientes industriais e menos naturais, contrasta fortemente com a "aura orgânica" da loja. Esse contraste é ainda mais acentuado pelo tópico de reportagem: um ataque frenético aos suprimentos básicos como lanternas e água, itens que sugerem uma situação de emergência ou crise. Esse cenário problematiza a própria noção de orgânico e natural que a loja busca vender. Em uma situação de crise, as noções normativas de qualidade e exclusividade cedem espaço para necessidades mais básicas e urgentes, expondo o caráter supérfluo daquilo que é comumente considerado "essencial" na cultura de consumo contemporânea.

Devemos ainda considerar a imagem final de crianças brincando e acenando no fundo, um dado que se opõe à urgência anterior e transforma a estrutura narrativa desse trecho em uma sequência aparentemente confusa. Em poucas linhas o leitor atento é capaz de reimaginar um espaço que já está sedimentado em sua memória a partir do discurso publicitário e da vida cotidiana como um todo. Mas o que é essa rede supermercados Whole Foods a qual todos estão habituados?

Segundo o artigo "How Whole Foods went from a hippie natural foods store to Amazon's \$13.7 billion grocery weapon"<sup>55</sup> ("Como a Whole Foods passou de uma loja de alimentos naturais hippie para a arma de supermercado de 13,7 bilhões de dólares da Amazon"), de Dennis Green, publicado na Business Insider, a história do Whole Foods começou em 1978, quando John Mackey inaugurou a Safer Way Natural Foods em Austin, Texas. Dois anos depois, uma fusão com a Clarksville Natural Grocery deu origem ao primeiro Whole Foods Market. A resiliência da empresa, como coloca Green, ficou evidente quando, após uma inundação em 1981, a loja reabriu em apenas vinte e oito dias, graças ao apoio da comunidade. Durante a década de 1980, a rede Whole Foods foi expandida através de fusões e aquisições, estabelecendo-se em novos mercados ao adquirir cadeias locais.

Em 1992, a empresa tornou-se pública, com ações cotadas a \$2.125 por ação e doze lojas espalhadas por quatro estados. Cinco anos depois, a receita anual ultrapassava um bilhão, e a empresa lançou a marca própria *365 Everyday Value* para combater sua imagem de "Whole Paycheck" — termo pejorativo referindo-se aos preços elevados da empresa. A

---

<sup>55</sup> GREEN, Dennis. How Whole Foods went from a hippie natural foods store to Amazon's \$13.7 billion grocery weapon. *Business Insider*. 02 maio 2019. Disponível em: <https://www.businessinsider.com/whole-foods-timeline-from-start-to-amazon-2017-9>. Acesso em: 06 maio 2023.

expansão internacional começou em 2002 com a abertura de uma loja em Toronto, seguida pela inauguração do maior supermercado de Manhattan em 2004 e a mudança para a sede global em Austin em 2005. Em 2007, a empresa enfrentou um desafio da Comissão Federal de Comércio dos EUA após a fusão com a cadeia Wild Oats. Após um revés em 2008, quando as ações caíram 76%, a empresa vendeu uma participação de 17% à Leonard Green & Partners LP.

O Whole Foods foi pioneiro na rotulagem de alimentos com OGMs (organismos geneticamente modificados) em 2013. No entanto, em 2015, a empresa enfrentou a concorrência do Walmart, que se tornou o maior vendedor de alimentos orgânicos do país. Em resposta a isso, a empresa lançou a loja “conceito” 365 by Whole Foods em 2016 e foi pressionada pelo fundo ativista Jana Partners a reduzir os preços em 2017. No mesmo ano, a Amazon adquiriu o Whole Foods por \$13,7 bilhões, iniciando uma nova fase na história da empresa, com cortes de preços e a introdução do Amazon Echo nas lojas. A Amazon também integrou seu programa *Prime* às lojas Whole Foods em 2018, oferecendo descontos exclusivos para membros e lançando serviços de coleta e entrega, continuando a desconstruir sua imagem de "Whole Paycheck".

Se examinarmos atentamente essa história da rede de supermercados, veremos como uma loja de alimentos naturais local, voltada aparentemente à saúde e bem-estar de uma comunidade, tornou-se uma cadeia internacional que reflete a lógica capitalista de expansão contínua. Observa-se uma rede de oposições formada pelo local e o global, a comunidade e a corporação, a sustentabilidade e a lucratividade. A empresa se originou no seio de uma comunidade e de um contexto que valorizava o “natural” e o “orgânico”. Essa origem poderia ser considerada parte de um movimento maior, que questionava práticas industriais e consumistas tradicionais. No entanto, essa ideia inicial fica progressivamente diluída à medida que a empresa adota estratégias de expansão. A fusão com Clarksville Natural Grocery, apenas dois anos após sua fundação, já sugere um apetite por crescimento que seria mais tarde reafirmado através de diversas outras fusões e aquisições.

A expansão internacional da empresa, culminando com sua aquisição pela Amazon, marca outra etapa na diluição de seu caráter supostamente local e comunitário. Agora como parte de uma das corporações mais poderosas do mundo, o Whole Foods não apenas se rende ao império do capital global, mas também se transforma em um instrumento para a estratégia de domínio de mercado da Amazon. O uso de tecnologias como o Amazon Echo nas lojas, a integração do programa Amazon Prime e os serviços de coleta e entrega revelam uma orquestração mais ampla de estratégias de consumo e logística que estão em constante tensão

com a origem "orgânica" da marca. Ao mesmo tempo, a tentativa da Whole Foods de continuar a desconstruir sua imagem de "Whole Paycheck", particularmente depois da aquisição pela Amazon, revela uma negociação contínua entre os imperativos do mercado e as expectativas dos consumidores. Mesmo sob o guarda-chuva da Amazon, o Whole Foods tenta manter uma aparência de acessibilidade e inclusividade, embora esses termos devam ser entendidos dentro de um contexto mercadológico cada vez mais complexo e globalizado. O desafio da concorrência com o Walmart em 2015, que levou à introdução da loja 365 by Whole Foods, sublinha a instabilidade da identidade de marca em um mercado saturado. Aqui, o Whole Foods se vê forçado a competir em terrenos que anteriormente poderiam ter sido considerados antagônicos ao seu *ethos* original.

Propomos agora uma comparação entre o chá de Alex e o café do narrador. Essa justaposição figura diferentes perspectivas em relação ao consumo e o sistema de produção. O café, ao ser descrito em sua jornada completa, desde a origem até o ponto de consumo, atua como um dispositivo narrativo que serve para desmistificar e materializar as relações sociais, o tempo, o espaço e o trabalho nele envolvido. Tal abordagem não apenas confere visibilidade ao café como um produto da atividade humana, mas também o integra em uma teia de relações econômicas e sociais mais ampla. Em contrapartida, o chá de Alex é tratado de forma mais superficial, como uma "dependência" ou indulgência, descolado das complexidades da sua produção e, conseqüentemente, das questões laborais, sociais e econômicas que o envolvem. O chá, portanto, representa o que podemos chamar de consumo alienado, aquele que não questiona ou é consciente das múltiplas relações que levam um produto até o consumidor.

A composição narrativa empregada — em que o trecho sobre o chá precede imediatamente o segmento sobre o café — também merece consideração. Tal ordenação pode ser interpretada como um recurso intencional que serve para amplificar o contraste entre os dois modos de consumo representados, assim como um indicativo do ponto de vista da obra. Enquanto a descrição detalhada do café encoraja o leitor a considerar as várias facetas da produção e consumo, o chá de Alex parece estar ali para reforçar o que acontece quando essas considerações estão ausentes ou são ignoradas.

O próximo parágrafo do trecho sobre o café começa com a citação emblemática e um *leitmotiv*<sup>56</sup> da obra: "tudo será como é agora, apenas um pouco diferente", o que invoca uma

---

<sup>56</sup> O termo "leitmotiv" refere-se a motivos recorrentes em uma narrativa que estão intimamente ligados a personagens, objetos, situações ou conceitos abstratos. Esses motivos ajudam na coesão estrutural da obra e podem servir para recordar ao público momentos significativos ou antecipar desenvolvimentos futuros na trama.

sensação de reajuste, ou como o narrador diz em diversos momentos, um rearranjo do mundo ao redor:

*Everything will be as it is now, just a little different — nothing in me or the store had changed, except maybe my aorta, but, as the eye drew near, what normally felt like the only possible world became one among many, its meaning everywhere up for grabs, however briefly—in the passing commons of a train, in a container of tasteless coffee.*<sup>57</sup>

A contradição vinculada à afirmação inicial ressalta a complexidade de qualquer tentativa de apreender a realidade, que está sempre em um estado de fluxo, mesmo quando parece estagnada ou predeterminada. O narrador ressalta que nada nele ou na loja mudou, exceto, talvez, a sua aorta — referência ao seu recém descoberto problema cardíaco. Esse elemento é particularmente interessante, pois serve como um marcador somático do narrador, ligando o pessoal ao político, o individual ao coletivo. Ainda, o coração, e por extensão a aorta, é frequentemente usado como um símbolo do núcleo essencial de uma pessoa ou coisa. Portanto, qualquer mudança nesse núcleo pode ser vista como significativa e potencialmente transformadora.

Quando ele diz “as the eye drew near”, há a construção de uma imagem nebulosa, talvez até metafísica, proporcionada pela metonímia — o olho figurando a tempestade que se aproxima. De qualquer modo, esse “olho” introduz uma sensação de iminência, de um evento ou revelação que está prestes a ocorrer, sendo um dispositivo que traz uma tensão palpável ao texto. O “olho” não apenas observa, mas transforma; não é um espectador passivo, mas um agente de mudança. Ele força a reavaliação do mundo tal como é conhecido pelo narrador. Lembremos ainda da peculiar representação do olho que analisamos na introdução: “We saw a bright glow to the east among the dark towers of the Financial District, like the eyeshine of some animal.” Talvez essa justaposição proposta por nós possa revelar uma certa equivalência entre o poder de um olho “natural” que vem para transformar, em oposição ao olho que tudo vê (e controla) do Distrito Financeiro. Seja uma tempestade iminente que traz consigo a promessa de mudança e destruição, ou o poder concentrado de instituições econômicas, ambas têm o potencial de influenciar e alterar o curso dos eventos.

---

[LOPES, António. LEITMOTIV. *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Publicado em: 30 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/leitmotiv/>. Acesso em: 30 set. 2023.]

<sup>57</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 19. [ Trad. “*Tudo será como agora, só que um pouco diferente* — nada em mim ou na loja havia mudado, exceto talvez a minha aorta, mas, olhando de perto, o que normalmente parecia o único mundo possível tornou-se um entre muitos, o seu significado ao alcance da mão por toda a parte, ainda que momentaneamente — nas pessoas que passam dentro de um trem, num recipiente de café insípido.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 27]

Além disso, ao dizer que aquilo que "normally felt like the only possible world", torna-se apenas "one among many", ele abre a realidade para múltiplas possibilidades. Essa desestabilização revela como sistemas aparentemente inabaláveis de sentido e valor podem ser rapidamente deslocados, tornando-se sujeitos a múltiplas interpretações. Essa percepção modificada que toma o foco narrativo é algo que já vimos no primeiro parágrafo do romance e agora se repete com um caráter de desejo latente por transformação.

Outrossim, os exemplos que o narrador utiliza para descrever os locais onde a transformação de significado se manifesta — "in the passing commons of a train, in a container of tasteless coffee" — são também dignos de nota. O trem pode ser lido como um espaço transitório que atravessa diferentes geografias e culturas, assim como o café, que, mesmo sem sabor, carrega consigo complexas relações. Eles funcionam como uma condensação dentro dos quais a dinâmica entre permanência e mudança, entre o global e o local, é jogada. Essa constante renegociação do real é uma provocação que desafia não só a percepção do narrador, mas também a do leitor, que é conduzido a participar desse movimento.

Ademais, a consciência que se origina a partir de um evento capaz de projetar dúvidas sobre esse sistema acaba também fomentando a imaginação e as possibilidades de um mundo diferente, ou seja, encontramos certa utopia latente. Aqui, a utopia não é apenas um lugar idealizado, mas uma possibilidade concreta que emerge da ruptura com o status quo. Isso é significativo porque desafia o eterno presente da pós-modernidade: o narrador não está mais aprisionado em um ciclo interminável do presente, mas se envolve em uma narrativa que tem um passado (a trajetória da mercadoria) e um futuro (a possibilidade de transformação).

Essa visão de futuro é mais um afeto do que uma realização, o que sugere que o poder transformador reside menos em mudanças externas e mais em uma reorientação subjetiva. Esse é um ponto crucial: a mudança começa com a percepção. A habilidade do narrador de representar a realidade é alterada, e embora isso possa não mudar o mundo externo imediatamente, ele atua como um catalisador para futuras transformações. Nesse sentido, a frase "tudo continua igual, apenas um pouco diferente", age como uma síntese desse processo. A realidade não mudou de maneira palpável, mas a forma como é percebida e, por extensão, a forma como pode ser imaginada ou transformada, foi alterada. A mudança que ocorre aqui não é grandiosa ou dramática, mas sutil, embora profundamente significativa. É uma alteração que ocorre na capacidade de representar a realidade, tanto do narrador quanto, potencialmente, do leitor. E é essa mudança, nesse nível molecular de percepção e

consciência, que abre espaço para novas possibilidades, novos futuros e, finalmente, novas formas de ser e de viver.

Se por um lado o conteúdo do episódio é rico em significados, por outro essa qualidade não está apartada da estrutura formal. Considerando o princípio de montagem, o episódio começa com um comentário do narrador sobre a mudança de rotina causada pela tempestade. Em seguida há um deslocamento para o primeiro-plano que centraliza o café instantâneo em conjunto com um plano subjetivo, pois há uma descrição que passa pelas sensações físicas e mentais do narrador, demonstradas pelos verbos "found" e "held". O trecho seguinte pode ser comparado a um *tracking shot*, isto é, acompanhamos o objeto-café em movimento. Ao seguir o objeto desde sua produção até sua distribuição, o narrador demarca uma trajetória que denuncia o trabalho humano e as relações sociais e econômicas frequentemente invisibilizadas. Ao fazer isso, expõe o que está efetivamente oculto em plena luz do dia, como diria Marx, revelando as contradições e ambiguidades da vida material no capitalismo.

Logo depois voltamos para o plano subjetivo com o comentário do narrador, que ainda segura o café. Uma vez observado o conjunto dessa sequência, temos na primeira parte o objeto visto de uma certa maneira, mas, graças ao *tracking shot* da viagem do produto, a percepção se modifica e o narrador se dá conta do processo de circulação de mercadorias, não apenas de um ponto de vista do aparato industrial e tecnológico, mas principalmente o trabalho, que é perversamente ocultado quando os produtos estão impecavelmente enfileirados nas estantes dos supermercados. O que chama atenção é que o próprio narrador, no parágrafo seguinte que analisamos, realiza uma síntese a partir da sua própria narração. Essa síntese da sequência anterior produz um ruído, um verdadeiro *glitch* na percepção narrativa: o mundo que parecia o único possível, agora é apenas um entre muitos outros que podem *vir a ser*. O café, o supermercado, a tempestade, a rotina — todos são deslocados de sua naturalidade e revelam sua posição como artefatos culturais dentro de uma estrutura maior.

Percebe-se então que a montagem é bem-sucedida não apenas em causar o estranhamento necessário para que dinâmicas complexas venham à tona, mas que essa representação seja capaz de despertar nossa imaginação para outras possibilidades. O narrador não exerce simplesmente uma função mediadora entre esferas estéticas e socioeconômicas, ou entre o individual e o coletivo; em vez disso, ele se insere em uma estrutura material *já existente* onde essas relações são constantemente negociadas e transformadas. Nesse contexto, a literatura não é um campo neutro ou transcendental onde ideias sobre o mundo são formadas

ou disputadas; ela é, mais precisamente, um produto e um instrumento das condições materiais e relações de poder existentes. Ao mesmo tempo, ela tem o potencial de agir como um catalisador para novas formas de consciência, mas não como agente direto de possíveis transformações materiais subsequentes. É nesse espaço tensionado— onde o ideal e o material, o individual e o coletivo estão em constante interação e tensão — que o escritor trabalha.

É importante ainda discutirmos a maneira como o narrador encara o produto em suas mãos. Essa percepção não é um gesto isolado, mas emerge como uma culminação de experiências e sensações que o narrador acumula. O alimento, em sua embalagem industrial, de repente se torna para ele um objeto de contemplação estética. Mas é uma estética entrelaçada com a própria experiência de viver sob as condições de produção capitalista. Ao evocar o conceito de “aura”, o narrador está essencialmente realizando uma abstração do café que carrega consigo uma carga tanto filosófica quanto emocional. Ele tenta imbuir o objeto de um significado novo e único, um significado que apenas *ele* vê e que, a rigor, é insustentável fora de sua visão. A transformação do café de uma mercadoria em um objeto com “aura” é, portanto, uma transformação apenas em nível cognitivo, uma alteração momentânea que pode ou não oferecer caminhos para mudanças concretas.

Essa contradição entre mudança e permanência pode ainda ser vista mais adiante no romance, quando o narrador e Alex, esperando pela tempestade que acaba por ser muito menos catastrófica do que o antecipado, voltam à realidade de que o café, e por extensão, todas as mercadorias que os cercam, são em última análise apenas isso: produtos. Ele olha para a rua e vê apenas troncos caídos, nenhuma árvore, nenhum desastre. Quando anda até a cozinha, ele vê que o café que compraram não é mais aquele emissário prometido: tudo continua igual, apenas um pouco diferente. O mundo não se transforma, mas as percepções do narrador a partir da identificação das contradições sim, e isso é o que torna o episódio tão revelador. Isso serve como um evidente indicativo da capacidade da imaginação para reformular, mesmo que momentaneamente, as condições da existência material.

## **II - Interlúdio: Imagens**

Após a decepção, ou alívio, do narrador, o romance apresenta a ilustração *Angelus Novus* de Paul Klee e a tão conhecida citação de Walter Benjamin como legenda: “The storm



irresistibly propels him into the future to which his back is turned.”<sup>58</sup> Neste momento é proveitoso retomarmos nossas considerações sobre o uso de imagens no romance e iniciarmos uma análise mais aprofundada desse elemento que une a representação visual em um contexto organizado pelo procedimento de montagem. Começemos pela referência à Klee e Benjamin:



**Figura 4.** *Angelus Novus* extraído do romance *10:04*.

Por que são utilizadas imagens no romance e como são dispostas em relação ao conteúdo narrado? Essas são as duas principais questões quando nosso olhar crítico apreende o elemento visual. Em primeiro lugar, embora o narrador fale sobre uma imagem ou outra durante a narração, ele não estabelece um diálogo metanarrativo com elas — com exceção da imagem utilizada na capa, como vimos na introdução. O *Angelus Novus*, por exemplo, não é citado pelo narrador, é apenas fixado entre o texto, junto à citação de Benjamin, deixando a tarefa de interpretação para o leitor. Isso nos permite observar a *aparente* separação entre o foco narrativo e a instância discursiva do romance. Em outras palavras, há um distanciamento entre a categoria de foco narrativo e aquela que organiza o conteúdo narrado; esta última capaz de realizar a composição narrativa como a *percebemos*. Entretanto, uma instância não existe sem a outra, sendo ambas partes ou níveis de uma estrutura de representação relacionada ainda à tensão entre forma e conteúdo. De modo geral, podemos considerar o uso de imagens como uma interrupção, uma montagem que obriga o leitor a parar e considerar sua relação com o todo narrativo. Com isso em mente, façamos um recuo para um trecho do romance que ressoa fortemente com a imagem:

<sup>58</sup> Trad.: “A tempestade o impele irresistivelmente para o futuro às suas costas” (LERNER, Ben. 10:04. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 34).

I turned off the projector and Alex mumbled something in her sleep and turned over. I said, “Everything is fine, I’m going home now,” said it just so I could say I’d said it in case she was upset later that I’d left without telling her. I thought about kissing her on the forehead but rejected the idea immediately; whatever physical intimacy had opened up between us had dissolved with the storm; even that relatively avuncular gesture would be strange for both of us now. More than that: it was as though the physical intimacy with Alex, just like the sociability with strangers or the aura around objects, wasn’t just over, but retrospectively erased. Because those moments had been enabled by a future that had never arrived, they could not be remembered from this future that, at and as the present, had obtained; they’d faded from the photograph.<sup>59</sup>

Observa-se que o excerto é uma continuação e finalização do episódio que narra a experiência do narrador e Alex durante a tempestade, que envolveu as compras no Whole Foods e a ida deles para o apartamento, onde ficaram assistindo filmes até que Alex adormece. O parágrafo inteiro se movimenta dentro da oposição entre interno e externo em diversos sentidos, que passam dos pares consciência e inconsciência, comunicação e silêncio, intimidade e distanciamento, até uma ampliação significativa, que compreende a tensão entre passado, presente e futuro. No primeiro período observamos o elemento tecnológico do projetor em oposição ao ato natural de dormir. Já no segundo período, o narrador está essencialmente falando consigo mesmo e com o leitor. A “fala”, nesse caso, coloca em evidência a transformação da relação entre ele e Alex: o que seria “normal” naquele momento, beijar ou não a possível futura mãe de seu filho? O narrador usa a linguagem não para se comunicar de forma imediata, mas para representar a transformação em curso de seu relacionamento com a melhor amiga. Vê-se então a repetição da fusão entre temporalidades que produz um efeito *a posteriori*, isto é, a realidade que circunda o narrador está constantemente se rearranjando.

Na próxima parte vemos uma intensificação das emoções do narrador a partir de algumas reflexões. A possibilidade de um beijo rejeitado revela a dissolução da intimidade, exacerbada por um evento externo — a tempestade. Esse fenômeno climático pode ser interpretado, como já vimos, como um marcador simbólico para eventos sociais ou

---

<sup>59</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 24. [Trad.: “Desliguei o projetor e Alex resmungou uma coisa qualquer durante o sono e virou-se. Eu disse “Está tudo bem, vou para casa agora” só para poder dizer depois que disse caso ela ficasse chateada mais tarde por eu ter ido embora sem avisar. Pensei em dar um beijo na sua testa mas rechacei a ideia na mesma hora; qualquer intimidade física que fora aberta entre nós acabou dissolvida com a tempestade; mesmo esse gesto relativamente familiar seria estranho para ambos agora. Mais do que isso: era como se a intimidade física com Alex, assim como a sociabilidade com estranhos ou a aura em torno dos objetos, não só tivessem acabado, como foram retrospectivamente apagadas. Como esses momentos só foram possibilitados por um futuro que nunca chegou, eles não podiam ser lembrados neste futuro que, no presente e como presente, acabou prevalecendo; tinham sumido da fotografia.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, pp. 32-33]

emocionais tumultuosos que alteram a noção de normalidade. Além disso, a menção ao "gesto avuncular", que significa um gesto amigável e gentil, denota uma forma de intimidade que se tornou estranha, apontando para a mutabilidade das relações humanas em determinados contextos.

A seguir, o narrador vai além da mera dissolução do presente, para sugerir um apagamento retrospectivo da intimidade. O termo "retrospectively erased", além de ser capaz de montar uma imagem poética bela e assustadora, implica uma revisão temporal, ou até mesmo histórica: as emoções dentro dele existiram de acordo com a sucessão de eventos, mas uma vez que a tempestade se provou ineficaz no sentido de realizar as transformações esperadas pelo narrador, é como se essa desilusão agisse no tempo e apagasse aquilo que foi. Se ainda tomarmos o trecho de forma mais ampla, talvez seja possível lê-lo também como uma alusão ao poder de eventos contemporâneos de reescrever nossa interpretação do passado. Ademais, a frase também liga esse apagamento emocional ao apagamento da sociabilidade, indicando como as relações sociais e até mesmo nossa relação com o mundo material são envoltas por narrativas e expectativas.

Finalmente, no último período, o narrador sugere que essas experiências não podem ser lembradas porque foram condicionadas por um futuro que nunca chegou — o futuro que ele imaginou a partir das possíveis consequências da tempestade que desestabilizariam as forças capitalistas. Este é um comentário sobre o efeito da expectativa em nossa percepção do presente e da memória. Além disso, o uso da metáfora em "they'd faded from the photograph" faz uma conexão final com o tema da representação visual, que ressoa com a abertura do trecho, onde o projetor é desligado, sublinhando uma vez mais como a realidade e suas representações estão intrincadas de maneira complexa. Por fim, esses últimos dados provocam a nossa volta para Klee e Benjamin.

Como nos informa Michael Löwy<sup>60</sup>, o quadro de Paul Klee foi adquirido pelo jovem Benjamin, que o utilizou na escrita de sua nona tese sobre a História. Nela, Benjamin constrói uma alegoria poderosa sobre a compreensão da história e do progresso com base no anjo retratado. Virado para o passado, esse anjo enxerga a história não como eventos lineares, mas como uma catástrofe contínua. Embora deseje intervir e alterar o curso dos acontecimentos, ele é impulsionado para o futuro por uma tempestade incontrolável. Essa tempestade, que muitos nomeiam "progresso", na visão de Benjamin, amontoa destroços e sofrimentos. Assim,

---

<sup>60</sup> LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio (Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história")*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Livro Eletrônico. São Paulo: Boitempo, 2010.

o filósofo desafia a percepção convencional de progresso, sugerindo que ela é inerentemente problemática, levando a um futuro incerto marcado pelos resquícios do passado.

Löwy<sup>61</sup> explora as relações entre a visão do “Anjo da História” de Benjamin e os escritos de Charles Baudelaire, particularmente a partir de algumas passagens poéticas de *As flores do mal*. Segundo ele, a estrutura da alegoria benjaminiana é compreendida como intrinsecamente ligada à correspondência baudelaireana entre o sagrado e o profano, a teologia e a política. Assim, Benjamin vê a tempestade que sopra do Paraíso como uma representação do “Progresso”, um mecanismo que conduz à constante acumulação de ruínas históricas. Além disso, Löwy afirma que o Paraíso de Benjamin está relacionado ao Jardim do Éden, sendo que este corresponde à sociedade primitiva sem classes, cuja lembrança serve como base para futuras utopias. Em contrapartida, o inferno é vinculado ao conceito de modernidade e progresso, onde o inferno não é uma condenação futura, mas sim a própria vida terrena marcada pela repetição interminável. De modo geral, Benjamin adota uma postura crítica, focando na dor e na injustiça intrínsecas à acumulação dessas ruínas históricas.

O leitor então pode perceber que o posicionamento do *Angelus Novus* e da citação de Benjamin entre o texto literário não é uma adição arbitrária, mas sim um elemento de montagem cuidadosamente orquestrado que adiciona uma dimensão visual e alegórica à narrativa. Esse ato de montagem interrompe o fluxo do texto, forçando o leitor a refletir sobre a relação entre a imagem, a citação e a narrativa. Isso nos leva a questionar o aparato técnico e ideológico que molda tanto a narrativa quanto a nossa própria experiência de leitura. Assim, a inclusão de elementos visuais ressalta a tensão entre a narrativa individual e as estruturas históricas e sociais mais amplas, uma tensão que é central tanto para a experiência do narrador quanto para a do leitor. A imagem do anjo voltado para o passado, mas impulsionado em direção ao futuro por uma tempestade, ressoa com a experiência do narrador. Tanto o anjo quanto ele estão imersos em um estado de constante deslocamento e desorientação, incapazes de encontrar uma posição estável a partir da qual possam compreender ou transformar o mundo ao seu redor.

Mimetizando o movimento narrativo que ressignifica constantemente os eventos narrados a partir da justaposição e ampliação dos episódios e temas tratados, voltemos ao início do romance, mais especificamente para as primeiras imagens utilizadas: o recorte da pintura à óleo francesa *Jeanne d'Arc* (1879), de Jules Bastien-Lepage e o frame de *Back to the Future* (1985), de Robert Zemeckis:

---

<sup>61</sup> Ibidem.



**Figuras 5 e 6.** Recorte de *Jeanne d'Arc* extraído do romance *10:04* e a versão completa de Jules Bastien-Lepage<sup>62</sup>.



**Figura 7.** Fotografia de *Back to the Future* extraída do romance *10:04*.

<sup>62</sup> WIKIPEDIA. Joan of Arc (painting). Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Joan\\_of\\_Arc\\_\(painting\)#/media/File:JoanOfArcLarge.jpeg](https://en.wikipedia.org/wiki/Joan_of_Arc_(painting)#/media/File:JoanOfArcLarge.jpeg). Acesso em: 2 out. 2023.

A partir do que analisamos neste trabalho até então, somos capazes de estabelecer novas conexões com a colagem realizada pela instância discursiva do romance. Em primeiro lugar, começamos a entender com mais clareza que as imagens estão unidas por diversos laços, sendo um deles a representação do tempo. Não um tempo abstrato, mas mediado pelo conteúdo narrado, a dizer, as preocupações e desafios enfrentados pelo narrador. Vejamos exatamente o contexto no qual o recorte da pintura nos é apresentado:

Three translucent angels hover in the top left of the painting. They have just summoned Joan, who has been working at a loom in her parents' garden, to rescue France. One angel holds her head in her hands. Joan appears to stagger toward the viewer, reaching her left arm out, maybe for support, in the swoon of being called. Instead of grasping branches or leaves, her hand, which is carefully positioned on the sight line of one of the other angels, seems to dissolve. The museum placard says that Bastien-Lepage was attacked for his failure to reconcile the ethereality of the angel with the realism of the future saint's body, but that "failure" is what makes it one of my favorite paintings. It's as if the tension between the metaphysical and physical worlds, between two orders of temporality, produces a glitch in the pictorial matrix; the background swallows her fingers. Standing there that afternoon with Alex, I was reminded of the photograph Marty carries in *Back to the Future*, crucial movie of my youth: as Marty's time-traveling disrupts the prehistory of his family, he and his siblings begin to fade from the snapshot. Only here it's a presence, not an absence, that eats away at her hand: she's being pulled into the future.<sup>63</sup>

Percebemos imediatamente a narrativização da pintura. Chamamos de "narrativização" pelo motivo de não ser uma descrição objetiva ou uma mera contextualização do quadro no sentido de ser somente uma referência cultural a ser acumulada dentro da obra, mas sim a incorporação não-estática do artefato, e mais precisamente a observação dele, dentro de um evento particular: a visita junto a Alex ao museu, onde ela o convida a ser pai de seu filho. Como já estamos acostumados, parece haver um movimento que parte do metafísico para o materialmente concreto: ao mesmo tempo que a figuração de três anjos sugerem uma visão celestial, essa iconografia tem raízes profundas na cultura ocidental, e é usada para representar

<sup>63</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 9. [Trad.: "Três anjos translúcidos pairam no canto superior esquerdo da tela. Joana, que estava fiando em um tear no jardim da casa dos pais, acabara de ser convocada para salvar a França. Um dos anjos traz uma cabeça nas mãos. Joana parece vacilar na direção do observador, estendendo o braço esquerdo, talvez em busca de apoio no êxtase de sua convocação pelas vozes divinas. Em vez de agarrar galhos ou folhas, sua mão, cuidadosamente posicionada na linha de visão de um dos outros anjos, parece dissolver-se. A plaquinha do museu nos informa que Bastien-Lepage foi criticado por não ter conseguido conciliar a etereidade dos anjos com o realismo do corpo da futura santa, mas essa "falha" é o que faz dele um dos meus quadros preferidos. É como se a tensão entre os mundos físico e metafísico, entre duas ordens de temporalidade, provocasse uma falha na matriz pictórica; o plano de fundo engole os dedos de Joana d'Arc. Naquela tarde, enquanto eu olhava a tela com Alex, lembrei-me da fotografia que Marty leva consigo em *De volta para o futuro*, um filme crucial da minha juventude: quando as viagens no tempo de Marty interferem na pré-história de sua família, ele e seus irmãos começam a desaparecer na foto. Só que aqui nesse caso é uma presença, não uma ausência, que come a mão de Joana: ela está sendo puxada para o futuro." LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 16]



intervenção divina ou destinos pré-ordenados. Em outras palavras, a figuração angelical é simultaneamente religiosa e histórica. O segundo período faz um salto para a figura principal de Joana d'Arc, que trabalha em um tear no jardim de seus pais, evocando uma imagem associada ao trabalho doméstico: esse aspecto concreto de Joana trabalhando desloca o olhar para a terra, para o material e para a imanência da existência humana em oposição às figuras angelicais. Ao mesmo tempo, os anjos convocam Joana para salvar a França, revelando um tema nacionalista e instaurando um conflito no que diz respeito aos papéis de gênero tradicionais.

O narrador chama atenção para o fato de uma das figuras angelicais estar com as mãos segurando a cabeça, podendo ser sinal de desespero e preocupação — ainda mais se levarmos em conta o contexto da Guerra dos Cem Anos e da invasão inglesa. Se nos determos um pouco mais, podemos questionar se essa imagem também não revela dentro do quadro uma incerteza sobre o futuro: os anjos, figuras que tradicionalmente seriam consideradas sinais de convicção e conforto, são apresentados de forma ambígua. Em seguida, somos levados a observar a instabilidade na ação física de Joan, que captura a tensão do momento sendo representado na pintura. O braço esticado por uma possível busca por ajuda durante o evento do "chamado", combina com a instabilidade geral, figurando a condição de estar à beira de uma mudança significativa.

Ao mesmo tempo, como indica o narrador, sua mão não procura por troncos ou folhas, mas está alinhada simetricamente ao olhar do anjo que se veste como um guerreiro. Nesse momento o elemento mais importante é destacado: a sua mão parece se dissolver. Essa dissolução parece ser uma tensão formalizada da transição ou ambiguidade entre o aspecto etéreo e realista, metafísico e material, ao qual o narrador alude quando diz que a placa no museu informa sobre o ataque que o pintor Bastien Lepage sofreu devido à sua falha em reconciliar os dois aspectos dentro da pintura. Porém, essa suposta falha é o que torna a pintura uma das favoritas do narrador.

A parte final do trecho é um comentário do narrador sobre um momento do filme *Back to the Future*, parte fundamental de sua juventude, isto é, um entrelaçamento de diversos elementos que cobrem memória, história, a alta cultura do quadro no museu e a cultura popular do filme *blockbuster*. O episódio da obra recordado pelo narrador é quando Marty, o protagonista, exerce uma ruptura na pré-história de sua família e a sua imagem, junto a de seus irmãos, começa a desaparecer de uma fotografia. Esse tema espelha a sensação de transitoriedade e instabilidade que o narrador sente ao contemplar a pintura de Joana d'Arc e os anjos.

Por outro lado, saltando para o quadro à sua frente, o narrador diz que apenas *ali* há uma presença e não uma ausência, como ocorre no “clássico pós-moderno”. O desaparecimento da mão de Joana é um símbolo, na verdade, do impulso que a leva para o futuro. O narrador utiliza a referência ao filme *Back to the Future* não apenas como um comentário sobre sua própria história pessoal, mas também como um instrumento analítico para explorar as múltiplas camadas de significado na pintura de Joan. Esse ato cria um vínculo de diferentes formas de memória — pessoal, histórica e cultural — e serve como um meio para investigar a complexa interação entre o individual e o coletivo, o íntimo e o público. Percebe-se, ainda, que o procedimento de narrativização que engloba a história pessoal do narrador e os artefatos culturais repete o mesmo procedimento que Benjamin realiza com o “Anjo da História”, isto é, uma alegorização.

Mais à frente no romance, o narrador conta sua história com Roberto, o menino de quem é tutor. Nesse episódio ele relata a visita à escola do menino e as memórias que aquele espaço desperta nele. Primeiramente, ele nos apresenta a uma cena rica e vibrante, povoada de vendedores de rua, crianças e uma variedade de estímulos sensoriais e culturais, muito distinta de sua infância em Topeka. Nesse momento ele utiliza certos termos como "materialismo vibrante" e "diversidade linguística", que parecem ser evocados como um contraponto à aridez de sua experiência como estudante na capital do Kansas.

Ao entrar no prédio da escola, ele é subitamente transportado para um espaço liminar que é parte memória e parte realidade presente. Esse movimento não é apenas físico, mas também temporal. Ele se encontra não apenas em um lugar diferente, mas em um tempo diferente — um passado saturado de significados culturais e políticos, como o evento do ônibus espacial Challenger e o surgimento de Joseph Kony, o criminoso de guerra da Uganda. Assim, o espaço da sala de aula torna-se uma arena para a exploração de eventos passados e futuros, incluindo referências à tragédia do Challenger e prenúncios de tragédia pessoal (o suicídio futuro de seu colega Daniel). Há um sentido inquietante de predestinação e fatalismo, mas também um reconhecimento da complexidade e fluidez do tempo e da história. Após realizar conexões entre esses elementos diversos, o narrador inclui uma citação do ex-presidente e a fotografia de Christa McAuliffe, a professora que morreu à bordo do foguete:





**Figura 8.** Fotografia de Christa McAuliffe extraída do romance *10:04*.

De acordo com um artigo escrito por Rachel Chang<sup>64</sup> para o site Biography, Christa McAuliffe, professora de estudos sociais da Concord High School, em New Hampshire, foi a escolhida entre onze mil candidatos para ser a primeira civil a viajar ao espaço como parte do programa "Teacher in Space" da NASA, anunciado pelo presidente Ronald Reagan em 1984. McAuliffe foi anunciada como a escolhida pelo então vice-presidente George H.W. Bush na Casa Branca em 1985 após passar por um processo de seleção rigoroso. Os educadores tinham que preencher um formulário de onze páginas, comprovando pelo menos cinco anos de ensino em tempo integral e atendendo a requisitos médicos. Dez finalistas foram encaminhados ao Johnson Space Center, em Houston, para avaliações adicionais, e foi lá que McAuliffe foi escolhida pelo administrador da NASA, James Beggs.

Como afirma Chang, o que deveria ser um marco para a educação e a exploração espacial tornou-se uma tragédia. Em 28 de janeiro de 1986, o ônibus espacial Challenger explodiu 73 segundos após o lançamento, matando todos a bordo. Mais tarde, descobriu-se que a falha foi causada por dois anéis de borracha que não selaram adequadamente devido às baixas temperaturas da manhã do lançamento. O engenheiro Bob Ebeling, da contratada da

---

<sup>64</sup> CHANG, Rachel. Christa McAuliffe's Challenger Story. *Biography*. 15 set 2020. Disponível em: <https://www.biography.com/scholars-educators/christa-mcauliffe-challenger-story>. Acesso em: 4 outubro 2023.

NASA, Morton Thiokol, tentou alertar sobre o problema, mas foi ignorado. Após o desastre, o programa "Teacher in Space" foi descontinuado. Chang ainda chama atenção para a fala de McAuliffe que marcou a tragédia: "Eu toco o futuro. Eu ensino." As aulas planejadas da professora para serem dadas no Challenger agora estão disponíveis online como "Lost Lessons".

Antes de prosseguirmos no estabelecimento de conexões entre as imagens, analisemos o contexto narrativo em que a imagem de Christa McAuliffe foi incorporada, incluindo o trecho do discurso de Ronald Reagan:

Do you know what I mean if I say that when I reached the second floor and disposed of the wax paper, I was in Randolph Elementary School and seven, the wall hangings now letters addressed to Christa McAuliffe in exaggerated cursive, wishing her luck on the Challenger mission, which was only a couple of months in the future? I pass through Mrs. Greiner's door and find my desk, the chair no longer small for me, Pluto among the planets in the Styrofoam mobile suspended from the ceiling. My parents are at the Menninger Clinic; my older brother is in a classroom directly above mine; Joseph Kony is just coming to prominence as the leader of a premillennialist force; my aorta may or may not be proportional; the radiator sputters in the corner because November in the past is often cold. The classroom isn't empty, but its presences are flickering: Daniel appears at the desk beside mine, Daniel whose arms are always a patchwork of Peanuts Band-Aids and minor hematomas, who will go to the emergency room this spring for inhaling a jelly bean—on my dare—dangerously deep into his nose, who in middle school will become the first of us to smoke, but at the time is known for his habit of surreptitiously ingesting Domino sugar packets. It is sad work to build a diorama of the future with a boy you know will hang himself for whatever complex of reasons in his parents' basement at nineteen, but that work has been assigned, Mrs. Greiner standing over us to check our progress, the synthetic coconut odor of her lotion intermingling with the smell of rubber cement. I'll make Daniel's effigy and he'll make mine, but we'll coconstruct the spacecraft, letting it dangle like a modifier from a string, perpetually disintegrating.

*And I want to say something to the schoolchildren of America who were watching the live coverage of the shuttle's takeoff. I know it is hard to understand, but sometimes painful things like this happen. It's all part of the process of exploration and discovery. It's all part of taking a chance and expanding man's horizons. The future doesn't belong to the fainthearted; it belongs to the brave. The Challenger crew was pulling us into the future, and we'll continue to follow them.*<sup>65</sup>

<sup>65</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, pp. 14-15. [Trad.: "E se eu disser que quando cheguei no segundo andar e joguei fora o papel manteiga, eu estava na Randolph Elementary School e com 7 anos, a parede coberta de um monte de cartas endereçadas a Christa McAuliffe numa letra cursiva elaborada, desejando-lhe sorte na missão Challenger que seria deslanchada dali a poucos meses? Entro na sala da sra. Greiner e encontro a minha carteira; a cadeira já não é pequena para mim, Plutão suspenso entre os planetas no móvel de isopor pendurado no teto. Os meus pais estão na clínica Menninger; o meu irmão mais velho está numa sala bem acima da minha; Joseph Kony está ficando famoso como líder de um exército pré-milenarista; a minha aorta pode ou não ser proporcional; o aquecedor estrepita no canto porque novembro no passado é quase sempre frio. A sala de aula não está vazia, mas suas presenças tremeluzem vagamente: Daniel aparece na carteira ao lado da minha, Daniel cujos braços são sempre uma colcha de retalhos de band-aids do Snoopy e pequenos hematomas, que irá

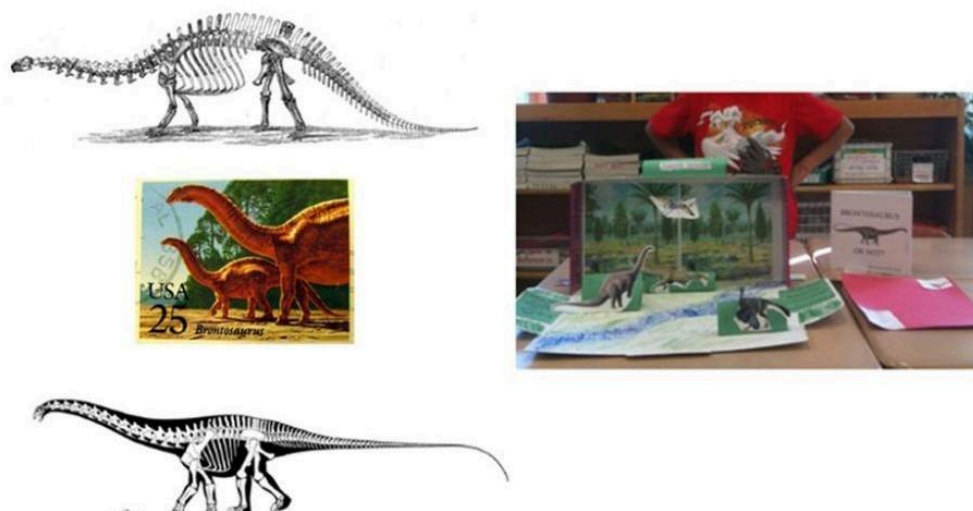
O narrador começa com uma questão retórica que instiga o leitor a mergulhar em sua memória. O que vem à tona é a lembrança de sua infância na escola Randolph, engatilhada pela imagem do papel encerado quando ele chega no segundo andar da escola de Roberto. A primeira imagem que vem à sua mente são as cartas destinadas à professora Christa McAuliffe, criando um contexto temporal específico, ainda mais quando ele indica que a missão do Challenger estava a dois meses de acontecer. O narrador então situa a sua rememoração dentro de um contexto pré-desastre, quando a esperança e expectativas, especialmente das crianças, estavam altas. Em seguida, ele se move fisicamente pela escola e cita o nome de sua professora, Mrs. Greiner. Ele faz uma observação sobre a cadeira que antes lhe parecia pequena, indicando o crescimento e a ocupação espacial no mundo, além da passagem do tempo.

Ampliando o quadro temporal, o narrador descreve Plutão em isopor suspenso no teto, referindo-se à época em que Plutão era considerado um planeta: observamos mais uma vez um movimento de retorno ao passado de forma a trazer novos significados; o narrador escolhe ressaltar Plutão exatamente por ser o objeto que teve, essencialmente, a sua percepção modificada. Ele é tanto um marcador histórico da infância do narrador e os eventos circundantes, como uma figuração das transformações que atravessam a cognição, principalmente pela importância social, cultural e científica. O movimento de figuração em curso nessa passagem é homóloga ao dado do dinossauro que ressaltamos na paráfrase inicial do romance, sendo que a instância discursiva da obra resalta as transformações no meio científico a partir de novas descobertas que modificam o conhecimento.

---

parar na emergência do hospital naquela primavera por inalar perigosamente — desafiado por mim — uma jujuba, que na escola secundária será o primeiro de nós a fumar, mas que na época é conhecido pelo hábito de ingerir sub-repticiamente envelopes de açúcar Domino. É um trabalho triste construir um diorama do futuro com um garoto que sabemos que vai se enforcar por uma complexidade de motivos no porão dos pais aos 19 anos, mas a tarefa foi designada e a sra. Greiner passa por nossas carteiras para verificar nosso progresso, o cheiro de coco sintético de sua loção misturando-se com o cheiro da cola de borracha. Eu farei a efígie de Daniel e ele a minha, mas vamos coconstruir a nave espacial, deixando-a suspensa por um fio como um modificador em perpétua desintegração.

Eu quero dizer uma coisa às crianças da América que estavam assistindo à cobertura ao vivo da decolagem do ônibus espacial. Sei que é difícil entender, mas às vezes fatos dolorosos como este acontecem. Tudo isso faz parte do processo de exploração e descoberta. Tudo isso faz parte dos riscos que temos de correr para expandir os horizontes da humanidade. O futuro não pertence aos fracos, o futuro pertence aos bravos. A tripulação do Challenger estava nos puxando para o futuro, e continuaremos a segui-los.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, pp. 22-23]



**Figuras 9 e 10:** Selo postal do *Brontassaurus* e fotografia fornecida por Ben Lerner para a composição do romance, ambos extraídos da obra *10:04*.

Nessa parte do romance, localizada perto do final, há uma colagem na qual é incorporado o livro produzido pelo narrador e seu pupilo Roberto. A imagem do selo está no capítulo dois da produção da dupla, nomeado “A Correção”. Nesse capítulo é discutida a descoberta de que o brontossauro na verdade é um apatossauro com a cabeça errada. A escolha do selo como representação indica o apelo cultural e econômico que a figura do brontossauro exerceu na sociedade, especialmente nos Estados Unidos. Já a conclusão do livreto, chamada “Ciência em movimento” é marcada especialmente pelo seguinte trecho:

Scientists are learning that every day there is something new to discover. Many new discoveries change our thoughts about the past. So science is infinite and goes on forever. Science is always on the move with its face to the future.<sup>66</sup>

Embora a colocação se aproxime de uma visão positivista da ciência como uma esfera em constante progressão, há uma convergência com outros episódios do romance, principalmente com as imagens utilizadas. Podemos inferir que há uma construção de uma rede que ultrapassa temas específicos e aproxima-se de uma tentativa de totalização que

<sup>66</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 229. [Trad.: “Os cientistas estão aprendendo que todos os dias há uma coisa nova para se descobrir. Novas descobertas mudam nossos conceitos sobre o passado. Logo, a ciência é infinita e prosseguirá eternamente. A ciência está sempre em movimento com a face voltada para o futuro.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 254]

conecta diferentes áreas da vida social. O caso do dinossauro é imediatamente identificado como um fato científico, tal como o ex-planeta Plutão. Mas a montagem realizada situa esses elementos em uma constelação muito mais abrangente e detalhada, a qual perpassa a cognição, a capacidade humana de transformar o conhecimento a partir não apenas do acúmulo de informações e descobertas, mas também pela batalha interna que esses elementos travam dentro de um contexto que une educação nas escolas, a função de museus e a publicidade e marketing envolvidos para a popularização de certos materiais que tornam-se, por fim, mercadoria.

Após essa digressão, retomemos a análise do trecho da visita à escola e as memórias do narrador. O próximo período do trecho expressa a qualidade da composição de uma verdadeira colagem de elementos que unem o pessoal e o coletivo em diversos níveis. Podemos considerar cada segmento de informação isoladamente, mas quando justapostos oferecem um quadro abrangente de sua história pessoal. Ele comenta sobre os pais na clínica de psicologia em que atendem; sobre o irmão mais velho na sala de aula acima da dele; sobre a ascensão de Joseph Kony — observa-se que esse elemento conecta-se diretamente com o presente, mais especificamente com Roberto e o espaço real em que o narrador se encontra —; sobre a possibilidade ou não de sua aorta ser proporcional — referência ao problema presente —; e sobre o radiador da sala de aula estalando devido ao frio característico de novembro. Em outras palavras, a sua visão sobre o passado é *a posteriori*, levando em conta o acúmulo de experiências.

Na seção seguinte somos introduzidos à figura de Daniel. Inicialmente, o narrador comenta sobre o estado da sala de aula, que está vazia, mas com certas presenças tremulantes, transmitindo uma sensação etérea, como se suas memórias oscilassem à sua vista — elemento que nos remete à dissolução observada nas imagens anteriores. Os detalhes da descrição de Daniel são reveladores tanto fisicamente quanto em relação à sua personalidade. Os Band-Aids de *Peanuts* e hematomas podem sugerir alguma forma de negligência ou comportamento autodestrutivo; ao mesmo tempo, a referência à série infantil se estabelece como um contraste entre esses elementos, pois implica um imagético inocente. A história do jelly bean e do desafio enfatiza a natureza impulsiva e perigosa da infância. Além disso, Daniel também é apresentado como alguém que esteve à margem desde cedo, sendo o primeiro a fumar, e com o hábito peculiar de comer secretamente pacotes de açúcar. Já o período seguinte é uma volta ao mesmo procedimento que observamos em outros momentos: o narrador revela a morte trágica de Daniel por suicídio aos dezenove anos, mas dentro de um

contexto no qual ele se imagina com sete anos e submetido a realizar uma tarefa com o menino.

Em seguida, o foco muda para Mrs. Greine, cuja presença é reforçada pelo cheiro descrito. O contraste entre o cheiro da loção e o do cimento de borracha expressa um conflito entre o mundano e o extraordinário, entre o dia-a-dia da sala de aula e a memória pungente que o narrador está revivendo. No final, ele retoma o trabalho que fez com Daniel. Eles constroem juntos um diorama, cada um criando uma efígie do outro, mas também colaborando no elemento central que é a nave espacial. A imagem da espaçonave "pendurada como um modificador" sugere uma fragilidade inerente, assim como sua "desintegração perpétua" indica, em um primeiro plano, o caráter efêmero e transitório da infância e da memória; mas, ao mesmo tempo, retoma a referência que preenche toda a passagem, conectando todos os elementos. Assim como o Challenger se desintegrou tragicamente diante dos olhos de milhões, a réplica de uma nave espacial que o narrador e Daniel construíram passa pelo mesmo processo, mas de uma forma que é produzida uma imagem que reúne a perda pessoal.

O trecho que segue o relato sobre o espaço escolar e as memórias da infância do narrador culmina com a incorporação do discurso de Ronald Reagan, proferido após o desastre do Challenger. A interação entre esses elementos oferece várias camadas de interpretação que fundem o individual e o coletivo, o histórico e o presente, o concreto e o abstrato. A menção inicial às cartas endereçadas a Christa McAuliffe na escola Randolph já sinalizava a tragédia iminente. Com o discurso de Reagan, esse subtexto se torna explícito. As palavras do então presidente, destinadas a confortar as crianças americanas e, ao mesmo tempo, inspirar uma visão de "bravura e exploração", ressoam fortemente com as memórias do narrador e com as experiências formativas que ele descreve. De modo geral, a tragédia pessoal de Daniel é contrastada com a tragédia coletiva do Challenger, e ambas são vistas através da lente da memória do narrador.

O que podemos identificar a partir dessa análise do uso de imagens no romance? Em primeiro lugar é importante ressaltar que a montagem não se esgota em nossa investigação. Entretanto, é possível apontarmos duas conexões importantes. A primeira delas é o tema da dissolução: não é coincidência que o objeto utilizado pelo narrador no seu processo cognitivo de entender e descrever a lógica por trás da mercadoria que segura seja um café solúvel. Tudo se dilui, seja a mão de Joana d'Arc, a de Marty Mcfly de *Back to the future*, a de Christa McAuliffe; ou até mesmo as relações sociais, como vimos na possibilidade do beijo rejeitado de Alex, e a própria noção de futuro. Vemos uma série de elementos díspares que convergem

numa representação abrangente de eventos históricos, mas que apontam sempre para uma noção específica de tempo, fundindo passado, futuro e presente numa espiral que tensiona o par de figurabilidade e invisibilidade, ou o que conseguimos perceber e descrever e aquilo que se dissolve diante de nossos olhos.

Como vimos com o caso do dinossauro, o narrador reproduz uma ideia progressiva da ciência, mas o ponto de vista da obra contradiz fortemente isso. Ao mesmo tempo, o narrador mostra que elementos cotidianos, como o café ou o discurso de um presidente reacionário são capazes de levantar possibilidades inesperadas. Em outro momento do romance, por exemplo, o narrador explica que o discurso de Ronald Reagan o incentivou na paixão pela linguagem e a sua formação como poeta: um contraste importante no romance quando consideramos a política do ex-presidente e a posição do foco narrativo e da instância discursiva. Portanto, devido à imanência do próprio texto, com as mais diversas contradições narrativizadas, a nossa análise se afasta da procura por respostas ou momentos decisivos do enredo e é guiada para a identificação e reelaboração dessas contradições dentro do discurso crítico, o que promove a discussão aprofundada dos dados encontrados.

### **III - Park Slope Food Coop**

Vejamos agora um outro episódio no qual o narrador conta a sua experiência trabalhando na *Park Slope Food Coop*. Esta é uma cooperativa alimentícia em que moradores locais trabalham cerca de três horas por mês e têm direito de comprar alimentos orgânicos por preços menores. Ao explicar a sua participação, ele se dá conta de que faz parte desse sistema de gentrificação na cidade, que em sua aparência é subversivo e transformador, mas no cerne é apenas mais uma faceta da ideologia capitalista. O narrador afirma que criticar o sistema é um modo de participação em sua cultura, assim como uma indicação de que você compreende as contradições internas, como o fato de muitos membros mandarem suas babás (pretas e latinas) fazerem os seus turnos de trabalho. Do mesmo modo, o narrador fala da importância da ideologia para manter o funcionamento desse sistema:

I liked having the money I spent on food and household goods go to an institution that made labor shared and visible and that you could usually trust to carry products that weren't the issue of openly evil conglomerates. The produce was largely free of poison. The co-op helped run a soup kitchen. When a homeless shelter in the neighborhood burned down, "we" — at

orientation they taught you to utilize the first-person plural while talking about the co-op — donated the money to rebuild it.<sup>67</sup>

Antes de irmos aos particulares, observamos na leitura do excerto que a narrativa concentra-se na intersecção de inúmeras tensões: individuais, sociais, éticas e até mesmo semânticas. No primeiro período, o narrador expressa satisfação por gastar seu dinheiro em comida e bens domésticos numa instituição que torna o trabalho compartilhado e visível, além de não apoiar empresas abertamente cruéis. Claramente, essa é uma visão não apenas privilegiada (da qual ele está ciente), considerando sua posição socioeconômica e sua participação nessa instituição, mas também reflete uma perspectiva parcial dos eventos.

Essa percepção é revelada pelo uso do advérbio "openly" e do adjetivo "evil". O primeiro sugere seu oposto: se existem empresas abertamente maléficas, há aquelas que escondem muito bem suas ações. A instituição não é uma representante das forças "abertamente maléficas", mas isso levanta uma indagação: quais são as maléficas que operam na obscuridade? A própria Park Slope Food Coop pode entrar nesse espectro, na medida em que suas práticas, embora voltadas para uma aparente justiça social, podem estar atreladas a modelos de produção e distribuição que perpetuam desigualdades. Já o seu segundo argumento enfatiza que a produção de alimentos está livre de venenos, referindo-se especificamente aos agrotóxicos. Esse elemento dialoga com uma conscientização ambiental, mas também revela uma escolha facilitada por um lugar de privilégio, onde o acesso a alimentos orgânicos é uma opção viável. Ao falar de "venenos", o texto coloca em relevo as discrepâncias nos sistemas alimentares acessíveis a diferentes classes sociais.

O terceiro argumento é voltado para a filantropia, dado que a cooperativa coordena a distribuição de sopas para quem necessita. O narrador oferece uma descrição pretensamente redentora da instituição, ressaltando sua participação em atividades humanitárias, como a coordenação de uma cozinha comunitária e a reconstrução de um abrigo para sem-teto. Nesse ponto, ele insere a informação de que há uma "orientação" na cooperativa, semelhante a uma "soft indoctrination"<sup>68</sup>, pela qual se ensina o uso da primeira pessoa do plural ao se referir à instituição. Observa-se que a linguagem serve tanto para exaltar como para obscurecer. Ao mesmo tempo que a linguagem inclusiva serve para construir uma sensação de comunidade e

<sup>67</sup> LERNER, Ben. 10:04. London: Granta, 2014, p. 96. [Trad. "Eu gostava de saber que o dinheiro que gastava em alimentos e artigos domésticos iria para uma instituição que tornava a mão de obra compartilhada e visível e que geralmente você podia confiar que compraria produtos não provenientes de conglomerados abertamente desonestos. Produtos hortícolas e frutas eram em sua maioria livres de agrotóxicos. A cooperativa ajudava a organizar uma sopa dos pobres. Quando um abrigo de sem-teto do bairro pegou fogo, "nós" — éramos orientados a usar a primeira pessoa do plural quando falássemos da cooperativa — doamos dinheiro para reconstruí-lo." LERNER, Ben. 10:04. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 109]

<sup>68</sup> Termo nosso.



pertencimento, ela também pode servir para ocultar ou minimizar as contradições e desigualdades intrínsecas à própria instituição. Além disso, o uso do "nós" cria um espelho coletivo, refletindo uma realidade editada, na qual os membros podem se ver livres da culpa associada a sistemas mais amplos de exploração. Em linhas gerais, o narrador manifesta uma consciência crítica sobre o sistema de "consumo ético" em que está inserido, mas essa mesma consciência permite-lhe continuar participando desse sistema sem enfrentar uma crise moral. Essa dinâmica reflete uma complexa interação entre consciência e complacência, crítica e cumplicidade.

Sendo assim, o que podemos observar no trecho é que há uma consciência da falsidade contida nessa dinâmica entre a empresa e seus "colaboradores", mas que apenas permite a continuidade da organização social a qual já estamos habituados. Como discutiu Mark Fisher<sup>69</sup>, há uma *performance anticapitalista* que permite que os envolvidos continuem a consumir sem culpa, afinal, a empresa vende alimentos saudáveis e ainda ajuda os mais necessitados. A ideologia capitalista funciona sem precisar de propaganda explícita, ela é autorreguladora e incorpora até mesmo as críticas contra ela. Como é mostrado no romance, o distanciamento, isto é, a consciência de que se faz parte de um sistema cheio de contradições, permite que os indivíduos continuem suas vidas normalmente, uma vez que uma fantasia inconsciente, ou em termos mais claros, a Indústria de Relações Públicas e Propaganda, estrutura a nossa realidade incessantemente. O narrador reconhece a ética duvidosa de "conglomerados abertamente malignos", mas a sua ação é redirecionada para um consumo "ético", como se essa escolha resolvesse as contradições inerentes ao sistema. Nesse sentido, o texto demonstra uma consciência crítica que está, contraditoriamente, em serviço da perpetuação do sistema em questão. Essa é uma situação conflituosa em que a consciência da contradição torna-se uma forma de sustentar a própria contradição.

Vê-se que os níveis absurdos de abstração do capital financeiro extrapolam o campo econômico e invadem o sociopolítico: pouco importa as ações concretas das empresas, mas como elas se apresentam. O narrador, assim, traz à tona essas contradições, mas não se isenta e assume a sua posição parcial textualmente através do distanciamento e justaposição dos dados, sendo o foco narrativo elemento fundamental para a percepção crítica do leitor. Nesse contexto, o narrador não é apenas um observador passivo, mas um agente que, mesmo reconhecendo as contradições do sistema, opta por uma forma de participação que é simultaneamente crítica e complacente. Longe do conceito de cinismo, a representação que

---

<sup>69</sup> FISHER, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Livro Eletrônico. Winchester: Zero Books, 2009, l. 206.

ele realiza é um sintoma da sua complicada implicação nas estruturas que está questionando. Ele é, então, tanto um produto quanto um produtor dessa complexa rede de significados e práticas, e sua narrativa se torna um convite para o leitor explorar essas mesmas contradições em sua própria posição social e ideológica.

Esse episódio é levado a um patamar ainda mais elevado de discussão quando uma colega do narrador conta, durante o trabalho na cooperativa, sobre a mudança de escola do filho, da pública para a privada. Ela afirma acreditar na educação pública, mas que aquele ambiente não era o ideal para o aprendizado da criança, lá os alunos são descontrolados, mas não têm culpa pois vêm de abrigos nos quais a alimentação é cheia de refrigerantes e *junk food* e, por isso, não podem se concentrar. Comentando a ideologia por trás desse argumento, o narrador diz:

It was the kind of exchange, although exchange isn't really the word, with which I'd grown familiar, a new biopolitical vocabulary for expressing racial and class anxiety: instead of claiming brown and black people were biologically inferior, you claimed they were—for reasons you sympathized with, reasons that weren't really their fault—compromised by the food and drink they ingested; all those artificial dyes had darkened them on the inside.<sup>70</sup>

Nesse longo período, o narrador começa falando sobre o tipo de troca, no sentido de conversação, com a qual ele acabou se familiarizando. Quando ele diz que o substantivo "exchange" não é exatamente a palavra certa, podemos observar uma lacuna na linguagem, a incapacidade de nomear aquilo que emerge nas relações sociais e que provoca confusão. Essa hesitação insere um elemento de incerteza e questionamento, mostrando que mesmo a linguagem, comumente pensada como uma estrutura estável para veicular significado, encontra suas limitações quando confrontada com a complexidade das relações sociais. Aqui, a linguagem funciona como uma manifestação do contexto mais amplo, pois cada palavra, intencionalmente ou não, traz consigo camadas de significação que são produtos de um momento sociopolítico específico.

Além disso, o fato de ele não escolher a melhor palavra para descrever a interação nos coloca também na posição de questionar, se o narrador não tem uma palavra para isso, quais outras palavras poderiam substituir mas foram preteridas em favor de "exchange"? A resposta

---

<sup>70</sup> LERNER, Ben. 10:04. London: Granta, 2014, p. 97. [Trad.: "Era o tipo de discussão, embora "discussão" não seja a palavra exata, a que eu estava me acostumando, um novo vocabulário biopolítico para expressar angústia de classe e racial: em vez de dizer que pessoas negras e morenas eram biologicamente inferiores, dizia-se que eram — por motivos que nos sensibilizavam, motivos que não eram realmente culpa delas — pessoas prejudicadas pela comida e bebida que ingeriam; todos esses corantes artificiais as escureceram por dentro." LERNER, Ben. 10:04. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 111]

poderia passar por "chat", "conversation", "discussion", porém, "exchange" possui uma carga comercial muito forte, de troca, transação, transferência, diferente de seus sinônimos preteridos. Em suma, se outras palavras foram evitadas em favor de "exchange", isso implica uma determinada visão do narrador sobre a natureza das interações humanas nesse cenário específico. Ao mesmo tempo, é importante considerarmos que a interação é narrada posteriormente, isto é, o conteúdo narrado e o comentário narrativo fazem parte de uma construção *a posteriori*. A interação, nesse caso, está muito mais ligada a um diálogo com o leitor do que com a personagem da mãe que muda o filho de escola. A troca (exchange) não foi realizada no tempo da ação, mas ocorre impreterivelmente na narração, mostrando uma valorização da literatura como um meio de fixar um momento específico e extrair dele o maior número de conexões possíveis.

O narrador continua dizendo que a partir dessas discussões um vocabulário biopolítico emergiu para expressar ansiedade racial e de classe, em outras palavras, um "rearranjo" linguístico que incorpora a ideologia dominante. Esse vocabulário é usado para dizer que pessoas latinas e pretas estão comprometidas biologicamente pela comida e bebida que consomem. Nesse sentido, o alimento torna-se um mecanismo simbólico através do qual as desigualdades são justificadas e naturalizadas, enquanto a culpa é deslocada dos estratos sociais dominantes para as vítimas da estrutura social vigente. O narrador expõe a perversidade e hipocrisia dos grupos que utilizam essa linguagem, dizendo que eles fingem simpatizar com as razões dessa suposta inferioridade biológica, mas que os corantes artificiais escureceram essas pessoas por dentro — emulando textualmente o ponto de vista desses grupos a partir do discurso indireto livre, que ajuda a sustentar a terrível imagem racista.

O que mais chama atenção nessa passagem é que o narrador faz uma avaliação materialista da situação, aproximando a dimensão linguística da dimensão econômica e social. As novas formas de dominação engendradas pelo capitalismo estão se multiplicando e sendo constantemente rearranjadas, assim, a linguagem<sup>71</sup> torna-se uma ferramenta para a reconfiguração ideológica, estabelecendo um sistema semântico que, embora aparentemente empático e inclusivo, serve para perpetuar estereótipos e preconceitos. Esse novo léxico não apenas rearticula mas também mascara as relações de poder subjacentes, e a consciência do narrador desse fenômeno serve como um ato de resistência contra essa normalização.

Vê-se, portanto, a ascensão de uma nova prática segregacionista na qual a alimentação torna-se, de maneira mais acentuada, um problema de luta de classes através de uma ideologia

---

<sup>71</sup> É relevante salientar que esse procedimento de Lerner de perscrutação da linguagem é lapidado em seu próximo romance, *The Topeka School* (2019).

que justifica não apenas as relações de produção e distribuição, mas o desmembramento social: enquanto as classes mais altas consomem alimentos orgânicos, os pobres comem alimentos processados e, por isso, seriam mais violentos ou incapazes de se concentrar. Nota-se que a alimentação não é um mero produto da cultura ou da necessidade biológica, mas uma instância onde a luta de classes é simbolizada. Nesse sentido, o texto sugere que a questão alimentar não é apenas um problema de produção e distribuição, mas um vetor através do qual a ideologia liberal justifica e perpetua a estratificação social. Isso aponta para o fenômeno de reificação, onde relações sociais são convertidas em relações entre coisas, ocultando assim a verdadeira natureza das relações de poder que as mantêm. A crítica do narrador é então fundamental para entender que a aparência objetiva esconde a reificação e o seu comentário traz à superfície as relações sociais encobertas pelo capitalismo.

Ao usarmos a figuração do trabalho no café instantâneo e na cooperativa como pontos de discussão, somos levados pelo texto a ponderar como essas manifestações de trabalho são também manifestações de relações de classe. A mera ocupação do narrador em uma cooperativa não o isenta dessas dinâmicas; pelo contrário, a cooperativa pode ser vista como outro local onde essas relações são reproduzidas, mas talvez de uma forma menos visível ou direta. É importante sublinhar que esses ambientes de trabalho são apresentados através do foco narrativo, o que nos permite sondar as fissuras e incongruências desses espaços como representações do capitalismo em ação.

Segundo Fredric Jameson<sup>72</sup>, o argumento daqueles que procuram desacreditar o conceito marxista de classe social gira em torno da expansão do mercado e americanização de todo o globo, inclusive do chamado Terceiro Mundo, o que transforma todos os trabalhadores em consumidores, promovendo uma visão homogênea da sociedade pós-industrial. Jameson rebate essa ideia afirmando que a classe social é uma realidade estrutural tanto quanto uma construção da consciência de classe. Assim, estrutura concreta e consciência são historicamente relacionadas, o que torna a ideologia liberal um falseamento da realidade através do processo de homogeneização. Considerando o próprio sistema capitalista incapaz de realizar ideias de igualdade e justiça, principalmente devido ao princípio de acumulação, o conceito de classe social persiste materialmente, mesmo que obscurecido pelas transformações oriundas das expansões e crises do capitalismo. Jameson então defende seu

---

<sup>72</sup> JAMESON, Frederic. Class and allegory in contemporary mass culture: dog day afternoon as a political film (Classe e alegoria na cultura de massa contemporânea: “Um Dia de Cão” como filme político). Trad. Neide Aparecida Silva. *A Terra é Redonda*, 31 dez 2020. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/um-dia-de-cao-como-filme-politico/>. Acesso em: 26 out 2023.

argumento central de que as pessoas só se tornam conscientes da existência de classes sociais se estas são de alguma forma perceptíveis:

No presente contexto, o “pensamento” rumo ao qual a realidade tenta se dirigir não é apenas, ou mesmo não é ainda, consciência de classe: antes, representa justamente os pré-requisitos para a existência da consciência de classe na realidade social, quer dizer, a exigência segundo a qual, para que exista consciência de classe é necessário que as classes já sejam, em certo sentido, perceptíveis como tais. Chamaremos a esse requisito básico, agora tomando o termo emprestado a Freud, em vez de Marx, de requisito da figuração; para que esse requisito se cumpra, a realidade social e a vida cotidiana deverão ter se desenvolvido de tal modo que sua estrutura de classe subjacente se torne representável sob formas tangíveis. Pode-se apresentar o mesmo argumento de outra forma, salientando o papel extraordinariamente vital a ser desempenhado pela cultura nesse processo; cultura não só como instrumento de autoconsciência, mas, antes, como um sinal e um sintoma da autoconsciência possível. A relação entre consciência de classe e figuração, em outras palavras, requer algo mais básico que o conhecimento abstrato e implica uma forma de existência mais visceral do que as certezas abstratas da economia e da ciência social marxistas: esta última simplesmente continua a nos convencer da presença determinante, por trás da vida cotidiana, da lógica da produção capitalista. Certamente, como nos diz Althusser, o conceito de açúcar não precisa ter gosto doce. Não obstante, para que a verdadeira consciência de classe seja possível, precisamos começar a perceber a verdade abstrata da classe pelo meio tangível da vida cotidiana, sob formas expressivas e empíricas; e afirmar que a estrutura de classe tornou-se representável significa que demos um passo além da mera compreensão abstrata e entramos no terreno que engloba a imaginação individual, as histórias que contamos como coletividade, a figuração narrativa – que é o domínio da cultura, e não mais da sociologia abstrata ou da análise econômica. Para se tornarem representáveis – isso é, visíveis, acessíveis à imaginação – as classes precisam ser capazes de se transformar em personagens (...) <sup>73</sup>

Jameson nos ajuda a entender que o tema de classe não é apenas um resíduo histórico, mas uma realidade persistente que continua a se manifestar em novas e mutáveis formas, como visto no romance com a alimentação. Esse fenômeno, que é crucial para entender a reificação, torna-se, nesse sentido, um sintoma revelador da perversidade do sistema capitalista e suas formas contemporâneas de estratificação e exploração. Assim, a ideologia capitalista, ao tentar homogeneizar as diferenças sob o manto do consumo, participa ativamente na ofuscação dessas realidades materiais e sociais.

A razão de termos selecionado essa longa passagem está na sua capacidade de sintetizar o pensamento de Jameson através da fusão dos conceitos de consciência de classe,

---

<sup>73</sup> JAMESON, Frederic. Class and allegory in contemporary mass culture: dog day afternoon as a political film (Classe e alegoria na cultura de massa contemporânea: “Um Dia de Cão” como filme político). Trad. Neide Aparecida Silva. *A Terra é Redonda*, 31 dez 2020. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/um-dia-de-cao-como-filme-politico/>. Acesso em: 26 out 2023.

figurabilidade e cultura, que nada mais são do que os pontos principais da ideia que o crítico possui de mapeamento cognitivo — um conceito em constante movimento ao longo da obra teórica de Jameson. Compreende-se que a consciência de classe emerge da percepção coletiva dos indivíduos acerca de sua posição comum na estrutura social, contudo, para que tal consciência se concretize, é imprescindível a existência de *condições* que permitam sua visualização e desenvolvimento. O conceito de figuração emprestado da teoria freudiana tem a ver com a capacidade de representar experiências ou conceitos de forma concreta e palpável, tornando-os figuras ou imagens mentais. Sabemos que na psicanálise a figuração descreve o processo pelo qual uma experiência ou emoção é simbolizada via sonhos, fantasias ou outras formas de imagens mentais, algo fundamental para a maneira com a qual os sujeitos processam e entendem o mundo.

Quando Jameson se apropria desse conceito, ele foca na descrição de um processo no qual a estrutura de classe subjacente à sociedade se torna visível e tangível por meio da representação da vida cotidiana, do uso da linguagem, narrativas, imagens e a cultura como um todo. De forma mais clara, a figurabilidade é a capacidade da estrutura de classe ser representada e percebida, o que permite que as pessoas desenvolvam uma consciência da sua própria posição dentro desse sistema. Para Jameson, a cultura é fundamental não apenas como instrumento de autoconsciência, mas um sintoma da autoconsciência possível, isto é, ela se torna um elo para a representação da estrutura de classe. A preocupação do crítico não está na compreensão abstrata da lógica capitalista através da economia e ciência social, mas na "experiência visceral" que essas abstrações podem ser sentidas e tornarem-se concretas a partir da vida cotidiana. Por fim, Jameson acredita que as classes sociais são acessíveis à nossa imaginação a partir do momento que tornam-se personagens nas representações culturais.

A análise realizada até este ponto nos permite observar que em *10:04* há uma figurabilidade de classe social e das contradições subjacentes. Desde o primeiro parágrafo e suas comparações com outros trechos, observamos o narrador descrevendo sua experiência e consumo em certos espaços. No entanto, é por meio do seu ponto de vista crítico e subjetivo que compreendemos essas experiências não como naturais, mas como intrínsecas a uma formação social que certamente distingue diferentes grupos. É importante notar a maneira como o romance utiliza a linguagem do cotidiano e as interações humanas para destacar a presença pervasiva dessas relações de classe. O ato de comer, sejam filhotes de polvo ou café instantâneo, não é apenas um ato de consumo individual, mas se insere dentro de um quadro mais amplo que compreende tanto produtores quanto consumidores, servidores e servidos.

Nesse sentido, os objetos de consumo transformam-se em marcadores sociais, signos através dos quais as desigualdades são perpetuadas.

Entretanto, há outros momentos no romance em que a noção de figurabilidade é mais evidente. Este é o caso do episódio na cooperativa em que o narrador trabalha. As classes sociais emergem não apenas como conteúdo do funcionamento do lugar, mas como verdadeira forma dessa estrutura: diversos colaboradores enviam suas empregadas e babás para fazerem o seu trabalho, o que demonstra como a estrutura de classe se replica mesmo em espaços que pretendem ser mais igualitários ou progressistas. Da mesma maneira, a cooperativa age no sentido de amenizar os impactos visíveis da desigualdade, como a construção de abrigos e distribuição de sopas. No entanto, é por meio da composição do episódio que o narrador vai revelando, pouco a pouco, a insignificância dessas ações dentro do sistema capitalista. Afinal, a ideologia dominante, que permeia as mentes e afetos das pessoas que participam da cooperativa com ele, reverbera o ódio de classe.

As emoções também surgem como um terreno fértil para a disseminação da ideologia de classe. O medo e a raiva, que frequentemente levam à ação, revelam como a estrutura de classe não é apenas um fenômeno material ou econômico, mas penetra profundamente na psique dos indivíduos. O conceito de "ansiedade de classe" apontado pelo narrador não é apenas um medo abstrato, mas traduz-se em decisões concretas que têm implicações amplas, como a mudança de escola pública para privada. Por fim, podemos dar um passo atrás para ter um olhar mais total sobre o romance e perceber que há uma justaposição entre as experiências do narrador e aqueles que se movem à margem: entre ele e os garçons, as empregadas e babás pretas e latinas, aqueles que não podem comprar no Whole Foods ou nem mesmo consumir a experiência de passear pela High Line.

#### **IV - Calvin: problemas de classe e figuração**

Seguindo esse ponto sobre representação e classe social, a medicalização da educação é um outro lado desse processo, assim como uma consequência das políticas neoliberais, especialmente na área educacional. Crianças, jovens e adultos medicados a fim de aumentar a *performance* acadêmica ou no trabalho é uma forma de mascarar os sintomas e não de erradicar a doença. Assim como a má alimentação descrita no excerto, a saúde mental não é um processo natural da sociedade, mas um efeito político-econômico que demanda a sua própria linguagem a fim de encobrir seus efeitos devastadores na sociedade. Em um outro episódio do romance o narrador relata as suas impressões e um encontro com um dos seus

estudantes de pós-graduação na área de escrita criativa. Calvin, que é um poeta, está imerso em pensamentos confusos que refletem em suas ações. De modo geral, essa passagem escaneia uma subjetividade que foi esfacelada pela impossibilidade de figurar a sua experiência:

In the last few months, Calvin's messages to me had become both more frequent and harder to parse. Instead of sending me revisions of poems or comments about the readings I'd suggested, his rambling emails had begun to include long passages about "the poetics of civilizational collapse" and "the radical eschatological horizon of revolutionary praxis." Then they would switch suddenly back into a more mundane register as he complained quite sanely about tuition and fees and his sense that graduate school wasn't making him a better writer. He also expressed a great deal of concern about my health, despite my having already insisted it was fine because he'd read the story in *The New Yorker*.<sup>74</sup>

(...)

As soon as I saw Calvin sitting on the floor before my locked and dark office door, his back against it, a book open in his lap, but his eyes staring blankly at the opposite wall, his earbuds blasting something, I felt that something was seriously wrong with him. However, encountering a student in such a state was not entirely unusual. When I greeted him and moved to unlock the door, there was a strange mixture of urgency and slowness of response, as if he had to keep reminding himself to react to external stimuli, but then reacted violently.<sup>75</sup>

O excerto demonstra a crescente preocupação do professor com o seu aluno, que vem mandando mensagens cada vez mais fragmentadas. De modo geral, há uma justaposição das preocupações intelectuais de Calvin e a sua deterioração mental, de forma a fazer o leitor intuir uma relação de mútua influência. O narrador registra uma virada significativa no comportamento do estudante, que antes se comunicava de forma convencional a partir das leituras e discussões das aulas, mas que recentemente focava em temas mais abstratos, que podemos reconhecer como uma tentativa de apreender certa totalidade. A palavra mais

---

<sup>74</sup> LERNER, Ben. 10:04. London: Granta, 2014, p. 213. [Trad.: “Nos últimos meses, as mensagens que Calvin me enviava vinham se tornando mais frequentes e difíceis de analisar. Em vez de me enviar revisões de poemas ou comentários sobre as leituras que eu sugerira, seus emails desconexos começaram a incluir longas passagens sobre “a poética do colapso civilizacional” e “o horizonte escatológico radical da práxis revolucionária”. Depois voltavam subitamente para um registro mais prosaico quando ele se queixava de modo bastante racional das anuidades e taxas e da sua sensação de que a pós-graduação não estava fazendo dele um escritor melhor. Também expressava muita preocupação com a minha saúde, apesar de eu já ter insistido que estava bem, porque ele havia lido o conto na *New Yorker*.” LERNER, Ben. 10:04. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 235]

<sup>75</sup> LERNER, Ben. 10:04. London: Granta, 2014, p. 214. [Trad.: “Senti que havia algo de muito errado com Calvin assim que o vi sentado no chão encostado na porta escura e trancada de minha sala, com um livro aberto no colo, os olhos vazios fixos na parede oposta e o volume dos fones de ouvido no máximo, se bem que não era nada incomum encontrar um aluno assim. Quando o cumprimentei e fui abrir a porta, houve um estranho misto de urgência e lentidão de reação, como se ele precisasse ficar se lembrando de que deveria reagir a estímulos externos, mas depois reagisse violentamente.” LERNER, Ben. 10:04. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 236]



importante para descrever esse processo é o adjetivo "rambling", que denota uma desconexão ou comportamento errante, no sentido de desnorreamento repetitivo, como se estivesse tentando mapear um território inexplorado sem um ponto de referência.

O narrador então ressalta as transições abruptas na comunicação de Calvin, que oscilava entre esses tópicos inquietantes para preocupações cotidianas tais como mensalidade da faculdade e uma apreensão com a possibilidade do curso não ser tão benéfico a ele, no sentido de melhorar sua escrita. Essas transições também podem ser vistas como um condensamento do próprio ambiente acadêmico, que por vezes demanda uma imersão intelectual profunda, enquanto simultaneamente exige considerações práticas como financiamento, publicações e empregabilidade futura. Nesse ponto há também uma justaposição interessante, concentrada numa preocupação financeira e sucesso artístico. Já no final do parágrafo há uma estranha preocupação do estudante com a saúde do narrador, principalmente após a publicação de seu conto na revista *The New Yorker*. Esses dados nos fazem questionar a capacidade de Calvin de discernir realidade e ficção, o que, de certo modo, demonstra uma continuidade do perfil do aluno traçado pelo narrador no que diz respeito a uma dissonância e um esforço de reconciliar diferentes áreas de sua vida.

No parágrafo mais adiante selecionado, observamos a percepção do narrador em relação ao estado mental de Calvin e seus efeitos corporais. Estes demonstram uma desconexão do homem com o ambiente, principalmente com os detalhes do olhar vazio e os fones de ouvido "blasting something", o que manifesta certa aleatoriedade e, ao mesmo tempo, um incômodo causado pelo volume. Ambos os dados atestam uma alienação do sujeito, isolado da exterioridade, e um entorpecimento dos sentidos físicos; ou seja, elementos que ressaltam um ato duplo de isolamento sensorial e cognitivo. O olhar vazio pode ser interpretado como uma falta de engajamento com a realidade circundante, enquanto o som alto nos fones de ouvido pode ser visto como uma forma de autopreservação, uma tentativa de estabelecer um ambiente pessoal em meio a um contexto mais amplo percebido como hostil ou desorientador.

Isso é intensificado pelo comportamento contraditório descrito como mistura de urgência e lentidão. Quando o narrador diz que Calvin aparenta ter uma necessidade interna de se lembrar de responder a estímulos externos há uma sugestão de desconexão entre seus processos cognitivos e a realidade. Por fim, a reação violenta descrita evidencia uma volatilidade e a condição adoecida de Calvin. Entretanto, há um outro pormenor muito significativo que não podemos deixar passar despercebido. Quando o narrador comenta "encountering a student in such a state was not entirely unusual", indica que há uma

familiaridade com estudantes que demonstram o mesmo comportamento, isto é, Calvin não é um fenômeno isolado, mas um sintoma de uma situação mais ampla que se estende além de sua própria individualidade. A observação do narrador nos leva de volta à questão da justaposição entre vida intelectual e desnorteamento mental, assim como vida artística e preocupações financeiras, temas abordados no parágrafo anterior. Esses elementos não apenas coexistem dentro de Calvin, mas também refletem um arranjo mais amplo de forças sociais que estruturam o ambiente em que ele e seu professor estão inseridos.

Nesse sentido, podemos recuperar as ideias de Jameson sobre a figurabilidade como um processo indispensável para a consciência de classe, a compreensão compartilhada dos indivíduos sobre sua posição relativa dentro da estrutura econômica. A cultura, nesse contexto, não é apenas uma expressão estética ou ideológica, mas um meio pelo qual as relações de classe são representadas e compreendidas. Desse modo, a cultura atua como um termômetro da "experiência visceral" das complexidades do sistema capitalista, traduzindo as abstrações da teoria econômica e social em experiências e percepções cotidianas. A narrativa sobre Calvin pode ser entendida como um exemplo imanente de figurabilidade. Ele não é um fenômeno isolado, mas uma representação — ou figuração, em termos jamesonianos — de contradições mais amplas que são inerentes ao ambiente acadêmico e, por extensão, ao sistema social total. Sua condição mental, suas dificuldades com teoria e prática, e suas preocupações financeiras se tornam metonímias de uma estrutura de classe e suas complexidades intrínsecas. São imagens que tornam visível a estrutura subjacente, permitindo aos leitores uma consciência crítica sobre suas próprias posições dentro dessa matriz socioeconômica.

## CAPÍTULO 3

### **O Mercado Artístico e a Suprainstituição: financeirização, experiência estética e a organização da vida social**

“Embora seja verdade que o consumo de espetáculo, imagem, informação e conhecimento seja qualitativamente diferente do consumo de mercadorias materiais (como casas, carros, pão e roupas da moda), é um erro não reconhecer que a rápida expansão da atividade nessas esferas está enraizada na necessidade (...) de escapar dos limites materiais do crescimento exponencial. Todas essas formas alternativas pertencem à luta do capital para resolver a necessidade de crescimento exponencial permanente.”

David Harvey

“Em certos traços aparentemente insignificantes, que se situam sobre a superfície da vida, as mesmas correntes psíquicas se unificam caracteristicamente. A mente moderna se tornou mais e mais calculista. A exatidão calculista da vida prática, que a economia do dinheiro criou, corresponde ao ideal da ciência natural: transformar o mundo num problema aritmético, dispor todas as partes do mundo por meio de fórmulas matemáticas. Somente a economia do dinheiro chegou a encher os dias de tantas pessoas com pesar, calcular, com determinações numéricas, com uma redução de valores qualitativos a quantitativos. Através da natureza calculativa do dinheiro, uma nova precisão, uma certeza na definição de identidades e diferenças, uma ausência da ambiguidade nos acordos e combinações surgiram nas relações de elementos vitais (...).”

Georg Simmel

#### **I - O mercado editorial e o capital financeiro**

Invadindo cada esfera da vida contemporânea, o mercado e suas regras permeiam e moldam nosso mundo, incluindo territórios tradicionalmente considerados “sagrados” como arte e literatura. Revelando uma visão de bastidores no complexo mundo da produção

editorial, o narrador de *10:04* traça um retrato de como o mercado exerce sua influência e impõe suas políticas e regulamentações sobre a criação artística. Neste capítulo, nos aprofundaremos na análise do papel intrusivo e por vezes contraditório do mercado de arte na formação da experiência estética. Através de uma exploração minuciosa de episódios escolhidos do romance que gravitam em torno desse tópico, examinaremos a interação complexa do narrador com essa lógica mercadológica. De forma notável, ele navega pela “corrente” do mercado enquanto simultaneamente mantém uma posição crítica, muitas vezes desafiando e questionando suas contradições e limitações.

A few months before, the agent had e-mailed me that she believed I could get a “strong six-figure” advance based on a story of mine that had appeared in *The New Yorker*; all I had to do was promise to turn it into a novel. I managed to draft an earnest if indefinite proposal and soon there was a competitive auction among the major New York houses and we were eating cephalopods in what would become the opening scene. “How exactly will you expand the story?” she’d asked, far look in her eyes because she was calculating tip.<sup>76</sup>

O trecho começa com uma analepse<sup>77</sup>, com a qual o narrador contextualiza o primeiro parágrafo a partir de informações temporais e espaciais. Esse recurso narrativo não apenas remonta a um acontecimento anterior no tempo, mas também possui implicações que permitem ao leitor construir, de maneira mais abrangente, uma percepção mais detalhada das dinâmicas que circundam o narrador. Ao relembrar eventos passados, essa estratégia ilumina o presente da narrativa e nos fornece pistas sobre as motivações do protagonista e da rede complexa de eventos em que está inserido. Dito isso, o conteúdo nos informa que a agente que o acompanha mandou, há alguns meses, um email dizendo que acreditava que ele conseguiria um adiantamento milionário baseado em um conto que ele publicou na revista *The New Yorker*, se ele promettesse transformar a história em um romance.

---

<sup>76</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 3-4. [Trad. “Alguns meses antes, a agente me mandara um e-mail dizendo acreditar que eu poderia obter um “polpudo adiantamento de seis dígitos” com base em um conto meu que fora publicado na *New Yorker*; tudo o que eu precisava fazer era prometer transformá-lo num romance. Consegui esboçar uma proposta de livro séria ainda que indefinida e em pouco tempo houve um leilão competitivo entre as principais editoras de Nova York e eu e ela estávamos almoçando cefalópodes no que viria a ser a cena de abertura. “Como, exatamente, você vai expandir o conto?”, perguntou ela, seu olhar distante calculando a gorjeta.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 10]

<sup>77</sup> Analepse é um recurso que introduz eventos passados na narrativa atual, encontrada tanto na literatura quanto no cinema. É uma anacronia, muitas vezes chamada de *flashback*, contrapondo-se à prolepse. Gérard Genette distingue entre analepse interna, ligada ao início da história, e externa, que vai além. Esse método ajuda a esclarecer o presente ao referenciar eventos passados cruciais para entender a trama. [CEIA, Carlos. ANALEPSE. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Publicado em: 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fct.unl.pt/encyclopedia/analepse#:~:text=Na%20narrativa%20literária%20ou%20cinematográfica,o%20põe%20a%20de%20prolepse>. Acesso em: 30 set. 2023.]

A menção ao email sugere, por um lado, uma certa distância na comunicação entre os dois, já que a informação não é transmitida pessoalmente, mas por um meio eletrônico. Por outro lado, esse dado também denota a natureza imediata e eficiente do mundo em que se situam. Nesta era de digitalização e conectividade, a comunicação por email se torna quase um sinônimo de transações profissionais, aludindo a um ambiente onde tudo é mediado pela tecnologia — incluindo o campo das artes. Além disso, o contexto de uma proposta por uma história publicada em uma revista prestigiosa como a *The New Yorker* nos faz questionar as prioridades do mundo literário e editorial. Estaria a validação de uma obra literária condicionada à sua viabilidade comercial? A publicação em um espaço de renome é equivalente a um selo de aprovação comercial, e não necessariamente uma chancela de qualidade literária inquestionável. Isso já destaca o conflito persistente entre arte e comércio.

Atentemo-nos ainda para o uso de dois verbos importantes, "believed" e "to promise": ambos dão continuidade a um sistema lexical da obra que já analisamos anteriormente, formando então um padrão reconhecível. Se a palavra chave no início foi *converter*, aqui temos o combo *acreditar* e *prometer*. Esse primeiro período apresenta exclusivamente uma operação comum, a venda de um serviço ou produto, sendo a agente a ponte entre ambos os lados; há uma proposta e o valor resumido no jargão "strong six-figure", que confere casualidade à operação. Entretanto, sabe-se que os verbos escolhidos não são parte do léxico comercial vigente, acreditar e prometer não favorecem a imagem de objetividade e lucro capitalista, o que causa estranhamento. Por que então usar esses verbos?

A operação comercial realizada é baseada em abstrações, em rendimentos futuros, há uma *promessa* de um produto final que possivelmente renderá muito mais que a "strong six-figure" paga. Manter o uso de verbos e adjetivos que remetem a algo especulativo ou imaterial agora não demonstra apenas a visão do narrador de como a nossa religião atual resume-se ao mercado, mas como as suas operações são tão obscuras quanto os dogmas religiosos pré-capitalistas. O que nos interessa nessa primeira parte é a escolha semântica para descrever a operação que transforma literatura em um produto, revelando o papel do mercado dentro da esfera da criação artística. A frase "strong six-figure" ainda revela uma outra camada. Embora a quantia seja expressiva, a forma casual com que é mencionada sugere que para os envolvidos nessa esfera literária e comercial, tal soma é corriqueira. E, ainda assim, a natureza "casual" dessa quantia contrapõe-se ao fato de que a mesma está condicionada a uma promessa — a transformação de um conto em um romance. Isso levanta questões sobre as pressões que os escritores podem enfrentar para moldar ou adaptar seu trabalho às demandas do mercado, muitas vezes em detrimento de sua própria visão ou integridade artística.

No segundo período há uma continuidade do padrão narrativo observado: ao dizer que ele escreveu um rascunho de proposta sério, mas indefinido, que rendeu um leilão entre as maiores editoras de Nova York, ele zomba dessa dinâmica. Se a proposta é séria e honesta, como ela pode ser, ao mesmo tempo, vaga? Vemos que o narrador se aproveita de sua perícia em perceber que a aparência das coisas é distinta da essência. Ademais, o fato de algo ser simultaneamente sério e vago sugere que o que é valorizado não é a substância ou o mérito artístico da proposta, mas sim a possibilidade de comercialização e lucro. Tal dualidade reflete a constante tensão entre o valor estético de uma obra e o seu valor de mercado. A menção a um "leilão entre as maiores editoras de NY" ressalta ainda mais a mercantilização em curso. Tal leilão nos remete ao mundo das artes plásticas, onde obras são frequentemente leiloadas pelo maior lance. No entanto, enquanto nas artes plásticas a obra já está completa e é avaliada como tal, na literatura, estamos falando de uma "proposta", algo que ainda está por vir, reforçando a ideia da especulação e do investimento em potencial.

A provocação do narrador alcança outro patamar quando há a menção metaliterária, isto é, quando ele diz que a comemoração no restaurante, comendo cefalópodes, será a cena de abertura do romance, o produto final que nós, leitores, estamos consumindo. O elemento metaliterário vai além de simplesmente celebrar a pluralidade de significados ou de fazer observações ocasionais sobre a criação artística. Ele evidencia a dimensão auto-reflexiva da obra, ponderando sobre as instituições envolvidas, como a editora. No entanto, a editora não opera de forma autônoma, mas está integrada ao mercado financeiro e, conseqüentemente, sujeita às suas leis e diretrizes. Ao comentar sobre os bastidores do mercado editorial, o narrador desfaz qualquer ilusão sobre a obra de arte autônoma, concebida por um gênio; pelo contrário, ele traz à superfície a dinâmica desse mercado, assim como a sua própria criatividade destituída de qualquer idealismo: não há um cantar às musas, mas um reconhecimento de que assim como todos, o escritor está sujeito às leis do deus-capital e a sua obra articula os efeitos dessa dinâmica.

O terceiro e último período do parágrafo é uma fala da agente, a pergunta de como ele iria expandir a história e o que ela fazia enquanto isso. Esse último período parece o menos detalhado, mas é tão importante quanto os outros, pois mostra algo que passa despercebido por estarmos habituados. Enquanto conversa, a agente tem um olhar vago pois está fazendo os cálculos para a gorjeta. Assim como no primeiro parágrafo, o narrador volta a um nível cognitivo que demonstra a fragmentação das pessoas diante da vida cotidiana. Nesse trecho há uma justaposição de três camadas básicas: a dimensão mental (ou cognitiva), a espacial (e corporal) e o tecido social administrado pelas operações comerciais que impregna as outras

dimensões. Em uma simples interação social, a agente pensa no lucro da obra e na gorjeta, revelando uma distração que sugere uma dupla natureza: por um lado, ela é uma profissional atenta aos detalhes comerciais; por outro, é também uma consumidora, preocupada com as normas sociais e a etiqueta associada ao ato de pagar por um serviço. Essa dualidade ressalta o quão profundamente a mentalidade capitalista está enraizada, de modo que mesmo um ato aparentemente simples, como deixar uma gorjeta, é absorvido por cálculos e considerações econômicas. De modo geral, o garçom, a comida, a conversa, o romance são todos mercadorias em algum nível; e a relação entre o escritor e a agente, embora possa ter elementos de parceria e colaboração, é fundamentalmente uma transação comercial.

Assim, o narrador mostra como a lógica da racionalidade instrumentalizada, que se organiza na ideia da eficiência da produção e do consumo máximos, perpassa o espaço, as relações sociais e a mente das pessoas. A própria maneira de agir, olhar e se movimentar é inseparável das relações que estabelecemos com os espaços em que estamos. Essas relações, por sua vez, obedecem às leis próprias do mercado, que se tornaram indissociáveis daquilo que entendemos por cultura, onde a maximização do lucro é o objetivo principal tanto das empresas quanto dos indivíduos. Neste ponto, começa a se tornar fundamental o estabelecimento de uma conexão mais detalhada com a financeirização. Entretanto, antes desse importante passo, devemos analisar trechos homólogos a esse primeiro, a fim de extrairmos o máximo de material para uma análise crítica mais profunda. Avancemos, portanto, para outra parte do romance, próxima do final, na qual o narrador retoma a reunião com a agente:

I had arrived for what would be an outrageously expensive celebratory meal still incredulous about the amount of money a publisher was willing to pay me to dilate my story, but, after we ordered and before the octopus and flights of bluefin arrived, I had quickly signed two copies of a contract. I asked my agent to explain to me once more why anybody would pay such a sum for a book of mine, especially an unwritten one, given that my previous novel, despite an alarming level of critical acclaim, had only sold around ten thousand copies. Since my first book was published by a small press, my agent said, the larger houses were optimistic that their superior distribution and promotion could help a second book do much better than the first. Moreover, she explained, publishers pay for prestige. Even if I wrote a book that didn't sell, these presses wanted a potential darling of the critics or someone who might win prizes; it was symbolic capital that helped maintain the reputation of the house even if most of their money was being made by teen vampire sagas or one of the handful of mainstream "literary novelists" who actually sold a ton of books. This would have made sense to me in the eighties or nineties, when the novel was more or less still a viable commodity form, but why would publishers, all of whom seemed to be perpetually reorganizing, downsizing, scrambling to survive in the postcodex

world, be willing to convert real capital into the merely symbolic? “Keep in mind that your book proposal...” my agent said, and then paused thoughtfully, indicating that she was preparing to put something delicately, “your book proposal might generate more excitement among the houses than the book itself.”<sup>78</sup>

O primeiro dado apresentado é a reprodução do que já vimos anteriormente, ou seja, o narrador repete a expressão "outrageously expensive celebratory meal" a fim de justificar seus gastos. A repetição não é mero acidente estilístico, mas uma deliberada escolha que serve para evocar uma sensação ambivalente: a extravagância do momento, contrastando com a consciência aguda dos custos associados. Esse contraste revela o embate interno do narrador entre a celebração de uma conquista e a realidade financeira que a envolve. Além disso, o uso do tempo verbal, o passado mais-que-perfeito torna-se uma ferramenta importante para o narrador contar o episódio de uma forma distanciada, colocando ainda através de advérbios e adjetivos alguns julgamentos ou estados de espírito que demonstram a sua posição.

Desse modo, o uso do adjetivo "incredulous" combina muito bem com o advérbio "outrageously", dando um tom de êxtase ao momento narrado, ainda mais quando ele utiliza à frente o advérbio "quickly" para deixar claro como desejava assinar o contrato, antes mesmo do polvo e o atum que pediram chegarem à mesa. Essa aceleração ou urgência pode ser simultaneamente uma ansiedade para consolidar o acordo e uma tentativa de se distanciar rapidamente da desconfortável realidade dos gastos exorbitantes. Vemos ainda uma certa dualidade temporal: o polvo e o atum, uma vez consumidos, desaparecerão, assim como a “experiência” do jantar. No entanto, as ramificações do contrato perdurarão. Esse contraste

---

<sup>78</sup> LERNER, Ben. 10:04. London: Granta, 2014, p. 153-154. [Trad. “Eu havia chegado para o que seria um almoço comemorativo exorbitantemente caro ainda sem acreditar no monte de dinheiro que uma editora estava disposta a me pagar para que dilatasse o meu conto, mas, depois de fazermos os pedidos e antes que o polvo e um pratinho com atum bluefin chegassem, eu já tinha assinado rapidamente duas cópias de um contrato. Pedi à minha agente para me explicar mais uma vez por que alguém pagaria uma quantia daquelas por um livro meu, ainda mais um livro não escrito, já que meu romance anterior, apesar do alarmante sucesso de crítica, só tinha vendido uns dez mil exemplares. Como o meu primeiro livro foi publicado por uma editora pequena, disse a minha agente, as grandes editoras estavam otimistas de que uma distribuição e divulgação superiores poderiam ajudar um segundo livro a sair-se muito melhor do que o primeiro. Além disso, explicou ela, as editoras pagam pelo prestígio. Mesmo que eu escrevesse um livro que não vendesse, estas editoras queriam um potencial queridinho dos críticos ou alguém que pudesse ganhar prêmios; era o capital simbólico que ajudava a manter a reputação da editora, mesmo que a maior parte do seu faturamento viesse de sagas de vampiros adolescentes ou de uns poucos “romancistas literários” populares que vendiam de fato uma tonelada de livros. Isto teria feito sentido para mim nos anos 1980 ou 1990, quando o romance ainda era um produto mais ou menos viável, mas por que as editoras, que pareciam todas em perpétua reorganização, reduzindo pessoal, lutando para sobreviver no mundo pós-códice, estariam dispostas a converter capital real em capital meramente simbólico? “Lembre-se de que a sua proposta do livro...”, disse a minha agente, e depois fez uma pausa pensativa, indicando que estava se preparando para expressar algo de um modo delicado, “a sua proposta do livro pode entusiasmar mais as editoras do que o livro em si.” LERNER, Ben. 10:04. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 171-172]



entre o temporário e o permanente, entre o efêmero e o duradouro, é um elemento que observamos de forma cada vez mais recorrente na obra.

Existe nessa primeira parte uma justaposição que confere um tom cômico peculiar, o qual revela que não importa o nível de indignação ou consciência sobre o consumo intensamente estetizado naquele restaurante, o que o narrador queria de fato era assinar o contrato com a editora. Como verificamos aqui e em outros momentos, há uma dinâmica complexa de agência do sujeito e determinismo, pois há uma pulsão constante do narrador em decodificar a realidade a partir dos eventos que se sucedem e transmitir essa experiência ao leitor com um tom crítico. Isso evidencia uma contínua luta para rearranjar sua compreensão individual do mundo com as estruturas maiores às quais está ligado. Em outras palavras, continuamos a perceber uma tentativa de mapeamento cognitivo que parte do foco narrativo.

O trecho expressa uma impossibilidade de se desvencilhar do processo sendo narrado, afinal o narrador precisa sobreviver e, para isso, é necessário que se submeta, na medida do possível, à lógica mercadológica. Essa é uma grande contradição no romance, a qual *a única solução possível para o narrador é o próprio ato de narrar*, sendo as justaposições, a escolha lexical e o tempo verbal observados, combinações formais que escavam a superfície dos eventos narrados a fim de trazer certa clareza sobre a organização da vida social regida pelo princípio de troca. Narrar é, nesse sentido, uma poderosa afirmação da capacidade de resistir, refletir e reinterpretar. Ao contar sua experiência, o narrador não apenas documenta sua realidade, mas também a reconfigura em uma forma que traz clareza e, talvez, algum grau de controle — mesmo que efêmero ou simbólico.

No terceiro período, o leitor acompanha a incredulidade do narrador ao saber que, após a sua primeira publicação ter sido considerada um fracasso de vendas, foi oferecida a ele uma grande soma de dinheiro para escrever um romance. A surpresa do narrador sugere uma desconexão entre a percepção do valor intrínseco de sua obra e o valor mercantil que é atribuído pelas editoras. Essa discrepância aponta para a complexa relação entre arte e comércio: embora o valor monetário possa ser facilmente quantificado, o valor artístico é multifacetado, incorporando não apenas mérito literário, mas também relevância cultural, impacto social e outros fatores históricos e ideológicos. Existem dois dados importantes que antecedem o tema da discussão principal do excerto, além de ser repetido ao longo de toda a narrativa: a conhecida oposição entre capital material e simbólico — que inclui reputação, prestígio e reconhecimento dentro da comunidade literária e além dela.

Devemos ainda nesse período notar a continuidade de seu tom divertido quando ele usa o adjetivo "alarming" para qualificar o nível de aclamação crítica, demonstrando

concomitantemente o seu orgulho e descaso diante da situação. Essa escolha de palavra serve não apenas como uma alusão ao inesperado ou desproporcional reconhecimento que sua obra recebeu, mas também como uma provocação às incongruências do mundo literário. O narrador parece reconhecer o paradoxo de uma obra que, apesar de aclamada pelos críticos, não alcançou o mesmo sucesso em termos de vendas. Essa distinção levanta uma questão crucial: o que determina o sucesso de um livro?

Historicamente, o sucesso literário é um conceito em constante movimento. Embora as vendas possam ser um indicador tangível e quantificável, elas não “contam toda a história”. Grandes obras, muitas vezes, permanecem obscurecidas durante a vida do autor e só são descobertas e valorizadas postumamente. Além disso, a aclamação crítica, embora possa impulsionar a carreira de um escritor e a recepção de sua obra, nem sempre se traduz em vendas robustas ou em um público leitor extenso. Enquanto a arte busca, grosso modo, expressar ideias, emoções e capturar a essência da experiência, o mercado está focado na comercialização e monetização dessas expressões. Assim, um livro que se torna um *best-seller* pode não ser necessariamente aquele que inova na forma ou no conteúdo, mas aquele que se alinha às tendências populares ou preenche um nicho específico no mercado.

Por outro lado, a aclamação crítica está muitas vezes ligada à inovação, à profundidade temática e ao domínio da linguagem. Mas, paradoxalmente, essas mesmas qualidades podem tornar um livro menos acessível ao público em geral, confinando-o a círculos acadêmicos ou a um grupo seletivo de leitores. Naturalmente, isso não ocorre por uma questão de mera preferência ou gosto individual, mas sim devido às condições de educação e formação intelectual, as quais estão intrinsecamente relacionadas a fatores político-econômicos. A própria tensão entre esses dois tipos de sucesso revela muito sobre os valores e prioridades da sociedade em relação à literatura. Em uma era dominada pelo imediatismo e pela cultura de consumo, a literatura que desafia e provoca pode ser relegada a um segundo plano, enquanto narrativas mais acessíveis ou de apelo popular dominam as listas de mais vendidos.

Prosseguindo no trecho, o que o leitor observa a seguir é um pequeno resumo de como funciona a dinâmica entre capital material e simbólico. Primeiramente, as grandes editoras, as quais disputam a publicação do “projeto de romance” do narrador, possuem um *aparato logístico e publicitário* que ultrapassam drasticamente a sua primeira publicação, o que sugere que o sucesso ou o fracasso de um livro não é apenas determinado pelo seu conteúdo, mas também pela maneira como ele é promovido e distribuído. Logo, mesmo se a obra não for um *best-seller*, dificilmente haverá um fracasso palpável.

Em segundo lugar, a agente diz que as editoras pagam por prestígio, isto é, mesmo se o romance não vender como gostariam, o que eles realmente almejam é um "queridinho dos críticos" ou alguém que vença prêmios. Ter um autor aclamado, mesmo que não seja lucrativo em termos de vendas, traz um tipo de reconhecimento e respeito que fortalece a posição da editora no mundo literário. Assim chegamos ao núcleo do parágrafo, quando a agente afirma que é o capital simbólico que mantém a reputação das editoras, mesmo quando o dinheiro que realmente as mantém possui como fonte os livros de sagas juvenis — ou "teen vampire sagas" como ela diz — sendo proveitoso acrescentar que na época de publicação de *10:04* a saga *Twilight* estava encerrando seu ciclo de grande sucesso comercial — ou nos romancistas literários *mainstream*, os quais vendem milhões de livros por ano.

Isso revela que, enquanto o prestígio pode ser alcançado através da aclamação crítica, é frequentemente o apelo popular e o *zeitgeist* que garantem a sustentabilidade financeira. As sagas de fantasia, embora menosprezadas pela academia, demonstram certo domínio da narrativa que ressoa com um vasto público, traduzindo-se em vendas substanciais. Do mesmo modo, é fundamental também observar os escritores *mainstream*. Estes, muitas vezes, circulam entre o prestígio crítico e o sucesso comercial, representando um equilíbrio delicado no panorama literário. São por vezes autores que conseguem conciliar temática e estilística com uma narrativa acessível, atraindo tanto leitores casuais quanto críticos literários. Podemos considerar hoje que Ben Lerner tornou-se parte dessa categoria de autor *mainstream*, uma vez que seu sucesso tornou-se global, sendo traduzido para diversos idiomas, além da indicação ao prêmio Pulitzer em 2020, pelo romance *Topeka School*.

Atentemo-nos agora para a escolha dos verbos após o narrador comentar que não faz muito sentido para ele que as editoras ainda se preocupem com o capital simbólico quando o romance não é mais tanto uma mercadoria viável. Ele diz que as editoras estão "perpetually reorganizing, downsizing, scrambling to survive": esses verbos carregam consigo respectivamente uma conotação de adaptação contínua e redução. São ações que remetem a uma estrutura corporativa buscando maximizar eficiência, muitas vezes à custa da força de trabalho ou dos próprios produtos que oferecem. Assim, os dois primeiros verbos são partes fundamentais do vocabulário empresarial a que estamos habituados. Porém, o choque do real é produzido pelo último verbo que contrasta com os outros: "scrambling", que implica uma luta desesperada. Ao invés de uma máquina onipotente de negócios que ajusta suas engrenagens para otimizar resultados, o último termo sugere uma luta contra o tempo e talvez até uma iminência de desaparecimento. Esse contraste, sublinhado pela linguagem, ressalta a

precariedade das editoras em um mundo onde o valor do capital simbólico — e talvez até o próprio valor da literatura — está sendo continuamente reavaliado.

A pergunta final do narrador é por que as editoras se interessam em *converter* capital real em simbólico. Esse questionamento, aparentemente simples, remete a uma estrutura complexa de valorização na sociedade contemporânea, onde os significados e valores podem ser manipulados para servir a diferentes interesses. No núcleo dessa reflexão, observamos a fala da agente no último período, cujas palavras aguçam a curiosidade tanto do narrador quanto do leitor. A sugestão de que a proposta de um romance pode ser mais atraente para as editoras do que o romance em si evidencia uma certa tendência: o processo criativo e a obra literária poderiam ser secundários ao *buzz* ou expectativa que eles geram. Isso nos leva a pensar na seguinte questão: em que momento a narrativa e a substância real são superadas pela mera possibilidade, pela promessa de algo grande, mesmo que essa promessa nunca se concretize? Essa ênfase na "promessa" reflete uma realidade mais ampla em muitos setores da economia contemporânea, onde a especulação muitas vezes supera a produção real.

Assim como na bolsa de valores, onde as ações podem ser valorizadas com base na mera expectativa de lucros futuros e não em ganhos reais, o mercado literário, aparentemente, também está se movendo em direção a um modelo onde a ideia de um livro, sua potencialidade, pode ser mais valiosa do que o livro em si. Nesse cenário, o que é culturalmente valioso e o que é economicamente rentável parecem estar cada vez mais entrelaçados. O capital cultural, representado aqui pelo valor intrínseco da obra literária, não está mais separado do capital econômico, mas é continuamente moldado por ele. Assim, a fuga do capital das forças produtivas para as bolsas de valores e a estetização profunda e generalizada da vida social em todas as suas esferas são dois lados da mesma moeda. Voltando por fim à surpresa do narrador ao perceber que seu trabalho equivale a uma soma de capital simbólico que permite o funcionamento do mercado editorial como conhecemos, é importante reconhecermos que a obra de arte, mais do que nunca, é uma mercadoria como as outras — apenas um pouco diferente.

A técnica de Ben Lerner não apenas justapõe segmentos que acabam reordenando a percepção da realidade material, mas incorpora uma estratégia autorreflexiva que revela o caráter mercadológico da obra e desmistifica o trabalho artístico. Pouco nos interessa se há intenção autoral em aderir ou não ao caráter mercadológico da obra de arte, mas como o romance, em sua estrutura, lida com essa tensão. Colocando esse processo em termos críticos, identificamos um princípio regido pela tensão entre identidade e diferença; ou seja, embora a obra de arte não possa evitar o seu atributo mercadológico, a sua composição, em

determinados casos, pode questionar essa identificação e problematizar a lógica do capitalismo. Alberto Toscano e Jeff Kinkle, ao discutirem a obra de Fredric Jameson, dizem que se o crítico tiver correto, “se o estudo do 'próprio capital' é 'agora a nossa verdadeira ontologia', então como podemos mudar da maneira como imaginamos o mapeamento absoluto do universo e o nosso conhecimento sobre ele para uma cartografia do capital como sistema mundial?”<sup>79</sup> Esse questionamento nos leva a pensar no sistema capitalista como uma totalidade que não oferece condições para um ponto de vista exterior. Portanto, a obra de arte não escapa das determinações desse processo homogeneizante e opressivo, sendo a crítica apenas possível do interior desse sistema, considerando as inúmeras contradições que essa situação produz. A partir dessas considerações, continuemos a leitura do episódio anterior a fim de observar com mais clareza como essa discussão pode ser aprofundada, e talvez esclarecida:

With my chopsticks I lifted and dipped the third and final baby octopus and tried to think as I chewed of a synonym for “tender.” Imitative desire for my virtual novel was going to fund artificial insemination and its associated costs. My actual novel everyone would thrash. After my agent’s percentage and taxes (including New York City taxes, she had reminded me), I would clear something like two hundred and seventy thousand dollars. Or Fifty-four IUIs. Or around four Hummer H2 SUVs. Or the two first editions on the market of *Leaves of Grass*. Or about twenty-five years of a Mexican migrant’s labor, seven of Alex’s in her current job. Or my rent, if I had rent control, for eleven years. Or thirty-six hundred flights of bluefin, assuming the species held. I swallowed and the majesty and murderous stupidity of it was all about me, coursing through me: the rhythm of artisanal Portuguese octopus fisheries coordinated with the rhythm of laborers’ migration and the rise and fall of art commodities and tradable futures in the dark galleries outside the restaurant and the mercury and radiation levels of the sashimi and the chests of the beautiful people in the restaurant—coordinated, or so it appeared, by money. One big joke cycle. One big totaled prosody.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> TOSCANO, Alberto; KINKLE, Jeff. *Cartographies of the Absolute*. Winchester, UK: Zero Books, 2015, p. 16.

<sup>80</sup> LERNER, Ben. 10:04. London: Granta, 2014, p. 155-156. [Trad. “Ergui meus hashis e mergulhei o terceiro e último filhote de polvo no molho tentando pensar num sinônimo de “tenro” enquanto mastigava. Um desejo imitativo pelo meu romance virtual iria financiar uma inseminação artificial e seus custos associados. O meu romance real todo mundo ia jogar no lixo. Retirando a porcentagem da minha agente e os impostos (incluindo os impostos da prefeitura de Nova York, lembrara-me ela), eu iria ganhar algo em torno de 270 mil dólares. Ou 54 inseminações intrauterinas. Ou cerca de quatro utilitários Hummer H2. Ou as duas primeiras edições no mercado de Folhas de relva. Ou cerca de 25 anos de trabalho de um imigrante mexicano, sete de Alex no seu emprego atual. Ou 11 anos de aluguel, isso se eu tivesse aluguel controlado. Ou 3.600 pratinhos de atum bluefin, presumindo que a espécie sobrevivesse. Engoli o polvo e a magnificência e estupidez assassinas daquilo estavam em toda a minha volta, me atravessando: o ritmo da pesca artesanal de polvo portuguesa coordenado com o ritmo da imigração dos trabalhadores e o aumento e queda das mercadorias de arte e dos futuros negociáveis nas galerias escuras fora do restaurante e os níveis de mercúrio e radiação do sashimi e o peito daquelas pessoas bonitas no restaurante — coordenados, ou assim parecia, pelo dinheiro. Um grande ciclo anedótico. Uma grande prosódia da perda total.” LERNER, Ben. 10:04. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 173]

O primeiro período do parágrafo chama atenção para a linguagem, tanto a poética quanto a metalinguagem. A primeira leva o leitor a se atentar ao ritmo, enquanto no nível do conteúdo o narrador justapõe o ato de comer com o de pensar criativamente, o que já nos leva para a dimensão metalinguística, uma vez que ele reflete sobre a procura de um sinônimo para "tender". Esse último pormenor revela tanto um exercício de imaginação própria de um escritor, quanto uma reflexão mais apurada sobre o objeto de consumo. O ato de buscar um sinônimo para "tender" não é um exercício superficial de semântica, mas expressa uma visão do processo criativo e na relação entre palavra e realidade. Nesse contexto, a busca do narrador por um termo adequado é uma metaforização do processo contínuo de negociação entre o mundo interno (o imaginário e o subjetivo) e o mundo externo (o concreto e o objetivo).

Chegamos em seguida a um dado fundamental: "Imitative desire for my virtual novel was going to fund artificial insemination and its associated costs". No parágrafo imediatamente anterior, o narrador explica o que entende por desejo imitativo: para ele é a principal forma de desejo, sendo que o princípio de competição na sociedade produz o seu próprio objeto de desejo. Isso é ilustrado pela situação onde o interesse de outras editoras por um romance "virtual" financia a inseminação artificial e seus custos associados, revelando a ideia de que o desejo muitas vezes é despertado ou amplificado quando percebemos que outros também valorizam algo — desejamos o que os outros desejam porque isso nos sugere valor — algo que Theodor Adorno e Max Horkheimer exploraram na *Dialética do Esclarecimento*<sup>81</sup>. Para eles, o comportamento mimético é um padrão recorrente na história, desde tempos antigos, quando a imitação da natureza ou da realidade era uma maneira de exercer controle e poder.

Nesse contexto, Adorno e Horkheimer<sup>82</sup> argumentam que o comportamento imitativo é inerente ao capitalismo, onde tudo é mediado pela troca, e a mercadoria é a protagonista. Assim, procuramos mimetizar não só o que é "natural", mas também o que é valorizado pelo outro, numa tentativa de exercer controle ou ganhar status. No capitalismo, esse impulso é transformado: imitamos não apenas o que os outros têm, mas o que eles desejam, perpetuando um ciclo de consumo e desejo que é alimentado pela competição e pela ideia de escassez. O dinheiro, então, como Adorno e Horkheimer explicam, se torna o núcleo desse ciclo de desejo, o árbitro principal do valor, um símbolo universal que define o objeto de desejo e, ao

---

<sup>81</sup> ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

mesmo tempo, pode distorcer necessidades e vontades genuínas ao convertê-las em mercadorias — o que nos faz pensar que estas são as únicas a circular livremente na sociedade.

O narrador faz uma reflexão crítica sobre isso ao relacionar o financiamento da inseminação artificial com o desejo imitativo por seu romance. Ele está destacando como, na sociedade atual, nossos desejos mais pessoais e profundos — até mesmo o desejo por um filho — podem ser engendrados pelo mercado. Em uma sociedade dominada pela busca por lucro, mesmo nossos desejos mais íntimos e pessoais estão sujeitos às forças de um sistema que valoriza o ter sobre o ser, o aparentar sobre o experienciar. Em última análise, identificamos uma contradição expressa no fato de que nossas aspirações e realizações podem perder seu significado genuíno, pois, ao invés de serem autodirigidas, são moldadas por um sistema que nos impulsiona a desejar o que é socialmente desejado, o que é performático, o que é um eco das expectativas sociais — uma sombra do que poderia ser uma substância rica e autêntica de desejo e realização.

De volta ao excerto, o narrador faz um comentário auto-depreciativo, acreditando que o romance em si, o produto final e não a ideia, todos iriam desmerecer. Ele está ciente da possibilidade do "produto final" não ser recebido com a mesma reverência que a mera ideia do livro. Esse contraste entre a realidade tangível do livro físico e a idealização de seu conteúdo é uma representação vívida do conflito entre valor intrínseco e valor percebido, uma tensão que muitos artistas enfrentam.

Os dados seguintes, reunidos, formam uma certa contabilização e, ao mesmo tempo, uma abstração peculiar. O narrador informa sobre o valor líquido que receberia após o desconto de impostos e a porcentagem da agente. Esta última ainda o lembra dos impostos específicos da cidade de Nova York. Da soma de seis dígitos, 270 mil dólares será o total que restaria para ele, fazendo-o refletir sobre o que poderia comprar com esse valor. A menção à remuneração líquida é significativa pois remete ao aspecto material e monetário da criação artística. Ao calcular meticulosamente suas despesas, impostos e a porcentagem de sua agente, o narrador não está apenas contabilizando seus ganhos, mas refletindo sobre o que o dinheiro *representa* em termos diversos. O fato de ele ser lembrado dos impostos da cidade de Nova York introduz ainda um elemento realista adicional, trazendo à tona as complicações práticas geograficamente determinadas. Embora, à primeira vista, a rede que ele monta pareça ser formada de elementos aleatórios para fins cômicos, são todos imediatamente significativos a ele, e certamente mapeiam para nós, leitores, uma totalidade tangível.

Como foi dito anteriormente, o princípio de troca é o que rege todas as relações sociais, e está expresso na própria organização do trecho analisado. O primeiro elemento que equivale diretamente à soma por seu trabalho é a inseminação intrauterina: ele conseguiria pagar por 54 tratamentos de fertilização. Esta é uma das principais preocupações do narrador, a de Alex conseguir engravidar e ele tornar-se pai. Além disso, colocar isso em primeiro lugar sugere uma hierarquização de necessidades e desejos, na qual a capacidade de procriar assume um valor simbólico e material superior. O segundo elemento é um automóvel esportivo de grande porte, o qual ele poderia comprar apenas quatro: uma quantidade bem menor comparada à inseminação, mas ainda um símbolo de status social. Entretanto, talvez os sinais mais ostensivos de riqueza material são secundários em relação à preocupação de continuidade da linhagem.

No que diz respeito às duas primeiras edições de *Leaves of Grass*, o terceiro elemento que está à venda no mercado, podemos identificar que o narrador compõe uma estrutura que rearranja nossa visão sobre diversos particulares, as mercadorias, dentro de um sistema inflacionado e regido pelo princípio da demanda e oferta. Os carros não fazem apenas a ponte de referência e contraste entre o primeiro e terceiro elementos, mas os colocam numa rede que considera o nível pessoal e coletivo, as preferências individuais e o circuito total das mercadorias. Já o quarto dado é composto por uma comparação entre o trabalho de imigrantes mexicanos, o qual equivaleria a vinte e cinco anos, e o trabalho de Alex, que equivaleria a sete no seu emprego atual. Isso levanta questões críticas sobre a divisão internacional do trabalho e a exploração de mão de obra.

No quinto elemento ele salta para o seu aluguel, que seria pago por onze anos se fosse regulamentado. O narrador chama a atenção para o aspecto fundamental da habitação como mercadoria, uma realidade que impõe sua própria lógica de troca e exploração. O pormenor da regulamentação pode ser uma crítica à precariedade da habitação e à necessidade de políticas habitacionais mais justas — lembrando que se trata da cidade de Nova York e sabemos que a possibilidade de regulamentação do aluguel beneficiaria a população, mas iria contra os interesses da elite, que encontra na gentrificação o seu movimento perpétuo de lucro. Finalmente, no sexto elemento, o narrador faz um salto para o presente e afirma que o valor que receberá corresponderia a três mil e seiscentas porções de atum iguais àquela que consumiu, contanto que a espécie não se extinguisse. Aqui, a sustentabilidade e a ecologia são trazidas à discussão, adicionando mais uma camada de complexidade à intrincada rede de relações de troca que o narrador estabelece e simultaneamente revela.



Mantendo o fluxo que volta para o presente do evento narrado, ele diz que engole o filhote de polvo. Em seguida, ele usa dois substantivos contrastantes — "majesty" e "stupidity", este último qualificado como "murderous" a fim de exacerbar o tom crítico — para descrever a consciência da totalidade que desceu sobre ele e o perpassou. A “majestade” aqui pode ser entendida como a capacidade humana de abstração e síntese, enquanto a “estupidez assassina” refere-se à capacidade igualmente humana de destruição e irracionalidade. O uso do verbo "coursing" merece ser destacado como uma continuidade de um léxico metafísico para decodificar o real e, ao mesmo tempo, demonstrar a tangibilidade da sua percepção — sendo um padrão visto anteriormente quando ele diz no episódio do Whole Foods que a tempestade que se aproximava estava tornando estranha a rotina de compras o suficiente para o tornar *visceralmente* consciente do milagre e da insanidade da economia mundana. Nesse sentido, podemos recuperar o que discutimos sobre o conceito de figurabilidade e identificar que os momentos de reconhecimento das fraturas do sistema capitalista no romance passam não apenas pelo nível cognitivo do sujeito que apreende as contradições, mas também pelo nível existencial; condições fundamentais para a figuração e, nosso caso, narrativização dessas descobertas fugazes.

Em relação ao trecho seguinte e final do parágrafo, é indiscutível a sua qualidade composicional. O narrador compara o ritmo dos pescados de polvos artesanais portugueses com o ritmo de migração dos trabalhadores: mercadoria e força de trabalho em ritmo coordenado. Ao fazer isso, o narrador está insinuando que todos esses elementos são interligados e coordenados pela lógica do capital. A ideia de "ritmo coordenado" é crucial, pois sugere que há uma orquestração, uma harmonia aparente que é, no entanto, marcada por relações de poder e desigualdade.

Logo depois ele compara a ascensão e queda de mercadorias artísticas, e "futuros negociáveis" nas galerias escuras fora do restaurante, com os níveis de mercúrio e radiação do sashimi e nos peitos das belas pessoas no restaurante, ambos coordenados pelo dinheiro. Ao colocar esses elementos lado a lado, o narrador instaura uma figuração onde arte, saúde e economia estão indissolúvelmente ligadas pela ação reguladora do capital. O adjetivo “dark” que modifica “galleries” pode ser visto não apenas como uma característica física, mas como uma insinuação do que se oculta por trás da valorização e desvalorização da arte: o jogo velado de interesses financeiros, investimentos e especulações que se disfarçam sob o manto da estética.

Por outro lado, o acoplamento dessa dinâmica com os níveis de mercúrio e radiação em alimentos e corpos sugere que tanto a produção artística quanto a produção de alimentos

(e até mesmo a saúde humana) estão sujeitas às mesmas forças. Essa é uma perspectiva alarmante, considerando a periculosidade de mercúrio e radiação. O narrador faz uma referência à forma como as “externalidades negativas” do sistema capitalista, frequentemente relegadas ou escondidas, acabam por se manifestar nos corpos e nos produtos de consumo. Ele arremata dizendo que tudo é um grande ciclo anedótico, uma grande prosódia total: este é o seu modo de descrever os ritmos que o sistema capitalista produz. É um ritmo que integra e harmoniza, mas também que normaliza e subjuga.

O que vimos até agora com a análise dos excertos demonstra um olhar crítico do foco narrativo sobre a dicotomia entre o valor simbólico e o valor material no mercado literário, uma arena frequentemente idealizada como um reduto da "alta cultura" imune às vicissitudes do capitalismo. No entanto, o que emerge é uma narrativa sobre como o narrador se encontra no meio de um jogo especulativo, onde o seu "potencial" como escritor é mais valioso do que seu trabalho concreto anterior. Nesse contexto, o autor não é apenas um criador, mas também um ativo financeiro, uma forma de "capital humano" sujeito à especulação e investimento. Como afirma Max Haiven<sup>83</sup>, a financeirização é um fenômeno tanto econômico quanto cultural que começa a tomar a forma que conhecemos nos dias de hoje, com todas suas especificidades, a partir dos anos 1970. Ele representa a expansão de ideias, processos, técnicas, narrativas, valores e *tropos* financeiros para além do mercado, embrenhando-se em todas as esferas da vida social, modificando não apenas nossas ações, mas o próprio modo de pensar. Segundo o teórico:

(...) em um contexto marcado pelo declínio neoliberal do estado de bem-estar e de outras formas de proteção coletiva e redistribuição de riqueza, torna-se cada vez mais imperativo que nos enxerguemos como agentes financeiros astutos, administrando com discernimento tanto nossos recursos tangíveis quanto intangíveis em um cenário desprovido de certezas.<sup>84</sup>

Uma perspectiva crítica desse processo deve ser capaz de mapear todo o tecido social e verificar como um conjunto de técnicas e dispositivos modelam um tipo de agência social, o próprio sujeito, que é orientado a reproduzir esse sistema baseado em ficções, dívidas e lucros corporativos. Haiven<sup>85</sup> argumenta que a financeirização é um processo que envolve de maneiras complexas a cultura e a linguagem, como a própria metáfora do "investimento", que hoje aparece em diversas áreas da vida social e está relacionada também à questão de endividamento geral da população: de hipotecas a empréstimos estudantis — lembremos da

<sup>83</sup> HAIVEN, Max. *Cultures of Financialization: Fictitious Capital in Popular Culture and Everyday Life*. New York: Palgrave Macmillan, 2014 (tradução nossa).

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>85</sup> *Ibidem*.

personagem Calvin —, de cartões de crédito a investimentos amadores. Para ele, ocorre uma justaposição de duas características principais que modulam esse processo: o aumento do poder e influência do setor financeiro na economia global e a mobilidade do fluxo de capital, que ocorre em paralelo à influência dos mercados financeiros sobre a política. A grande questão proposta por Haiven é "como interpretar um sistema que, em última instância, está sob o domínio do dinheiro imaginário, onde fluxos quase insondáveis de riqueza imaterial delineiam e determinam as vidas materiais de quase todos os habitantes do planeta?"<sup>86</sup> Essas palavras-chave como imaginação e imaterialidade retomam o que já discutimos sobre o capital fictício, isto é, títulos e ações que reivindicavam valor excedente futuro.

Segundo Haiven, há uma cooperação entre os capitalistas em seus empreendimentos arriscados e gigantescos, o que coloca o capital em circulação ao mesmo tempo que essa lucratividade supera outros setores econômicos, gerando uma dominação qualitativa do setor financeiro. Entretanto, essa dinâmica cria uma discrepância entre o valor dos ativos e o verdadeiro valor relativo ao trabalho. Assim, Haiven conclui que a presença significativa do setor financeiro na definição do valor e da quantidade monetária é uma das razões pelas quais nunca ocorre uma correspondência direta entre o valor real e o preço dos bens no sistema capitalista.

A fim de chegarmos ao processo de financeirização figurado nos trechos do romance, é produtivo realizarmos uma comparação que figure de maneira concreta a operação do capital fictício. O exemplo que mais se sobressai em nosso imaginário é o do *boom* imobiliário nos EUA, que ficou conhecido com a crise financeira de 2008. De modo sintetizado<sup>87</sup>, foi um período em que houve grande aumento nos preços dos imóveis, ao mesmo tempo em que se realizou uma grande quantidade de empréstimos hipotecários. Nesse meio tempo, à procura da maximização dos lucros, os bancos criaram títulos lastreados nas hipotecas, um tipo de derivativo. O derivativo é um contrato que deriva de um ativo subjacente (ações, mercadorias, moedas ou índices financeiros). Se alguém procura uma casa para comprar, o preço do imóvel está determinado por diversos fatores, como tamanho, localização, qualidade da construção, entre outros; essa casa é um ativo subjacente, assim como a hipoteca, que é um empréstimo por um imóvel o qual o mutuário promete pagar com juros ao longo de um tempo determinado, caso contrário o banco toma posse do imóvel.

---

<sup>86</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>87</sup> Essa exposição sobre o *boom* imobiliário é baseada na pesquisa da obra de David Harvey, principalmente no livro *17 contradições e o fim do capitalismo* (2016).

No caso do *boom* de 2008, o ativo subjacente são as hipotecas, que foram agrupadas e transformadas em títulos para investidores que os compram a fim de receber pagamentos regulares dos juros dos empréstimos realizados. Antes do *boom*, vemos o potencial ludibriador do setor financeiro, pois esses derivativos foram classificados como investimentos de baixo risco, pois acreditava-se na *promessa* de que ninguém deixaria de pagar a hipoteca. Mais uma vez preocupadas com os lucros, as instituições financeiras começaram a oferecer empréstimos nomeados como *subprime*, que são créditos oferecidos para pessoas com histórico financeiro considerado ruim, o que aumenta o risco para o credor. Porém, esse risco é ficcionalmente atenuado através de taxas muito maiores de juros, além de penalidades severas para pagamentos atrasados. Em um primeiro momento, essa alta taxa de juro cobrada é um atrativo para os investidores e, portanto, um incentivo para os bancos. Mas quando voltamos para a materialidade concreta da vida social e não à ficção dos números exponenciais, podemos intuir o resultado desse processo: as pessoas não tinham como pagar suas hipotecas, o que causou um efeito dominó, com a queda do valor de títulos lastreados e perdas monumentais para os investidores.

Ora, as passagens do romance analisadas configuram, em seu interior, esse processo de financeirização, sendo a nossa discussão sobre derivativos financeiros uma mediação capaz de interpretar esse elemento autorreflexivo da obra. Inicialmente, podemos considerar o conto publicado no *The New Yorker* como um “ativo subjacente”, sendo o seu potencial valor de mercado sendo realizado no romance baseado nessa história original, isto é, um derivativo. A agente do narrador, tal como um agente financeiro, enxerga o potencial no ativo e acredita que pode ser fomentado a fim de obter um retorno significativo, materializado na narrativa como o avanço de seis dígitos.

A ideia de risco e retorno própria do mercado financeiro está embutida também no trecho, uma vez que o narrador está incerto sobre como irá expandir a história e torná-la um romance completo. Essa incerteza nos faz lembrar os riscos inerentes de um derivativo, pois o valor final está ancorado no desempenho do ativo subjacente. Aqui é introduzida de forma mais concreta a ideia de capital fictício, através da aposta no futuro feita, principalmente, pela agente, que acredita no sucesso futuro do romance, tal como um investidor que compra um derivativo acreditando que o valor do ativo irá aumentar. Fazendo a volta à materialidade do processo, podemos considerar a imprudência ou negligência em 2008, quando os derivativos eram vendidos sem pensar na realidade das hipotecas *subprime*. No caso dos trechos analisados, vê-se uma tensão semelhante entre o valor comercial do romance e a realidade do processo de escrita. Portanto, ao justapor as duas situações, é possível enxergar que a

incerteza e a especulação são forças atuantes em diversos tipos de transações, assim como se tornam forma e conteúdo literários.

## II - A questão da autoficção

A discussão sobre o elemento autorreflexivo da obra, quando o narrador discute a influência do mercado financeiro em sua criação artística, instiga reflexões acerca da posição do narrador e da categoria de autoficção, na qual, por uma perspectiva materialista, é possível compreendê-la apenas como ficção. Tal visão se justifica pelo fato de que o material manejado pelo escritor é imediatamente significativo. Além disso, está intrinsecamente ligado à sua experiência social concreta. Nesse contexto, Anna Faedrich<sup>88</sup> considera a importância de Roland Barthes e Michel Foucault na ascensão da autoficção. Nos anos 1960, com a publicação de "A morte do autor" de Barthes, e "O que é um autor?" de Foucault, há uma virada para a autonomia do texto e do leitor, priorizando a linguagem e a impessoalidade em detrimento da figura concreta de alguém que escreve. Embora, em primeiro plano, haja um apagamento da figura do autor, do outro lado começa a emergir a ideia desconstrutivista de sujeito fragmentado, descentralizado e fluido, que culminou na ascensão do que hoje conhecemos como autoficção.

Esse processo nos faz perguntar: será que a "morte do autor" permitiu uma forma mais democrática de engajamento com o texto, ou simplesmente gerou uma dispersão de interpretação que, de alguma forma, diluiu a potencialidade da obra? Segundo Faedrich, “a emergência do termo e do conceito de autoficção apontaria para a crítica da teoria do sujeito e da subjetividade, da figura do autor, sua sacralização e recusa em se manter anônimo”<sup>89</sup>. Vê-se, portanto, que o termo está ligado muito mais à externalidade da obra e à sua recepção do que à sua articulação interna. Isso fica evidente quando Faedrich realiza a seguinte síntese tautológica da escrita autoficcional:

(...) uma **prática literária** contemporânea de **ficcionalização de si**, em que o autor estabelece um **pacto ambíguo** com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc; o **tempo presente** da narrativa e o modo composicional da autoficção, que é caracterizado pela **fragmentação**, uma vez que o autor não pretende dar conta da história linear e total de sua vida; o movimento da autoficção, que é da obra de arte para a vida — e não da vida para a obra, como na autobiografia —, potencializando o texto enquanto linguagem criadora;

<sup>88</sup> FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>. Acesso em: 11 maio 2023.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 35.

**identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista**, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro. E, por fim, a palavra-chave que marca a autoficção como um **gênero híbrido: a indecidibilidade**.<sup>90</sup>

Analisando essa definição de autoficção, chegamos a alguns fios fundamentais. O primeiro deles é a oposição a uma narrativa linear e total da vida do autor, sendo a escrita autoficcional composta de fragmentos. Não se trata apenas de um mero exercício literário, mas de uma resposta às condições de uma sociedade em que as grandes narrativas foram substituídas por fragmentos, muitas vezes contraditórios entre si. O segundo, baseado na eliminação da barreira entre fato e ficção, verdade e mentira, e outras oposições, está alicerçado numa ideia de incompreensão da realidade objetiva, isto é, na impossibilidade de interpretar o mundo em sua totalidade e objetividade. Ao eliminar essas barreiras, Faedrich aponta para uma epistemologia pós-moderna que questiona a possibilidade de um conhecimento objetivo e totalizante. Mas esse questionamento tem implicações políticas e sociais profundas. Se considerarmos que todas as verdades são relativas, isso pode levar a uma forma de relativismo que despolitiza questões sociais importantes, tornando-as objetos de interpretações pessoais em vez de problemas concretos a serem resolvidos.

Isso culmina, finalmente, na ideia de gênero híbrido, que corresponde a uma fusão da ideia de autor, narrador e protagonista, que implica um pacto com o leitor que deve internalizar essas regras ao ler um romance dito autoficcional — quase como uma sequência de instruções ou um manual para o consumo de determinado produto. Isso também pode ser analisado como um efeito da forma como a identidade é percebida na sociedade contemporânea: fluida, complexa, contraditória e até estilhaçada. Diante disso, podemos identificar que tanto o conceito de autoficção quanto as noções pós-estruturalistas sobre sujeito e identidade estão em sintonia com a própria movimentação do capital financeiro: será que o processo histórico do dinheiro, que tornou-se tão fluido e desconectado de suas bases materiais e produtivas, penetrou nas discussões teóricas sobre a narrativa ficcional? Como vimos por meio das ideias de Faedrich, aproximamo-nos de uma confirmação dessa hipótese. Mimetizando ainda o jogo desconstrutivista da interpretação, a teórica termina com a palavra-chave que marca esse gênero: *indecidibilidade*, sem, no entanto, explicar a sua relação mais profunda com a autoficção. Essa indecidibilidade é realmente uma característica inerente à autoficção, ou é uma maneira de escapar ao escrutínio crítico?

---

<sup>90</sup> Ibidem, p. 44-45, grifos nossos.

Conforme definida no dicionário de termos literários<sup>91</sup> e fundamentada na teoria de Jacques Derrida, a indecibilidade questiona a busca por uma verdade objetiva na crítica literária, dado o contexto, segundo seus defensores, de instabilidade e a natureza simbólica da realidade. Carlos Ceia<sup>92</sup> ressalta que a literatura, com sua riqueza de recursos estilísticos e de significados, não permite uma interpretação definitiva ou uma verdade única. Assim, um texto está sempre aberto a múltiplas interpretações. A aceitação dessas ideias implica renunciar a uma compreensão totalizante da realidade, alinhando-se à visão pós-estruturalista de que tudo é texto e de que as verdades são relativas. Logo, entender um texto literário como algo nunca totalmente escrito e nem vazio, mas uma teia de significados flutuantes, é ceder à ideologia dominante de que tudo está em constante fluxo e sujeito à reinvenção e commodificação, sendo essa suposta desconstrução parte da lógica do consumismo, na qual a busca por novos significados e interpretações alimenta a demanda por novos produtos e “experiências”, sem jamais identificar a estrutura que engendra essa máquina. Essa resignação é perigosa em vários níveis, especialmente no contexto de dominação capitalista e suas estruturas reificantes. O resultado é uma lógica circular em que a busca constante por novos significados e interpretações reforça e perpetua o próprio sistema que cria a instabilidade.

Em uma conversa com o escritor Ocean Vuong transmitida no canal do Youtube *Politics and Prose*<sup>93</sup>, Ben Lerner afirma que a autoficção não é apenas uma recusa à universalização através da escrita como uma forma de explorar suas vergonhas e ansiedades, mas um meio de mostrar a *desconexão* entre a forma que nos apresentamos socialmente e a experiência interior. Conforme o autor<sup>94</sup>, as mídias sociais promovem uma *autoestetização* que obscurece a experiência interior, intensificando a dominação da vida cotidiana e reduzindo o acesso à vida psíquica das pessoas. Lerner questiona se nesse contexto ainda é possível uma autêntica experiência subjetiva. Ele sugere que a autoficção, como forma literária, pode revelar a complexidade dessa negociação entre a persona pública e a "essência", contrapondo-se à simplificação e espetacularização típicas das redes sociais. A autoficção, para ele, aborda simultaneamente a autoapresentação e as profundezas psíquicas do sujeito, mostrando múltiplas camadas de conflito, vergonha e fracasso.

Nesse sentido, é importante reconhecer o acerto do escritor ao apontar para a desconexão entre o interno e o externo. Desse modo, ele nos faz refletir que é também

---

<sup>91</sup> CEIA, Carlos. Indecibilidade. In: *E-Dicionário de Termos literários*. 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fch.unl.pt/encyclopedia/indecibilidade>. Acesso em: 18 de maio de 2023.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Politics and Prose. P&P Live! Ben Lerner | THE TOPEKA SCHOOL with Ocean Vuong. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iMGyomTUD1g&t=1328s>. Acesso em: 07 dez. 2021.

<sup>94</sup> Ibidem.

importante ressaltar que a nossa noção de sujeito não pode ser separada da vida social ou exterior, que, em última instância, é a do sujeito produzido pelo capitalismo em sua fase de financeirização. Assim, a autoficção, com suas teorias estritamente psicologizantes, aposta na experiência individual e interior como uma esfera que está separada das outras e, portanto, capaz de mostrar o que a “ficção comum” não é. A concepção de sujeito interior, desprovido de referências externas, atua como uma ocultação das relações sociais e históricas que o constituem apenas para perpetuar o “jogo da indecibilidade”.

A abordagem crítica proeminente da autoficção contemporânea tende a valorizar o individualismo e a introspecção, negligenciando a interconexão entre o pessoal e o coletivo, o interno e o externo. Esse enfoque promove, muitas vezes, uma representação idealizada do indivíduo, distanciando-o da realidade social e histórica e enfatizando a experiência individual em detrimento do contexto coletivo e da historicidade. Essa aproximação contribui para a atomização do indivíduo e a fragmentação da sociedade, refletindo a tendência despolitizadora do capitalismo global. A literatura, inserida nesse contexto, é um campo dinâmico que abrange tanto a experiência pessoal do autor quanto as estruturas sociais e econômicas mais amplas, demandando dos participantes do processo literário — autores, críticos e leitores — a reflexão crítica sobre as implicações ideológicas da narração.

Dito isso, a análise de *10:04* realizada até o presente confronta a percepção de que a autoficção é intrinsecamente ambígua e indefinida ao demonstrar que a narrativa está profundamente enraizada no contexto espacial e nas interações com outros personagens. O aspecto psicológico do narrador é apresentado não como um elemento isolado, mas como integrante dessa interação, atuando simultaneamente como influenciador e influenciado pelo ambiente e pelas relações. Nossos movimentos de investigação e descoberta mostram que a obra se afasta de uma predileção pela indecibilidade e pelo desconstrutivismo, revelando uma abordagem que reconhece a longa tradição literária de entrelaçar vivências pessoais com a ficção. Nessa perspectiva, a distinção entre autoficção e ficção torna-se desnecessária, uma vez que ambas utilizam experiências biográficas e imaginárias para tecer a trama literária, refletindo as realidades sociais e econômicas que moldam o ato de escrever e a própria literatura.

Em seu percurso teórico sobre o termo, Faedrich<sup>95</sup> discute como a autoficção se tornou um rótulo conveniente para os romancistas escreverem sobre sua própria vida sem serem classificados como autobiografistas, uma vez que, segundo Faedrich, apenas a Ficção (com

---

<sup>95</sup> FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>. Acesso em: 11 maio 2023.



“F” maiúsculo) era considerada arte e literatura “autênticas”. O que entendemos disso é que há, antes de tudo, um conflito ideológico na preferência por essa palavra. Em relação ao aspecto político, a popularidade de um escritor sempre foi motivo de especulação e investigação sobre a sua vida particular. Entretanto, os meios de acesso a ela nunca foram tão múltiplos e fáceis como nas últimas décadas, tomando uma escalada considerável. Isso coloca o escritor numa posição de repensar o uso de dados concretos e detalhados sobre a sua vida, considerando que estes são passíveis de verificação quase imediata.

Em um cenário onde as distinções entre vida pessoal e expressão artística se tornam cada vez mais tênues, o autor enfrenta a possibilidade de sua obra ser interpretada de maneira pessoal, levando-o a adotar o termo autoficção tanto como blindagem legal e relacional quanto como estratégia de marketing, explorando a valorização da autenticidade e a fascinação pela intimidade das celebridades. Essa realidade reflete a cultura atual, que privilegia a transparência e o imediatismo. Nesse contexto, Gustave Flaubert já ilustrava esse dilema ao afirmar que sua personagem Emma Bovary era uma extensão de si mesmo (“Emma Bovary c’est moi”), desafiando as convenções e apontando para a fusão intrínseca entre experiência vivida e criação ficcional. A classificação de uma obra como autoficção não é tão distinta da ficção “pura”, visto que ambos os estilos são informados pelo contexto sócio-histórico do autor e, independentemente da quantidade de detalhes biográficos utilizados, o mérito literário dependerá da habilidade do escritor em tecer esses elementos em uma narrativa coesa e profunda. A primazia não está na classificação, mas na capacidade de transformar dados biográficos ou imaginativos em arte literária, evitando que a obra se reduza a meras anedotas pessoais.

Ao revisitarmos o debate sobre a interação entre experiência pessoal e narrativa, identificamos uma tendência desconstrutivista na autoficção que pende para o descritivo, desprovida de um aprofundamento crítico robusto e significativo. A narrativa autoficcional, ao centralizar o eu fragmentado e o presente contínuo, reflete a absorção da experiência individual pela lógica capitalista e uma fuga para o pessoal, que pode ser vista como um sinal da ausência de consciência histórica. Esse olhar para a forma narrativa pode negligenciar a interação complexa entre o indivíduo e as esferas sociais, econômicas e históricas mais amplas, limitando-se a um exercício introspectivo desprovido de crítica ou capacidade de mudança social. Ao falhar na exploração do potencial crítico e transformador dos eventos, a autoficção defendida pelos pós-estruturalistas corre o risco de favorecer a introspecção em detrimento da ação coletiva, apoiando uma sociedade fragmentada e sustentando as estruturas de poder existentes que influenciam nossa percepção da realidade, reforçando uma

valorização da individualidade sobre a comunidade. Sobre essas mudanças na experiência e na forma romance, vejamos o que Theodor Adorno diz:

Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz afichada, apenas a auxilia na produção do engodo. A reificação de todas as relações entre os indivíduos, que transforma suas qualidades humanas em lubrificante para o andamento macio da maquinaria, a alienação e a autoalienação universais, exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte.<sup>96</sup>

Adorno discute a impossibilidade de narrar, argumentado que a abordagem realista prévia, que definiu o romance como uma manifestação literária burguesa que almejava retratar a realidade de maneira fidedigna, tornou-se insustentável face à constante mutação do substrato histórico. O romance, de acordo com ele, perdeu diversas de suas funções convencionais para outras modalidades de representação da indústria cultural, como a fotografia e o cinema, o que impulsiona a busca por elementos formais que não estão presentes nesses meios. A objetividade tradicionalmente atribuída ao realismo cede lugar à reificação quando a realidade social se transforma. Seguindo essa linha de pensamento, Adorno defende a ideia de que, para manter sua natureza realista, o romance deve almejar a representação da essência das coisas, e não se limitar à mera reprodução dos fatos objetivos. Essa mudança de foco torna-se fundamental uma vez que os processos de reificação inerentes ao capitalismo obscurecem a realidade. A narrativa que se concentra apenas na superfície dos acontecimentos acaba por reforçar, conseqüentemente, tais processos e sustentar o que Adorno denomina "produção do engodo"<sup>97</sup>.

Quando nos voltamos para a contemporaneidade, observamos que esses processos tornaram-se mais complexos e que as mudanças na forma de narrar acompanham essas transformações. O narrador de *10:04*, com as suas transições entre elementos aparentemente díspares e comentários constantes, está longe de ocultar os processos de reificação, pelo contrário, ele é capaz de montar representações que os evidenciam, como visto no episódio sobre a expansão do conto com a agente literária: não apenas a lógica da financeirização é exposta, mas o espaço e interação das personagens convergem para uma representação abrangente do fenômeno. A partir disso, podemos observar uma fusão do espaço público e privado engendrada pelo capitalismo, gerando indivíduos que devem se comportar como se sua vida íntima e pública fossem não apenas uma unidade homogênea, mas uma mercadoria

---

<sup>96</sup> ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 57.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

estetizada como qualquer outra, pronta para ser consumida e gerar valores exponenciais. De acordo com Liam Kennedy e Stephen Shapiro:

Uma vez que a autenticidade de um "eu" interior ou de um ambiente coletivo (tanto social quanto "natural") é degradada ou falseada, emerge um novo campo, criado pela fusão desses dois aspectos. Esse novo campo de publicidade massificada é então submetido às dinâmicas do mercado competitivo, transformando-se numa espécie de propriedade privada em escala massiva. O indivíduo, que anteriormente estava dividido entre um papel público e um eu privado, é agora inteiramente posicionado, por um lado, em um novo domínio, uma rede social; por outro lado, essa esfera é inteiramente organizada segundo premissas em busca de lucro.<sup>98</sup>

O sujeito, portanto, é reduzido a um certo tipo de unidade que circula numa rede organizada pela procura incessante por lucro. Nesse sentido, o narrador de *10:04* pode ser visto como o empreendedor de si mesmo, cujo trabalho, o ato de narrar, produz uma mercadoria (ou a ideia de um produto final) que passa por um processo de especulação que tem como finalidade a obtenção de rendimentos. Entretanto, o nosso trabalho de análise demonstra que o narrador não é *apenas* isso, mas um sujeito que tem consciência desses processos e consegue, a partir de seu repertório intelectual e crítico, nos mostrar as contradições de dentro do sistema.

Logo, a partir do que vimos nesta seção, o que é chamado de autoficção nos dias de hoje parece ser, na realidade, uma manifestação das tensões engendradas pelo capitalismo e não uma estética que procura resolver essas contradições a partir de um suposto Eu autônomo. Isso mostra a sedimentação do capitalismo nas produções culturais, a partir de uma lógica na qual o sujeito circula entre a ansiedade e o fracasso, o medo e a culpa; em uma sociedade que coloca toda a responsabilidade nos indivíduos a fim de esconder a real face da economia financeirizada: se o artista não vende o suficiente — ou *flopou*, para usar o jargão midiático — a culpa é exclusivamente dele, e não da lógica do mercado que impulsiona a produção incessante de mercadorias, além da arbitrariedade das grandes multinacionais que escolhem o nível de distribuição e marketing dos produtos a partir de uma série de critérios ou pesquisas de nicho.

### III - Marfa

---

<sup>98</sup>KENNEDY, Liam. SHAPIRO, Stephen. *Neoliberalism and contemporary American literature*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2019. p. 4, tradução nossa.

Uma visão abrangente das coisas a partir de deslocamentos de percepções, mentais ou físicas, faz parte do procedimento narrativo que, em primeira instância passa pela organização do material através do foco narrativo e, em segunda instância, os efeitos dessa estruturação para quem lê e analisa o texto. Isso coloca autor e leitor numa situação tensionada, não pela oposição comum e estéril de intenção autoral e descoberta, mas pelo processo de mapeamento que a escrita literária elabora e demanda de um leitor que acesse esse mapa e faça suas próprias conexões. Até aqui, esse princípio composicional do romance pareceu exigir uma mediação com a financeirização, uma relação que tentamos estabelecer a partir da leitura atenta dos excertos. Vejamos agora como esse processo se desdobra no episódio em que o narrador está na cidade de Marfa, visitando uma exposição.

But things were different when I was an alien with a residency in the high desert entering a refashioned artillery shed that had once held German prisoners of war. German-language messages were still painted on the brick: DEN KOPF BENUTZEN IST BESSER ALS IHN VERLIEREN, read one. I asked Monika to translate: “Better to use your head than lose it,” she said. The sheds had been ruins when Judd took them over. He replaced what had been garage doors with walls of continuous squared and quartered windows, and he placed a galvanized-iron vaulted roof on top of the original flat roof, doubling the building’s height. The space was so flooded with light, and the milled aluminum so reflective—you could see the colors of the grass and sky outside the shed—that it took me a minute to see what I was seeing: three long rows of evenly spaced silver, shimmering boxes, positioned carefully in relation to the rhythm of the windows. Although all the boxes have the same exterior dimensions (41" × 51" × 72"), each interior is unique; some are internally divided in a variety of ways, some sides or tops are left open, etc., which means that, as you walk along the boxes, you might see dark volumes, or a band of dark between light-filled volumes, or, depending on your angle, no volume at all; one box is a mirror, another an abyss; all surface one moment, all depth the next. Although the material facts of the work were easy to enumerate—the intern was reciting them a little didactically, his voice echoing throughout the shed—they were obliterated by the effect. The work was set in time, changing quickly because the light was changing, the dry grasses going gold in it, and soon the sky was beginning to turn orange, tingeing the aluminum. All those windows opening onto open land, the reflective surfaces, the differently articulated interiors, some of which seemed to contain a blurry image of the landscape within them—all combined to collapse my sense of inside and outside, a power the work had never had for me in the white-cube galleries of New York. At one point I detected a moving blur on the surface of a box and I turned to the windows to see two pronghorn antelope rushing across the desert plain. (...) And yet memorial wasn’t really the right word: they didn’t seem intended to focus my memory, they didn’t feel addressed to me or any other individual. It was more like visiting Stonehenge, something I’ve never done, and encountering a structure that was clearly built by humans but inscrutable in human terms, as if the installation were waiting to be visited by an alien or god. The work was located in the immediate, physical present, registering fluctuations of presence and light, and located in the surpassing disasters of

modern times, Den Kopf benutzen ist besser als ihn verlieren, but it was also tuned to an inhuman, geological duration, lava flows and sills, aluminum expanding as the planet warms. As the boxes crimsoned and darkened with the sunset, I felt all those orders of temporality—the biological, the historical, the geological—combine and interfere and then dissolve. I thought of the “impossible mirror” of Bronk’s poem.

Antes de analisarmos o trecho, é importante contextualizar o leitor sobre o episódio, o qual encontra-se na parte quatro do romance e abrange a visita do narrador à cidade de Marfa, no Texas, onde ele foi para uma residência artística a fim de escrever o seu livro. O excerto selecionado é sobre a ida dele à Chinati Foundation, uma instituição e museu de arte contemporânea fundado pelo artista Donald Judd. É relevante apontar que o próprio narrador faz constantes comparações com a cidade texana e Nova York, e a sua percepção espacial e temporal a partir dessa comparação torna-se tema recorrente dessa parte do romance. Porém, é apenas quando ele visita o museu que o seu olhar é rearranjado e um novo conhecimento é possível surgir, uma vez que ele mesmo diz que nunca teve uma resposta considerável ao trabalho de Judd, chegando a comparar os efeitos de suas instalações em museus ou pequenas galerias em Nova York com supermercados ou lojas de casa e construção. Mas agora, como começa o primeiro período do trecho, as coisas eram diferentes, pois ele é um estranho com uma residência artística, vivendo no deserto e entrando pela primeira vez num galpão de artilharia reformado que já foi um lugar onde prisioneiros de guerra alemães eram mantidos.

A primeira palavra que chama atenção é "alien", uma vez que o narrador poderia optar por "stranger" ou "outsider", mas "alien" traz algo que supera o estranho ou forasteiro, no sentido de ser o desconhecido em última instância, um outro modo de vida ou percepção. Recordemos que no primeiro parágrafo do romance ele diz intuir uma inteligência alienígena, a qual torna possível para ele perceber as coisas de forma diferente. A escolha desse substantivo, portanto, invoca dentro da narrativa uma potencialidade de percepção completamente fora das disponíveis na vida social homogeneizada pela experiência do capitalismo estetizante, uma percepção que coloca essa própria experiência como algo não-imediato e, assim, não-naturalizado.

Em Marfa, ele não intui mais essa consciência exterior a ele, ele é o próprio *alien* dentro daquele espaço geográfico composto pela paisagem natural do deserto e as construções do museu, isto é, ele só consegue ter uma experiência diferente com a obra de Judd através de um deslocamento geográfico completamente distinto daquele que seus sentidos estão habituados. Se traçarmos um tipo de itinerário através desse primeiro período, o resultado seria o seguinte: eu (alien) → trabalho (residency) → natureza (desert) → arquitetura (shed)

→ história (war). Apenas esse primeiro período, em sua rica sintaxe, já é capaz de sintetizar o movimento narrativo, onde diversas categorias são sobrepostas. Através desses deslocamentos, que o narrador vai efetuando durante o desenvolvimento da narrativa, novas percepções são possíveis.

A primeira coisa que chama atenção do narrador é, naturalmente, a linguagem. Nesse caso, um ditado popular, ou aforismo alemão gravado na parede, o qual diz que é melhor usar a cabeça do que perdê-la.



*Permanent installation*

**Figura 11:** Fotografia de Grafite em Chinati (Marfa, Texas) extraída do romance *10:04*.

É curioso que o narrador não faz comentários sobre essa frase, deixando para o leitor essa tarefa. É importante uma reflexão a fim de situar esse elemento de forma aprofundada: a escolha de Donald Judd de deixar a frase no galpão após as reformas que deram outra feição às ruínas pós-guerra tem efeitos memorialísticos, os quais são afeitos ao período da pós-modernidade, com a sua estética que preza por uma mercantilização até mesmo dos fatos históricos, que se esfrelam em meio a esse processo. Essa é a primeira e mais óbvia interpretação. Mas o aforismo dentro de um espaço trabalhado por um artista que deliberadamente controla todos os elementos espaciais para ali manter a sua instalação não tem apenas um efeito de “manutenção histórica”, não é somente uma mensagem deixada pelos prisioneiros que faz lembrar eventos significativos para a história local e global, mas um elemento que se torna conteúdo real da instalação artística, isto é, torna-se arte.

O seu significado, portanto, não é fixado, não está estatelado e condenado a uma vida de fotos reproduzidas *ad nauseam* pelos turistas, mas parte de um todo, uma parte que *potencializa* as outras: quem lê aquilo, ao mesmo tempo que absorve o conteúdo histórico, é levado a ver a instalação com um olhar mais atento — sendo mais “literal”, a *usar a cabeça*, ainda mais se considerarmos a estranheza provocada pela não-imediaticidade linguística, uma vez que a frase está escrita em outra língua. A frase torna-se então um ruído em meio a composição. Talvez a síntese última seja para nós leitores a noção de que a instância discursiva da obra utiliza na narrativa esse mesmo recurso de justaposição de elementos que provocam um olhar mais totalizante. Vejamos se a descrição do narrador do museu e da instalação contribui de fato para essa nossa hipótese.

A descrição do galpão começa com o narrador dizendo quais foram as modificações realizadas pelo artista, sendo elas a troca de portas de garagem por janelões de vidro e um teto abobado que duplica a altura da construção, isto é, as substituições tinham como objetivo a percepção de expansão do local. No período seguinte, o narrador comenta o que são os efeitos dessas modificações: o espaço inundado de luz e o alumínio das obras altamente reflexivo, o que torna possível ver as cores da paisagem exterior nele. Apenas depois dessa visão inicial é que ele diz perceber de fato as obras, as três fileiras de caixas prateadas e reluzentes. Observamos então que ele faz um mapeamento do local antes de olhar para os elementos artísticos.

Quando descreve a composição ele utiliza a palavra "rhythm" para dizer que as caixas são posicionadas em relação ao ritmo das janelas, um indicativo de que a descrição é realizada a partir de uma certa subjetividade parcial, de um narrador que é também poeta, sendo seu sistema lexical particular e específico, mas que também procura mostrar que a instalação passa por um processo de composição que pode ser comparado à escrita poética. É através dessa comparação que o narrador abre uma brecha para pensarmos que a composição narrativa, em especial a sua, pode seguir essa mesma operação que está sendo descrita — um metacomentário sobre o procedimento de montagem.

Até aqui conseguimos observar como a instalação é realizada a partir de sua relação com todos os elementos espaciais, modificados ou compostos deliberadamente pelo artista. Essa noção é ainda continuada nos períodos seguintes, nos quais o narrador comenta sobre as dimensões externas das caixas a partir do princípio de repetição e variação, com a diferença em volumes, sendo algumas com interiores divididos, com volumes iluminados, ou sem volume algum, "uma caixa é um espelho, outra um abismo; apenas superfície em um momento, tudo profundidade em outro".

No período seguinte, o narrador ressalta a facilidade de enumerar os fatos materiais da obra (ainda mais com o estagiário fazendo isso didaticamente para os visitantes que o acompanham), mas eles são obliterados pelo efeito. O que chama mais atenção é o verbo "obliterated", usado pelo narrador para mostrar como o efeito total da obra apaga a sua materialidade. Podemos pensar que ele não quer dizer que a concretude da obra é apagada, mas sim a descrição ou a nomeação de seus materiais e origens, que se tornam secundários uma vez que a sua composição gera um efeito específico. Isso está na própria etimologia do verbo que ele utiliza: "ob" é uma preposição latina que também é usada para formar palavras, significando "ir contra", "em direção a"; enquanto "littera" significa letra, ou escrito, ou seja, fazer desaparecer a escrita, a materialidade, ou, em sentido figurativo, esquecer. O que o narrador sugere nesse trecho é um processo em que a tentativa de compreensão da obra de arte através de suas mera materialidade resulta em um movimento negativo; é apagado, ou "obliterated", pelo efeito estético total da obra. Esse efeito, contudo, não emerge no vácuo, mas é intrinsecamente ligado à sua materialidade, ainda que a exceda.

Nos períodos seguintes, o leitor acompanha a parte mais importante da descrição da instalação. O narrador afirma que a obra estava colocada no tempo, mudando de acordo com a luz, as cores se modificando de acordo com a iluminação dos objetos exteriores ao galpão, como a grama ou próprio céu. Todas essas informações ou elementos tornam a percepção do narrador deslocada, confundindo seu senso de interno e externo, algo que nunca aconteceu quando ele visitava as instalações em Nova York. Em certo momento, ele diz detectar um borrão na superfície de uma caixa e quando olha para as janelas ele vê dois antílopes correndo pelo deserto. Afastemo-nos por um instante da descrição a fim de encontrarmos algumas palavras-chave e teremos como resultado: tempo, espaço, iluminação, materiais e natureza, mas tem uma palavra que une todas essas categorias, *movimento*. Quando o narrador diz que a obra está inserida no tempo, não significa que ela esteja fixa, mas sim que se movimenta de acordo com a passagem temporal. Ou seja, toda a materialidade da instalação e sua noção de permanência só são percebidas em relação ao movimento do tempo, que, por sua vez, está conectado às mudanças e ciclos naturais que controlam a iluminação e modificam as cores. Mas essa passagem também está sujeita a eventos arbitrários, como a passagem de animais em frente às janelas.

Toda essa percepção só é possível a partir da localização do sujeito, em seu movimento ou estaticidade, a obra inclui o sujeito como elemento fundamental, pois é o seu olhar e sensibilidade que apreenderá aquilo que foi composto. Hal Foster nomeia esse processo como paralático:



(...) o conceito de paralaxe (...) implica o deslocamento aparente de um objeto causado pelo movimento real de seu observador. Essa figura acentua o fato de que nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente, e que essas posições são definidas por meio de tais elaborações. (...) A reflexividade do espectador inscrita no conceito de paralaxe também é proposta no outro conceito fundamental (...): o efeito *a posteriori*. Em Freud, um acontecimento só é registrado como traumático mediante um acontecimento posterior que o recodifica retroativamente, no efeito *a posteriori*.<sup>99</sup>

A paralaxe, conforme articulado por Hal Foster, oferece uma lente relevante para a análise da descrição do narrador. Esse conceito, que alude à mudança aparente na posição de um objeto devido ao movimento do observador, ressoa profundamente com a experiência narrativa da instalação artística de Judd. A percepção do narrador, ao interagir com a obra, é um fenômeno dinâmico, moldado não apenas pelas propriedades físicas do ambiente — como luz e espaço —, mas também pela posição temporal e espacial do sujeito. Assim como Foster descreve a reflexividade do espectador em sua teoria da paralaxe, o narrador de *10:04* experimenta uma reinterpretação contínua do que vê à medida que se move e que o tempo avança, com a obra de arte se desdobrando em novos significados a cada alteração de perspectiva e condição luminosa.

Da mesma maneira, o conceito de efeito *a posteriori* revela-se igualmente pertinente. Esse efeito, que destaca a reconfiguração da compreensão de um evento por outro subsequente, pode ser observado na forma como a visão de dois antílopes correndo transforma retroativamente a interpretação do borrão na caixa pelo narrador. O passado da instalação é remontado no presente, colorido pela sensibilidade e posição atual do observador, exemplificando a dinâmica entre o vivenciado e o interpretado. Simultaneamente, vemos que as experiências anteriores do narrador com a obra de Judd também são rearranjadas a partir de suas novas impressões.

Vejamos agora como o narrador deixa a narração descritiva para trás e constrói seu comentário a partir de suas interpretações sobre a instalação, embora continue, é claro, com o seu procedimento paralático, que põe em confronto visões diversas, mas que se complementam e procuram uma relação entre passado e presente. A primeira interpretação que ele faz da instalação é a de entendê-la como um memorial, mais especificamente um memorial de guerra, tomando as caixas como caixões figurativos. Porém, fazendo um salto curto na seleção do trecho, vemos que ele acredita que "memorial" não é a palavra correta (ou a interpretação mais abrangente), uma vez que as caixas não parecem estar ali para fazê-lo

---

<sup>99</sup> FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018, p. 8-9. E-book.

focar em sua memória e nem dirigidas a alguém específico. De modo mais claro, a primeira ideia de memorial que surge na mente do narrador aponta para uma inércia interpretativa: a de ler o espaço à luz do contexto histórico *imediatamente* reconhecível, no caso, a guerra. Embora o espaço seja historicamente carregado, a instalação se destaca por suas qualidades estéticas contemporâneas. O narrador reconhece essa limitação, desviando sua interpretação de "memorial" para algo mais ambíguo e complexo.

A sua interpretação toma um caminho que radicaliza o efeito de estranhamento ao comparar a instalação com Stonehenge e chamando ambas de "inescrutáveis em termos humanos", como se tivessem sido feitas para serem visitadas por um alienígena ou deus. Se a instalação é tão inescrutável como ele coloca nesse período, ele não estaria ali refletindo e elaborando interpretações sobre ela. De qualquer modo, as elucubrações metafísicas são justificáveis quando consideramos a dificuldade de apreensão que temos da realidade, ainda mais quando temos em mente a situação do narrador, com seus sentidos desarranjados pelo choque que é visitar uma instalação artística que o desloca em diversos níveis, deixando-o como um alienígena. Aqui recuperamos mais uma vez o conceito de paralaxe para esclarecê-lo: o narrador, como um sujeito estranho (*alien*), estabelece uma outra e nova relação com um objeto que poderia ou não ser reconhecido — ele mesmo disse que as obras de Judd nunca o tocaram como em Marfa. A realidade é algo que sempre escapa à apreensão plena, e isso é verdade tanto para uma obra de arte quanto para os contextos sociais e históricos nos quais ela se insere. A instalação de Judd, portanto, não é apenas um objeto estático para ser interpretado, mas um campo dinâmico de relações — estéticas, históricas, sociais, econômicas — que continuamente desafia e redefine as categorias pelas quais procuramos entender o mundo.

O galpão é um espaço marcado pela passagem do tempo e pelas camadas de significados — de galpão de armazenamento de prisioneiros de guerra a uma instalação artística. Esses estratos temporais e culturais formam um pano de fundo que amplifica seu deslocamento, já que cada camada representa uma época, uma visão de mundo, uma configuração de poder. O narrador é, portanto, um estranho não apenas em relação ao espaço geográfico, mas em um espaço cujas dimensões se estendem muito além do físico. Esse lugar está articulado à outra contradição, que é a do movimento e permanência — a instalação é permanente ao mesmo tempo que está sujeita às mudanças do tempo, as quais se reproduzem na natureza, no ambiente interno e externo do galpão.

Nesse sentido, o que o narrador vê e sente é uma instância da obra que é única para esse momento. Cada visitante, cada ponto de vista, transforma a instalação. Esta, então, não é

apenas um objeto físico em constante mudança, mas uma “entidade” que é recriada constantemente em sua interação com os visitantes e com o ambiente. Além disso, as respostas que o narrador tem a essa instalação são resultados de todas essas relações, mas também das relações que ele estabeleceu previamente, isto é, se ele já não conhecesse a obra de Judd em suas visitas aos museus de Nova York será que a sua resposta ali em Marfa seria diferente? Quando ele considera o seu histórico com o artista, ele nos concede a liberdade de pensar que sim, seria diferente, pois a sua análise e interpretação em Marfa está, sem dúvidas, considerando esse passado. Logo, cada experiência de visualização é um momento de síntese, no qual passado e presente, sujeito e objeto, interno e externo, se entrelaçam de maneiras complexas e imprevisíveis.

Por fim, a visita à instalação emerge como um momento crucial em que o narrador percebe uma fissura, retomando o debate sobre a estetização. Para ele, a instalação serve como um exemplo eloquente de como a arte pode, através de sua composição e subsequente interpretação crítica, resistir aos efeitos da reificação. Assim, a experiência estética reconhece as contradições e se torna comunicável. Ao mesmo tempo, devemos lembrar que a narrativa depende do repertório intelectual vasto e profundo do narrador, o qual é, para todos os efeitos, financiado — afinal, tanto a sua permanência em Marfa quanto parte de sua trajetória acadêmica e artística estão, em algum nível, sob o patrocínio de uma instituição financeira.

#### **IV - Instituto de Arte Totalizada**

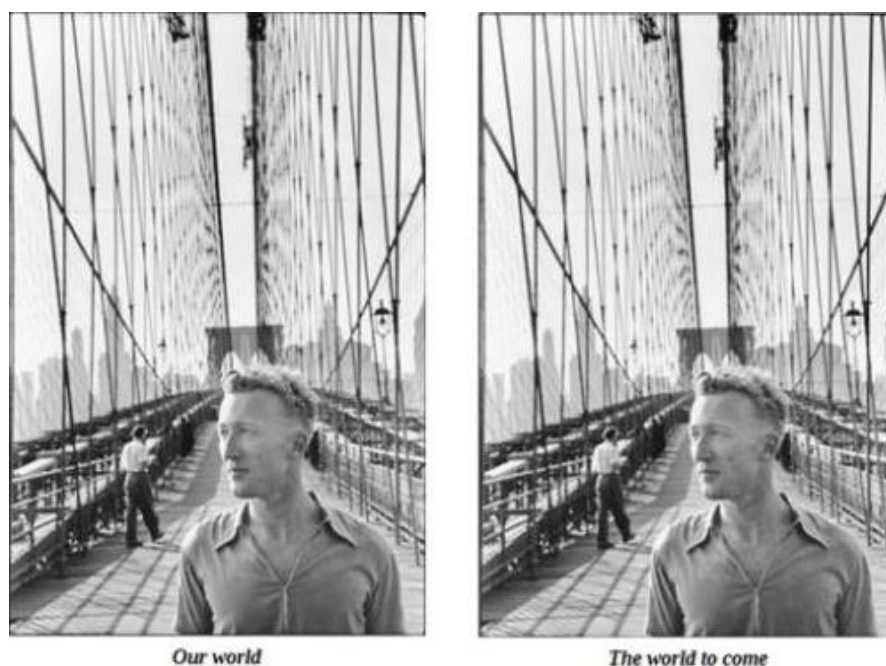
A fim de aprofundarmos a discussão sobre a experiência estética do narrador, passemos para um outro episódio no qual ele descreve um projeto de Alena e Peter, que estão empenhados em adquirir obras de arte danificadas e, por isso, declaradas "sem valor" pelas seguradoras. A dupla convenceu uma das maiores seguradoras de arte dos EUA a doar algumas dessas obras "lesadas" para um instituto sem fins lucrativos que eles fundaram chamado "Institute for Totaled Art", com o objetivo de estudá-las e expô-las de um modo que modifica completamente o seu contexto dentro do mercado da arte e, portanto, o modo de percebê-las.

É importante chamar a atenção para o uso do verbo “totaled” no título da instituição, que é usado no jargão das seguradoras para descrever um veículo cujo valor de reparo ultrapassa o valor do próprio automóvel, o que significa uma “perda total”. Quando isso é transposto para a mercadoria artística há uma ambiguidade, pois o que pode ser considerado um dano irreparável ou não? Como é explicado no episódio, se o proprietário da obra e a

seguradora entram num consenso, naturalmente regrado pelo contrato, de que a obra está danificada além de uma restauração que a torne completa como uma obra de arte, o valor total da obra é pago e ela é declarada com “valor zero”. O que fascina o narrador é que essas obras não foram destruídas, mas armazenadas em um galpão em Long Island, condenadas a ficar no “limbo”. No trecho selecionado, o narrador foi convidado a ser o primeiro visitante da exposição e está estarecido com uma impressão fotográfica de Henri Cartier-Bresson, que aparenta estar em perfeitas condições, mesmo com seu atestado de “sem valor” outorgado pela seguradora apenas pelo fato de estar sem um dos seus três painéis.

I sat on the makeshift daybed Alena had constructed for her studio out of cinder blocks and an old mattress — a mattress I’d checked more than once for the russet traces of bedbugs — and studied the Cartier-Bresson. It had transitioned from being a repository of immense financial value to being declared of zero value without undergoing what was to me any perceptible material transformation — it was the same, only totally different. This was a reversal of the kind of recontextualization associated with Marcel Duchamp, still — unfortunately, in my opinion — the tutelary spirit of the art world; this was the opposite of the “readymade” whereby an object of utility — a urinal, a shovel — was transformed into an object of art and an art commodity by the artist’s fiat, by his signature. It was the reversal of that process and I found it much more powerful than what it reversed because, like everyone else, I was familiar with material things that seemed to have taken on a kind of magical power as a result of a monetizable signature: that’s how branding works in the gallery system and beyond, whether for Damien Hirst or Louis Vuitton. But it was incredibly rare — I remembered the jar of instant coffee the night of the storm — to encounter an object liberated from that logic. What was the word for that liberation? Apocalypse? Utopia? I felt a fullness indistinguishable from being emptied as I held a work from which the exchange value had been extracted, an object that was otherwise unchanged. It was as if I could register in my hands a subtle but momentous transfer of weight: the twenty-one grams of the market’s soul had fled; it was no longer a commodity fetish; it was art before or after capital. Not the shattered or slashed works to which Alena thrilled, but those objects in the archive that both were and weren’t different moved me: they had been redeemed, both in the sense that the fetish had been converted back into cash, the claim paid out, but also in the messianic sense of being saved from something, saved for something. An art commodity that had been exorcised (and survived the exorcism) of the fetishism of the market was to me a utopian readymade — an object for or from a future where there was some other regime of value than the tyranny of price. I looked up at Peter and Alena, who were waiting for me to speak, but could only manage: “Wow.”<sup>100</sup>

<sup>100</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, pp. 133-134. [Trad.: Sentei no sofá-cama improvisado que Alena construíra para o estúdio com blocos de concreto e um colchão velho — um colchão que eu vasculhara mais de uma vez para ver se achava vestígios avermelhados de percevejos e examinei o Cartier-Bresson. De repositório de imenso valor financeiro transformara-se em valor zero sem passar por qualquer mudança material perceptível — era igual, só que totalmente diferente. Isso era uma inversão do tipo de recontextualização associada a Marcel Duchamp, ainda infelizmente, na minha opinião — o espírito tutelar do mundo da arte; era o oposto do ready-made, em que um objeto de utilidade prática — um urinol, uma pá — era transformado em um objeto de arte, uma mercadoria de arte por ordem do artista, por sua assinatura. Era a inversão desse processo, e



**Figura 12:** Fotografia tirada por Henri Cartier-Bresson de Claude Roy na ponte do Brooklyn (Nova York, 1947) extraída do romance *10:04*.

O que nos chama atenção no primeiro período são os objetos no apartamento-estúdio de Alena: "makeshift daybed" e "cinder blocks and an old mattress". Esses objetos indicam uma natureza improvisada e temporária que incomoda o narrador, que até brinca com o fato de ter procurado percevejos no colchão. No fim do período, ele diz que observa a obra de Cartier-Bresson, o que implica uma justaposição interessante em dois níveis: o primeiro é a oposição das imagens que provocam um embate entre a fotografia e o espaço no qual ela está, sendo o lugar precário e pouco atraente para abrigar uma obra de arte tão apreciada e valorizada. O segundo nível é o movimento de influência entre obra e espaço e os contextos que ali estão estabelecidos: a fotografia não tem mais valor monetário uma vez que foi

---

eu achava isso muito mais poderoso do que aquilo que invertia, porque, como todo mundo, eu estava mais familiarizado com coisas materiais que assumiam uma espécie de poder mágico bastando uma assinatura monetizável: é assim que o branding funciona no sistema das galerias e outros, seja para Damien Hirst ou Louis Vuitton. Mas era incrivelmente raro — lembrei do recipiente de café solúvel na noite da tempestade — encontrar um objeto libertado dessa lógica. Qual a palavra para essa libertação? Apocalipse? Utopia? Senti uma plenitude semelhante ao esvaziamento enquanto segurava uma obra da qual fora extraído o valor de troca, um objeto que, apesar disso, estava sem alterações. Foi como se eu pudesse registrar em minhas mãos uma sutil mas crucial transferência de peso: os 21 grammas da alma do mercado haviam fugido; já não era mais um fetiche mercantil; era arte antes ou depois do capital. O que me comovia não eram as obras quebradas ou rasgadas que Alena adorava, mas os objetos do arquivo que eram e não eram diferentes: eles haviam sido redimidos, não só no sentido de que o fetiche havia sido reconvertido em dinheiro, com a indenização paga, mas também no sentido messiânico de que foram salvos de alguma coisa, salvos para alguma coisa. Um produto de arte do qual exorcizaram o fetichismo do mercado (e que sobrevivera ao exorcismo) era para mim um ready-made utópico — um objeto para ou de um futuro onde havia outro regime de valor que não fosse a tirania do preço. Ergui os olhos para Peter e Alena, que esperavam que eu dissesse alguma coisa, mas só consegui falar: "Caramba." LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, pp. 149-150]

descartada pela seguradora, o que faz o espaço na verdade bem adequado, tanto do sentido de precariedade quanto de transitoriedade. O que observamos nesse único período é a mesma coisa que vimos no episódio em Marfa, através da visão em paralaxe ele descreve a sua percepção do objeto tensionada pelo próprio espaço e circunstâncias.

No segundo período o verbo "transitioned" nos lembra "converted", e observamos mais uma vez essa natureza de transformação virtual das coisas, nesse caso ele diz que a fotografia deixa de ser um repositório de imenso valor financeiro e é declarada sem valor sem passar por um processo de transformação material perceptível. Aqui temos uma informação crucial, a oposição entre virtual e material dentro do contexto do mercado da arte, um exemplo concreto de como a economia financeirizada tem a sua lógica plasmada na cultura. O valor da obra de arte não está em seu uso, muito menos no trabalho e materiais empregados em sua produção pelo artista, mas na sua capacidade de circular como capital simbólico dentro de uma rede de publicidade, marketing, aclamação crítica e sucesso comercial. Mas mais importante, o seu valor monetário não foi extinto completamente, pois a seguradora paga ao proprietário o valor total, isto é, o valor dentro dessa rede abstrata da qual falamos.

Pode-se pensar que a verdadeira materialidade da "coisa" não está no objeto físico, mas na própria soma de dinheiro da qual ele é, como diz o narrador, repositório. A contradição desse processo reside no fato de o dinheiro seguir seu fluxo: a soma recebida pelo dono da obra pode ser usada para obter outros lucros, simbólicos ou não, enquanto a obra não existe mais "oficialmente". E é por isso que no final do período o narrador diz que a obra era a mesma, mas totalmente distinta: diferente das outras numerosas vezes em que o narrador utiliza essa frase para indicar que algo se modificou na percepção, mas nunca tornou-se algo totalmente diferente, dessa vez o processo foi concluído em sua "totalidade paradoxal", o que motiva o seu fascínio.

A próxima comparação realizada pelo narrador também passa pelo movimento da transformação, deixando mais claro o que ele quis dizer anteriormente com a fotografia que agora é "totalmente diferente". Quando ele afirma que a "total art" é uma reversão do trabalho artístico associado a Marcel Duchamp, no qual objetos comuns são transformados em obras de arte por meio da mudança de contexto, espaço e assinatura do criador, ganhando novos significados, ele ressalta a importância da "assinatura monetizadora" e como nessa transformação ela é extinta, restando apenas a obra por ela mesma.

A discussão se torna ainda mais complexa quando ele diz que o *ready-made* encontra-se submetido ao "tutelary spirit of the art world", isto é, embora Duchamp tenha desafiado a tradição artística e a ideia de valor da obra propondo que qualquer objeto poderia

se tornar arte desde que o artista atribuísse a ele um novo significado e contexto, a circulação da obra de arte ainda está submetida a uma tutela, como diz o narrador. Essa tutela é a própria instituição artística e, naturalmente, o mercado atrelado a ela. O que torna a "totaled art" poderosa para o narrador é a reversão de algo com que estamos todos habituados, de coisas materiais ganhando "magical power" como um efeito de uma "assinatura monetizadora". Sendo assim que, como ele diz, grandes marcas funcionam, tanto em shopping centers como em galerias de arte, ou como ele mesmo traz para fins contrastantes e provocativos, o artista britânico Damien Hirst ou a famosa marca de luxo Louis Vuitton: ambos inseridos na lógica da estetização.

No período seguinte o narrador propõe uma justaposição com o café instantâneo, no sentido de enxergar ambos os produtos como liberados de um processo de reificação. O foco narrativo aqui exerce um papel fundamental, pois observamos a sobreposição dos dados pela própria experiência temporal e espacial do narrador, que atribui novos significados para os objetos que observa. Entretanto, o fascínio dele está pautado pela palavra-chave de liberação, a qual ele põe em questão o efeito desse processo: seria apocalíptico ou utópico? Há um distanciamento crucial para um olhar crítico, pois ele justapõe um produto corriqueiro com uma obra de arte, isto é, as circunstâncias são capazes de adicionar um maravilhamento. A própria dúvida do termo a ser utilizado revela uma percepção interessante do narrador: o apocalipse como destruição representaria a liberação da lógica capitalista, o que nos lembra a colocação repetida *ad nauseam* nos dias atuais de que é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo. Por outro lado, ao propor nomear o processo como utópico, ele nos permite enxergar como uma nova ou ideal maneira de existir, num mundo onde o valor de troca sofre grandes transformações. Propomos, portanto, chegar a uma síntese que substitua a conjunção alternativa ("ou") por uma aditiva: o narrador observa no processo da fotografia uma possibilidade utópica e apocalíptica.

A seguir, o narrador tenta descrever suas sensações paradoxais, pois ele se sente pleno e esvaziado ao segurar uma obra de arte cujo valor de troca foi extinguido, mas objetivamente permanece inalterado. No período seguinte ele tenta materializar a transformação através da fuga do peso da fotografia ("the twenty-one grams of the market's soul had fled"). Ele afirma que o que está em curso não era mais um fetiche da mercadoria, mas arte antes ou depois do capital. Essa ambiguidade do objeto é vista de forma contraditória pelo narrador, pois o seu foco encontra-se na transformação passageira do estatuto da obra de arte. Há um paradoxo interessante nesse momento: a obra que ele segura, embora pareça esvaziada de valor, continua sendo um produto das condições capitalistas e, em sua forma e conteúdo, representa

a lógica que é momentaneamente extinta pelo processo de "arte totalizada". Em outras palavras, vemos novamente a figuração de um momento passageiro de fissura do real. Ao mesmo tempo, as reflexões do narrador pressupõem a consideração de que as obras serão inseridas no circuito de mercadorias através do trabalho de curadoria de Alena e Peter, isto é, a futura instalação irá realocar os objetos num sistema de galerias de arte que, certamente, visam o lucro e retoma o processo de estetização: tudo continua igual, mas um pouco diferente.

O narrador continua a desenvolver seu ponto de vista ao dizer que ele não se emociona com as obras recolhidas por Alena por estarem quebradas ou cortadas, como a curadora faz, mas como os objetos ali são ao mesmo tempo iguais e diferentes. Para ele as obras foram redimidas do seu contexto reificante quando foram convertidas de volta em dinheiro, mas também ressalta o sentido "messiânico" de serem salvas de algo ou para algo. Aqui podemos entender que ele encara os objetos como resguardados da lógica comercial e transformados em emissários de um mundo porvir, assim como fez com o café.

No final do trecho, o narrador articula uma noção de arte que supera a reificação descrevendo uma obra de arte "exorcizada" dessa lógica de mercado como um "utopian readymade". Esse conceito subverte a ideia duchampiana do *ready-made*, transformando não apenas a posição do objeto dentro do espectro de valor, mas também redirecionando o *locus* do valor para além do sistema de mercado vigente. O objeto de arte torna-se, assim, uma espécie de artefato de um futuro utópico onde o valor não é reduzido à precificação. Essa concepção cria um momento de vislumbre do real para o narrador, encapsulado na sua única reação verbal: "Wow". Ele se encontra em um estado de estupefação, imobilizado pela magnitude da ideia que lhe ocorre. Não é apenas o objeto de arte que foi liberado do sistema de valores predominante; o próprio narrador experimenta um momento de libertação cognitiva. Ele não oferece um discurso, nenhuma locução articulada, porque o momento parece resistir à verbalização, capturando a tensão entre a experiência vivida e a inefabilidade de tal emancipação; porém, o fato de estarmos em contato com a narrativa prova que esse momento é significativo, uma vez que é uma fixação de uma fissura dentro do próprio sistema. A presença de Peter e Alena, que aguardam sua fala, atua ainda como um contraponto, lembrando-nos da constante interação entre a individualidade e o social, mesmo em momentos que parecem superar essa dicotomia. O "Wow" torna-se, nesse contexto, não apenas uma expressão de surpresa, mas um reconhecimento implícito da complexidade e da profundidade do que acaba de ser compreendido e, mais importante, comunicado.



## V - A Suprainstituição: a cidade como forma de organização da vida social

Analise agora um dos episódios mais emblemáticos do romance, no qual o narrador vai a uma clínica realizar a coleta de seu esperma para o procedimento de fertilização artificial. Uma vez sozinho na sala de exame, ele passa por uma experiência a qual ele mesmo chama de “drama beckettiano”:

Toward the back of the room was a sink with a dispenser of liquid soap and a little placard reminding me to wash my hands thoroughly. On the back wall was a contraption, vaguely reminiscent of one of those drive-through bank deposit boxes, where I could submit the container, transferring it to technicians on the other side of the wall, who could thereby receive it without our having to face one another. Bank, medical office, pornographic theater—it was a supra-institution.

(...) I went to the sink and washed my hands, then washed them again. Then I walked to the chair, took the remote control from the armrest, and started looking at the menu on the screen. The TV was hooked up to some sort of service where you could select from a huge number of movie titles organized alphabetically, but also by ethnicity: *Asian Anal Adventures*, *Asian Persuasion*, *Asian Oral Fetish*, etc.; *Black Anal Adventures*, *Black Blowjob*, *Black Cumshot Orgy*, etc., although after the ethnically specific menu you had the option of searching compilations by activity alone: *Best of whatever*. (...) I looked down at the remote control to see how it worked, exactly, and then remembered: I'm not supposed to touch anything that could contaminate the sample. What could be more contaminating than this remote control, which had been in how many sullied hands?

(...) It was time to perform, a performance about which I had more anxiety than any actual sexual encounter, which was why Andrews had given me Viagra, which, at that moment, I wished I'd taken. It was too late now; he said it could require hours to take effect and, besides, there was my fear, probably ridiculous, of some sort of chemical contamination.<sup>101</sup>

<sup>101</sup> LERNER, Ben. 10:04. London: Granta, 2014, p. 87-90. [Trad.: “No fundo da sala havia uma pia com um dispenser de sabonete líquido e um pequeno cartaz para lembrar-me de lavar as mãos completamente. Na parede do fundo tinha uma engenhoca que lembrava vagamente caixas eletrônicas para depósitos bancários drive-thru —, onde eu podia deixar o recipiente, transferindo-o aos técnicos do outro lado da parede, que podiam dessa forma recebê-lo sem que precisássemos nos ver. Banco, consultório médico, cinema pornô — era uma suprainstituição.

(...) Dirigi-me à pia, lavei as mãos uma vez e depois lavei uma segunda vez. Fui então até a cadeia, peguei o controle remoto sobre o apoio de braço e comecei a vasculhar o menu na tela. A TV usava algum tipo de serviço em que se podia selecionar a partir de um número gigantesco de títulos de filmes organizados por ordem alfabética, mas também por etnia: *Aventuras anais asiáticas*, *Fetichismo oral asiático*, *Persuasão asiática* etc., *Aventuras anais negras*, *Boquetes negros*, *Orgia facial negra* etc., embora depois do menu etnicamente específico houvesse a opção de busca por compilações só por atividade: o *melhor de qualquer coisa*. (...) Olhei para o controle remoto para ver como funcionava exatamente e depois lembrei: não devo tocar em nada que possa contaminar a amostra. O que poderia ser mais contaminador do que aquele controle remoto, que estivera em sabe-se lá quantas mãos imundas?

(...) Estava na hora de entrar em ação, um desenlace que gerava mais ansiedade em mim do que qualquer encontro sexual real, por isso Andrews me dera Viagra, que, naquele momento, desejei ter tomado. Agora era tarde demais; ele disse que podia levar horas para fazer efeito e, além disso, havia o meu medo, provavelmente ridículo, de algum tipo de contaminação química.” LERNER, Ben. 10:04. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, pp. 99-102]

Na primeira parte do trecho há uma descrição do local que faz o movimento do particular para o geral. No primeiro período, o narrador descreve a sala na qual ele deve fazer a coleta de seu esperma: uma pia com um dispenser de sabonete líquido e uma plaquinha avisando para lavar bem as mãos. Na parede do fundo ele diz haver uma enghoca que o lembra um caixa eletrônico — a comparação não poderia ser mais chamativa —, onde ele deveria colocar o recipiente que os técnicos do outro lado da parede retirariam sem precisarem se olhar. A impressão geral, a partir do retrato do local, é um tanto asséptica, estéril e artificial, como se a experiência humana estivesse governada não apenas por suas criações, mas um sistema de regras específico, porém invisível, que deixa o indivíduo desnortado.

O último período é uma síntese importante, o narrador salta para uma percepção geral do espaço e o categoriza como uma *suprainstituição*, sendo esta uma fusão de banco, consultório médico e cinema pornô. Mesmo que essa síntese contenha um fundo claramente cômico, a descrição é muito eficiente e acertada, uma vez que a comparação da enghoca com um caixa eletrônico já prepara o leitor. Sabemos também que a classificação do local como banco não é somente por essa comparação, mas pelo lugar ser ponto de grande circulação de dinheiro, desde consultas até investimentos de grande soma; afinal, o capital angariado em prol de um procedimento médico promete um produto final, que é a gravidez bem-sucedida. Esse investimento está longe de ser concreto no sentido de ser comparável ao “investimento industrial”, é muito mais abstrato, é a promessa de um lucro futuro simbólico materializado em uma criança, sendo muito mais imprevisível do que se pode imaginar, e algo para o qual o narrador retorna outras vezes. Lembremos ainda da mão de Joana d’Arc se dissolvendo sob os olhos do narrador quando ele é convocado por Alex a se tornar pai; aparentemente, toda experiência sob o invólucro da financeirização desvanece.

Fazendo um pequeno salto no episódio, vamos a um outro trecho no qual ele narra as suas ações na sala de exame. Ao invés de dizer que lavou a mão duas vezes, ele diz que as lavou uma vez e depois diz que as lavou novamente: uma escolha narrativa a fim de passar ao leitor a agitação que a situação o coloca. Essas sensações são continuadas quando ele diz que andou até a cadeira, pegou o controle remoto e começou a olhar o menu na tela da televisão. O narrador diz que a televisão possui “um tipo de serviço” no qual ele podia escolher um filme entre um enorme número de títulos organizados alfabeticamente, mas que ele percebe que são também organizados etnicamente. É interessante notarmos o uso do verbo frasal “hooked up”, que conecta o objeto material, a televisão, a um serviço, possivelmente de streaming, imaterial, uma combinação de forma e conteúdo a qual já estamos exaustivamente

habituaados. Entretanto, esse verbo é usado informalmente para estabelecer conexões entre pessoas, no nível íntimo, ou até amoroso. Esse nivelamento semântico é muito expressivo no contexto da narração, pois esse verbo frasal tornou-se também uma gíria que sintetiza um encontro exclusivamente para sexo, tornando a sua escolha ainda mais significativa.

Voltando para a conexão entre forma e conteúdo, a nossa familiaridade com ela é tão trivial e internalizada que pouco percebemos seus saltos qualitativos: se há três décadas o telespectador "zapeava" por uma gama infinita de canais, no qual a sua escolha era resumida por temas, assuntos, esferas sociais, ou para exemplificar, culinária, jornalismo, esportes, natureza, pornografia; hoje, essa fragmentação alcança outros níveis. Como mostra o narrador, o conteúdo pornográfico disponível é intensamente singularizado a fim de satisfazer gostos específicos. Longe do "período jurássico" dos anos noventa, o consumidor não escolhe apenas o tipo de conteúdo, mas as diversas subdivisões disponíveis, resumidas em etnias e atividades sexuais específicas; como ele mesmo coloca, além do "menu étnico", há a possibilidade de pesquisa por compilações de atividade, ou "o melhor de...", sendo o gosto do freguês o responsável por preencher a lacuna.

Mais adiante, no mesmo parágrafo, o narrador diz que olhou para baixo, para o controle remoto, a fim de apreender exatamente como a sua escolha funcionaria materialmente, mas nesse momento ele lembrou que não deveria tocar em nada que contaminasse a amostra que ele estava ali para recolher. Em seguida, ele usa o verbo "sullied" para qualificar o controle; de tantas palavras, ele escolheu uma bem particular e antiga, com uma conotação cristã forte no sentido de tornar algo impuro, macular. A impressão geral é que o uso de um vocabulário rebuscado chama atenção de uma forma um tanto cômica, uma vez que parece ser fruto de uma grande aflição pela qual o narrador está passando, o que reforça o efeito de estranhamento.

Vejamos agora o último parágrafo do excerto, no qual o narrador expõe diretamente a sua ansiedade, maior que qualquer outra que ele sentiu antes de um encontro sexual "real". O que realmente chama atenção no período é o uso do verbo "to perform", que se estende em uma dualidade muito conhecida nos dias de hoje: o ato de performar como representação artística, ou fingimento, ou a performance como, parte fundamental da *business language* que tanto conhecemos, no sentido de entregar resultados que acabam sintetizados finalmente em lucros.

A combinação de agitação e humor continua quando ele diz que deseja ter tomado o viagra que seu médico, Andrews, lhe havia dado. Entretanto, era tarde demais, o remédio poderia levar horas para fazer efeito — aqui temos um embate significativo contra o tempo, o

qual torna-se inimigo de um mundo intensamente administrado, tudo pode ser solucionado e quantificado, a situação do narrador é exemplo disso, mas o efeito da droga não é instantâneo no seu organismo: embora haja uma pressão constante para tudo acontecer de determinada maneira, o narrador resiste, seja na suas preocupações desenfreadas ou até suas reações físicas, embora pareça uma negação evidente e ridícula, é necessário dizer que o corpo humano não é uma máquina. O trecho encerra com o seu medo de contaminar a amostra a partir do uso do medicamento, justificando o motivo de ele não ter tomado a droga antes dessa experiência.

Como vimos a partir da análise, a estrutura familiar, ou como é chamada hoje em dia, a "família tradicional" e seus valores, são subvertidos. As grandes corporações pouco se importam como as famílias são formadas, desde que elas lucrem com os novos métodos, cobrando quantias exorbitantes de dinheiro. Sendo assim, a reificação do corpo das mulheres e do sexo em si, como mostra o trecho, é de fato apenas um meio para um fim. Sabe-se, ainda, que essas mesmas empresas investem fortemente no marketing identitário que propaga a liberação e autonomia dos corpos femininos. Assim, o narrador desconstrói a relação entre família e propriedade, mostrando que o capitalismo globalizado trouxe novas e mais complexas formas de dominação que superam a tradicional genealogia patriarcal, mesmo que os resíduos desta permaneçam nos assombrando — em especial neste período de ressurgimento do conservadorismo após a era do Estado de Bem-Estar Social.

Tal como qualquer outro episódio do romance, esse deixa evidente o problema de classe e a posição do narrador, o qual é parte de um grupo privilegiado que pode pagar por esse procedimento médico. Logo, a sua narrativa é uma crítica do interior do sistema, o dilema contraditório de quem está dentro, mas possui uma visão crítica do que está acontecendo ao seu redor. O foco narrativo é preenchido por uma aversão que aposta não apenas em uma agitação ou vergonha, mas que transforma a situação narrada em cômica para o leitor: tudo é tão artificial que leva o narrador à “loucura”.

Em outro momento, nesse episódio, enquanto ele lava as mãos múltiplas vezes, ele agradece ao mesmo tempo pela ausência de um espelho na sala, o que mostra o quanto ele está absorvido pelas circunstâncias que apagam a sua individualidade, o que é irônico ao consideramos que as mulheres nos filmes pornográficos disponíveis são transformadas em meras imagens a serem consumidas por aqueles que usam a sala — e, nesse caso específico, partes de um processo financeiro que tem como objetivo um outro *produto*, a gravidez. A impressão final desse episódio é a de completo vazio causado pela estetização sexual, o narrador transforma-se apenas em uma peça de um jogo que ele não possui controle, mesmo

num esforço desvairado de narrar aquilo que passa e trazer algum significado à experiência. Exemplo disso é a escolha do verbo *perform* para indicar o ato, distanciando-se de qualquer apelo biológico e aproximando-se de um léxico comercial, sendo a sua ansiedade consequência de uma ação artificial que implica um pânico de contaminação química, mesmo que ele não tenha certeza de como isso funcionaria: o que resume tudo à capacidade de percepção e de como as coisas funcionam.

Esse episódio ressalta que o espaço é uma categoria fundamental para a interpretação do romance. Seja a cidade de Nova York sendo atingida por um furacão, a High Line, o restaurante, o supermercado *Whole Foods*, ou ainda a suprainstituição formada por “banco, consultório médico, cinema pornô”, o espaço continuamente se sobrepõe ao tempo e se define homogeneamente, pois aparentemente não há nada além dele. Maria Stela Martins Bresciani<sup>102</sup>, quando discute as consequências da industrialização no século XIX, ressalta as perdas que mudaram a estrutura social, começando pelo tempo, que deixa de ser cíclico e ligado à natureza, para tornar-se abstrato e uma medida de valor. Concomitantemente, o trabalhador é reduzido à sua força de trabalho, enquanto a “lei da oferta e da procura [é] inscrita na natureza das relações humanas”<sup>103</sup>.

Segundo Bresciani, a cidade moderna é a fatura desse processo que empurrou o homem para as fábricas e o expropria de parte de sua humanidade, mas que acima de tudo deixou as “pessoas incapazes de darem conta do que acontecia em sua volta por estarem com as mãos e as mentes atadas ao caráter mecânico da época.”<sup>104</sup> Entretanto, como ela diz, a alegoria do monstro-máquina, ou outras reproduções que misturam criaturas monstruosas com corpos humanos, foram não apenas parte de uma representação do capital industrial a partir da arte, mas parte do cotidiano dos trabalhadores explorados. Mas quais são então as perdas e percepções engendradas pelo capital financeiro no século XXI, quando o processo de movimento de saída do capital das fábricas e locais de extração ou produção e a ida para a bolsa de valores alcança um nível global?

Essa é uma questão que merece muita atenção, em especial quando o nosso interesse está focado em como isso pode ser observado nas formas artísticas. Enquanto no século XIX a máquina representava o apocalipse, hoje a catástrofe climática é uma de nossas múltiplas preocupações; enquanto no século XIX as fábricas, o comércio e os lares, ou as instituições

---

<sup>102</sup> BRESCIANI, Maria Stela Martins. “Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)”. In: *Cultura & Cidades. Revista Brasileira de História*. vol. 5, nº 8-9. São Paulo: Anpuh/Marco Zero, 1985, pp. 38-39.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>104</sup> *Ibidem*, p. 41.

públicas e privadas eram concretamente distintas, hoje não há grandes separações — em especial neste período cibernético no qual as tecnologias superam tempo e espaço a cada segundo e transformam incessantemente a vida cotidiana<sup>105</sup>. Como foi visto, em um único lugar o narrador de *10:04* paga por uma fertilização e a realiza em um consultório médico que também é um “cinema pornográfico”. Essa multiplicidade de funções não é novidade para nós, vimos isso com a High Line, que torna-se a soma de diversas atrações que misturam cultura e comércio. *A própria cidade é, em última instância, uma suprainstituição*. Vejamos outro trecho do romance, no qual esse conceito pode trazer reflexões interessantes:

Now we were walking down Delancey, a gas I hoped was only steam rising from the street vent.

“Maybe it’s how she grapples with and overcomes a fear of death.”

“Maybe it’s how she grapples with the threat of voicelessness.”

A passing ambulance threw red lights against us. “Or takes pleasure in making you confront the pleasure you take in those threats.”

“The flood of oxygen upon release.” We descended underground.

“A match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed,” I quoted, but it was lost in the noise of the approaching train.

“Stand clear of the closing doors, please.”

“We helped edit a film on bonobos for the BBC; they’re our closest relative and have no concept of sexual exclusivity.”

“They say monogamy is an effect of agriculture. Paternity only started to matter with the transmission of property.”

“Get tested for HIV today,” said the poster on the D.

“But they do eat the young of other primate species.”

“So why did you get married if you don’t want kids?” We emerged onto the Manhattan Bridge; almost everyone checked e-mail, texts.

“You left without saying goodbye,” Alex’s said.

“Shine bright like a diamond,” Rihanna sang through the earbuds of the girl beside me, whose fingernails were painted with stars.

We were seated at a restaurant in Crown Heights, the penny-tile floor glowing in the candlelight. “I believe in promises. I believe in publicity.”

“I promise to pass through a series of worlds with you,” I remembered from her vows. I’d told the waiter I was only having wine, but ate half the spinach gnocchi off her plate, then paid for everything.

“She’s going to get tired of you soon,” Jon said. He was lying on the couch streaming *The Wire* on his laptop with two pink tissues issuing from his nostrils like a villain’s mustache in an elementary school play. The coffee table was littered with used tea bags and copies of *Film Quarterly*. I rummaged in their kitchen but could only find warm gin.

“Why did you set us up, then?”

“She’s smart and beautiful and nice and claims to like your poetry.”

I walked home through the park. “You have failed to reconcile the realism of my body with the ethereality of the trees,” I said to the mist. Because the park is on the flight path, the city corrals and euthanizes geese. Which mate for life, I confirmed on Wikipedia. The glow of the screen seemed to come off on my hand. I looked up and saw the clouds as craquelure.

<sup>105</sup> JAMESON, Fredric. "Cultura e capital financeiro". In: *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p. 151.

I poured myself a large glass of water that I forgot to bring to bed. “The little shower of embers,” I texted Alena, then regretted it.<sup>106</sup>

Antes de analisarmos o trecho, cabe ressaltar previamente a estrutura polifônica da narração, a qual cobre espaços, movimentos e vozes que vão desde o casal de amigos que acompanha o narrador até anúncios de publicidade ou música tocando em fone de ouvido: uma verdadeira produção da sensação de overdose de informações e estímulos simultâneos que tornam a cidade uma personagem, isto é, o espaço ganha uma semi-autonomia. O trio saiu de um bar após comparecer à abertura de uma exposição e, como o narrador diz, descia a Delancey Street, em Manhattan, a caminho da estação de metrô. Optamos pela seleção do trecho a partir da indicação do dado do espaço geográfico específico e, uma vez que o diálogo

<sup>106</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 30-32. [Trad. “Agora estávamos descendo a Delancey Street; um gás que eu esperava fosse apenas vapor saía de um respiradouro da rua.

— Talvez seja a forma que ela achou de enfrentar e superar o medo da morte.

— Talvez seja a forma que ela achou de enfrentar a ameaça do mutismo.

Uma ambulância passou lançando luzes vermelhas na nossa direção.

— Ou de ter prazer em nos confrontar com o prazer que temos nessas ameaças.

— A inundação de oxigênio após a libertação. — Descemos para o subterrâneo.

— “Um fósforo queimando numa flor de açafraão; um sentido recôndito quase expresso” — citei, mas perdeu-se no barulho do trem que se aproximava.

— Mantenha distância das portas, por favor.

— Ajudamos a editar um filme sobre bonobos para a BBC. Eles são o nosso parente mais próximo e não têm nenhum conceito de exclusividade sexual.

— Dizem que a monogamia é um efeito da agricultura. A paternidade só começou a importar com a transmissão da propriedade.

FAÇA O TESTE DE HIV HOJE, dizia o cartaz da linha D.

— Mas eles comem as crias de outras espécies de primatas.

— Então por que você se casou, se não quer ter filhos? — Emergimos na ponte de Manhattan; quase todo mundo verificando e-mails, mensagens de texto.

“Você foi embora sem se despedir”, dizia a de Alex.

“Shine bright like a diamond”, cantava Rihanna pelos fones de ouvido da garota ao meu lado com unhas pintadas de estrelas.

Estávamos sentados em um restaurante em Crown Heights; o chão de pastilhas redondas brilhando sob a luz das velas.

— Eu acredito em promessas. Acredito na publicidade.

— Prometo passar por uma série de mundos com você — lembrei dos votos matrimoniais dela. Eu tinha dito ao garçom que só iria beber vinho, mas comi metade do nhoque de espinafre do prato dela e depois paguei tudo.

— Ela vai se cansar de você logo, logo — disse Jon. Estava deitado no sofá vendo *The Wire* no laptop com dois lenços de papel cor-de-rosa enfiados nas narinas parecendo o bigode de um bandido de teatro infantil. A mesa de centro estava cheia de saquinhos de chá usados e exemplares da *Film Quarterly*. Vasculhei a cozinha deles mas só consegui encontrar uma garrafa de gim quente.

— Então por que nos apresentou?

— Porque ela é inteligente, bonita, simpática e diz que gosta da sua poesia.

Fui a pé para casa pelo parque. “Você fracassou em conciliar o realismo do meu corpo com a eterealidade das árvores”, disse eu à neblina. Como o parque fica na rota dos aviões, a prefeitura recolhe e abate os gansos. Que têm um parceiro para a vida toda, confirmei na Wikipédia. O brilho da tela parecia fugir para a minha mão. Olhei para o céu e as nuvens eram um craquelê.

Servi-me de um copo grande de água que esqueci de levar para a cama.

“A chuvinha de brasas”, escrevi numa mensagem a Alena, depois me arrependi.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, pp. 39-41]

entre eles já havia começado, é importante informar que o tema é a dinâmica sexual entre o narrador e Alena, a artista da exposição a qual foram. A sexualidade aqui não é apenas um aspecto isolado ou íntimo, mas está inserida em um contexto muito mais amplo que envolve poder, arte, espaço público e relações sociais. O fato de que esse diálogo ocorre após uma exposição de arte traz à tona questões adicionais sobre a relação entre arte e vida, criatividade e desejo, estética e ética. A arte não é aqui mero pano de fundo ou uma atividade elitista, mas algo que faz parte da vida cotidiana e das relações interpessoais.

O narrador dizia aos amigos sobre o incômodo que a "brincadeira" de asfixia durante o sexo causava a ele. Ele intercala o diálogo com o dado de localização e revela a inquietação provocada nele a partir de um gás que saía de um respiradouro da rua, o que demonstra o nível de ameaça que a cidade engendra para os moradores — mesmo considerando o histórico de preocupações do narrador, é fundamental olharmos para essas aflições e seus sintomas a partir de uma séria consideração de um conjunto complexo de causas que engloba os níveis econômicos, políticos e históricos. O casal de amigos comenta sobre o desconforto relatado, dizendo que talvez seja a forma com que Alena lida e supera o medo da morte, ou a ameaça de não ter voz ("voicelessness"). O uso desse substantivo é significativo, não apenas por ser difícil de traduzir para o português (a tradutora optou por "mutismo"), mas por sua polissemia.

Primeiramente, o próprio processo de construção da palavra é complexo, uma dupla negação: voice (noun) + less [voiceless = adj] + voiceless + ness = voicelessness (noun). Em segundo lugar, devido ao contexto, a ameaça de ficar sem voz não é apenas literal, algo que "mutismo" não consegue comunicar. Devemos também considerar a situação: os três estão alcoolizados e a conversa ocorre em um tom de brincadeira, principalmente de autoironia. Ninguém está levando a sério as hipóteses levantadas, há uma ridicularização não apenas do ato de procurar uma resposta, uma interpretação, mas uma zombaria da multiplicidade de significados possíveis, seja o medo existencial ou as ameaças patriarcais que "voicelessness" produz com uma crítica feminista implícita. Intercalando outro comentário espacial, o narrador diz que passava uma ambulância que jogou a luz vermelha contra eles — atentemo-nos para o verbo "threw" e a preposição "against", uma combinação que promove a continuidade da sensação de hostilidade que a cidade provoca nele, fazendo parte do seu mapeamento geográfico nesse episódio.

Para expandir essas observações iniciais, podemos começar pelo aspecto econômico. A Delancey Street, em Manhattan, por exemplo, é parte de um bairro que passou por gentrificação e que possui alta concentração de capital. A cidade, representada pela rua e seus



elementos, é em si uma construção econômica onde tudo, desde o custo de vida até o acesso a espaços públicos e privados, é mediado pela economia. Nesse cenário, a "ameaça" percebida pelo narrador pode ser uma manifestação de tensões econômicas subjacentes que ele, consciente ou inconscientemente, internaliza. Já do ponto de vista político, a discussão sobre a "brincadeira" de asfixia durante o sexo e o dado "voicelessness" podem ser vistos como inseridos em discursos mais amplos sobre consentimento, poder e autonomia. O ato de discutir isso em um espaço público, como a rua, pode ser considerado um ato político, dada a existência de tabus sociais que comumente envolvem tais discussões.

O "nível de ameaça" que a cidade representa pode também ser lido como um comentário sobre a vigilância estatal, controle social e políticas urbanas que, intencionalmente ou não, geram espaços de desconforto e marginalização. Historicamente, Manhattan é um espaço de convergência de múltiplos movimentos sociais, culturais e históricos. É um lugar onde os ecos do passado — sejam eles as tensões raciais, a luta pelos direitos civis ou os movimentos feministas — ainda reverberam nas experiências contemporâneas. Dessa forma, a "ameaça" percebida e as inquietações do narrador também podem ser contextualizadas como produto de uma longa história de conflitos e tensões que marcam o espaço em que ele se move. Portanto, enquanto a narrativa pode inicialmente parecer focada em uma experiência individual e subjetiva, ela na verdade abre um portal para uma complexa rede de forças que moldam essa experiência.

Os comentários hipotéticos continuam, agora com a provocação de que Alena sente prazer em fazê-lo confrontar o próprio prazer na situação que ela o coloca, e sobre o fluxo de oxigênio liberado após a performance de asfixia. O narrador intercala a informação de que desciam na estação de metrô com uma citação do romance *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf ("A match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed"), o que passa despercebido para seus interlocutores devido ao barulho do trem que se aproximava. Essa citação revela uma intimidade tão profunda quanto misteriosa, algo que está à beira de ser articulado, mas que é abafado — aqui literalmente pelo ruído do trem, mas também metaforicamente pelas várias forças sociais e psicológicas que os personagens enfrentam. No contexto narrativo a referência também é significativa no sentido de ser uma passagem atribuída à paixão que Clarissa sentia por Sally, um fósforo aceso em uma flor de açafreão — conhecida por abrir suas pétalas no calor. Aqui, o narrador parece fazer uma conexão direta com a relação complexa e inexpressiva que ele tem com Alena, particularmente em relação ao ato de asfixia e a subsequente liberação de oxigênio — uma espécie de "fósforo" que queima brevemente e abre as "pétalas" do prazer ou da compreensão.

As falas seguintes não possuem indicações de seus enunciadores, embora se possa imaginar quem são sem dificuldades. O nosso interesse nessa parte é verificar como o espaço é composto através do texto, isto é, do discurso que o narrador ouve ou lê ao seu redor. O primeiro deles é a voz de anúncio do metrô avisando para se afastarem das portas que estão abrindo — um outro estímulo hostil, mesmo que brando, comparado aos outros; agora, ao invés da informação do local ser dada pelo narrador, como no início do trecho, ela é "mostrada". As próximas falas podem ser tanto dos seus amigos, quanto de pessoas aleatórias dentro no vagão, embora a primeira opção seja a mais provável devido à continuidade do tema. As vozes dizem que eles ajudaram a editar um filme sobre os macacos bonobos para a BBC, mas o interessante desse enunciado é a sua conexão imediata com a sexualidade. A partir da informação de que os bonobos não possuem o conceito de exclusividade sexual, a outra voz informa que "eles dizem" que a monogamia é consequência da agricultura e que a paternidade está relacionada com a transmissão de propriedade. Vemos mais uma vez o rearranjo de conteúdos anteriores a partir de novos dados que o narrador vai adicionando, ampliando a sua constelação de representações.

A partir dessas duas falas temos uma imagem muito nítida e simples de uma estética pós-moderna: o documentário sobre o reino animal torna-se um pretexto para a discussão dos supostos vínculos que os animais, por serem nossos parentes mais próximos, possuem conosco. Qual é a finalidade desse tipo de produto cultural? O discurso oficial é de informação, ciência, novidade, educação, mas a forma estética denuncia outra coisa: a identificação e a produção de sensações e emoções, o espectador não deve ser informado ou "ganhar conhecimento", ele deve ser seduzido, e a estratégia é identificação pura, ele deve se ver refletido nas imagens e discursos que acompanham, além de se emocionar da mesma forma se estivesse assistindo a um *reality show* ou ao *blockbuster* romântico do momento.

É ainda curioso o uso da palavra "conceito" para caracterizar uma ausência dentro das práticas sociais dos macacos, o que implica que a imaginação de um outro tipo de experiência que não seja a nossa está cada vez mais difícil, em outras palavras, a tensão entre identidade e diferença está aqui retratada de forma negativa, pois a falta de exclusividade sexual dos macacos só é possível de ser apreendida a partir das práticas sexuais humanas: não há um deslocamento cognitivo, não há produção de novos conhecimentos ou realidades possíveis, apenas uma continuidade do que já existe. As próximas falas são um resumo da "radicalidade" liberal: "Dizem que a monogamia é um efeito da agricultura. A paternidade só começou a importar com a transmissão da propriedade". Temos dois slogans que não passam de uma visão pretensamente histórica, mas que são apenas uma estetização desta, frases

soltas, contingentes, que demonstram descolamento a partir da relação tempo-espaço. Mesmo que haja o reconhecimento do conteúdo de verdade nesses slogans, a sua utilização encontra-se no limite da incorporação feita pelo capitalismo, afinal de contas são repetidos *ad nauseam* em publicidades, documentários de serviços de *streaming*, e até mesmo pelos arautos do neoliberalismo dito progressista.

A próxima "voz" é o texto de um pôster na linha D do metrô, o qual diz para o leitor fazer o teste de HIV hoje. Embora pareça aleatório, existe uma continuidade temática nesse dado, mas o que chama atenção é o tom de urgência expresso em "today". A próxima fala não há uma indicação clara de autoria, mas o seu conteúdo também é vinculado ao tema tratado, uma vez que questiona a instituição do casamento como um pretexto para a reprodução da espécie. Uma vez que essas vozes sejam justapostas em análise, podemos observar que o comportamento sexual, convenções de gênero e instituições sociais formam não apenas um plano de fundo homogêneo que reflete as inquietações atuais em combate com as ideologias dominantes, mas também funciona como um *white noise* para as reflexões, ou preocupações, do narrador.

Aquilo que lemos é na verdade uma moldura construída pela narração a fim de se assentar com o real tema do episódio: a preocupação constante do narrador acerca de seu relacionamento com Alena. A melhor, ou pior, pergunta que o leitor pode fazer é: os dados que demonstram um desconforto com o espaço, ou a cidade, funcionam como uma expressão das expectativas amorosas do narrador, ou é ao contrário? Ora, como já foi visto, não há absolutamente uma separação entre os espaços e as relações sociais, mas uma influência de mão-dupla, portanto, os dados funcionam justapostos, significando-se mutuamente; se tudo está colonizado pela cultura torna-se inviável uma divisão entre as esferas públicas e privadas, entre espaços íntimos e coletivos, entre Virginia Woolf e documentários da BBC, entre a instituição de casamento e a preocupação com a testagem do HIV, entre a hostilidade urbana e a asfixia durante a relação sexual. O que vemos neste episódio é a própria *suprainstituição* da cidade, regida pela lógica da estetização que transforma tudo em uma única coisa, sendo sedimentada formalmente nessa justaposição polifônica.

O próximo dado geográfico é que eles emergiram na estação de Manhattan Bridge. A informação imediata é de que quase todos checavam seus e-mails e mensagens de texto, e o de Alex para ele aparentemente o recriminava por ter ido embora sem ter se despedido. A imagem formada é de um *ethos* contemporâneo. Um espaço coletivo e importante como uma estação de metrô numa das maiores cidades do mundo, local de grande circulação de corpos cujas mentes não estão centradas propriamente ali, mas virtualmente cooptadas para outras

atividades, sejam sociais ou comerciais; porém, mesmo com o celular nos bolsos, os olhares continuam sendo bombardeado por imagens, principalmente publicitárias, que dão continuidade ao eterno presente disponível *online*, em outras palavras, mesmo para os saudosistas ou nostálgicos por um tempo sem as tecnologias atuais, não há escapatória, vê-se a fusão entre os espaços físicos e virtuais.

O dado seguinte é um verso da música "diamonds", lançada em 2012, da cantora *pop* Rihanna, a qual o narrador ouve através dos fones de ouvido de uma garota ao seu lado; ele ainda relaciona a música com as unhas pintadas com estrelas da menina: essa informação não é aleatória, mas uma sutil lembrança de como a indústria cultural mobiliza as pessoas e dita o comportamento, afinal de contas “hoje, não se gosta mais apenas da voz de um cantor, mas da sua maneira de ser e de aparecer, do seu look, do seu universo estético global”<sup>107</sup>. Entretanto, é proveitoso olharmos mais a fundo para esse elemento que, junto aos outros que já analisamos, perpetua a noção de mistura entre baixa e alta cultura, e como essa nova homogeneidade mostra-se como uma bruma invisível que cobre todos os espaços.

A referência à cantora, especialmente para nós que analisamos o romance hoje, torna-se muito significativa, não apenas pelo nível de sucesso comercial que a mesma teve durante os anos 2000 e 2010, com recordes em vendas e prêmios da indústria do entretenimento. O seu último trabalho musical lançado foi em 2016, desde então Rihanna tornou-se uma empresária, levando a sua marca para a indústria de cosméticos e roupas, transformando-se finalmente numa bilionária.

Ora, a noção de artista como aquele ou aquela que compõe canções, apresentam-se para o público, gravam videoclipes e aparecem na mídia já está ultrapassada. A multiplicação explosiva de funções de espaços ou de mercadorias é acompanhada de uma atualização ontológica, do "ser" artista, como um verdadeiro empreendedor de si mesmo. Atentemo-nos bem, pois não é uma mercantilização em cima da imagem dessas pessoas como vemos desde a ascensão de Hollywood, com Marilyn Monroe e Elvis Presley, não é mais a produção de perfumes, roupas, doces, e uma outra série de mercadorias com as quais já estamos fatigados, mas um processo de autonomização do artista-marca de forma ainda mais intensificado. Essa parcela dos “escolhidos” ainda faz parte de uma influência profunda e enraizada da lógica capitalista no imaginário, da imposição de padrões visuais e comportamentais, mas isso não é mais o suficiente.

---

<sup>107</sup> LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.p. 248.

Enquanto os artistas derrubam as barreiras do tempo-espaço através do serviços de *streaming*, ao mesmo tempo os mais ardilosos e sortudos entre eles, como Rihanna, estão abrindo suas empresas e colocando ações à venda na bolsa de valores. Ao caracterizar a pós-modernidade, Jameson<sup>108</sup> disse que “a transformação do cultural em econômico e do econômico em cultural” é parte fundamental desse processo, sendo Rihanna a materialização disso. O imaginário da criança que sonha em um dia tornar-se uma *popstar* está se rearranjando: imaginar-se num palco cantando em um estádio em turnê mundial é hoje tão importante quanto ter uma marca de cosméticos que seja capaz de disputar o mercado com as outras. De volta ao romance, esse pormenor destacado em nossa análise ganha outra dimensão, uma vez que faz parte do encadeamento proposto pela composição narrativa.

O dado seguinte nos desloca espacialmente para Crown Heights e, assim como as outras informações nessa parte, faz o leitor perceber que trata-se de uma lembrança de quando ele esteve em um restaurante com Alena. Esse lugar tem o chão coberto por moedas de um *cent* e o leitor tem a imagem dessa superfície brilhando com a luz de velas. Uma voz novamente anônima anuncia que acredita em promessas e publicidade. O encadeamento dos pormenores nesse trecho é um tanto intrincado, tanto na tentativa de recuperação de um significado que os ligue, quanto na imagem projetada. É interessante pensarmos sobre um ambiente decorado pela própria forma-dinheiro, o que não demonstra apenas uma dimensão reificante, mas um deslocamento histórico do valor, que está e não está ali, tornando o chão um fantasma do passado.

Quando analisamos a palavra “promessas”, lembramos que é um substantivo muito usado pelo narrador, principalmente com sua conotação de ganhos futuros. O que pensamos quando ouvimos essa palavra é algo relacionado a um voto, juramento, ou uma declaração, mas o seu significado está sempre envolvendo uma antecipação que mistura o material com o imaterial, ou a propriedade com o metafísico. Vê-se, por exemplo, a ideia de nota promissória ou de “terra prometida” (the promised land), a terra de Canaã destinada a Abraão e seus herdeiros — assim como a terra prometida de outras inúmeras religiões e até mesmo cultos contemporâneos, como o promovido pelos seguidores de Elon Musk e a utopia do 1% de colonizar Marte. Porém, dessa vez “promessas” está acompanhada de “publicidade”, que hoje relacionamos a anúncios e promoção de marcas, assuntos, causas ou obras culturais, mas que implica uma condição básica: a relação entre expor e ser visto, de mostrar e ser notado. O que pode ser observado nessa parte do trecho analisado é a fusão do tempo passado (o espaço com

---

<sup>108</sup> JAMESON, Fredric. A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização. Trad. Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p. 50.

o chão de moedas e a luz de velas), presente (a publicidade) e futuro (a promessa) num *continuum* unificado que acaba fraturando a própria ideia de tempo, isto é, a justaposição desses pormenores não invocam de fato uma noção histórica de temporalidade, apenas uma dissolução voltada ao espaço e, portanto, está ligado aos fragmentos anteriormente analisados no excerto.

Logo depois, o narrador lembra os votos de, possivelmente, Alena. Em seguida ele diz ao garçom que tomaria apenas vinho, mas comeu metade do prato de gnocchi dela, para depois pagar por tudo. Observamos a continuidade desse fragmento que se desenrola no restaurante no Brooklyn e percebemos que o narrador está fascinado com o próprio desejo de se apaixonar. Ao dizer que pagou por tudo, ele brinca com a noção de papéis de gênero, mas o que se sobressai é a sua aflição. A próxima voz é de Jon, parte do casal que o acompanha no início do excerto. Ele diz que Alena se cansará dele em breve. Aqui dispomos de um imagem caótica: Jon está deitado no sofá assistindo *The Wire* em seu laptop, com lenços possivelmente com sangue saindo de suas narinas, o que o narrador compara com o bigode de um vilão de peça infantil. É curioso como nesse período há uma justaposição de diferentes representações ficcionais: primeiro a série de televisão policial da HBO, *The Wire*, conhecida por sua imensa aclamação crítica no começo dos anos 2000, sendo objeto de estudo até mesmo de Fredric Jameson; e segundo a "baixeza" de uma representação teatral infantil que a imagem de seu amigo produz.

Ele continua a sua descrição dizendo que a mesa de café estava uma bagunça, com saquinhos de chá usados e cópias da *Film Quarterly*, uma revista acadêmica de estudos de filmes, séries e mídias visuais da University of California Press. Percebemos que o realismo construído por Lerner funciona como um mosaico, cuja composição só é possível com as cores e formas de referências culturais diversas, uma vez que é a explosão dessas referências que permeiam o tecido social. O que observamos em primeiro plano é uma simples descrição fragmentada, mas uma vez dispostos os materiais sob uma lente de aumento, nos deparamos com o recorrente processo de transições, seja entre referências de baixa à alta cultura, ou de espaços para a subjetividade (o que veremos ao final desse trecho). Em seguida, encontramos novamente o uso de uma palavra refinada para descrever uma ação comum como a busca de algo para beber na cozinha, o verbo "rummaged" (vasculhou), e tudo o que ele achou foi um gin quente.

Voltando ao breve e cômico diálogo, o narrador pergunta para o amigo por que então apresentou os dois, o qual responde dizendo que ela é inteligente, bonita e agradável, além de afirmar que gosta da poesia dele. Após essa banalidade, o narrador se desloca de novo

especialmente e diz que está voltando para casa pelo parque. Ele diz para a névoa que ela falhou em reconciliar o realismo de seu corpo com a eterealidade das árvores. A bela linguagem poética nos leva a observar a fratura subjetiva que ronda todo o romance, a harmonização entre corpo e natureza, sendo que esta tornou-se a própria cultura, o que é demonstrado no próximo período. O narrador informa que o parque fica na rota dos aviões, o que faz a prefeitura recolher e abater os gansos que ali vivem, a fim de evitar acidentes. A obra contrasta a exploração instrumental da natureza, primariamente para o lucro, com a fidelidade dos gansos, que, conforme o narrador verifica na Wikipédia, escolhem parceiros para toda a vida. Essa dicotomia pode ser interpretada de duas maneiras: por um lado, reflete a tristeza pela separação forçada dos gansos devido à caça; por outro, sugere uma resistência simbólica, na qual, apesar da devastação ambiental, a lealdade dos gansos persiste. Essa persistência pode ser lida também como uma metáfora do anseio do narrador por Alena e, em certo nível, como a persistência em imaginar um mundo diferente a partir do mapeamento do que ele percebe e apreende.

Em seguida, ele diz que o brilho da tela do smartphone parece vir de sua própria mão: uma imagem peculiar, digna de ficção científica devido ao hibridismo latente. Enquanto a conciliação entre a natureza e o seu corpo é falha, aqui vemos uma fusão entre o seu corpo e a máquina, que não é qualquer máquina, mas uma tecnologia que perpassa o espaço-tempo e engendra o seu próprio realismo. O narrador diz então que olha para cima e vê as nuvens como um craquelê, sendo esse dado algo mais concreto sobre a mudança de percepções que ele tem. Porém, nesse caso, é muito mais significativo do que podemos imaginar em um primeiro momento, pois o craquelê consiste em fissuras ou fendas que se formam em pinturas. A imagem que o narrador projeta é certamente alegórica: as fendas nas nuvens a partir da percepção deslocada do narrador podem ser lidas em quatro níveis: a visão do céu como uma contemplação artística do sublime, o próprio desmantelamento do planeta, a impossibilidade de conciliação entre homem e natureza e as fissuras do real que o acabam por revelá-lo e demandam reconhecimento. Tal complexidade de interpretações aponta para uma subjetividade em crise, onde a interação com o mundo não é mais dada, mas problematizada e oscilante.

O que o leitor percebe é uma continuidade do procedimento narrativo, que faz saltos significativos entre o espaço e a subjetividade, a partir de um deslocamento cognitivo, muitas vezes causado por substâncias que confundem os sentidos. O trecho termina com o narrador dizendo que encheu um copo grande de água, mas esqueceu de levar para a cama, o que pode simbolizar uma espécie de falha em completar o circuito de suas necessidades básicas, talvez

ofuscado pela sobrecarga sensorial e cognitiva que experimenta. Em seguida ele mandou uma mensagem para Alena dizendo apenas sobre uma pequena chuva de brasas, mas imediatamente se arrependeu. Esse ato final parece encapsular o dilema do narrador: uma tentativa de comunicar algo profundamente pessoal e potencialmente alarmante, mas também uma retratação imediata, talvez por medo de ser mal interpretado ou por reconhecer a inadequação de suas próprias palavras.

Os elementos elencados, sejam eles a urgência expressa em um cartaz de metrô sobre a testagem do HIV ou a mercantilização da figura do artista representada por Rihanna, são fios que tecem a trama densa de uma suprainstituição urbana, cuja lógica estetizante engloba e transfigura as vivências individuais e coletivas. A polifonia das vozes apresentadas na narrativa ressoa as inquietações e anseios dos personagens em face às imposições e expectativas de uma sociedade que, incessantemente, desdobra-se em novas camadas de significação e controle. Esse cenário, entrelaçado por uma multiplicidade de referências culturais e sociais, desvela uma realidade onde as fronteiras entre o público e o privado, o material e o imaterial, são permeáveis e mutáveis, ecoando a dinâmica fluida e muitas vezes inescrutável da suprainstituição que é a cidade.

Ao entrelaçar o íntimo e o monumental, o ordinário e o extraordinário, a narrativa examinada supera uma mera descrição da realidade, e adentra o domínio da crítica social e cultural. A suprainstituição, neste contexto, não é apenas um pano de fundo estático, mas um ente dinâmico que respira, se expande e se contrai ao ritmo das vivências, desejos e temores dos personagens. O conceito de suprainstituição emerge como uma ferramenta analítica crucial para desentranhar as múltiplas camadas de significado e poder que permeiam o tecido da vida urbana e é ainda mais expressivo por ser um conceito imanente da própria obra que analisamos. Essa entidade engloba e reflete as contradições inerentes ao capitalismo, funcionando como um espelho que refrata e, simultaneamente, distorce as aspirações e alienações dos indivíduos. A complexa tessitura de relações de poder, expectativas sociais, e a incessante busca por autenticidade e reconhecimento, são encapsuladas e dramatizadas sob o olhar atento do narrador que, ao navegar pelos tumultos da vida urbana, busca desvendar, e talvez dismantelar, as estruturas invisíveis que moldam e delimitam a existência humana. Essa análise, portanto, não apenas procurou remontar, mas também interrogar a lógica subjacente da suprainstituição, propondo uma reflexão crítica sobre os mecanismos que regem as interações humanas no cerne da contemporaneidade.



**Considerações Finais: “Eu sei que é difícil entender /Estou com você, e sei como é.”**

“Não há propriamente nada entre o céu e a terra que seja simplesmente tal como é; antes, tudo o que existe deve ser compreendido como algo em movimento, ou seja, como algo vindo a ser.”

Theodor Adorno

A análise apontou para a existência de um princípio compositivo do romance e que agora podemos examinar detalhadamente. Esse princípio está relacionado à justaposição de conteúdos ou até mesmo episódios narrativos em diferentes escalas, tanto na divisão em partes do romance como no nível sintático dos parágrafos. O padrão criado por essas justaposições na obra norteou a análise, que buscou investigar e ordenar esses dados criticamente, a fim de apreender a lógica interna do conteúdo. Para exemplificar e retomar, observamos uma conexão entre o espaço da cidade de Nova York — especialmente a "aerial greenway" — e a mercadoria consumida no restaurante, demonstrando que os elementos trabalhados não são aleatórios, mas estão conectados pelo processo de estetização. Essa lógica interna do conteúdo é recuperada apenas pela identificação das homologias, sendo que a hipótese de leitura desta dissertação é que o processo de estetização do mundo, em larga escala e totalizado como é observado atualmente, encobre novas formas de dominação produzidas pelo capitalismo em sua fase de economia financeirizada. Conseqüentemente, esse movimento gera diversas contradições, incluindo a de ação consciente e determinismo, bem como entre a natureza e a cultura/urbanismo. A principal questão orientadora deste trabalho foi tentar entender como o processo histórico de financeirização e sua lógica cultural globalizada, a estetização, são incorporados na própria estrutura do romance.

À primeira vista, sabemos que esses processos estão na própria matéria narrada, então como essa matéria se organiza formalmente? Como a própria análise apontou, a nossa atenção deve ser voltada para a *montagem* como um princípio estrutural do romance. Desde o início, o texto estabelece um jogo de tensões por meio das escolhas lexicais. Contudo, a interpretação emerge apenas quando se considera o arranjo dos elementos materiais da narrativa. A apreensão dos componentes individuais das frases torna-se mais significativa em relação a outros segmentos do texto. Analogamente, no nível macroestrutural, episódios com autonomia narrativa adquirem profundidade interpretativa ao serem relacionados a outros segmentos, que frequentemente funcionam como expansões ou comentários. Tais mecanismos são indicativos da qualidade da obra, revelando uma dinâmica interna que impulsiona a busca

por semelhanças e contrastes, sendo tarefa crítica discernir e examinar esses elementos. Nosso interesse central, contudo, é entender como a montagem serve de técnica composicional em *10:04*, moldando a narrativa para revelar a realidade social imbricada no processo histórico do capital financeiro.

Ademais, como vimos ao longo deste trabalho, *10:04* é uma obra que está preocupada com as conexões entre literatura e artes visuais, e a importância das representações por imagens que são capazes de aguçar a percepção, evocar memórias e montar um senso de localização físico e mental a partir das descrições e interações com os espaços, tanto internos quanto urbanos. O crítico Hamilton Carroll<sup>109</sup>, examinador atento da obra de Lerner, acredita que *10:04* sinaliza uma transformação interessante no campo literário, uma vez que os escritores contemporâneos parecem ter abandonado as limitações impostas por uma estética pós-modernista já tradicional e absorvida pelo mercado e agora procuram formas realistas “revigoradas”, mas que não perderam o que o crítico chama de “desconfiança pós-moderna” em relação à representação dita realista.

Segundo Carroll<sup>110</sup>, esse conflito no próprio debate dos meios de representação narrativos é um problema central em *10:04*, e um exemplo de como os romances mais recentes indicam uma tentativa de aproveitar elementos formais da estética pós-modernista numa espécie de reorganização que os insere nesse novo tipo de realismo que vemos despontar. Carroll acredita que o resultado mais importante desse processo são romances que procuram manter a complexidade formal das grandes produções literárias das últimas décadas, mas que, ao contrário de criticar negativamente a capacidade da literatura de servir de comunicação entre escritor e leitor, *revitaliza* esse aspecto. Como o crítico define:

(...) em suas descrições do funcionamento de um sistema tornado quase invisível — e, portanto, quase indescritível — pelas altas tecnologias de informação que o possibilitam, o romance de Lerner torna visíveis as estruturas sociais e tecnológicas do neoliberalismo contemporâneo, ao mesmo tempo que mapeia as interconexões cada vez mais estreitas entre as culturas de risco do capital financeiro contemporâneo, a era do terrorismo global e da super tempestade, e as formas contemporâneas de cidadania e subjetividade.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> CARROL, Hamilton. “On the Very Edge of Fiction”: Risk, Representation, and the Subject of Contemporary Fiction in Ben Lerner’s *10:04*. In: KENNEDY, Liam. SHAPIRO, Stephen. *Neoliberalism and contemporary American literature*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2019.

<sup>110</sup> CARROL, Hamilton. “On the Very Edge of Fiction”: Risk, Representation, and the Subject of Contemporary Fiction in Ben Lerner’s *10:04*. In: KENNEDY, Liam. SHAPIRO, Stephen. *Neoliberalism and contemporary American literature*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2019.

<sup>111</sup> CARROL, Hamilton. “On the Very Edge of Fiction”: Risk, Representation, and the Subject of Contemporary Fiction in Ben Lerner’s *10:04*. In: KENNEDY, Liam. SHAPIRO, Stephen. *Neoliberalism and contemporary American literature*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2019, p. 94, tradução nossa.

O que confere, portanto, relevância à obra de Lerner e seus pares é a exposição das estruturas sociais e tecnológicas do capitalismo e as conexões entre as culturas de risco do capital financeiro, sendo *10:04* um romance que fornece uma descrição detalhada de um sistema intangível devido às tecnologias de informação a serviço do capital. Lerner, conforme atestamos neste trabalho, torna evidentes as estruturas e conexões que geralmente estão ocultas, proporcionando aos leitores uma compreensão mais profunda da realidade complexa do mundo contemporâneo. Propomos agora uma análise do último parágrafo do romance, o qual é seguido também da última imagem utilizada:

We will stop to get something to eat at a sushi restaurant in Prospect Heights—just vegetable rolls, as Alex is pregnant and the seas are poisoned and the superstorm has shut down all the ports. A couple beside us will debate the relative merits of condos and co-ops, the woman insisting with increasing intensity that her partner “doesn’t understand the process,” that this isn’t “the developing world.” Sitting at a small table looking through our reflection in the window onto Flatbush Avenue, I will begin to remember our walk in the third person, as if I’d seen it from the Manhattan Bridge, but, at the time of writing, as I lean against the chain-link fence intended to stop jumpers, I am looking back at the totaled city in the second person plural. I know it’s hard to understand / I am with you, and I know how it is.<sup>112</sup>



*“Never has there been a more exciting time to be alive, a time of rousing wonder and heroic achievement. As they said in the film Back to the Future, ‘Where we’re going, we don’t need roads.’” — Ronald Reagan, State of the Union Address, February 4, 1986*

**Figura 13:** Fotografias de Vija Celmins extraídas do romance *10:04*.

<sup>112</sup> LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014, p. 240. [Trad.: “Vamos parar e comer alguma coisa em um restaurante japonês em Prospect Heights — apenas harumakis de legumes, pois Alex está grávida, os mares estão envenenados e a supertempestade fechou todos os portos. Um casal ao nosso lado discutirá os méritos relativos dos condomínios e das cooperativas; a mulher insistirá com uma intensidade progressiva que o seu companheiro “não entende o processo”, que aquele não era “um país em desenvolvimento”. Sentado a uma mesinha e olhando para a Flatbush Avenue através do nosso reflexo na janela, começarei a lembrar da nossa caminhada na terceira pessoa, como se a tivesse visto da ponte de Manhattan, mas, na hora em que escrevo, apoiado na rede de proteção destinada a inibir suicidas, estou olhando para a cidade da perda total na segunda pessoa do plural. Eu sei que é difícil entender /Estou convosco, e sei como é.” LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018, p. 266]

Antes de iniciarmos a análise, é importante contextualizar o leitor acerca dos últimos acontecimentos narrados. Essa última parte do romance parece mover-se a partir da coexistência do ordinário com o extraordinário, situados em distintos espaços sociais e geográficos. Há a preparação para uma tempestade que deveria ser catastrófica tal como aquela do começo do romance. O narrador e Alex se preparam novamente de maneira quase ritualística, projetando o filme *Back to the Future* na parede enquanto aguardam o evento — tudo continua igual, apenas um pouco diferente. Contudo, a tempestade não se materializa de forma tão devastadora quanto esperado, sendo um dos marcadores do isolamento social e da disjunção experiencial que o texto explora. Por outro lado, em outras áreas geográficas mais vulneráveis, a tempestade deixa um rastro de destruição, ilustrando a assimetria entre diferentes comunidades e suas vulnerabilidades a desastres naturais. Isso é evidenciado ainda mais quando as personagens envolvem-se em esforços de ajuda humanitária, mas permanecem emocionalmente distanciados da urgência da situação. A tempestade falha em infringir seu próprio sentido de realidade imediata, operando mais como um fantasma na consciência do narrador do que como uma força física de destruição.

Importante ressaltar que a tempestade também serve como uma metáfora para outros temas emergentes, incluindo as discussões sobre mudanças climáticas, a vulnerabilidade das infraestruturas urbanas e sociais, e até mesmo questões pessoais, como a gravidez de Alex. Essa parte inclui múltiplas camadas de significado, desde a preocupação com o futuro filho até considerações sobre colonização lunar e previsões do fim do mundo. Vemos mais uma vez a fusão de diversos elementos, desde referências à cultura popular até teorias científicas. A tempestade torna-se um prisma através do qual diversas crises — ecológica, social, pessoal — são refratadas, revelando uma complexidade que desafia compreensões simplistas. O trecho, portanto, problematiza a relação entre o individual e o coletivo, o local e o global, e questiona a nossa capacidade de entender e reagir a crises que parecem, ao mesmo tempo, iminentes e distantes.

O narrador e Alex se encontram em Manhattan durante a tempestade e decidem como retornar ao Brooklyn. Utilizar transporte público prova ser uma tarefa difícil devido à interrupção dos serviços e à relutância dos táxis em parar. Eles caminham pela cidade sem energia, encontrando algumas cenas de caos e solidariedade ao longo do caminho, como pessoas compartilhando garrafas de água ou vendedores cobrando preços exorbitantes por suprimentos básicos. O narrador está particularmente preocupado com Alex, que está no primeiro trimestre da gravidez, e pondera sobre o que essa jornada representa, tanto em termos físicos quanto simbólicos. O casal se depara com situações que vão desde encontrar

peças desabrigadas até serem ameaçadas. Ao se aproximarem da ponte do Brooklyn, eles se deparam com um cenário que o narrador define como quase apocalíptico: Manhattan está escura, enquanto o Brooklyn do outro lado do rio está iluminado, como se pertencesse a outra era — lembremos da fotografia da capa que analisamos no início deste trabalho. Em meio à escuridão e à desordem, o narrador reflete sobre diversos temas, desde as complexidades sociais que a tempestade tornou visíveis até suas próprias emoções conflitantes e pensamentos divagantes. Ele também imagina a situação de outras pessoas nos edifícios escuros ao redor e observa o impacto humano e social do desastre natural em escala maior.

Finalmente, os dois decidem caminhar pela ponte para voltar ao Brooklyn. A jornada é carregada de emoções, mas também de certa noção comunitária, como se todos que estavam na ponte compartilhassem uma experiência transformadora. Ao chegar ao Brooklyn, a vida parece retomar um ar de normalidade, embora o narrador perceba que as experiências vividas durante essa travessia marcarão ele e Alex para sempre. É um relato que, como o narrador define, se situa na fronteira entre realidade e ficção, servindo como metáfora para uma variedade de estados sociais, psicológicos e políticos, incluindo questões de justiça social e desigualdade. O narrador contempla usar essa experiência como material para seu próximo livro, o *10:04* que lemos.

No período inicial do último parágrafo, o narrador introduz imediatamente uma série de oposições que revelam as complexidades da vida social. O ato aparentemente simples de parar para comer sushi em Prospect Heights é carregado de significado. A escolha de "apenas rolos de vegetais" torna-se uma decisão forçada não apenas por razões médicas — a gravidez de Alex — mas também por uma crise ecológica mais ampla: "os mares estão envenenados" e uma "super tempestade fechou todos os portos". Aqui, o pessoal se choca com o político e o ecológico, demonstrando como decisões aparentemente privadas são profundamente influenciadas por condições sociais e ambientais. Em outras palavras, a decisão de se alimentar e o conteúdo dessa alimentação perpassa as transformações em curso em nível global. Se levarmos em consideração mais uma vez o princípio de montagem engendrado pelas justaposições, podemos verificar que esse primeiro período se caracteriza como um plano-geral: o espaço escolhido coloca-nos imediatamente em um ambiente cosmopolita, um símbolo do capitalismo global. Entretanto, a escolha de "apenas rolos de vegetais" revela várias camadas de condicionamento: considerações médicas, crises ambientais e falhas infraestruturais. Essa segmentação do plano geral serve para contextualizar o leitor não apenas geograficamente, mas também sócio-politicamente, delineando uma realidade complexa moldada por forças diversas que superam o individual.

Em seguida o foco, que podemos compreender como um plano-médio, muda para o casal ao lado, envolvido em uma discussão sobre as vantagens relativas de "condos e co-ops". Esse diálogo reflete as preocupações da classe média-alta em um cenário de decadência social e ambiental. A observação da mulher de que isso "não é o mundo em desenvolvimento" demonstra uma visão classista, uma espécie de escapatória cognitiva que a permite ignorar as crises externas — lembremos da colega de trabalho do narrador que mudou o filho de escola devido à alimentação: os mesmos temas se repetem em nível macroestrutural, tornando a montagem cada vez mais complexa. Nesse ponto, o narrador se distancia ainda mais, observando a cena através do reflexo na janela. Esse ato de autorreflexividade é metanarrativo, mas também sintomático de uma sociedade na qual até a memória é sujeita à objetivação. O narrador torna-se um observador, como se estivesse olhando de um ponto distante — a ponte de Manhattan — talvez buscando uma compreensão mais objetiva da situação.

No último período, o narrador faz uma transição final, de uma memória objetivada na terceira pessoa para uma espécie de observação coletiva na segunda pessoa do plural — em termos eisensteinianos vemos a configuração em primeiro-plano. Aqui, a narrativa se torna simultaneamente mais íntima e mais abrangente. Além disso, a cerca de corrente destinada a "impedir os saltadores" sugere uma tentativa de estabelecer limites em uma realidade cada vez mais indefinível. O trecho demonstra que o deslocamento do narrador representa um esforço para objetivar uma experiência subjetiva, e ao mesmo tempo, criar um sentimento de coletividade em uma situação de isolamento.

Analisemos, por fim, a última imagem e sua respectiva legenda. Trata-se de uma colagem de duas obras da artista plástica Vija Celmins: à esquerda vemos a representação de um céu estrelado e à direita um avião. Como a legenda é um trecho do discurso do presidente Ronald Reagan que antecede o desastre do Challenger — "nunca houve uma época mais vibrante para se viver, uma época de intensas maravilhas e feitos heroicos. Como disseram no filme *De volta para o futuro*, 'Para onde vamos não precisamos de estradas'" —, podemos supor que a montagem procura estabelecer uma aproximação que coloque os eventos dentro de um contexto tensionado. Já sabemos sobre a tragédia do ônibus espacial e o discurso posterior de Reagan, mas por que a instância discursiva faz esse salto para o passado? Através das imagens, podemos identificar certos contrastes como um ponto de partida. O primeiro deles está atribuído a uma diferenciação entre natureza e produto do trabalho do homem; o segundo está no recorte espacial, ou no nível de escala: a abrangências das constelações e o céu ou atmosfera terrestre; já o terceiro diz respeito a uma noção temporal específica, o

“infinito” do espaço sideral em oposição ao objeto historicamente determinado do avião. É ainda curioso o recuo na representação para esse objeto, em vez de um foguete ou algo similar: estaria a instância discursiva realizando uma provocação ao tensionar a fala de Ronald Reagan com as imagens?

Importante lembrarmos que o governo de Reagan (1981-1989) foi marcado por uma política conservadora e uma abordagem econômica liberal, que enfatizava a redução de impostos e a desregulamentação favorável ao chamado mercado livre. Além disso, Reagan é até hoje conhecido por ter aumentado significativamente os gastos militares e pela retórica anti-soviética, mas principalmente pela sua comunicação eficaz, isto é, pelo domínio da linguagem e estratégias culturais, algo que se repete nos dias de hoje com a figura de Donald Trump. Dito isso, enquanto o texto do presidente compele os interlocutores para o futuro, as imagens apontam para o passado. De certo modo, *10:04* gera, a partir de seus movimentos e contradições, o seu próprio “Anjo da História”.

Ao longo desta pesquisa, a qual está longe de ser esgotada nesta dissertação, identificamos que o foco narrativo está enredado em uma série de contradições que se transformam em matéria literária. O próprio ritmo do romance acompanha os movimentos abruptos do narrador tentando captar os momentos de lacunas dentro de uma realidade projetada pelas condições e operações do sistema capitalista que conquista todas as esferas sociais, sendo impossível diferenciar o cultural do econômico. Em outras palavras, como diz Fredric Jameson, “o mundo real já está impregnado e colonizado pelo cultural, de tal forma que não há nenhum espaço externo a partir do qual se pode ver o que lhe falta.”<sup>113</sup> Uma vez desconsiderada a possibilidade de um espaço externo que ofereça as condições necessárias para narrativas profundas e críticas, deve-se, portanto, narrar de dentro, mobilizando estratégias que propiciem a figuração das mazelas que nos assolam. O que vimos ao longo da análise são os momentos fixados pelo narrador e que, ao escaparem da censura imposta pelos tentáculos do capitalismo e sua exponencial expansão e homogeneização, se tornam narráveis. Lembremos da importância da literatura em fornecer conexões e diálogos através de sua capacidade de revelar, mesmo que em instantes inesperados e fugazes, as fissuras do real, mas também do trabalho da crítica que remonta esses momentos e pavimenta um caminho para a consciência e ações políticas.

---

<sup>113</sup> JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevalco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2001, p. 172.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ANTUNES, Luciene. Goldman Sachs, o vilão da vez. *Exame*. Publicado em 15 de março de 2011. Disponível em: <https://exame.com/revista-exame/vilao-vez-553541/>. Acesso em: 30 set. 2023.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Ruínas do futuro: A era das formas urbanas extremas*. Coleção Sentimento da Dialética. SL, 2021.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas - Vol. 1: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRECHT, Bertolt. "The street scene". In: *Brecht on Theatre*. Edited and Translated by John Willet. London: Eyre Methuen, 1974, p. 121-129.

BRESCIANI, Maria Stela Martins. "Metrópoles: as faces do monstro urbano (as cidades no século XIX)", in: *Cultura & Cidades. Revista Brasileira de História*. vol. 5, nº 8-9. São Paulo: Anpuh/Marco Zero, 1985, p. 35-68. [Versão eletrônica em: <https://anpuh.org.br/2015-01-20-00-01-55/revistas-anpuh/rbh>]

CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2004, p. 135-142.

CARROLL, Hamilton. "On the Very Edge of Fiction": Risk, Representation, and the Subject of Contemporary Fiction in Ben Lerner's 10:04". In: KENNEDY, Liam. SHAPIRO, Stephen. *Neoliberalism and contemporary American literature*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2019.

CEIA, Carlos. ANALEPSE. E-Dicionário de Termos Literários (EDTL). Publicado em: 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/analepse#:~:text=Na%20narrativa%20literária%20ou%20cinematográfica,opõe%20é%20a%20de%20prolepse>. Acesso em: 30 set. 2023.

CEIA, Carlos. Indecidibilidade. In: *E-Dicionário de Termos literários*. 29 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/indecidibilidade>. Acesso em: 18 de maio de 2023.

CHANG, Rachel. Christa McAuliffe's Challenger Story. *Biography*. 15 set 2020. Disponível em: <https://www.biography.com/scholars-educators/christa-mcauliffe-challenger-story>. Acesso em: 4 outubro 2023.

COLUMBIA UNIVERSITY. NYC's Heat Waves: A Harbinger of Things to Come? Columbia Climate School News, New York, 27 set. 2016. Disponível em:



<https://news.climate.columbia.edu/2016/09/27/nycs-heat-waves-a-harbinger-of-things-to-come/>. Acesso em: 15 mar. 2023.

DIMENDBERG, Edward. *Diller Scofidio + Renfro: Architecture after Images*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 176-224.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. *Criação & Crítica*, n. 17, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i17p30-46>. Acesso em: 11 maio 2023.

FISHER, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Livro Eletrônico. Winchester: Zero Books, 2009.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2018. E-book.

HARVEY, DAVID. *Para entender O capital: livro I*. Livro Eletrônico. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2010.

JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

JAMESON, Fredric. A estética da singularidade. *Peixe Elétrico*. Trad. Ricardo Lísias. n. 2, 1ª ed., p. 8-44, 2015. Disponível em: <https://www.kobo.com/br/pt/ebook/peixe-eletrico-02-3>.

JAMESON, Fredric. *Allegory and ideology*. London & New York: Verso, 2019.

JAMESON, Fredric. Class and allegory in contemporary mass culture: dog day afternoon as a political film (Classe e alegoria na cultura de massa contemporânea: “Um Dia de Cão” como filme político). Trad. Neide Aparecida Silva. *A Terra é Redonda*, 31 dez 2020. Disponível em: <https://aterraeredonda.com.br/um-dia-de-cao-como-filme-politico/>. Acesso em: 26 out. 2023.

JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma: teorias dialéticas da literatura no século XX*. Trad. Iumma Maria Simon, Ismail Xavier, Fernando Oliboni. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. Petrópolis: Editora Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. Trad. Maria Elisa Cevasco. São Paulo: Ática, 1996.

KENNEDY, Liam. SHAPIRO, Stephen. *Neoliberalism and contemporary American literature*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2019.

LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014.

LERNER, Ben. *10:04*. Trad. Maira Parula Rio de Janeiro: Rocco, 2018.

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

LOPES, António. LEITMOTIV. *E-Dicionário de Termos Literários* (EDTL). Publicado em: 30 dez. 2009. Disponível em: <https://edtl.fcsb.unl.pt/encyclopedia/leitmotiv/>. Acesso em: 30 set. 2023.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incêndio* (Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"). Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. Livro Eletrônico. São Paulo: Boitempo, 2010.

LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Livro Eletrônico. Trad. Rodnei Nascimento; Rev. Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARX, Karl. *Para a Crítica da Economia Política*. Trad. José Arthur Giannotti e Edgar Malagodi. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

MARX, Karl. *O Capital - Livro I – crítica da economia política: O processo de produção do capital*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.

MEATPACKING DISTRICT. Nabisco Company Building – Chelsea Market. Disponível em: <https://meatpacking-district.com/district/nabisco-company-building-chelsea-market>. Acesso em: 11 maio 2023.

PHOTOS. *High Line*. Photo by Timothy Schenck Disponível em: [https://www.thehighline.org/photos/by-photographer/timothy-schenck/?gallery=5143&media\\_item=2072](https://www.thehighline.org/photos/by-photographer/timothy-schenck/?gallery=5143&media_item=2072). Acesso em 20 de jul. de 2022.

POLITICS AND PROSE. P&P Live! Ben Lerner | THE TOPEKA SCHOOL with Ocean Vuong. Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iMGyomTUD1g&t=1328s>. Acesso em: 07 dez. 2021.

THE HIGH LINE. History. Disponível em: <https://www.thehighline.org/history/>. Acesso em: 22 abr. 2023.

THE HIGH LINE. Overview. Disponível em: <https://www.thehighline.org/about>. Acesso em: 22 abr. 2023.

TOSCANO, Alberto; KINKLE, Jeff. *Cartographies of the Absolute*. Winchester, UK: Zero Books, 2015.

ZUKIN, Sharon. *The Innovation Complex: cities, tech, and the new economy*. New York: Oxford University Press, 2020.