
DESLIZAMENTOS ENTRE IMAGINÁRIO E REALIDADE NA LITERATURA POP¹

Antonio Eduardo Soares Laranjeira (UFBA)²

RESUMO

A partir da leitura de *Hotel Hell* (2003), de Joca Reiners Terron, pretende-se compreender como elementos da literatura pop contemporânea expõem o *trabalho da imaginação* como um processo crucial na constituição das subjetividades modernas e da pluralidade do imaginário global.

Palavras-chave: Literatura pop; Joca Reiners Terron; imaginário global.

ABSTRACT

By Reading Joca Reiners Terron's *Hotel Hell* (2003), we intend to understand how elements of contemporary pop literature expose the work of imagination as a critical process in the formation of modern subjectivities and the plurality of global imaginary.

Keywords: Pop literature; Joca Reiners Terron; global imaginary.

A arte pop, desenvolvida, a princípio, na Inglaterra e nos Estados Unidos, conforme Leslie Fiedler e Reyner Banham, ampara-se em aspectos cotidianos da sociedade de consumo, explorando marcas de produtos industrializados, a chamada cultura de massa e os mitos da música popular e do cinema. Ao viabilizar a penetração na cultura erudita de técnicas e temas frequentes entre os meios de comunicação de massa, configura-se como uma estética da consumibilidade.

Em *Supercaos*, Evelina Hoisel reflete sobre as convergências entre a *pop art* e a literatura, o que configura um *discurso literário pop*. O fenômeno pop se define, a princípio, dentro do campo das artes plásticas, como também observa Décio Cruz. O discurso literário pop se apropria não somente das técnicas e da linguagem da arte pop, mas também do imaginário que a circunscreve. O fenômeno pop britânico evidencia a ligação entre *mass media* e a arte pop, conforme Lawrence Alloway (1988, p. 27-69).

¹ Uma versão deste trabalho está publicada nos Anais do IV SENALIC, 2012.

² Professor Adjunto de Teoria da Literatura, na Universidade Federal da Bahia.

Observa-se que a arte pop associa-se à cultura urbana e industrial, seja ostentando uma postura crítica, seja eximindo-se dela, através de um repertório iconográfico que circula pelos meios de comunicação de massa e é apropriado pelos artistas. Sobre isso, Alloway cita Richard Smith, artista plástico britânico, afirmando que: “Ao anexar formas disponíveis para o espectador por meio dos *mass media*, percebe-se que há um mundo compartilhado de referências. Os contatos podem ser feitos por vários níveis.” (LIPPARD, 1988, p.48, tradução nossa). Hoisel (1980, p.137-8) organiza os principais elementos dessa iconografia, destacando os símbolos de *status* da sociedade de consumo, a publicidade e a propaganda, os mitos do *mass media*, a simbologia sexual e as formas de violência próprias do mundo urbano industrializado como parte do imaginário explorado pela *pop art* e, por extensão, pela literatura pop.

Hotel Hell (TERRON, 2003) é uma narrativa em que esse repertório iconográfico é trabalhado por meio do uso de técnicas de linguagem oriundas de outros gêneros e outras artes, como a fotografia, as histórias em quadrinhos e o cinema. O que resulta desse processo de construção é um texto que, ocupando os interstícios, promove reflexões sobre o *trabalho da imaginação* como um processo relevante para a constituição das subjetividades modernas e da pluralidade de mundos imaginados. A partir da leitura de cenas do *Hotel Hell*, pode-se tecer considerações sobre os modos como se representam na literatura pop contemporânea os discursos que configuram a chamada *globalização imaginada*.

O espaço urbano é o cenário em que as transformações decorrentes dos processos globalizantes da vida líquido-moderna se manifestam de modo mais explícito:

Outdoors são espelhos, porém neles nossos reflexos sempre têm dentes. Taxistas em chamadas dizem as palavras do verão e os capacetes dos motoboys refletem o céu em movimento. Céus negros no reflexo dos capacetes e no teto dos táxis, a cidade engole todos nós: túneis estão sempre abertos aos nossos anseios. O centro da cidade nos engole às segundas e regurgita de volta às sextas. (TERRON, 2003, p.89)

O trecho citado pertence à terceira parte do *Hotel Hell*: *outdoors*, táxis, motoboys e túneis são signos que contornam a imagem de uma metrópole marcada pelo

progresso. Os motores dos veículos, a publicidade e as grandes perfurações para conectar as avenidas são todos símbolos de modernização. Entretanto, na prosa de Terron, tais elementos não figuram apenas como parte integrante da cidade: os *outdoors* são metaforizados em espelhos, que refletem os passantes, assim como os capacetes e os táxis, que refletem o céu. Não se trata somente do reflexo do que está ao redor, pois há uma diferença entre a imagem da propaganda e o seu correlato na cidade: os dentes – na publicidade, as pessoas estão sempre a sorrir, como se tivessem sua felicidade eternizada. O céu, que se reflete nos capacetes e automóveis, é negro e está sobre uma cidade que engole todos os que nela vivem – engole às segundas-feiras e regurgita às sextas: cidade e objetos inanimados possuem o mesmo *status* que os habitantes da metrópole.

A metrópole – São Paulo, transformada pelo narrador – é representada por *imagens* que denotam desenvolvimento e enriquecimento: modernidade como sinônimo de progresso. Simultaneamente, a cidade se mostra como um espaço de degradação, cujos prognósticos são os menos favoráveis: os céus negros são indícios de tempos sombrios. Se modernizar é o caminho para o desenvolvimento de uma cidade, à medida que esta se moderniza, passa a engolir e deteriorar tudo ao redor. A cidade é, ao mesmo tempo, a face promissora de um processo ininterrupto de mudanças – que renderiam liberdade e felicidade – e o lado obscuro e impiedoso da globalização, que desumaniza o indivíduo.

O aparato conceitual de Zygmunt Bauman (2008) permite uma abordagem do contexto atual que torna compreensíveis diversas das particularidades de uma “vida líquida”. Contudo, faz-se necessário questionar algumas de suas proposições, porquanto a modernidade líquida que descreve se assemelha a uma via de mão única. Ao tecer afirmativas sobre a vida líquido-moderna, Bauman parece narrar a globalização de forma “melodramática”, conforme os termos de Néstor García Canclini (2007), o que confere uma feição um tanto apocalíptica às suas teorias. O modelo proposto por Bauman, baseado em tipos ideais, como afirma em *Vida para consumo*, seja uma ferramenta cognitiva útil. Mas não é prudente considerar o fenômeno da globalização de países periféricos aspectos “de

menor ou escassa relevância para os traços essenciais e necessários de uma forma de vida particular” (BAUMAN, 2008, p. 39), o que suas palavras permitem inferir.

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

A postura assumida por Canclini encontra respaldo nos estudos de Arjun Appadurai (1996) que, em *Modernity at large*, propõe uma teoria da globalização segundo a qual a mídia (sobretudo a eletrônica) e as migrações desempenham conjuntamente um papel importante no *trabalho da imaginação*³, sendo este um aspecto constitutivo das subjetividades modernas. Appadurai sugere que as mudanças tecnológicas ocorridas nas últimas décadas do século XX possibilitaram que o trabalho da imaginação se tornasse algo coletivo e pudesse constituir a base da pluralidade dos mundos imaginados. Seu argumento se ampara no fato de que a imaginação deixou de pertencer ao espaço exclusivo da arte, do mito ou dos rituais, para fazer parte do trabalho mental cotidiano de pessoas comuns, o que não acontece fora do contexto da mídia eletrônica. Faz-se, ainda, a distinção entre imaginação e fantasia: ao passo que a primeira é compreendida como capaz de engendrar algum tipo de expressão, à fantasia resguarda-se o *status* de pensamento desvinculado de

³Ao utilizar esta expressão, Appadurai sugere que a imaginação passa a desempenhar um novo papel na vida social. Para compreender esse ponto crítico e novo nos processos culturais globais, é preciso levar em consideração a antiga idéia de imagem, no sentido da Escola de Frankfurt; a idéia de comunidade imaginada, de Benedict Anderson e a idéia de imaginário, como construto de aspirações coletivas. A imaginação é abordada então como uma prática social cotidiana e não mais como o ópio das massas, simples fuga ou passatempo de elite, mas como um campo organizado de práticas sociais e *um modo de negociação entre os pontos de agenciamento (os indivíduos) possibilidades que são definidas de maneira global.*

projetos e ações. Isto é, à medida que a fantasia tem o poder de dissipar, a imaginação, sobretudo quando em escala coletiva, pode se transformar em um catalisador de ações. Por fim, acentua-se a distinção entre os sentidos coletivo e individual da imaginação. Experiências coletivas das mídias eletrônicas, como o cinema e a televisão, contribuem para que a imaginação seja concebida como propriedade coletiva e não apenas uma faculdade do indivíduo: tais experiências podem criar grupos de interesse comum, sujeitos a critérios de gosto, prazer e relevância compartilhados coletivamente.

Prosseguindo com o texto de Terron, observam-se mais alguns detalhes da descrição da cidade:

O inferno tem mil entradas. Algumas são bem conhecidas, outras mais disfarçadas. [...] As folhas caem sobre uma alameda, enquanto exercito passos mais hesitantes que os de um mendigo angariando dois dedos de sua atenção. A insônia é o sonho da cidade. Sonhamos acordados todos os dias, então só podemos ser um poderoso exército insone. Nossos sonhos atravessaram as fronteiras da realidade e pagarão um preço por isso. (TERRON, 2003, p.89)

A cidade é associada à figura do inferno, como portadora de múltiplas entradas. A sua imagem permanece em trevas, mas o que chama a atenção é a referência ao sonho. Para o narrador, sonho e realidade não são distinguíveis na cidade, pois os habitantes sonham acordados e formam uma multidão insone. Em tom um tanto profético, afirma o narrador que os sonhos pagarão um alto preço por atravessarem as fronteiras da realidade. Se para Canclini e Appadurai, a globalização é um conjunto de processos levados a cabo pelo trabalho da imaginação, pode-se pensar que o *Hotel Hell* seja uma metáfora do contexto globalizado. Justifica-se, assim, a opção de Terron por uma narrativa sombria do capitalismo global, na qual proliferam as imagens de uma *globalização negativa*⁴, que favorece a consolidação no imaginário transnacional urbano de uma narrativa apocalíptica dos processos globais. Tal é a narrativa que ocupa muitas páginas da literatura pop contemporânea.

⁴ Expressão utilizada por Zygmunt Bauman para designar a globalização seletiva do comércio e do capital, da vigilância, da informação, da violência e das armas.

Sonho e realidade não mais se balizam por fronteiras rigorosas. O jogo com as imagens, no texto de Terron, reforça a noção de que a globalização é “o horizonte imaginado por sujeitos coletivos e individuais”, como pondera Canclini (2007, p.29). Ao se deslocar o debate para o âmbito do cultural, percebe-se “o que há de real e o que há de imaginário nessa ampliação do horizonte local e nacional.” (CANCLINI, p.29). Conceber a globalização imaginada significa ter em conta o fato de que a integração entre as nações não inclui todos os países de maneira equilibrada: se não se pode falar em um mundo bipolar, não é correto afirmar que a soberania tenha sido solapada e as hierarquias tenham sido extintas. Além disso, dentro das fronteiras de um país como o Brasil, alguns grupos permanecem excluídos como o refúgio da globalização. Não é o caso, portanto, de compreender o imaginário como falso, mas de observar que as construções imaginárias também tornam possível a existência de um mundo líquido-moderno, de fronteiras fluidas.

Entre as linhas de Canclini subjaz o pensamento de Cornelius Castoriadis (2000). Castoriadis compreende a sociedade como a criação ontológica de um modo de ser específico. Instituída, deixa de ser definida por um viés funcionalista, segundo o qual as instituições têm a sua existência explicada pela função que preenchem, pelas necessidades ditas reais. Arquitetado pela ação do ser humano, e, portanto, desnaturalizado, o social é examinado por Castoriadis em sua “maneira de ser”, a partir do simbólico. Assim, concebe-se a sociedade como um magma de significações imaginárias, materializadas em instituições. Dessa maneira, o imaginário social regula o modo de ser, sentir e desejar de cada indivíduo.

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

A narrativa de Terron, além da profusão de imagens que, de algum modo, descrevem o cenário líquido-moderno, apresenta uma metáfora da cidade contemporânea.

O *Hotel Hell* condensa muitas das imagens necessárias para se investigar o papel do imaginário na cultura global. No rastro de Castoriadis, Canclini afirma que o social é representado e instituído por imagens, oriundas dos imaginários urbanos e midiáticos, geradas a partir da interação de uma sociedade com as demais, com o intuito de ordenar a dispersão de sentido, intensa no mundo contemporâneo. Para Canclini, as fronteiras tênues do cultural envolvem processos através dos quais é representado e instituído o social, além dos modos como são concebidas e administradas as relações com os outros – as diferenças.

Também Appadurai destaca o caráter disjuntivo da nova economia cultural global. De acordo com sua concepção, o problema que se encontra no eixo das interações globais atuais diz respeito às tensões entre homogeneização e heterogeneidade cultural. Numa tentativa de se afastar dos modelos de análise baseados na oposição entre centro e periferia, observa-se que os argumentos em torno da homogeneização se identificam com as ideias acerca de um processo de americanização ou de mercantilização. Appadurai acredita que há uma falha nesse raciocínio, pois, ao mesmo tempo em que “[...]forces from various metropolises are brought into new societies they tend to become indigenized in one or another way [...]” (APPADURAI, 1996, p. 32, tradução nossa)⁵. Restringir o trabalho da imaginação na cultura global a um processo de americanização do mundo é desconsiderar a possibilidade de que as comunidades locais desempenhem o papel de agentes. O modelo proposto por Appadurai considera que os fluxos culturais globais são constituídos por cinco dimensões, denominados de paisagens: *etnopaisagens*, *tecnopaisagens*, *financiopaisagens*, *mídiapaisagens* e *ideopaisagens*⁶. São as disjunções entre as cinco esferas mencionadas que constituem o pano de fundo dos fluxos globais.

⁵ “[...]forças de várias metrópoles são conduzidas a novas sociedades, elas tendem se tornar indigenizadas, de um modo ou de outro [...]”

⁶ Os termos, em inglês, são, respectivamente, *ethnoscapes*, *technoscapes*, *financescapes*, *mediascapes* e *ideoscapes*. Etnopaisagem é o termo que corresponde à paisagem de pessoas que constituem o mundo nômade de hoje; tecnopaisagem é a configuração global da tecnologia e do fato de que a tecnologia se move rapidamente através das fronteiras; as financiopaisagens dizem respeito ao fato de o capital global se configurar como algo misterioso, rápido e difícil de ser atrelado a um espaço fixo; por sua vez, mídiapaisagens e ideopaisagens são paisagens de imagem fortemente relacionadas. Ao passo que as mídiapaisagens se referem à distribuição das capacidades eletrônicas de produzir e disseminar informação, bem como às imagens criadas por esses meios, as ideopaisagens são também concatenação de imagens, mas diretamente políticas, relacionadas com ideologias e contra-ideologias.

As mídiapaisagens fornecem uma vasta gama de imagens e narrativas para os indivíduos ao redor do mundo, promovendo a experiência dos meios de comunicação como um repertório complexo e interconectado. Por conseguinte, as fronteiras entre as paisagens reais e ficcionais se tornam mais indistintas e as mídiapaisagens oferecem subsídios para se elaborar vidas imaginadas. Notável é o fato de que tais imagens e narrativas adquirem morfologias diversas em contextos nacionais ou transnacionais particulares e, portanto, a existência de um imaginário global não denota, necessariamente, um processo irreversível de homogeneização cultural. As imagens do *Hotel Hell* poderiam ser interpretadas como parte desse imaginário urbano global, que representa, institui o social e dramatiza as relações entre os diferentes atores que transitam pela grande cidade:

- Pra onde, amigo?
- Pro inferno.
- Ah, te deixo no Hotel Hell, conhece?
- Cumé? Um hotel?
- É, grande como uma cidade. Tem de tudo por lá, cassinos, bares, ruas, avenidas — o caralho.
- Porra, nunca ouvi falar.
- Foi um empresário desses aí, o tal Bispo Secreto, que comprou a antiga zona industrial inteirinha e construiu. Uma espécie de parque temático, sacumé? (TERRON, 2003, p.24)

A cena reproduz o diálogo entre o narrador e um taxista, que propõe uma visita ao *Hotel Hell*. A imagem do *Hotel Hell* como uma cidade grande tem papel fundamental no texto de Terron, afinal, trata-se do eixo em torno do qual se multiplicam as metáforas, as cenas e diálogos. Três detalhes são bastante significativos para a discussão: em primeiro lugar, o *Hotel Hell* foi construído por um indivíduo cujo nome é *Bispo Secreto*, que, simultaneamente, reporta ao poder, a uma hierarquia, e ao seu caráter impalpável, como a soberania do Império⁷. Em seguida, observa-se que o hotel fora construído sobre a antiga zona industrial, sugerindo-se a mudança de uma modernidade sólida, para outra, líquida, em

⁷Para Michael Hardt e Antonio Negri, o declínio da soberania dos Estados-nação não implica o declínio da soberania como tal. Sua hipótese é a de que a soberania adquiriu nova forma: ao invés do imperialismo, há o Império, advindo do crepúsculo da soberania moderna. Ao contrário desta, o Império não estabelece um centro territorial de poder, nem se baseia em fronteiras fixas: “é um aparelho de descentralização e desterritorialização” que administra entidades híbridas, com hierarquias flexíveis e permutas plurais.

que as indústrias pesadas não encontram espaço privilegiado. Por fim, a cidade-Hotel Hell se define como uma espécie de parque temático, enfatizando a busca pela felicidade, característica do imaginário da sociedade de consumo.

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

Mas, se, por um lado, há uma base comum para as narrativas sobre o mundo líquido-moderno, por outro, não se pode descartar a ação dos contextos locais sobre as *paisagens* globais. Assim, conforme a hipótese de Appadurai, as relações entre os fluxos globais serão sempre dependentes do contexto, embora a globalização envolva inúmeros instrumentos de homogeneização. Na literatura pop, observa-se, portanto, em um movimento ambíguo, a coexistência de forças de homogeneização e de resistência, de desterritorialização e reterritorialização. Como afirma Appadurai, as duas faces do processo cultural global hoje “[...] are products of the infinitely varied mutual contest of sameness and difference on a stage characterized by radical disjunctures between different sorts of global flows and the uncertain landscapes created in and through these disjunctures” (APPADURAI, 1996, p. 43, tradução nossa)⁸.

⁸ “[...] são produtos do infinitamente variado embate entre o mesmo e a diferença em um estágio caracterizado por disjunções radicais entre diferentes tipos de fluxos globais e as paisagens incertas criadas nas e através das disjunções.”

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

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

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

LIPPARD, Lucy. **Pop Art**. London: Thames and Hudson, 1988, p.27-69.

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

Recebido: 03/06/2012

Aprovado: 02/10/2012