

INFERNO DE QUERER E PODER
(MÍDIA E CONSUMO EM PATRÍCIA MELO)

HADRIANO GONÇALVES DOS SANTOS¹

UFES

1

São Giseles, Alexis, Karinas, Washingtons, Christians, Vans, Daianas, Klebers e Eltons, nomes retirados de novelas, programas de televisão, do jet set internacional, das revistas de cabeleireiras e de produtos importados que invadem a favela.²

Os nomes são apenas um dos muitos indícios da ação midiática (sobretudo a televisiva) na vida dos personagens criados por Patrícia Melo no seu *Inferno*. O poder dessa instituição está também em suas ações comportamentais e desejos.

Na narrativa, a personagem Carolaine mostra muito bem essa atividade formadora. A ação *violenta* da televisão sobre ela provoca a absorção de uma série de códigos e *estilos de vida*, ou seja, estratégias de posicionamento social. Bourdieu³ nos lembra que o estilo é aquilo que vem contra a necessidade, ou seja, é o que nos diferencia e nos legitima socialmente, centrado, sobretudo, no consumo.

Michel Mafessoli entende o termo *violência* como *relações de apagamento de estruturas sociais*⁴, ou seja, numa série de estruturas interagindo socialmente, uma se sobressai, dadas as forças e as posições materiais efetivas de cada estrutura, forçando e substituindo ou mesmo destruindo outras. Este conceito será aqui utilizado, pois é aquele que melhor explica e abarca uma série de fenômenos presentes no texto literário contemporâneo, base de nossa análise, e, ainda, esses dados são relevantes para observarmos e analisarmos os contextos dos mundos *pós-modernos*.

Voltemos à análise da personagem atrás aludida. Carolaine apresenta, em decorrência de estruturas violentas, uma visão problemática da realidade, ou seja, a violência interfere nas formas de seu mundo de ação criando uma esfera simbólica na qual os eventos ganham novos contornos. Um desses, aliás muito comum, é o

fato da personagem ter como expectativa para suas histórias pessoais sempre um “*final feliz*”. Vejamos: “*Caroline explicou, num tom de voz quase inaudível, que seu namorado era casado. Com uma mulher horrível. Dois filhos. Mas vai se separar. Ele me disse, vai se separar e nós vamos casar*”⁵. A semelhança com roteiros folhetinescos e televisivos é enorme, mostrando, assim, um apagamento de estruturas subjetivas e, sobretudo, destruição de formas e de alternativas não midiáticas. A semelhança das ações de Caroline e os roteiros televisivos dos folhetins nos mostra o apagamento de uma série de construções vitais na consecução dos processos de individuação. Assim vivia Caroline, como protagonista dessa “*novela*” esperando o *príncipe encantado* para, no final, “*casar se com ele e viver feliz para sempre*”. A forma fabular aponta a violência, o apagamento, em suma, das estruturas de produção de subjetividade, base para as ações e formação de uma simbólica existencial. Caroline vivia um folhetim existencial e não efetivamente suas possibilidades de criação subjetiva, suas histórias eram apagadas e substituídas por roteiros televisivos.

Em certos momentos, os efeitos da violência midiática são percebidos em Reizinho que, assim como a irmã, deseja viver um *grande amor*. No caso do nosso herói, ao lado da personagem Marta, que ocupa o lugar de “doce e perfeita amada”. “*O fato de estar lutando ao lado de homens que o pai de sua amada escolhera a dedo para apoiá-lo também lhe dava uma idéia de destino, uma certeza de que tudo fora tramado para que, no final, ele e Marta se unissem e fossem felizes*”⁶.

Além dos personagens Caroline e Reizinho, todos do romance sofrem, de alguma forma, a violência subjetiva estabelecida pela mídia. Atravessam o que Bourdieu denominou *violência simbólica*⁷, ou seja, aquela na qual há “*cumplicidade*” subtendida entre *violentados* e *violentadores*, sendo esses últimos, quase sempre, *conscientes* do poder que têm nas mãos.

Tem razão o sociólogo francês ao afirmar a existência de convivência dos dominados, tendo em vista a perda de referenciais na *pós-modernidade* ou, ao menos, como diria Bauman, sua fluidificação. Um dos motivos desse problema é a velocidade de alteração dos sistemas de códigos e estilos voltados, principalmente, para o consumo a fim de manter o “bom” funcionamento do mercado. Como se verifica facilmente, os mecanismos do sistema capitalista, na pós-modernidade, foram otimizados tecnologicamente, garantindo eficiência, quebra do espaço tradicionalmente organizado (pela via, sobretudo, da informática, a telefonia, do mundo das transmissões óticas, etc.), e os modos de produção de tecnologias sociais de transmissão da experiência. Um único e prosaico exemplo não deve nos escapar: não é mais necessário estar fisicamente em idênticos lugares para fazer-se transações, amizades, pagamentos, sexo, etc..

Zygmunt Bauman no seu “*Modernidade líquida*” utiliza-se, muito corretamente, do adjetivo “*fluido*” e define a pós-modernidade como a *era da instantaneidade*⁸, já

que o tempo substitui o espaço, alterando enormemente as relações de produção de subjetividade. Em consequência, conceitos (ou narrativas, como se referem alguns teóricos), antes tidos como referências (nação, estado, família, religião, etc.), tornam-se ineficientes e não geram mais simbologias capazes de sustentar comportamentos típicos da modernidade.

A televisão, mídia fundamental oriunda da tecnologia moderna, consegue, na pós-modernidade, espalhar seu poder e constitui-se em grande transmissora de experiências no mundo contemporâneo, pois consegue reunir um número imenso de indivíduos por mais e ao mesmo tempo, podendo assim, transmitir informações convenientes a seus interesses e a sua maneira, formando simbologias, imprimindo na rede de circulação social uma série de desejos (vide o papel da televisão no desenvolvimento da publicidade), formas comportamentais, enfim, construindo tecnologias de subjetividade diretamente interferentes no conceito de pessoa-indivíduo que circula socialmente.

Desta forma, percebe-se facilmente o quão grande é o poder da mídia televisiva sobre as ações e decisões dos sujeitos contemporâneos. É possível fazermos uma analogia desta instituição com o deus cristão, uma vez que ambos são “onipresentes” – a divindade dos cristãos é um ser metafísico “*que está em nossos corações*” e a televisão está em todas as partes “*em nível visual*”. A primeira, introjeta nos “fiéis” um estilo de vida semelhante ao de Cristo. Enquanto a segunda, “oferece” o estilo cristão e outros mais. Além disso, são responsáveis pelos comportamentos e ações de seu “rebanho”: “*À maneira de Deus, a mídia pode alterar o curso de uma guerra, arrasar um presidente ou um rei, elevar os humildes e humilhar orgulhosos*”.

As semelhanças terminam quando a própria religião busca a mídia televisiva para “vender” o seu produto: “*a salvação*”; em outras palavras, o “*deus cristão*” necessita do “*deus televisão*” para manter-se “vivo”, uma vez que se baseia numa fixação territorial e, como foi visto, na pós-modernidade ocorre a substituição do espaço pelo tempo. Sendo assim, a religião teria dificuldades para “*evangelizar suas ovelhas*” se não houvesse uma adaptação. Assim como a religião, outras instituições baseadas na territorialidade tiveram de adaptar-se a essa troca. Por exemplo, a família ganha novas formas (ausência do pai e da mãe já que os dois precisam trabalhar e *tentar* acumular capital; os filhos saem da infância para a vida adulta rapidamente; etc.); o conceito de nação volatiliza-se – é notório, no Brasil, a invasão de estereótipos “*estadunidenses*” – ou seja, é possível encontrarmos uma nação dentro de outra. Estas instituições perdem muito de sua força de propulsão simbólica, $\frac{3}{4}$ não podemos esquecer que não desapareceram, mas é inegável uma redução considerável de seu poder persuasivo e simbólico-formador efetivo adquirido na modernidade. A televisão, no entanto, caminha no sentido contrário tornando-se uma das mais fortes agentes de transmissão de experiências na *pós-modernidade*. Por esta razão, os sujeitos contemporâneos,

submetem-se à violência simbólica a que aludimos, mesmo porque essa mídia televisiva não necessariamente os ensina a pensar problemas da sociedade e nem refletir as experiências nas quais estão inseridos e vivenciando. Tampouco parece pretender ou possuir efetivamente função pedagógica.

A “substituição” das instituições modernas de transmissão de experiências pela mídia televisiva é mostrada no romance: “Reizinho permaneceu na varanda, ouvindo a Alzira praguejar e chorar na sala, Cândida e Carolaine, a televisão...”¹⁰. Esta descrição ocorre no romance após a entrega da surpresa de aniversário preparada pela personagem Alzira ao filho. Reizinho não gosta do presente: um emprego de boy na empresa do Sr. Fernando (patrão de Alzira). Note-se a posição de cada membro da família. *Reizinho na varanda, Alzira na sala a chorar e praguejar com Cândida e Carolaine próximos à ela*. Existe, ainda que sutilmente posta, a quinta parte deste *complexo familiar contemporâneo: a televisão* (“...Carolaine e Cândida, a televisão...”). Ou seja, a mídia atualmente é parte tão indispensável na transmissão de experiências que não é tida mais como um meio de *informação e entretenimento*, mas, antes, como parte integrante do contexto social das famílias pós-modernas.

Na passagem a seguir o personagem Reizinho, após ser promovido a “soldado do tráfico” e ter alugado um imóvel para o pai, pensa nas realizações do porvir: “Compraria tinta, quando tivesse tempo, ele mesmo pintaria o local.(...). Uma cama, um fogão, uma televisão e geladeira, só compraria o básico para o pai”¹¹. O nosso herói inclui neste “conjunto básico” a televisão, em outras palavras, as possibilidades de soluções para os problemas contemporâneos têm de perpassar a instituição midiática para se concretizarem, em vista de encontrar nela, com maior “facilidade”, os referenciais criadores de possibilidades subjetivas condizentes com os contextos pós-modernos.

Tais fatos geram uma série de problemas. Um deles é a fácil manipulação das assim chamadas “massas”. Graças a seu poder midiático, as *redes televisivas* conseguem passar imagens da sociedade adaptadas aos seus interesses, criando ícones, isto é, exemplos a serem vividos, tais como num mito (veja-se, a exemplo, o papel dos atores de folhetins e filmes, cantores; etc.) e, ainda, a serem, paradoxalmente, refutados e/ou reduplicados (usuários de droga, traficantes, prostitutas, o homem violento, etc.). Neste sentido, a televisão tem papel de *formadora de identidades*, ou seja, somos obrigados a *montar estilos* a partir de fragmentos de outros já existentes, em sua maioria, originados na mídia televisiva. Portanto, o sujeito é *quebrado no mundo* de códigos oferecidos

Patrícia Melo, descreve esses problemas, sobretudo a partir da personagem Carolaine; todas as suas ações e desejos têm, de alguma forma, relação com o mostrado na “telinha”. Em certo trecho da narrativa romanesca, o narrador descreve a forma como a personagem Alzira, mãe de Carolaine, falava da filha, “seu orgulho maior”: “... Alzira até amolecia a voz para falar com a filha, um erro, na verdade

amolecer, devia ser mais dura com Carolaine, dizer-lhe que parasse com aquela história de quero ser modelo.”¹²

Atentemos para o desejo profissional de Carolaine: tornar-se “modelo” para passarelas e para os olhares. A profissão, objeto do desejo de Carolaine, está ligada à fama visual, o que numa “sociedade do espetáculo”, como nos diria Guy Debord¹³, torna-se ícone e materialização de ideais de muitas mulheres, sobretudo as mais pobres, também indica mobilidade social, ganhos financeiros e, sobretudo, na visão de Bourdieu¹⁴, disponibilidade e presença na televisão. Fica evidente que a personagem teve esse desejo despertado por estórias de “*meninas pobres que venceram na vida*”, ou nas palavras de Umberto Eco, “*super homens*” buscando nas adversidades *forças* para se tornarem “*grandes*”. *Contos de fadas* vistos, provavelmente, na televisão. Facilmente deduzível, pois basta observarmos a leitura favorita de Carolaine – na verdade, a única leitura – : o *suplemento de TV do jornal de Domingo*. Na *pós-modernidade* essa “necessidade” de sair do “*anonimato*” para o “*estrelato*” é muito comum, uma vez que é entendido como o percurso mais “fácil e rápido” em direção à ascensão social. Daí a constante procura por estilos de vida e processos de subjetivação aparentemente rápidos e facilmente realizáveis. Estar na mídia, portanto, seria, idealmente ou contraditoriamente, uma forma mais simples, e veloz de conseguir, sem muito esforço, a visibilidade, mobilidade social e o conseqüente reconhecimento público. No caso de Carolaine, seria a solução para seus problemas efetivamente dados. Trata-se, é bom ressaltarmos mais uma vez, de uma visão ideal, de uma simbólica inculcada, como nos lembraria Abraham Moles: o sujeito social imaginariamente acredita em suas possibilidades de mobilidade, mas sistematicamente são negadas tais chances.

No romance há – além desta ratificação crítica do poder legitimador da mídia – uma ruptura com os moldes televisivos. Por exemplo, a figura do traficante como um exemplo a ser refutado é praticamente destruída no “*Inferno*”. O personagem Reizinho o tem como ídolo: “... *Reizinho admirava a maneira como Miltão comandava a vida no morro, batendo e afagando, ameaçando e facilitando, amedrontando e socorrendo*”¹⁵. Obviamente, assim como José Luís, muitos meninos almejavam o cargo máximo dentro da favela, ou seja, desejavam tornar-se um traficante como *Miltão*.

* * *

Observe-se a passagem a seguir. Passa-se logo após a revelação do “presente-surpresa” de Reizinho. Sua mãe, Alzira, irrita-se pela reação negativa do filho e ameaça espancá-lo:

“Levantou a mão, o menino se abaixou, pegando uma pedra. Eles são merda, não nós. Perdedor. Eles tiram o nosso amor. Matam nosso amor. Ah é? Você vai me jogar uma pedra? Perguntou a mãe, arregalando os olhos. Não, ele disse. Vai, apedreja sua mãe. Seu idiota, imbecil, ela gritou, entrando na casa para se atirar no colo da mãe que via televisão. Você viu mãe? Por que você foi falar em surpresa?, perguntara Alzira para Carolaine no dia em que a filha lhe contou como convencera Reizinho a aparecer na festa”.¹⁶

Há certos momentos neste trecho em que não se consegue perceber quais os emissores de seus respectivos discursos. Obviamente, a miscelânea é proposital, uma vez que Patrícia Melo faz uso de um recurso muito utilizado na mídia televisiva a fim de manter a atenção do telespectador por um período de tempo maior. É o que Beatriz Sarlo chama de *zapping*¹⁷, isto é, a sobreposição subordinada – ou desordenada? – de imagens proporcionada pelo controle remoto que foi substituído, na narrativa romanesca, por um narrador heterodiegético, a fim de adaptar o referido recurso televisivo para o livro.

Esse narrador é fundamental no romance, pois só temos a idéia de *zapping* graças a ele. As frases curtas e diretas – bem ao estilo fonsequiano – substituem o controle remoto proporcionando uma maior facilidade na sobreposição dessas idéias, levando o leitor a tentar descobrir as ligações existentes entre um fato e outro, obrigando-o a montar as diversas histórias emaranhadas e sobrepostas dentro do romance.

Contudo, essa técnica de “desafiar” o leitor a enfrentar o texto não foi originada em Patrícia Melo. Na obra de Machado de Assis encontramos alguns exemplos de narradores que convocam o *narratário*¹⁸ a aventurar-se no texto – como em “*Dom Casmurro*” e “*Memórias Póstumas*”. Assim como Machado, Patrícia Melo imagina um *leitor ideal* e escreve seu romance baseado em pressuposições acerca desse leitor. Indubitavelmente, a autora imaginou um *pós moderno*, ou seja, fragmentado, consumidor de cultura de massa, espectador assíduo da mídia televisiva. Júlio Cortázar utilizou-se de uma técnica semelhante à de Patrícia Melo, em seu “*O Jogo da Amarelinha*”, porém os cortes do narrador no romance do escritor argentino deixa o leitor “*livre*” para escolher a seqüência dos capítulos, enquanto o narrador no “*Inferno*” faz os “*cortes*”.

Esses são muito semelhantes aos de folhetins televisivos. Leiamos a avaliação dada pelo personagem Miltão acerca do “*batismo de Reizinho*”: “*Fibra, nervos de aço. Gostei, disse Miltão. Muito bom. Era assim que gostava de avaliar o potencial de um novo membro do grupo, executando um traidor. Ótimo. Miltão estava satisfeito. Está batizado, ele disse para o garoto, enquanto voltavam para o carro. Gostei de ver.*”¹⁹

O trecho acima finaliza o capítulo 11 e no início do seguinte temos: “*Eu matei um homem fiéis. Aleluia e não foi por vingança, discórdia, rancor ou contenda. É triste dizer, esta é a parte que acaba comigo. Matei por dinheiro. Aleluia, Deus é nosso pai.*”²⁰

Assim como numa “*novela televisiva*”, o narrador do romance pára a “*cena*” no seu ápice deixando o leitor imaginando: “*qual foi a reação de Reizinho?*”; “*o que sentiu?*”. Cria-se, assim, motivos para se continuar lendo o livro, da mesma forma, um folhetim televisivo deixa uma expectativa sobre “*os próximos capítulos*”. Note que, no capítulo subsequente, há “*coincidentemente*”, um homem na igreja “*confessando seus pecados*” para os fiéis; simultaneamente a personagem Alzira – mãe de José Luís – estava presente; e, ainda, o *pecado* cometido por esse homem é igual ou muito semelhante ao do nosso herói. O primeiro período da segunda citação – “*Eu matei um homem, fiéis*” – dá a entender, pelo contexto anterior, que Reizinho arrepende-se do ocorrido.

Jackobson define literatura como uma arte com finalidade em si mesma, ou seja, todo os sentidos de um texto literário esgotam-se nele próprio, não teria relação alguma com os mundos externos, o objetivo do poeta seria simplesmente rimar o primeiro verso com o segundo²¹. Barthes, diferentemente, afirma que a literatura, seja ela de qualquer época, é absolutamente realista: “*ela é a realidade, isto é, o fulgor do real*”²². Dessa forma, o sociólogo francês põe a literatura intimamente relacionada com a realidade empírica. Para tal comprovação, observemos, por exemplo, o *corpus* de nosso trabalho, ou as narrativas de Rubem Fonseca encenando textualmente a violência dos mundos contemporâneos; ou ainda os românticos franceses que em seus textos mostraram os ideais burgueses da época.

Tomando-se o conceito de Barthes sobre a literatura, inferiremos que o *zapping* ocorre tanto nos textos literários contemporâneos, quanto no contexto social atual: a modernidade tardia. A freqüente interrupção nos discursos e idéias, sobretudo no dos jovens, demonstra as inseguranças e incertezas típicas da pós-modernidade, uma vez que o interlocutor precisa saber se o ouvinte está lhe dando atenção, por isso pergunta a todo momento: “*tá ligado?*”. Os outdoors são mais um exemplo de fragmentação de idéias e/ou imagens. Esses textos publicitários são diretos – assim como na narrativa de Patrícia Melo – e de rápida leitura, já que apenas os transeuntes, geralmente de dentro dos automóveis, os observam e, devido a sua quantidade, sobretudo nos centros urbanos, suas idéias/imagens acabam, como na mídia televisiva, sendo sobrepostas.

2

“José Luís, anos mais tarde, ainda se lembraria da atitude de Fake, não se ajoelhe, ele ordenou, com raiva, eu te arrebento os miolos aqui mesmo, cara. Porra. Fake implorava, brother, não faça isso, estou limpo, cara. Corre, eu avisei. Fake correu olhando para trás, José Luís ainda esperou alguns segundos antes de começar a atirar. Três disparos. No quarto, Fake caiu.”²³

Estamos diante de um dos pontos altos da narrativa estudada. A morte do personagem Fake encena uma série de problemáticas em torno da pós-modernidade. A violência nos chama atenção nesta passagem, tendo em vista a grande amizade entre Fake e Reizinho. Na verdade, não há sinais de um diálogo entre amigos, mas uma discussão entre uma autoridade inquisitória e seu subordinado implorando pela vida. Os vocábulos utilizados por ambos os personagens demonstram bem isso. Tanto Reizinho quanto Fake são imperativos em seus discursos, ou seja, não esperam respostas às suas ordens. O primeiro age como “*entidade*” dominadora com grandes poderes sobre seus subalternos. Enquanto o segundo não vê outra alternativa a não ser clamar por misericórdia: “*brother não faça isso, estou limpo*”. Sendo assim, as relações de apagamento ficam claras no momento em que as estruturas subjetivas do personagem José Luís dão lugar ao traficante, ou seja, o “*profissional tomou o lugar do amigo de Fake*” agindo como um juiz que precisa fazer cumprir a *lei* do tráfico e, devido a sua posição hierárquica no tráfico, detém o poder decisório sobre a vida de seu amigo. A decisão de Reizinho de matá-lo pode ser atribuída a uma série de fatores. Alguns são encontrados no próprio texto. Por exemplo, a possível reincidência do personagem Fake que já havia traído Miltão (antigo líder do Morro do Berimbau): “*esse papo tá começando a feder, você era informante de Zequinha, é isso?*”²⁴. As mudanças em seu comportamento e suas idéias: “*Estou até me amarrando em terno. Business*”.²⁵ Uma vez que seu discurso fora de um “*revolucionário*”. Tudo isso gera em no nosso herói uma enorme desconfiança: “*Na verdade, Reizinho ao montar sua “equipe básica”, ficara temeroso em relação ao amigo, afinal todos desconfiavam que Fake trabalhara como informante de Zequinha, e seu comportamento, no que dizia respeito à ética dos traficantes, nunca fora exemplar.*”²⁶

Segundo Freud, o mal-estar da modernidade, está em problemática relação de troca, isto é, *os indivíduos doariam à sociedade suas liberdades e seus instintos e em troca receberiam segurança, certeza e garantias*²⁷. Bauman “*transcreve*” este conceito com “*olhos pós-modernos*”:

Em “O mal estar da pós-modernidade” argumento que se Freud estivesse escrevendo seu livro agora, 70 anos depois do que o fez, teria que mudar o diagnóstico: os problemas e desgostos humanos mais comuns atualmente são, como antes, produto de trocas, mas agora é a segurança que se sacrifica diariamente no altar da liberdade individual em expansão²⁸.

Assim, temos, na pós-modernidade, *unsicherheit*, termo alemão utilizado pelo sociólogo que pode ser traduzido para o português como incerteza, insegurança e *a falta de garantias*. A sociedade continua exigindo dos indivíduos contemporâneos, entretanto, tem pouco a oferecer. A troca anteriormente estabelecida continua, porém o indivíduo, além das liberdades e dos instintos, cede também a sua segurança, suas certezas e garantias. Em suma, a *quota* de contribuição individual aumenta, contudo, recebe-se menos ou nada em troca.

O sistema capitalista contemporâneo não permite a existência de relações de confiabilidade entre os indivíduos, pois todos são concorrentes e disputam postos e condições de trabalho que lhes proporcionem *status* social e remuneração financeira satisfatórias às suas necessidades de subsistência e estilos de vida. Como consequência, temos, na pós-modernidade, o problema do abandono. O sujeito pós moderno acaba isolando-se, ou seja, não consegue realizar a transmissão de experiências – precária na modernidade tardia, uma vez que todos são possíveis ameaças às suas pretensões de ascensão social e ganhos financeiros.

Essas violências sociais afetam enormemente o personagem Reizinho que por isso, vê-se obrigado a procurar mecanismos de defesa: antes de ascender ao posto de traficante, recorria ao consumo de drogas para “*amenizar as dores*” sentidas: “*Com as drogas, parte disso acabou, Reizinho passou a experimentar uma nova sensação, quentura no peito, tudo se encaixava dentro dele, crack com harmonia,...*”²⁹. Posteriormente, após assumir a liderança do tráfico no *Morro do Berimbau*, faz uso da própria violência para defender-se, já que, como vimos, tem poder sobre a vida e a morte de seus “*empregados*”, além da dos habitantes da favela comandada por ele. Além disso, o personagem José Luís utiliza-se do amor para proteger-se da violência e buscar a felicidade, – num *happy end*, como vimos no anteriormente – levando-se em consideração a não confiabilidade de todas as relações afetivas encenadas no romance, temos um problema já descrito por Freud:

“O lado fraco dessa forma de viver é de fácil percepção, pois, do contrário, nenhum ser humano pensaria em abandonar esse caminho da felicidade por qualquer outro. É que nunca nos achamos tão indefesos contra o sofrimento como quando amamos, nunca tão desesperadamente infelizes como quando perdemos o nosso objeto amado ou o seu amor”.³⁰

Essa “*forma de defesa*” contra as violências sociais, portanto, não será muito eficaz na pós-modernidade, uma vez que, as relações afetivas, em sua maioria, são transitórias e quando verdadeiras, parecem inverossímeis.

Em todos os personagens do romance encontramos estruturas subjetivas e/ou empíricas sendo destruídas: Carolaine, como vimos, é violentada, principalmente, pela mídia televisiva que interfere em suas construções subjetivas, impossibilitando-a de encontrar saídas não midiáticas para seus problemas pessoais; Alzira por D. Juliana, numa relação entre patrão e empregado: “*Era a técnica de Dona Juliana. Maltratava os empregados e depois se arrependia. Quer experimentar, Alzira, esse chokolatinho? Saia mais cedo hoje, Alzira.*”³¹. Além disso, Alzira se auto-violenta, tendo em vista que “*Jamais fazia coisas que lhe agradavam*”³².

A instituição religiosa, assim como a midiática em relação à Carolaine, destrói as possibilidades de criação subjetivas de Alzira que absorve um discurso contraditório à sua situação social e financeira: “*Enquanto limpava, pensava em*

*Jesus, e isso dava um grande sentido ao ato de esfregar e lavar. Se a sujeira fosse persistente, melhor ainda, assim era o caminho do céu, difícil, esfregar, esfregar com fé, no final do dia, com os braços e pernas doloridos, deitava-se na cama e sentia o coração cheio de Cristo, um cansaço bom, de quem servira a Deus.*³³

A evidente passividade nas ações da personagem Alzira denota uma aceitação de sua condição de “ovelha sofrida”, ou seja, é necessário sofrer como Cristo para que se possa ganhar a “recompensa final”. Nesse sentido, é patente a função problemática da religião, uma vez que o indivíduo não vê saídas – e não espera encontrá-las – para seus problemas sociais, ou melhor, a única solução está em algo fora da realidade empírica.

A situação da família da personagem Alzira não era das melhores, pois a “matriarca” não aceitaria nenhuma ajuda financeira de Reizinho, visto que seria uma renda proveniente do “pecado”. A religião impõe uma série de normas e condições a serem seguidas sob a pena do “castigo eterno” não condizentes com o contexto social ao qual estão inseridos os indivíduos do romance. Ao não considerar essas circunstâncias, a religião age de maneira violenta destruindo as estruturas simbólicas da personagem Alzira, fazendo-a negar a si mesma e a sua condição em troca da “felicidade com Deus”. “Viviam de acordo com os ensinamentos de Deus. E felizes. Com pouco dinheiro, mas com Cristo. E ditosas. Alzira sofrera muito ultimamente, comera insosso e bebera salgado, mas agora era feliz”³⁴.

Como nos diria Nietzsche: “Ao pathos que dele (o instinto teológico) emana dá-se o nome de fé: fechar os olhos perante si mesmo, definitivamente, a fim de evitar o sofrimento que o aspecto de uma falsidade incurável provoca”³⁵.

Contudo, a religião funciona como uma espécie de droga da qual os fiéis utilizam-se para reduzir as conseqüências causadas pelos sofrimentos contemporâneos. O abandono pós-moderno é “resolvido” nas instituições religiosas, já que todos são “irmãos” e vivem em “comunidade”. A perda de referenciais também é, de certa forma, extinta, pois o exemplo a ser seguido é Cristo. Não por acaso, as religiões são oferecidas como “tratamento social” para os toxicômanos se “recuperarem”.

Bibliografia

- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Trad. Zulmira Ribeiro. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1973.
- BAUMAN, Zygmunt. *Em Busca da política*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.
- . *Modernidade Líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli et Alii. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- . *Sobre a televisão*. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. José Otávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1930.

- NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo, Martin Claret ed., 2003.
- SANTOS, Luís Alberto Brandão. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.
- SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós moderna*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990. Edição 8ª
- SCHWARTZ, Tony. *Mídia: o segundo deus*. Trad. Ana Maria Rocha. São Paulo: Summus, 1985.
- MAFFESOLI, Michel. *Dinâmica da violência*. Trad. Cristina França. São Paulo: Vértice, 1987.
- MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Cia das Letras Ed. 2000.

Notas

- 1 Bolsista de iniciação científica do CNPq
- 2 MELO, Patrícia. *Inferno*. São Paulo: Cia das letras, 2000, p.9.
- 3 BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli et Alii. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- 4.MAFFESOLI, Michel. *Dinâmica da violência*. Trad. Cristina França. São Paulo: Vértice, 1987.
- 5.MELO, Patrícia. Op. cit. p.80.
- 6.MELO, Patrícia. Op. cit. p.215.
- 7.BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997. p.22
- 8.BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.
- 9.SCHWARTZ, Tony. *Mídia: o segundo deus*. Trad. Ana Maria Rocha. São Paulo: Summus, 1985. p. 20
- 10.MELO, Patrícia. Op. cit. p. 82.
- 11.MELO, Patrícia. Op. cit. p. 181.
- 12.MELO, Patrícia. Op. cit. p.26.
- 13.DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*.
- 14.Segundo Bourdieu, em seu livro *Sobre a televisão*, não importa o que se faça ou se fala na mídia, mas o importante é se ver e aparecer nela. BOURDIEU, Pierre. *Sobre a televisão*. Trad. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1997.
- 15.MELO, Patrícia. Op. cit. p.104
- 16.MELO, Patrícia. Op. cit. p.81.
- 17.SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós moderna*. trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.p.58.
- 18.Entende-se por narratário como a "instância à qual o narrador conta a história". SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina, 1990. Edição 8ª.p.698, ou seja, o narratário é o "leitor construído, pressuposto, pressentido, desejado", em suma: "o narratário é o resultado da ficcionalização do leitor". SANTOS, Luís Alberto Brandão. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: introdução à teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.
- 19.MELO, Patrícia. Op. cit. p. 110
- 20.MELO, Patrícia. Op. cit. p. 111
- 21.Sobre as teorias literárias de Jakobson ver o livro *Teoria da Literatura* de Vítor Manuel de Aguiar e Silva. Op. cit p. 57-63.
- 22.BARTHES, Roland. *Aula*. Trad. Leyla Perone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1982
- 23.MELO, Patrícia. Op. cit.p.281.
- 24.MELO, Patrícia.Op. cit. p.207
- 25.MELO, Patrícia.op. cit. p.252
- 26.MELO, Patrícia. op. cit. p.218
- 27.FREUD, Sigmund. *O mal estar da civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- 28.BAUMAN, Zygmunt. *Em Busca da política*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000. p.24
- 29.MELO, Patrícia Op. cit. p.55
- 30.FREUD, Sigmund Op. cit. p.101
- 31.MELO, Patrícia Op. cit. p.30
- 32.MELO, Patrícia Op. cit. p.28
- 33.MELO, Patrícia. Op. cit.p.176
- 34.MELO, Patrícia. Op. cit.p.139.
- 35.NIETZSCHE, Friedrich. *O anticristo*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo, Martin Claret ed., 2003. p.43