



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

INSTITUTO DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA

Rua Barão de Jeremoabo, nº147 - CEP: 40170-290 - Campus Universitário Ondina Salvador-BA
Tel.: (71) 3283 - 6256 – Site: <http://www.ppgll.ufba.br> - E-mail: pgletba@ufba.br

GABRIELA LOPES VASCONCELLOS DE ANDRADE

HORROR ART-HOUSE:

**INVESTIGAÇÕES SOBRE A CAPITALIZAÇÃO DO EU E DO
HORROR NA LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Salvador
2019

GABRIELA LOPES VACONCELLOS DE ANDRADE

**HORROR ART-HOUSE:
INVESTIGAÇÕES SOBRE A CAPITALIZAÇÃO DO EU E DO HORROR NA
LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação de Literatura e Cultura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia situada em Salvador-BA na linha de Estudos de Teorias e Representações da Literatura e da Cultura, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutorado em Letras, defendida em 23 de Agosto de 2019.

Orientadora: Prof. Dra. Antonia Torreão Herrera.

Salvador
2019

Andrade, Gabriela Lopes Vasconcelos de.

Horror art-house: investigações sobre a capitalização do eu e do horror na literatura brasileira contemporânea / Gabriela Lopes Vasconcelos de Andrade. - 2019.
167 f.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Antonia Torreão Herrera.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2019.

1. Nazarian, Santiago, 1977- - Crítica e interpretação. 2. Literatura brasileira 3. Terror na literatura 4. Criação (Literária, artística, etc.). I. Herrera, Antonia Torreão. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 869

CDU - 821(81)

Aos meus professores, amigos e família.

A criação de um mundo único acontece de um grande número de fragmentos e de caos.

Hayao Miyazaki

RESUMO

O presente trabalho busca analisar a tendência do discurso cinematográfico do gênero horror na literatura brasileira contemporânea a partir dos romances *Neve Negra* e *Biofobia* de Santiago Nazarian. O autor transita pela cultura de massa, pela literatura pop, pela linguagem cinematográfica e pelo espaço biográfico, ficando atento à recepção de suas obras para criar estratégias performáticas de legitimação. O escritor assume uma identidade mitológica e midiática, tecida através de uma rede imaginária formada por seus leitores. Nesse processo, dentro de uma estética que utiliza elementos do pop, o projeto literário do autor está mudando e se inserido na estética cinematográfica do horror. O trabalho busca então problematizar essa trajetória, pensando na construção do gosto do autor e na tentativa de consolidar a sua obra a partir do crescimento do consumo desse tipo de literatura, influenciado pelo sucesso do cinema de horror, tanto pelo leitor comum quanto para crítica literária. Assim, a tese de doutorado busca questionar a classificação do termo post-horror, utilizada por esses escritores, como uma estratégia mercadológica vinculada à uma indústria cinematográfica que vende o discurso do Art-House no cenário dos festivais e premiações independentes, que acaba influenciando na precarização nas condições e nos valores do trabalho artístico ao trata-lo como uma commodity, ligado principalmente à produtora de cinema RT Features. Para isso, serão utilizados os conceitos de Transmídia de Jenkins, a ideia de hiperpresente de Lipovetsky e Serroy, o trabalho de Annateresa Fabris e Eneida Maria de Souza sobre o mercado literário brasileiro, a discussão sobre autoria e a construção midiática do eu a partir de Sibília e Foucault, no intuito de perceber como o cinema internacional de horror está influenciando na construção da estética do terror na literatura brasileira contemporânea. Além disso, para discutir o conceito de Horror, serão utilizados Platão, Aristóteles, Derrida, Artaud e Nietzsche.

Palavras-Chave: Santiago Nazarian; Post-Horror; Teoria Ator Rede; Transmídia; RT Features;

ABSTRACT

This paper seeks to analyze the trend of horror discourse in contemporary Brazilian literature from the novels *Neve Negra* and *Biofobia* by Santiago Nazarian. The author travels through mass culture, pop literature, cinematic language and biographical space, paying attention to the reception of his works to create performative strategies of legitimation. The writer assumes a mythological and media identity, woven through an imaginary network formed by his readers. In this process, within an aesthetic that uses pop elements, the author's literary project is changing and inserted in the cinematic aesthetic of horror. The work then seeks to problematize this trajectory, thinking about the construction of the author's taste and the attempt to consolidate his work from the growth of consumption of this type of literature, influenced by the success of horror cinema, both for the common reader and for literary criticism. . Thus, the doctoral thesis seeks to question the classification of the term post-horror, used by these writers, as a marketing strategy linked to a film industry that sells Art-House discourse in the scenario of independent festivals and awards, which ends up influencing the precariousness in the conditions and values of artwork by treating it as a commodity, linked primarily to filmmaker RT Features. For this, we will use Jenkins' concepts of Transmedia, Lipovetsky and Serroy's idea of hyper present, the work of Annateresa Fabris and Eneida Maria de Souza on the Brazilian literary market, the discussion about authorship and the media construction of the self from Sibília and Foucault, in order to understand how international horror cinema is influencing the construction of the aesthetics of terror in contemporary Brazilian literature. In addition, to discuss the concept of Horror, Plato, Aristotle, Derrida, Artaud, and Nietzsche will be used.

Keywords: Santiago Nazarian; Post-Horror; Actor Network Theory; Transmedia; RT Features.

SUMÁRIO

1	O COMEÇO DA ESCRITA FRANKENSTEIN	9
2	O INIMAGINÁVEL DA SOCIEDADE EM REDE	14
2.1	“Meu filho deve se trancar com o <i>tablet</i> . Assistindo a vídeos de coelhinhos fofinhos, coelhinhos mortos”	14
2.2	Internet, Dispositivo e Teoria Ator Rede	26
2.3	“Era apenas um escritor que acreditava mais na imaginação do que na informação”	42
3	A PERFORMATIVIDADE, OS LEITORES E O MERCADO LITERÁRIO NA TRAJETÓRIA DO ESCRITOR <i>POP</i>	52
3.1	“ <i>Todos os fogos o fogo... pro fogo</i> ”	52
3.2	“Todo mundo tenta provar que o RG é algo que tem relação com roupas”	71
3.3	Cartografia da etiqueta: “literatura ‘alternativa’ que flerta com o pop”	87
4	O PERCURSO DA LITERATURA E DO CINEMA DE HORROR	101
4.1	O <i>pop</i> da literatura	101
4.2	A Trajetória do Cinema	108
4.3	A Arte Pós-Horror	116
4.4	O Show do Produtor de Propriedades Intelectuais	127
5	O HORROR E A DISSIMILITUDE INIMAGINÁVEL DE BIOFOBIA E NEVE NEGRA	136
5.1	A hipérbole do horror	136
5.2	O Trevoso cinematográfico de Neve negra	146
5.3	A natureza animalesca do humano em <i>Biofobia</i>	156
6	ALGUMAS PALAVRAS SOBRE MINHA ESCRITA	163
	REFERÊNCIAS	166

O COMEÇO DA ESCRITA FRANKENSTEIN

Gostaria de começar a introdução desta tese falando de bioeletricidade. O termo surgiu dos trabalhos de Luigi Galvani, um filósofo, médico e biólogo italiano, que, em 1776, disserta sobre a energia elétrica presente no próprio corpo dos seres vivos. Mais tarde, tal análise levaria a criação da primeira bateria. O corpo humano é composto basicamente de água, sendo 64% de solução salina, que é condutora de eletricidade, principalmente entre as células nervosas que funcionam a partir do estímulo da bioeletricidade química. Um século depois, Albert Einstein, em 1921, discute como todo corpo, por conta da sua estrutura atômica salina, possui um campo de energia eletromagnética. A vida é condutora de eletricidade. As evoluções tecnológicas acerca da eletricidade foram muito impactantes para o modo de vida do século XVIII e XIX, o que acarretou nas duas revoluções industriais. Essas discussões estavam tão presentes que influenciaram um dos primeiros romances de horror da cultura ocidental, **Frankenstein ou Prometeu Moderno** (2017) de Mary Shelly.

O monstro, criado por Victor Frankenstein, é composto de vários outros. Ele se constitui de diversos cadáveres de um cemitério que ganham vida a partir de uma descarga de uma grande corrente elétrica. Essa imagem foi bastante difundida pelo cinema, principalmente pelo filme de James Whale de 1931, em que os céus se abrem através de uma máquina que lança raios e traz o monstro-vivo ao convívio humano. As questões e o contexto apresentados na história por Mary Shelly permeiam esta tese de doutorado, tais como: a inauguração e as características do gênero de horror, a tecnologia como uma forma de transformar o sujeito, a relação de poder entre as pessoas, os contextos e os agentes que influenciam uma obra e a própria condição humana. Além disso, o presente trabalho apresenta uma estrutura parecida com a criação da figura monstruosa e magnânima do monstro. A tese é composta de várias partes diferentes, representadas por seus capítulos, interligadas por um grande fio condutor, a eletricidade, que no caso, são as relações midiática, mas, principalmente, o horror.

Assim, como a presença do monstro em descobrir o mundo após ganhar vida, foi o processo de escrita desta tese. Esta tese é composta de quatro ensaios, divididos em quatro capítulos. Eneida Maria de Souza (2012), em **Tempos de Pós-Crítica: Ensaios**,

afirma que o ensaio se inscreve sobre o signo do inacabado: “a forma ensaística ajusta-se à escrita que joga com os intervalos e lapsos da memória, permitindo movimento de idas e vindas e gesto de apagar e rasurar o texto de ontem. Nesse espaço intermediário entre a ficção e a teoria, o sujeito se envolve nas malhas da enunciação e se ficcionaliza, distanciando-se da imagem de autor empírico. O autor, ao configurar-se enquanto texto, ser de papel, dilui-se na escrita que o substitui e o suplementa” (SOUZA, 2012, p.23). O ensaio com sua falta de sistematização pretende metaforizar e desconstruir conceitos preestabelecidos, é um saber em processo. O ensaio quebra com a ideia de universalidade científica (em uma visão positivista, que vê projetos totalizantes e autoritários), dando margens a visões particulares e a escritura como enunciação.

A visão teatral do sujeito como ator no discurso contribui para a imagem flexível entre ficção e o ensaio, acentuando o “espetáculo” da escrita. O *saber dramático* (o texto) suplanta o epistemológico (saber científico) para promover a encenação das subjetividades, ao mesmo tempo que o *saber narrativo* atua como força legitimadora, diferenciando-se da natureza da especulação e da demonstração, em que o pluralismos e os jogos de linguagem dão caráter local aos discursos. “Saber dramático e saber narrativo, ao retirarem do discurso crítico o invólucro de cientificidade, permitem a abertura para o caminho teórico-ficcional a ser percorrido neste texto da memória” (SOUZA, 2012, p.24). Assim, esta tese baseou-se muito no meu percurso pessoal com o tema e com a própria realização do doutorado, traduzindo cada fase da pesquisa e reflexões que surgiram destas etapas. Por isso, muito do trabalho desenvolvido baseou-se em pesquisa de campo e a minha experiência como estudante curiosa neste processo. A busca de referenciais teóricos e a observação dos atores discursivos nas mídias sociais foram fundamentais para o processo de escrita da tese, assim como a pesquisa qualitativa participativa – em eventos de literatura e de cinema, entrevista com agentes modificadores da rede de relação em torno do projeto literário de Santiago Nazarian.

A escolha de trabalhar com a trajetória de Santiago Nazarian é uma escolha pessoal e afetiva. É uma continuação do meu trabalho de mestrado, intitulado **O Herói da Cultura Pop**, que faz uma análise do Pop e do mito do herói adolescente contemporâneo a partir do romance *Mastigando Humanos* do autor. Além disso, Nazarian trabalha com o gênero do horror e transita nos espaços do cinema de festivais, dois temas que permeiam a minha vivência e o meu gosto pessoal, que amadureceram ainda mais no meu período de doutorado sanduíche em Los Angeles, onde eu pude viver de perto a indústria cinematográfica, as empresas de tecnologia e o universo que

vende e institucionaliza o pop para o mundo. Acompanhar a trajetória de Nazarian durante sete anos é tentar pegar os pedaços do outro tentando entender o fio condutor que move a minha trajetória e a dele. Ambas imbricadas na minha própria vida.

Neste processo, escolhi, através do modelo ensaístico, mais aberto e permitindo divagações e digressões. No primeiro capítulo, intitulado **O inimaginável da sociedade em rede dos escritores**. Ele é construído de forma indutiva e o *corpus* da pesquisa só será apresentado no final. O capítulo inicia com uma reflexão sobre o potencial do inimaginável na arte e uma leitura do cinema como uma produção artística capaz de retratar o presente. Assim, será pensado o conceito *hiperpresente* (LIPOVETSKY; SERROY, 2009), *transmídia* (JENKINGS, 2006) e *Internet Labor* (SCHOLTZ, 2013) através da análise da produção e distribuição do filme **A Bruxa de Blair** (1999). Como o filme foi impulsionado por uma estratégia midiática do uso de Fake News, foi possível discutir a configuração da *sociedade em rede*, como sistematiza Manuel Castells (2003), ao trabalhar com conceitos das tecnologias digitais como *Big Data*, *Redes Neurais Artificiais*, *Machine Learning* e *Internet das Coisas*.

Foi realizado um mapeamento da história da internet baseado no pensamento de Castells e na subdivisão didática de Tim O’Rilley (2017), que separa a evolução da internet em três momentos: Web 1.0, Web 2.0 e Web 3.0. Como, contemporaneamente, estamos vivendo a mudança da Web 2.0 para a Web 3.0 (*Internet das Coisas*), como prevê o filme *Ex-Machina*, discutiu-se o conceito de dispositivo, no intuito de pensar como as coisas, os discursos e a tecnologia influenciam o modo de vida humano. Para isso, foi realizada uma revisão teórica, com base em Michel Foucault (2001), Giorgio Agamben (2009) e Gilles Deleuze (1996), relacionando o conceito de dispositivo à *Teoria Ator-Rede* (LE MOS, 2013) e à *Cartografia das Controvérsias* (VENTURINI, 2009). Partindo do pensamento de Paula Sibília (2016), discutiu-se a internet como o lugar da *hipertrofia do eu*, em que a subjetividade se transforma em estética performática e os sujeitos tornam-se uma marca a ser exibida. Dessa forma, o escritor, inserido no meio literário, precisa criar estratégias para legitimar a sua obra nesse meio midiático. Assim, para concluir, é realizada a introdução da figura de Santiago Nazarian e como ele atua nesse contexto.

O segundo capítulo, **A performatividade, os leitores e o mercado literário na trajetória do escritor pop**, analisa o meio literário a partir da interpretação do romance *Biofobia*. Assim, discutiu-se as dicotomias da crítica literária e do mercado com base no pensamento de Eneida Maria de Souza (2002) e de dois textos publicados por Santiago

Nazarian na *Folha de São Paulo*. Os textos geraram uma controvérsia entre o autor, a teórica Regina Dalcastagnè e o jornalista Ricardo Soares nas mídias sociais. Essa controvérsia é mapeada no intuito de pensar as vozes que performatizam na internet, o lugar do escritor no mercado e a construção de duas instâncias de poder: o cânone e os *best sellers*. Para isso, utilizou-se do conceito de *Supermercado Cultural Global* (MATTEWS, 2002) e da pesquisa de Arnaldo Cortina (2014), o qual mapeou os principais livros vendidos no Brasil desde 1960 até 2010.

Em seguida, a partir da leitura de Annateresa Fabris (2002) sobre o mercado literário no período das Vanguardas, foi analisada a valoração estética da arte como uma estratégia mercadológica. Diferentemente, no século XXI, o leitor é o protagonista do mercado. Para marcar essa mudança, utiliza-se da leitura de Antoine Compagnon (1999) para mapear, em diferença, a trajetória da figura do leitor na teoria da literatura. Conclui-se que tanto o leitor quanto o escritor performam, ficcionalizam e produzem conteúdo nas mídias sociais e na internet. Assim, para pensar o conceito de performance e ficcionalização foi utilizado o trabalho de Paula Sibilia (2016) e o conceito de *Escrita de si* (FOUCAULT, 1992). Ao fim, a partir da Teoria Ator-Rede, buscou-se mapear quais os atores influenciaram a forma que a obra literária de Santiago Nazarian é vista e interpretada, assim como a controvérsia da classificação da sua produção.

O terceiro capítulo, **O Percurso da Literatura e do Cinema de Horror**, foca principalmente na pesquisa de campo. Para isso, primeiramente, foi realizada uma revisão breve da questão do cânone (REIS, 1992), retomando o capítulo anterior, e, em seguida, uma revisão histórica do cinema brasileiro, culminando em uma discussão sobre o crescimento do cinema nacional no governo do PT, com o investimento de políticas públicas de fomento a cultura. A partir dos dados coletados, foi observado que uma parcela grande das produções audiovisuais brasileiras, após o aumento do lançamento de filmes desde 2002, é do gênero de horror. Com a relevância do gênero e a discussão sobre o conceito de Pós-Horror, criado em 2016, para falar dos filmes contemporâneos, observou-se a publicação de uma pequena coleção literária, encomendada por um grande produtor de cinema brasileiro, Rodrigo Teixeira, incluindo, em um desses autores encomendados, Santiago Nazarian. Para entender esse percurso e de que forma isto afeta o projeto transmidiático de autoria de um sujeito (FOUCAULT, 1999; SIBÍLIA, 2016; JENKINGS, 2006), foi selecionado e analisado partes da pesquisa de campo, como entrevista com os escritores Santiago Nazarian e Antonio Xerxenesky, a editora Rita Mattar e a participação em eventos de cinema.

O quarto e último capítulo, **O Horror e Dissimilitude do Inimaginável em Biofobia e Neve Negra**, intitulado apresenta uma reflexão sobre o gênero do horror. Para isso, na primeira parte, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre o horror, partindo de Platão e Aristóteles, em seguida discutiu-se sobre o tema utilizando os teóricos da área, tais como: Bridgid Cherry (2009), H.P. Lovecraft (1987), Dillard (2016 e Noël Carrol (2010). Ademais, a ideia central do capítulo é o horror como um hipérbole do cotidiano que tem uma capacidade disruptiva e, para isto, foram utilizados o pensamento de Friedrich Nietzsche (2007), Antonin Artaud (1987) e Jacques Derrida (1995). Em seguida, essa ideia é analisada a partir da interpretação de dois romances de Santiago Nazarina, **Neve Negra** (2017) e **Biofobia** (2014), relacionando os mesmos às produções cinematográficas que influenciaram os livros, além de agregarem na estética da literatura pop (HOISEL, 1980; LARANJEIRA, 2010) dos mesmos.

2 O INIMAGINÁVEL MUNDO EM REDE DOS ESCRITORES

Don't you think dreams and the internet are similar? They're both areas where the repressed conscious mind escapes.

(PAPRIKA)

Science is nothing but a piece of trash before a profound dream.

(PAPRIKA)

2.1 “Meu filho deve se trancar com o *tablet*. Assistindo a vídeos de coelhos fofinhos, coelhos mortos”

A ficção é a forma do inimaginável. Não é o imaginado, o projeto feito, o existente. A ficção é a forma da possibilidade e do infinito. Na arte ficcional, utilizando-se da escrita, da câmera, do traço, da tecnologia, tudo se torna possível. O inimaginável e o impossível ganham contornos e complexidades através de diversas ferramentas e sentidos. A ficção permite contar a história de guerras iniciadas por honra e orgulho, como na **Ilíada** de Homero, em que os deuses interferem nos resultados, escolhem seus patronos, modificam o tempo, as armas, as pessoas e as crenças e se tornam críveis, nas malhas da lírica épica. A **Ilíada** é considerada o mais antigo documento literário grego e a obra de fundação da literatura ocidental. Sua importância está, como qualquer outra produção humana, vinculada a espaços políticos de legitimação, mas também está ligada à potência da sua produção escrita, que utiliza da comparação metafórica do símile e da força visual para exemplificar o impossível, o sonho e o infinito.

A **Ilíada** é uma das fundações do cânone literário. Aqui, essa escolha perpassa a questão do marco temporal e do registro histórico, os quais estão ligados aos lugares políticos de saber. Ainda que seja um registro do ficcional, a ficção vai além das escolhas do cânone. A ficção está ligada à memória, à produção da subjetividade e, principalmente, à criação de uma narrativa imaginária, do sonho e do desejo humano de tornar o impossível palpável. Todos conhecem a ficção. No dia a dia, somos abordados por diversas narrativas pessoais, por sonhos que propõem uma possibilidade do futuro que, através da narrativa ficcional artística — não importando a mídia ou o formato —, nos revelam sobre a possibilidade infinita do desejo humano. E essa possibilidade é tão vasta que, na história da humanidade, existem milhares de exemplos de produções ficcionais que levam a imaginação ao seu máximo.

Em 1818, por exemplo, é publicado o romance **Frankenstein**, de Mary Shelley (2017) — um dos precursores da narrativa de horror, terror e *sci-fi* da literatura e do cinema. No livro, há um jogo sobre o desejo humano de ser Deus e de ser capaz de tudo. O livro fala sobre um médico que descobre a fórmula da vida e cria um ser a partir de cadáveres — um ser que não está sob seu controle. Quase um século depois, em 1915, Franz Kafka (1997) publica o enigmático **A Metamorfose**, em que um caixeiro-viajante se transforma num inseto grande e monstruoso. O livro inspirou o filme **A Mosca** (1986), de David Cronenberg, que conta sobre um cientista que faz um experimento com uma máquina de teletransporte, durante o qual uma mosca provoca uma fusão monstruosa deste com o inseto, causando uma série de questões filosóficas sobre a natureza humana e a origem do horror.

Mas, antes da corrida espacial, já havia histórias sobre alienígenas convivendo com humanos ou criaturas fantásticas, monstruosas, como o clássico dos quadrinhos *Superman*, publicado pela primeira vez em 1938, e até a invasão de alienígenas superpoderosos no mangá de Ozamu Tezuka, *Grand Doll*, de 1968. Os quadrinhos são uma arte que trabalha de forma profícua com a possibilidade imaginativa do ser humano — existem diversos super-heróis e heroínas, deuses, mitologias etc. Mas também trabalha com o imaginativo de forma minimalista, como *Calvin e Hobbes*, publicado em 1985, por Bill Watterson, que usa da ironia criativa de um menino e seu amigo imaginário, um tigre de pelúcia, para ver o mundo.

No Brasil existem muitas produções artísticas ficcionais riquíssimas, na literatura, teledramaturgia, cinema, quadrinhos, música etc. Desde Emília Freitas, pioneira da literatura fantástica brasileira, com o romance **A Rainha Ignota**, publicado em 1899, aos trabalhos criativos com o horror explícito de José Mojica Marins e a experimental comédia de horror de Ivan Cardoso. A arte brasileira também utiliza da ficção como uma forma de falar sobre o humano e o além desta forma imaginativa, de transformar o mundo e a vida na tessitura discursiva e trazer a possibilidade do infinito nas suas histórias, seja através das aventuras de **Macunaíma**, de Mário de Andrade, ou de um jacaré escritor atravessando uma metrópole, em **Mastigando Humanos**, de Santiago Nazarian. Os exemplos descritos até aqui perpassam, obviamente, minha escolha subjetiva, entretanto, ainda que seja uma escolha e uma composição pessoal da minha filiação e da minha subjetividade, cada pessoa possui a sua, seja uma lista de livros e filmes favoritos, sua própria memória e biografia de vida ou os seus planos e desejos para o futuro. Todos estão imersos no processo imaginativo da ficção.

A arte ficcional trabalha com o imaginário e a imaginação do que o ser humano pode se tornar ou do que pode destruí-lo. Fala sobre o futuro mais glorioso ou devastador ou sobre o passado mais catastrófico ou idílico. Trabalha com o desvio, a falta e o impossível. A arte é inimaginável porque dá forma — ainda que uma forma que escoe ou deforme — ao sonho, o projeto por vir do ser humano. Platão foi o primeiro filósofo ocidental a ressaltar o perigo e a potencialidade da arte por conta do seu caráter inimaginável. Segundo Platão (1990), em **A República**, a arte é uma imitação deturpada — o simulacro. O artista, ao pintar um determinado objeto, está tomando como referência algo que já é cópia, posto que o mundo real — no qual se baseia o pintor — é um estágio menor do mundo das ideias — o mundo imaterial ou ideal. O artista, então, subverteria essa hierarquia, e isso seria prejudicial para a República proposta por ele, um lugar cuja razão levaria à verdade e ao equilíbrio universal, distanciado de visões parciais e desencaminhadoras, como a arte. E esse afastamento é gerado porque o objeto artístico estimula emoções inferiores naqueles que o contemplam, tirando o equilíbrio, a razão, a prudência e o discernimento entre o bem e o mal, incentivando a desmedida, isto é, a emoção da dor, da perda, a irritabilidade, o descontentamento e a perturbação da alma.

A arte, para Platão, imita o caráter irritável, distorcido e perturbado das pessoas e das coisas — lisonjeia o que há de irracional —, o que lhe garante o poder de corromper as pessoas e a *pólis*, que não têm o mesmo discernimento de um filósofo. Ao denunciar o seu caráter pernicioso, Platão reconhece a função de fissura da arte; de perceber as mazelas, as distorções e trazer a reflexão e o foco para aquilo que incomoda. Nesse sentido, foi discutido como Platão foi um pioneiro em ver a potência subversiva e questionadora da arte, que, em uma cidade ideal, não seria necessária. Gilles Deleuze (2000), em **Platão e o Simulacro**, afirma que o próprio Platão já argumentava a possibilidade da reversão do seu pensamento teórico, já que o simulacro revelava o poder de romper com o modelo ideal da construção da *pólis*. Deleuze discute como a teoria do mundo ideal separado e superior do mundo material (que é cópia do mundo das ideias) propunha uma seleção e uma dialética. Essa divisão buscava submeter as coisas ao *todo* — um modelo ideal. O resto (o plano material) era apenas imagem e cópia desse modelo. Platão buscava, a partir disso, selecionar linhagens e distinguir o puro e o impuro, o autêntico e o inautêntico, o ideal e a cópia, e o faz a partir de duas imagens. A primeira é a cópia-ícone — os pretendentes bem fundados e semelhantes ao mundo ideal. A segunda é o simulacro-fantasma — os falsos pretendentes, construídos

através de uma dissimilitude, uma perversão, um desvio. Ele deseja assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros.

O simulacro é a imagem sem semelhança. Para Deleuze, ele constitui o ser humano através da arte, pois, no momento em que o indivíduo morde a maçã, perde sua existência moral (do plano das ideias) para entrar na existência estética (em que a dissimilitude é permitida). A existência estética e provocativa não pode ser dominada pelo observador, pela moral e pelo contexto. Por isso, Platão deseja banir o simulacro da República, já que este rompe com a ordem e a moral, e, em uma *pólis* ideal, o simulacro (a arte) já não seria necessário(a), pois não haveria o que ser questionado. Deleuze afirma que o simulacro estabelece, através da diferença para com o modelo, uma transformação e uma deformação em conjunto com o seu observador. Há no simulacro um devir da loucura, do subversivo, da diferença e do limite entre ser igual e também nunca o ser. Deleuze mostra esse ponto de reconhecimento do platonismo para revertê-lo e olhar o devir do simulacro de maneira contemporânea, não mais de forma negativa, mas potencializando o poder de ruptura da arte, e, assim, questiona um dos principais conceitos da teoria da literatura — a *representação*.

Para contrapor esse modelo da arte como reflexão da experiência real, é possível pensar através da multiplicidade de vozes, referências e colagens para subverter na própria linguagem e no texto o caráter diferente e da dissimilitude. Deleuze discute, então, um descentramento, e pensa o caos como uma ressonância que induz um movimento de torção que transborda os limites do modelo, traduzindo a potência do simulacro, a diferença. Assim, o simulacro caracteriza-se como a possibilidade de pensar a diferença de suas formas. Ao fim, Deleuze, relendo Nietzsche, responde que reverter o platonismo significa potencializar o simulacro entre os ícones, cópias e representações, pois a identidade pautada na ruptura e na diferença provoca um questionamento sobre a própria ideia de modelo (como temia Platão). Assim, a obra de arte não hierarquizada é um condensado de coexistências múltiplas e um simultâneo de acontecimentos. Ao descentrar o “real”, um mundo a ser representado, Deleuze propõe a representação como uma construção, e não mais uma verdade ou imitação, que tanto tempo permaneceu no pensamento ocidental.

Dessa forma, a ideia de inimaginável é justamente fazer ressoar a potência do devir simulacro da ficção. De acordo com o *Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa*, o vocábulo *inimaginável* significa aquilo “que não se pode imaginar, que ultrapassa o poder da imaginação”. O inimaginável é o além da cópia-ícone — é aquilo

que vai romper com a tentativa de um excesso de realismo, da interpretação única a partir do autor ou a reprodução do mesmo na cultura de massa, é a possibilidade de ver a arte ficcional além da representação. É vê-la como um vir-a-ser eterno, em micro e macroespaços, em momentos, em formas e em recepções diferentes. É o devir de ir além do que já foi criado e estabelecido. A arte tem o poder de ultrapassar o que já está cristalizado, de romper com o mesmo e ir ao infinito do que não foi criado, ainda que seja revisando, reproduzindo, parodiando-o através da diferença. O inimaginável é o que, a partir da repetição das cópias, chegará ao ponto em que irá dizer *não* para o imaginado e nele criar a possibilidade de devir, de multiplicidade, de interpretação e de diferença.

O cinema é uma arte que possibilita pensar de imediato sobre a potência do devir e do inimaginável, pois, em sua essência, é uma arte de consumo e produção de massa — funcionando a partir de um modelo e centramento do mercado. Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2007), em **A Tela Global**, utilizam a frase icônica de Jean-Luc Godard, “As massas amam o mito e o cinema se dirige às massas”, para ilustrar como o cinema inventa e reinventa os grandes mitos para se constituir como uma *mass art*. O cinema é uma arte produzida por várias pessoas para ser vista por várias pessoas, simultaneamente. É a arte de massa por excelência. E por isso precisa sempre ser diversa e nova, para suprir as necessidades da cultura de consumo e o interesse dos seus espectadores a partir de uma gramática fílmica que preza pelo acessível e pelo palatável. Dessa forma, os autores afirmam:

Por um lado, enquanto indústria, o cinema busca o sucesso comercial mais imediato e maior possível. Por outro, em razão do lançamento perpétuo de novos filmes, os que são lançados “tiram da moda” rapidamente os precedentes. Por fim, ele é capaz de suscitar, mais ou menos regularmente, entusiasmos passageiros: adora-se um filme como uma moda, isto é, num curto espaço de tempo. Sob esse aspecto, pode-se analisar o fenômeno do *box-office* como a radiografia cifrada ou o registro classificado das preferências do hiperpresente conduzidas pela forma-moda da inconstância e da versatilidade (LIPOVETSKY; SERROY, 2007, p. 42-43).

A indústria cinematográfica é produtora e parte integrante da cultura de consumo. Ela produz mitos, modas, ícones, estereótipos, imaginários, centramentos etc. Por conta da volatilidade do mercado e da necessidade interna de sempre produzir/consumir mais, o cinema se engaja no hiperpresente, buscando dialogar de forma direta (ou não) com o *hype*, o que está em alta, o agora.

Podemos então elencar uma tendência de produções cinematográficas que abordam temas como a inteligência artificial, a tecnologia, a espetacularização e a internet, pois traduzem o tempo do agora, como, por exemplo, as séries **Black Mirror** (2011) e **Mr. Robot** (2015), o filme de Spike Jonze, **Ela** (2014), e o filme de horror pelo *WhatsApp*, **Personal Shopper** (2016), de Olivier Assayas. Mas, ao mesmo tempo em que essas produções marcam uma tendência do hiperpresente, por conta da necessidade de romper com a própria cópia, a reprodução realista, o mesmo, buscam repensar o seu tempo através de uma característica do não imaginado, possibilitando outro presente, um diferente, seja através dos contos de fadas pós-modernos de **Black Mirror** ou de um fantasma que se comunica por um *Iphone*, em **Personal Shopper**. Todos os exemplos fazem da ficção um lugar potente de criatividade e fratura do mundo. Para Lipvetsky e Serroy, o cinema também pode transitar criativamente entre a demanda das massas e as possibilidades de quebra do automatismo da sua própria linguagem e da sua narrativa cinematográfica.

Em 1999, o filme **A Bruxa de Blair** brinca com a hiper-realidade ao utilizar uma estratégia de *marketing* que brinca com os limites entre a realidade e a ficção. Há exatamente 20 anos, em tempos de internet discada, em que era difícil verificar a veracidade das notícias, os diretores da campanha de *marketing* do filme, Daniel Myrick e Eduardo Sanchez, criaram uma mitologia pré-lançamento do filme sobre a história de três jovens documentaristas que desapareceram buscando uma lenda na floresta como uma história real e biográfica. Para isto, criaram *websites* falsos, notícias em jornais, entrevistas, cartazes de pessoas desaparecidas e relatórios policiais. O *site* sobre o caso foi lançado seis meses antes do lançamento do filme no principal festival de filmes independentes do mundo, o Sundance Film Festival.

A estratégia de *marketing* do filme foi o uso de *fake news*. O termo foi utilizado para denominar notícias falsas publicadas como se fossem reais, principalmente por conta do uso como arma política em eleições pelo mundo todo, inclusive no Brasil em 2018. O impacto das *fake news* em decisões eleitorais é um fenômeno tão grande que, em 2018, o Instituto de Tecnologia de Massachussets (MIT) apresentou um relatório sobre o tema, denominado **INITIATIVE ON THE DIGITAL ECONOMY RESEARCH BRIEF**. Soroush Vosoughi, Deb Roy e Sinan Aral, pesquisadores do projeto, analisaram as publicações de seis agências de publicidade diferentes, com o total de 126 mil notícias, e apresentaram o resultado de que há uma probabilidade de 70% de as notícias falsas viralizarem mais do que notícias factuais.

O uso de *fake news* é uma estratégia muito utilizada tanto em campanhas políticas como para venda de produtos, perfis, publicidade pessoal, principalmente em espaços de conversa como *WhatsApp*, cuja veracidade é difícil de verificar, visto que as conversas são “privadas”, ainda que isto ocorra em todas as plataformas de mídias sociais (como também nos meios de comunicação tradicionais), como *Facebook*, *Twitter* e *Instagram*. Um dos motivos dados pela pesquisa do MIT é o de que as *fake news* utilizam a vontade das pessoas de preferirem e de desejarem o ficcional. É o apelo do imaginável fazendo parte da sua vida cotidiana.

A contemporaneidade do lançamento de **A Bruxa de Blair** está exatamente nessa potência de o unimaginável tornar-se parte do cotidiano. O filme espalhou-se, ou, como muitos diriam, *viralizou* muito antes do seu lançamento, gerando um lucro de duzentos e cinquenta milhões de dólares, tendo custado apenas sessenta mil. As pessoas estavam curiosas para ver as “gravações” dos três jovens que desaparecem em uma floresta em Maryland, tentando fazer um documentário sobre uma lenda local. O sucesso comercial e de crítica do filme também aconteceu por conta da estética inovadora, utilizada anteriormente em outro filme de horror italiano de Ruggero Deodato, **Holocausto Canibal** (1980).

A popularidade de **A Bruxa de Blair** mudou e influenciou o cinema de horror nos últimos 20 anos, criando um subgênero, o *Found Footage*, que utiliza da câmera na mão para montar um filme ficcional como se fosse um documentário, e foi utilizado em diversos outros filmes de horror, como **Atividade Paranormal** (2007), **REC** (2007) e **Contatos de 4º Grau** (2009). O que leva as pessoas ao cinema para ver um filme *Found Footage* é o intuito de se impressionar com uma estética que questiona a realidade das coisas, confrontando-se com o prazer tenebroso de o unimaginável existir. *A Bruxa de Blair* termina de forma indefinida, sem mostrar o que aconteceu com aqueles jovens, dando margem ao processo imaginativo do seu expectador. E, com a estética documental, em primeira pessoa, fica exatamente no limite do hiperpresente, de falar do agora e para as massas, mas buscando um efeito de diferença.

Os fenômenos de **A Bruxa de Blair** e das *fake news* relacionam-se ao conceito de *Transmídia* e de *Spreadable Media*. No livro **Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture** Henry Jenkins, Sam Ford e Joshua Green revisam o conceito de *Transmídia*, criado por Jenkins (2006) para repensar consumo de uma franquia midiática através de diversas plataformas, produzida para capitalizar a experiência do fã. No entanto, como a internet mudou muito de 2006 para 2013 (e

continua mudando até então), assim como os meios de consumo, os autores examinam um formato híbrido de modelo de circulação participatória da cultura contemporânea, muito mais desorganizado e multiplicador, principalmente por conta das novas mídias sociais. Neste modelo, o público não é um simples consumidor, sem agência, de produtos, símbolos e mensagens pré-selecionadas, mas sim quem molda, compartilha, reorganiza e mistura os conteúdos publicados, transformando a experiência de consumo em uma experiência global e em comunidade.

Os autores, que apresentam uma visão ligada à lógica capitalista, discutem como o público passou a impor sua presença ao moldar ativamente os fluxos de mídia. A partir disto, produtores, gerentes de marca, profissionais de atendimento ao cliente e comunicadores corporativos despertaram para a necessidade comercial de ativamente ouvir e responder a eles, principalmente quando o produtor trabalha nas mesmas plataformas de mídias sociais que o seu público — as ferramentas de comunicação *online* — ou, de acordo com o senso comum, as “redes sociais”. Essas plataformas oferecem novas capacidades para as pessoas repassarem os artefatos midiáticos — e, no processo, buscarem modelos para gerar receita através das atividades de seus usuários. Afinal: “the affordances¹ of digital media provide a catalyst for reconceptualizing other aspects of culture, requiring the rethinking of social relations, the reimagining of cultural and political participation, the revision of economic expectations, and the reconfiguration of legal structures” (FORD; GREEN, JENKINGS, 2013, p. 20)².

O livro busca conceituar o aumento difuso da circulação midiática a partir do termo *spreadability* — um neologismo para tentar denominar um efeito de propagação desenfreado —, que se refere ao potencial técnico e cultural de compartilhamento de conteúdo pelo próprio público, que, às vezes, na sua imprevisibilidade, vai de encontro aos meios midiáticos oficiais ou ao desejo dos produtores de conteúdo. Os autores citam o desejo humano de construir narrativas, o que discutimos até então como desejo do imaginável, que antes crescia no “boca a boca”, e contemporaneamente, esse “boca a boca” acontece nas *reviews* de sites de críticas de cinema, como *Rotten Tomatoes* ou *IMDB*, a grupos de *WhatsApp*. O exemplo de **A Bruxa de Blair** seria pioneiro nisso,

¹ *Affordance* é uma palavra em inglês para referir-se à intuitividade do uso de um objeto.

² “as *affordances* da mídia digital fornecem um catalisador para reconceituar outros aspectos da cultura, exigindo o repensar das relações sociais, a releitura da participação cultural e política, a revisão das expectativas econômicas e a reconfiguração das estruturas legais” (FORD; GREEN, JENKING, 2013, p. 20, tradução nossa).

pois foi utilizado da internet para criar esse processo de *spreadability*, de querer acreditar em uma narrativa como se fosse “realidade”.

Para os estudiosos, o termo reconhece a importância das conexões entre os sujeitos, que cada vez são mais visíveis e amplificadas nas mídias sociais. Para eles, o sujeito tem um papel fundamental diante de como o conteúdo e a mídia circulam e, nesse processo coletivo, existem possibilidades de agência e mobilização das redes pelo indivíduo, o que permite, de algum modo, driblar formas de consumo verticalizadas de um “expectador passivo”.

A transmídia, nesse caso, ganhou uma dimensão ainda maior. O que começou como uma estética e uma forma de consumo em resposta à convergência das mídias — uma estética que faz novas exigências aos consumidores, principalmente dos fãs — agora apresenta-se como uma estratégia de *marketing* fundamental para de divulgação de conteúdo. De acordo com os autores: “Transmedia strategies assume that the gradual dispersal of material can sustain these various types of audience conversations, rewarding and building particularly strong ties with a property’s most ardent fans while inspiring others to be even more active in seeking and sharing new information³” (FORD; GREEN, JENKINGS, 2013, p. 143). No livro de 2006, para exemplificar o conceito de *transmídia*, foi analisada maneira como franquias de sucesso comercial do início dos anos 2000, como *Harry Potter* ou *Matrix*, expandiam o seu universo e a sua narrativa através de outras plataformas, tais como *games*, outros livros, quadrinhos, animações, *websites* etc. No entanto, isto acontecia após o sucesso comercial.

O que o conceito de *spreadability* possibilita e influencia no conceito de *transmídia* é a possibilidade de pensar em estratégias de *marketing* anteriores ao lançamento do produto, que possibilitem o conteúdo se espalhar e se publicizar através do “boca a boca”, nas mídias sociais, como aconteceu com **A Bruxa de Blair**. Como exemplo, eles utilizam a importância da Comic Con, o maior evento para fãs envolvendo a indústria do cinema, da literatura e dos quadrinhos, que hoje acontece também todo dezembro no Brasil, para criar essa lógica de se espalhar antes mesmo do consumo do próprio produto. Para os autores, isto ocorre porque o conceito “of *spreadability* also gives these groups new means to mobilize and respond to decisions made by companies and governments in ways that challenge decisions that adversely

³ “Estratégias transmidiáticas presumem que a dispersão gradual do material pode sustentar esses vários tipos de conversas do público, recompensando e construindo laços particularmente fortes com os fãs mais ardentes, enquanto inspira outras pessoas a serem ainda mais ativas na busca e compartilhamento de novas informações” (FORD; GREEN, JENKINGS, 2013, p. 143, tradução nossa).

effect them and to exploit gaps in the system which may allow them to serve their own needs⁴” (FORD; GREEN, JENKINGS, 2013, p. 23).

No entanto, essa capacidade de se espalhar através das mídias sociais está altamente vinculada ao controle que as mesmas fazem do conteúdo e dos dados dos sujeitos. No livro **Big Data: como extrair volume, variedade, velocidade e valor da avalanche de informação cotidiana**, Viktor Mayer-Schönberger e Kenneth Cukier (2013) discutem como analisar os dados produzidos por um sujeito na internet e nos aparelhos eletrônicos permitem conhecê-lo, bem como as relações ao seu entorno. Ao fazer isso com um grupo maior de dados, é possível identificar padrões de comportamento, análises preditivas, conhecer tendências etc. Tudo isso é possível através do *Big Data*, uma expressão que define o processo de armazenamento de dados produzidos por todas as pessoas do planeta conectadas à internet. O *Big Data* caracteriza-se pelo volume e pela variedade dos dados coletados no uso das redes sociais, filmes de segurança, GPS e transações comerciais. A velocidade com que esses dados são coletados gera uma rede complexa a ponto de ser quase infinita. Todo este dado produzido e compartilhado é filtrado por mecanismos de inteligência artificial — denominados algoritmos.

Os algoritmos alimentam a maioria das redes sociais, dos aplicativos de *smartphone* e dos sistemas de busca e são formas de inteligência artificial que, por meio de um sistema de aprendizado, decidem o que o usuário vai enxergar na tela a partir da definição de critérios de relevância. Assim, é possível recomendar produtos, mostrar as notícias mais importantes, sugerir restaurantes e visualizar a foto nova do amigo. O algoritmo permite traduzir a linguagem e o pensamento humano para a máquina, a qual analisa o perfil e os gostos do usuário para decidir o que é importante para ele. Esse acúmulo de informação faz parte do *Big Data*. O sistema está o tempo todo se aprimorando para se adaptar aos usuários e dialogar com eles.

Redes e plataformas como *Facebook*, *Instagram*, *WhatsApp*, *Google* e *Twitter* usam as informações pessoais digitadas, os *likes*, os compartilhamentos, os assuntos, a interação com as pessoas e o número de vezes em que se entra na página, como dados sobre o sujeito, para poder filtrar o que aparece na *timeline*, vendendo as informações

⁴ “de *spreadability* também oferece a esses grupos novos meios de mobilizar e responder às decisões tomadas por empresas e governos de maneira que desafiam as decisões que os afetam negativamente e exploram lacunas no sistema que podem permitir que elas atendam às suas próprias necessidades” (FORD; GREEN, JENKINGS, 2013, p. 23, tradução nossa).

para empresas e, ao mesmo tempo, criando bolhas de comunicação, como, por exemplo, em períodos específicos do ano, como eleição ou feriados nacionais; as postagens se voltam para o interesse e para o reflexo do usuário, influenciando também a forma como ele pensará, de acordo com as informações a que tem acesso, porque elas são filtradas.

O nome dado a esse poder dos *smartphones* é *Internet das Coisas*, conceito criado no Laboratório Auto-ID do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), a partir da palestra do cientista inglês Kevin Ashton, em 1999. A *Internet das Coisas* é uma forma de identificar a revolução tecnológica que conecta os dispositivos eletrônicos do cotidiano à internet, produzindo dados e informações sobre quem as usa e como as usa, aprimorando o seu uso e a rede de informação. Isso tudo pode ser pensando como IA a partir do que se chama de *Machine Learning*, um subcampo da ciência da computação que estuda o reconhecimento de padrões e a teoria da aprendizagem computacional como forma de inteligência artificial.

A aprendizagem das máquinas explora o estudo de algoritmos que permitem aprender com os erros e prever coisas a partir de dados coletados e *inputs* amostrais, os quais não funcionam de forma inflexível ou pré-programada. Essa complexidade no aprendizado é usada em reconhecimento ótico, em processamento de linguagem e na sua reprodução, nos filtros, nos motores de busca, no reconhecimento de fala e escrita, tais como: o aprendizado do teclado do *Android* que se adapta ao uso, a visão computacional (reconhecimento de face e fotos) e a gesticulação de robôs. Um computador, a partir do acesso a dados, pode calcular o movimento da galáxia e todas as jogadas do xadrez, mas é muito mais difícil reconhecer uma árvore ou um rosto, porque isso não é matemático, muda de forma, de gesto, de local, de mistura. A ideia é de que a máquina não resolverá o problema, mas terá capacidade de aprender a fazê-lo; de saber que música está tocando naquele ambiente, mesmo que ela tenha um novo *remix*.

Esse processo todo é possível através das **redes neurais artificiais (RNAs)**, que é um modelo computacional inspirado no sistema nervoso humano, para reconhecer padrões e aprender. Tomas Walter Rauner, pesquisador do tema e professor da Universidade Federal do Espírito Santo, afirma que a ideia de usar o cérebro humano como modelo para construir máquinas mais complexas pauta-se nas características do sistema central, cuja eliminação de alguns neurônios não afeta a funcionalidade global e o aprendizado de novas funções nunca realizadas. O neurônio é uma célula que, a partir de reações químicas e elétricas, processa e compartilha a informação em conjunto. Um

neurônio junta a sua informação com outro, criando uma ligação que permitirá o pensamento, a aprendizagem, a criatividade, as funções motoras e emocionais, tudo o que faz um sujeito ser humano. Rauner diz que a RNA “tem duas facetas elementares: a arquitetura e o algoritmo de aprendizagem. [...] O conhecimento sobre o problema em consideração [...] tem que estar obrigatoriamente disponível. O algoritmo de aprendizagem generaliza esses dados e memoriza o conhecimento dentro dos parâmetros adaptáveis da rede” (RAUNER, 2017).

Da mesma forma são todos os dispositivos, aparelhos eletrônicos e tecnologias: capazes de aprender. Possuem neurônios cibernéticos e modificam o dia a dia. O final do século XX foi marcado pela mudança das tecnologias eletrônicas. Gradativamente, chegando ao século XXI, o telefone e as cartas foram substituídos pelo *e-mail* e pelos *chats*, primeiramente o *ICQ* e, depois, o *MSN*, evoluindo até toda uma lógica de contato e exposição instantânea de múltiplos gêneros textuais e formatos digitais e midiáticos, com fotos, vídeos, textos, *hiperlinks* e propagandas regidos por algoritmos e programações inteligentes, como *Facebook*, *Twitter*, *LinkedIn*, *Instagram*, *Pinterest*, *Snapchat*, *CuriousCat* ou aplicativos de compartilhamento de dados e conversas que substituem de vez o telefone, através de mensagens curtas, áudios e conversas por imagens, como *WhatsApp*, *Messenger*, *Skype* e *Telegram*.

Ainda temos aplicativos de localização e compartilhamento de informações sobre a geografia da cidade, como o *Google Maps* ou *Waze*, ou aplicativos de namoro e pegação, que podem proporcionar um encontro de sexo casual ou namoro de longa data, como *Tinder*, *Grindr* e *Happn*. Temos o *YouTube*, rede de produção de conteúdo em vídeo que virou o negócio da última década, dando rentabilidade e reconhecimento aos produtores dessa rede e trabalhando, muitas vezes, com uma exposição do cotidiano ou com o conteúdo audiovisual criativo: vlogs, webséries, *mashups*, tutoriais — é a ferramenta que tornou obsoleto o consumo de conteúdo de forma linear, dando espaço a plataformas de *streaming* como *Netflix*, *Amazon* e *Crunchyroll*.

E, ao fim, todos esses elementos estão interligados e mudando a forma como as pessoas socializam, percebem a sua cidade, buscam informações sobre produtos, condutas éticas, políticas, sociais e pessoais, formam suas opiniões e interagem, formando bolhas sociais ou, ainda, deixando claras as suas demandas, colocando sua voz no mundo, como a lógica do *spreadability* propõe. Ao mesmo tempo, torcendo para que o algoritmo lhe dê acesso, visto que este controla as informações e dissemina o mesmo, não o diferente, produzindo, por exemplo, *fake news*, grupos de ódio, eleições

polarizadas, crianças *youtubers* que influenciam outras a comprarem produtos ou assumirem condutas. No entanto, também possibilitaram o nascimento de uma outra estética, como o horror *Found Footage*. Essa ambiguidade e esse jogo de forças de controle são a lógica da internet. Isso tudo é uma pincelada do mundo na era da tecnologia, na era da internet.

2.2 Internet, Dispositivo e Teoria Ator Rede

Manuels Castells (2003) em **A Galáxia da Internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade, chama de sociedade em rede** inicia o livro afirmando que “A internet é o tecido de nossas vidas” (CASTELLS, 2003, p. 7). Comparando-a ao impacto da eletricidade na Era Industrial, Castells diz que a internet distribui a força da informação para todas as atividades humanas e passou a ser a base organizacional do mundo por conta da sua organização em rede. Para o autor, “Uma rede é um conjunto de nós interconectados” (CASTELLS, 2003, p. 7). Ainda que seja uma prática humana de maneira geral, as redes criadas pela internet se caracterizam como flexíveis e adaptáveis, permitindo uma organização do mundo, da economia, da sociedade e da cultura. Essa organização não é mais verticalizada e centralizada, mas uma teia de informações, programações e produções variadas. Isso muda a lógica binária das relações, dando complexidade e múltiplas vozes para qualquer ato de comunicação e de relação social.

O autor afirma que a sociedade do século XXI é uma sociedade de rede, já que a internet é um meio de comunicação, informação, produção de conteúdo que permite, pela primeira vez, a interação de milhões de pessoas de forma simultânea, em escala global. A influência das redes e a forma de comunicação e difusão de informação na internet vão além do uso dos usuários comuns, já que afetam atividades econômicas, sociais, políticas e culturais — as principais estruturas do modo de vida em rede. Os sujeitos, as instituições e a sociedade transformam a tecnologia e os modos de vida relacionados a ela ao se apropriarem, modificarem e experimentarem novas formas de uso da rede. Castells busca então fazer um panorama da história da internet e da construção da sociedade em rede e, para configurar de forma didática esse mapeamento, serão utilizadas as categorias estratégicas de *Web 1.0*, *Web 2.0* e *Web 3.0*, com o intuito de definir a história da internet.

Manuel Castells afirma que a rede atual surgiu da combinação entre as pesquisas científicas militares e a contracultura, estando diretamente ligada a pesquisas universitárias e a instituições governamentais. Quase 30 anos depois da *Turing Machine*, considerada o primeiro computador da história, projetado por Alan Turing, em 1969, a Arpanet, rede de computadores desenvolvida a partir de estudos do Information Processing Techniques Office (IPTO), um dos departamentos da Advanced Research Projects Agency (ARPA), foi criada pelo governo norte-americano para auxiliar a gestão de projetos capazes de derrotar tecnologicamente a URSS durante a Guerra Fria. Com o objetivo de compartilhar dados e informações entre diferentes centros de pesquisa, foi criada uma tecnologia revolucionária de transmissão de telecomunicações, “uma rede de comunicação descentralizada, flexível [...] para construção de um sistema militar capaz de sobreviver a um ataque nuclear” (CASTELLS, 2003, p. 14).

De acordo com Castells, em 1971, a Arpanet tinha diversas conexões com outras universidades norte-americanas e outras redes, como PRNET e SAFNET. Todas as redes precisavam dos mesmos protocolos para se comunicarem e, por isso, foi criado o protocolo de controle de transmissão (TCP) em 1973. Em 1978, pesquisadores da Universidade da Califórnia dividiram o TCP, adicionando o protocolo intrarrede (IP) e o protocolo TCP/IP, utilizado até hoje como padrão para conexão entre computadores. Esse padrão é o que define a identidade de cada ponto da rede. Quando a Arpanet foi substituída pela Milnet como sistema de segurança de informações do Departamento de Defesa Americano em 1990, marcou-se a libertação da internet do sistema militar. A Arpa-Internet (como foi renomeada) passou a ser administrada pela National Science Foundation e, logo em seguida, privatizada.

Esse foi o início da era comercial da internet: “No início da década de 1990 muitos provedores de serviços da Internet montaram suas próprias redes e estabeleceram suas próprias portas de comunicação em bases comerciais” (CASTELLS, 2003, p. 15). A internet cresceu rapidamente como rede global “numa arquitetura em múltiplas camadas, descentralizada, e protocolos de comunicação abertos. Nessas condições a Net pode se expandir pela adição de novos nós e reconfiguração infinita da rede para acomodar necessidades de comunicação” (CASTELLS, 2003, p. 15). Esse formato permitiu a conexão entre computadores pessoais, desenvolvidos por pesquisadores autônomos, engenheiros e estudantes ao longo das décadas de 1970 e

1980. A conexão entre computadores pessoais ocorreu através da comunidade de usuários do UNIX³, desenvolvido em 1974.

O UNIX foi a base para o sistema LINUX, na década de 90, um sistema aberto e sem custos para os usuários. Para Castells, a arquitetura da internet aconteceu por um movimento autônomo “à medida que usuários tornaram-se [sic] produtores de tecnologia e artífices de toda a rede” (CASTELLS, 2003, p. 28). Com a abertura da internet, o sistema UNIX e a capacidade de criar novas programações e aplicações, foi possível criar o *World Wide Web* (*www*) — o ponto de virada na história da internet. Esse momento é o que Tim O’Reilly (2017), criador da editora e produtora de mídia especializada em informática, no artigo, **What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software**, publicado em 2005, vai chamar de *Web 1.0*. Como afirma Castells, o *www* foi inventado pelo físico inglês Tim Berners-Lee e, junto com ele, os primeiros navegadores, os protocolos HTTP (*transfer protocolo*) e HTLM (*hypertext mark-up language*), que possibilitaram a expansão da internet comercial e o acesso a páginas como se conhece hoje.

O *www* é uma aplicação de compartilhamento de informação que permitiu a conexão de qualquer computador ligado à internet. Isso gerou a explosão do navegador da *Microsoft*, o *Internet Explorer*. Em 1995, a *Web 1.0* caracterizava-se pelos portais de hipertexto estáticos, como *flyers* ou *outdoors*, com pouca criação de conteúdo específico para a nova mídia que surgia. A interação entre usuários acontecia apenas por *e-mails* e fóruns de interfaces simples, e as empresas que forneciam esses serviços eram *Yahoo*, *Google*, *Altavista*, *Cadê* e *Hotmail*. A caracterização da *Web 1.0* foi feita a partir da diferença com o momento posterior da internet, denominada de *Web 2.0*, discutida a partir de uma conferência entre as empresas *O’Reilly* e *MediaLive International*.

Após a Bolha da Internet⁵ e a queda das ações, os serviços da internet conseguiram se manter e alcançar cada vez mais pessoas. Para a *O’Reilly*, a *Web 2.0* caracteriza-se pela ausência de fronteiras rígidas, sendo um conjunto de princípios e práticas que interligam sistemas. Antes eram necessários *softwares* instalados em computadores para executar qualquer função e, agora, através dos próprios navegadores, é possível interagir e utilizar a rede, tendo como exemplo o armazenamento de arquivos na “nuvem” ou os serviços de *streaming* como *Netflix* e *YouTube*, plataformas que

⁵ A Bolha da Internet é a nomenclatura usualmente utilizada para representar o *boom* econômico das ações de empresas de eletrônicos e do crescimento da Web durante a década de 1990, chegando ao seu declínio no início dos anos 2000.

quebram com o modelo de televisão linear. O fundamento da rede são os *hiperlinks* — uma estrutura de adição de conteúdo novo que passa a interligar-se a uma estrutura à que os outros usuários podem se conectar. Esse é um processo repetitivo, intenso e que cresce organicamente na coletividade da rede.

O maior avanço da *Web* 1.0 para a 2.0 diz respeito ao usuário, que se tornou um agente modificador dos serviços e da rede. O indivíduo comum torna-se consumidor e produtor de conteúdo. A interatividade é a característica principal desse período. Além de todas as mudanças nas redes já descritas, que ocorrem dos anos 2000 até 2017, o ano de escrita dessa tese, o usuário popularizou e produz blogs, vlogs, postagens em redes sociais, aplicativos de celular e interações em mensagens instantâneas. A fase da *Web* 2.0 rompe com o modelo tradicional da comunicação, centralizado em grandes grupos de poder, pois possibilita uma produção descentralizada de conteúdo. Ainda que esse possa ser recapturado e filiado à grande mídia, a internet é um espaço tão infinito e interconectado que há, simultaneamente, divergência e possibilidade de fala. O que demarca a *Web* 2.0 é o conceito de sociedade em rede de Manuel Castells:

Assim, a sociedade em rede [...] é constituída simultaneamente por um sistema oligopolista de negócios multimídia, que controlam um cada vez mais inclusivo hipertexto, e pela explosão de redes horizontais de comunicação local/global. [...] a cultura da sociedade em rede é largamente estruturada pela troca de mensagens no compósito de hipertexto electrónico [sic] criado pelas redes, ligadas tecnologicamente, de modos de comunicação diferentes. Na sociedade em rede, a virtualidade é a refundação da realidade através de novas formas de comunicação socializável (CASTELLS, 2005, p. 24).

Para o autor, a virtualidade está intrinsecamente ligada à construção da sociedade em rede e às formas de ser e viver contemporâneas. As interações, percepções e produções no espaço não físico da internet coexistem, ou melhor, são parte intrínseca da realidade cotidiana e da subjetividade humana, atuando cada vez mais em todas as atividades sociais. Nesse sentido, em 2006, John Markoff (2017), jornalista de linguagem *web*, publica na The New York Times o artigo **Entrepreneurs See a Web Guided by Common Sense**, sobre a transição da *Web* 2.0 para a *Web* 3.0. Para o autor, a *Web* 3.0 é a nova etapa da evolução tecnológica na Era da Internet, isto é, a Internet das Coisas. Nesta fase os dispositivos tecnológicos ligados à rede ampliam a comunicação entre pessoas e objetos e entre objetos e objetos. Os computadores são capazes de entender dados, aprender e realizar ações a partir da decodificação.

Ainda que a *Web 3.0* esteja apenas no começo, com os *smartphones*, casas inteligentes e sistemas de aprendizado complexos, a tendência é que bilhões de dispositivos estejam conectados à internet, aprendendo os passos dos humanos, seu cotidiano e modificando a sua vida, seja com carros inteligentes, geladeiras que irão fazer compras *online* sozinhas quando os alimentos terminarem ou dispositivos de realidade aumentada como entretenimento ou arte. As possibilidades são infinitas, assim como a criatividade humana. Os *smartphones* são apenas o início da *Web 3.0*, que já marca o declínio do uso dos *desktops* e já fazem parte indissociável do dia a dia dos seus usuários, colocando em prática o sonho da inteligência artificial, utilizando o *Big Data* e o *Machine Learning*, através das *Redes Neurais Artificiais*. É o início da vida no futuro.

Neste ponto, é preciso fazer um mapeamento do conceito de *dispositivo*. O termo foi desenvolvido por Michel Foucault em diversas obras no seu projeto filosófico. Em **Microfísica do Poder**, Alexandre Fontana faz uma entrevista com Michel Foucault (2001) sobre conceitos e temáticas presentes na produção filosófica do autor, que traz que o conceito de dispositivo engloba um conjunto heterogêneo de discursos, instituições, organizações, leis, medidas, instituições,— é a rede que se estabelece entre esses elementos. A relação entre esses elementos pode ser de permanência, reafirmação e mascaramento, assim como de ruptura e reinterpretação da ressonância e contradição com outros. Como afirma: “Entre esses elementos, discursivos ou não, existe um tipo de jogo, ou seja, mudanças de posição modificações de funções” (FOUCAULT, 2001, p. 244). Em geral, o dispositivo tem uma função estratégica dominante, muitas vezes tornando-se um dispositivo de controle-dominância (da loucura, do corpo etc.), em uma manipulação estratégica, inscrito em um jogo de poder e nos limites do saber.

Giorgio Agamben (2009), em seu texto **O que é um dispositivo?**, faz uma genealogia do termo *dispositivo*, conceituado por Foucault, para poder propor uma forma diferente de pensar o termo. Para isso, o autor inicia sistematizando as definições do dicionário. A primeira é o significado jurídico, o qual define dispositivo como parte de uma sentença ou de uma lei. A segunda definição é a tecnológica, isto é, são os modos e as disposições de uma máquina ou o seu próprio mecanismo. A terceira é o significado militar. Dispositivo seria um conjunto de meios dispostos para realizar um plano. Para ele, todos os três significados estão presentes no conceito foucaultiano, já que são um conjunto de práticas e mecanismos (discursivos ou não) que tem como objetivo fazer frente a uma urgência ou obter um efeito (AGAMBEN, 2009).

O autor propõe um exercício de se afastar da filosofia foucaultiana e separar os seres ou substâncias viventes dos dispositivos. Para Agamben, o dispositivo é “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar e controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p. 40). Dessa forma, tanto as instituições de poder e saber, como a escola, a prisão, o manicômio, o panóptico, a confissão, a fábrica, as medidas jurídicas quanto a caneta, a escrita, a literatura, a filosofia, a agricultura, os entorpecentes, os eletrônicos e a própria linguagem também são dispositivos. Entre categorias de significação, os seres viventes e os dispositivos, há o sujeito que resulta da relação entre os dois:

[...] um mesmo indivíduo, uma mesma substância, pode ser o lugar dos múltiplos processos de subjetivação: o usuário de telefones celulares, o navegador na internet, o escritor de contos, o apaixonado por tango, o não global etc. Ao ilimitado crescimento dos dispositivos no nosso tempo corresponde uma igualmente disseminada proliferação de processos de subjetivação [...] que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal (AGAMBEN, 2009, p. 41-42).

Agamben salienta que o capitalismo é um modelo que prolifera dispositivos e que, no agora, não existe algo que não seja contaminado ou controlado por algum dispositivo, afinal, não é um ato do acaso, mas um processo de centralização e organização. Foucault discutiu como os dispositivos regularizam práticas e discursos, criando corpos dóceis em uma sociedade disciplinar. Todavia, isso implica um processo de subjetivação, em que sujeitos podem assumir a sua identidade e sua escolha dentro do processo de assujeitamento como estratégia. Por isso “o dispositivo é [...] uma máquina que produz subjetivações e somente enquanto tal é também uma máquina de governo” (AGAMBEN, 2009, p. 48).

O diferencial do pensamento de Agamben é a análise do dispositivo na contemporaneidade, para a qual, na atual fase do capitalismo, movida pelas relações na internet, pelas hipertelas e pela hiperconexão, não interessa mais a produção do sujeito, mas sim uma dessubjetivação. O processo de dessubjetivação é o desmantelamento do sujeito, não por sua fragmentação, mas por sua inexistência. Afinal, “processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito, a não ser de forma larvar e, por assim dizer, espectral” (AGAMBEN, 2009, p. 47). Isto é, o sujeito poderia

ser capturado por um dispositivo, mas construiria a si mesmo nessa captura. No século XXI, aqueles que se deixam capturar por dispositivos eletrônicos, midiáticos, que fazem parte da sociedade em rede, não constroem uma nova subjetividade e sim um novo número, um algoritmo, uma programação para ser controlado, se esvaziando até tornar-se um espectro, uma sombra, um não.

A visão de Agamben é bastante distópica. Para ele, a sociedade em rede é uma sociedade de total controle. As denúncias de invasão de privacidade e a vigilância dos estados e das empresas sobre os dados dos sujeitos, como denunciou Edward Snowden em 2012, além da venda de informações para fins publicitários, são exemplos do controle problematizado pelo autor. Para ele, não há forma de romper com os dispositivos quando o sujeito perde a capacidade de se construir. A concepção de Agamben também se relaciona ao pensamento de Trebor Scholz (2013), que, no livro **Digital Labor: The Internet as Playground and Factory** aborda conceitos marxistas, tentando responder a questões como: os conceitos de exploração do trabalho e de mais-valia são aplicáveis aos modelos emergenciais de modos de trabalho na internet? E, se sim, como? O que significa ser um trabalhador digital?

A Internet tornou-se um sistema de simples acesso e que tenta ser democrático, em que os locais e as práticas de trabalho e lazer usam as pessoas como um recurso para a melhoria econômica por parte de vários proprietários oligárquicos. A vida social na internet tornou-se a "reserva de fundos", em que a criação de valor está vinculada à vigilância comercial, que se ramifica em torno da privacidade, direitos de propriedade intelectual, cultura juvenil e alfabetização midiática. Scholz defende que o trabalho digital é uma continuação sofisticada das relações sociais do trabalho tradicional. Ao mesmo tempo em que exploram discontinuidades, as mudanças nos mercados de trabalho para a internet são descritas como uma intensificação das economias tradicionais de trabalho não remunerado. As principais plataformas encontram-se na Califórnia, em São Francisco, Silicon Valley e Los Angeles, Silicon Beach e, até o momento, quem trabalha na área não tem vinculação com as Unions, por isso não tem direito a salário mínimo ou plano de saúde (sendo que nos Estados Unidos não há saúde pública).

Além disto, muitas vezes você trabalha fora de um espaço físico, terceirizando os gastos (alimentação, luz etc.) para o trabalhador. Apesar de serem novas formas de trabalho, em plataformas diferentes, com respostas imediatas, são as mais antigas formas de exploração. Tais ocupações mal remuneradas não devem ser ignoradas

quando se pensa em capitalismo cognitivo e é um modelo que se reproduz no mundo todo. Um exemplo é o caso da *Netflix*, que possui como prática o sucateamento do trabalho, por ser uma plataforma *online*, esquivando-se das leis trabalhistas e comprando projetos mais baratos, utilizando o seu banco de dados para produzir filmes e séries de qualidade duvidosa, mas que atendem às demandas de um público, medida através do algoritmos da própria plataforma e investindo em projetos mais caros, em nomes de estrela, como foi o caso de **Roma** de Alfonso Cuarón, para utilizar de premiações e festivais como forma de divulgação, mas ainda sucateando conteúdos de outros países e os trabalhadores da área.

A outra forma de exploração do trabalho vem da coleta de dados do usuário. Scholtz afirma que formas íntimas de sociabilidade humana estão se tornando lucrativas para ferramentas como *Facebook*, *Google*, *Amazon*, *Netflix* etc. O *Facebook*, por exemplo, vende seus dados de usuário para seus clientes, que são principalmente anunciantes terceirizados. A *web* social parece livre para nós usarmos, mas há altos custos sociais. Os donos do capital financeiro capturam e financiam nossa expressão produtiva e nos concentramos em nossos dados. Nós, os "usuários", somos vendidos como o produto. A perda de nossa privacidade, com todas as suas consequências psicológicas e políticas, nos compra a conveniência de serviços inovadores "gratuitos". Toda a vida é colocada em prática, aproveitando injustamente a participação implícita para obter lucros insanos. Ainda mais que o conteúdo dessas plataformas é construído pelo próprio usuário; se não houvesse *likes*, textos, compartilhamentos, as plataformas em si não existiriam. É a exploração diária de um trabalho intelectual e criativo. É uma exploração do tempo de vida do sujeito, um trabalho não remunerado.

O exemplo que Scholtz dá, por exemplo, é dos fãs de **Harry Potter** que produzem *fanfics* e entregam seus trabalhos criativos de graça em troca de serem ignorados pela corporação que possui o conteúdo original. Tais práticas trabalhistas não remuneradas também incluem *gamemodding* e a submissão de *captchas*. Ainda podemos destacar produções autorais que são publicadas e compartilhadas na rede, como a literatura brasileira contemporânea, havendo, no início dos anos 2000, um *boom* dos escritores de blogs, e hoje os *insta poems*, que produzem de graça para uma plataforma que utiliza um algoritmo, de forma que literalmente você precisa pagar para ter mais visualizações do seu trabalho, e, por isso, uma publicação pode nunca sair da própria bolha, e os seguidores estarem, ao invés disso, vendo anúncios pagos por grandes corporações.

O *Google*, como Scholtz afirma, em 2013, rastreava seu 1 bilhão de usuários não remotos e vendia seus dados para clientes de publicidade, que consequentemente usam usuários com anúncios. O entrelaçamento entre trabalho, lazer, consumo, produção e reprodução complica a compreensão da exploração. E, por conta disso, a potencial utilidade de uma crítica baseada na exploração da monitoração *online* é que ela nos convida a reformular questões de escolha individual e prazer pessoal, em termos de relações sociais. Exploração, no entanto, não significa que os trabalhadores não tenham prazer no sucesso de um esforço colaborativo. Há momentos de prazer, apesar do fato de estarmos perdendo o controle de nossas atividades produtivas e criativas. Enquanto sua crítica à exploração não desvia os prazeres dos trabalhadores ou sua possibilidade de agência na internet, também não anula as relações sociais de exploração, de controle do governo e dos grandes empresários.

Nesse sentido, a leitura de Gilles Deleuze (1996), no livro **O Mistério de Ariana**, sobre o pensamento de Foucault, é mais solar. No texto *O que é um dispositivo* o autor define o termo como um conjunto multilinear de naturezas diferentes, isto é, as linhas de segmento do dispositivo não delimitam centramentos e homogeneizações por conta própria (como objeto, o sujeito, a linguagem), mas traçam direções em desequilíbrio, que se afastam e aproximam, se conservam e se rompem. Os objetos, os enunciados e os sujeitos são mais vetores e tensores que podem derivar, quebrar ou continuar um segmento. O próprio Foucault não delimita estas instâncias, como Deleuze afirma, pois o saber, o poder e a subjetividade não possuem contornos delimitados, são variáveis de elementos, que, em crise, possibilitam a descoberta de novas dimensões e linhas — de sedimentação, mas também de fissura e fratura. E assim afirma: “Desenredar as linhas de um dispositivo [...] é construir um mapa, cartografar” (DELEUZE, 1996, p. 1).

Para Deleuze, os dispositivos são como máquinas de fazer ver e de fazer falar. Essas máquinas dimensionam-se como curvas de visibilidade e curvas de enunciação. Cada dispositivo tem o seu regime de luz, as suas linhas de visibilidade, que apagam ou acendem, propagam ou invisibilizam, produzindo os sujeitos, os objetos, os artefatos que só existem pela forma como o dispositivo possibilita. Já os enunciados são linhas de enunciações variáveis, é o que distribui variáveis e o que garante a visibilidade, e assim “uma ciência, num dado momento, ou um gênero literário, ou um estado de direito, ou um movimento social, são definidos precisamente pelos regimes de enunciados a que dão origem” (DELEUZE, 1996, p. 2). Os dispositivos não são os sujeitos ou os objetos.

São regimes definidos pelo visível e pelo enunciável e sua capacidade de transformar-se, enraizar-se e espalhar-se. O dispositivo também está ligado à dimensão do poder, pois comporta linhas de força que atravessam as linhas do dispositivo e toda a rede.

Entretanto, Deleuze aponta que o próprio Foucault produziu um pensamento que possibilita a ruptura com as instâncias de poder e saber, alterando o mapa dos dispositivos e podendo encontrar outra possibilidade de orientação. Esse pensamento pauta-se nas linhas de subjetivação. Ao invés de entrar em um processo linear de paridade com a linha de força, os processos de subjetivação voltam o sujeito para si próprio, em um processo criativo da construção de si a partir dos dispositivos. Essa dimensão do “si mesmo” não é pré-existente e acabada, mas sim um processo de fazer-se através do que é possível no sistema criado pelo dispositivo, escapando de sua tentativa de predeterminação ou cristalização. Assim, o filósofo define: “É um processo de individuação que diz respeito a grupos ou pessoas, que escapa tanto às forças estabelecidas como aos saberes constituídos: uma espécie de mais-valia” (DELEUZE, 1996, p. 4).

O processo de subjetivação é um processo de orientação de si próprio, o que não significa que não inspirará novos centramentos, poderes e saberes, mas, por ser autônomo, predispõe rupturas e possibilidade de dispositivos não fixos, de observar os que estão na margem, para pensar em um outro, numa nova subjetividade a partir do dispositivo, suscitando variações e mudanças nas formas de agenciamento. Deleuze formula uma filosofia dos dispositivos que repudia o universal, vendo este como inapreensível e inexistente, já que todas as linhas (de enunciação, visibilidade, força e subjetivação) são linhas que variam. O dispositivo denuncia a construção da origem, do uno, do todo, do verdadeiro, do objeto e do sujeito como universais, afirmando que todo dispositivo também pressupõe um processo de singularização simultâneo ao processo de totalização. O dispositivo é uma multiplicidade em processo, em vir-a-ser. O autor afirma:

Foucault alude a critérios “estéticos”, entendidos como critérios de vida que, de cada vez, substituem pretensões dum juízo transcendente por uma avaliação imanente. Ao lermos os últimos livros de Foucault, devemos, o melhor que possamos, compreender o programa que ele propõe aos seus leitores. Uma estética intrínseca dos modos de existência (DELEUZE, 1996, p. 6).

Dessa forma, Deleuze afirma que o pensamento de Foucault é uma quebra com o pensamento transcendental e, por consequência, propõe uma filosofia que pensa na possibilidade de uma existência estética, isto é, uma construção performática da subjetividade a partir dos discursos produzidos sobre o sujeito e sobre a vida, ainda que sejam discursos de poder e saber. É afirmar a vida como uma existência criativa em todas as suas formas, pensando a criatividade como a performatividade da ruptura. A filosofia do dispositivo, a partir da construção da subjetividade, é um desvio do eterno para o novo, isto é, a possibilidade de variar segundo o dispositivo. É a ideia do simulacro de repetir em diferença. A atualidade do dispositivo está justamente no processo do tornar-se, do devir-outro, distinguindo o que era para o que se torna, o atual. Assim, o dispositivo deixa de ser apenas uma categoria fechada disciplinar, um arquivo, um controle de adormecimento dos corpos, pois em si mesmo permite, a partir da estética de uma existência, possibilitar o devir da ruptura, agindo contra o próprio tempo. O dispositivo, assim, permite linhas de estratificação ou de sedimentação e linhas de atualização ou de criatividade.

O texto de Agamben, por ser mais recente, faz uma análise dos dispositivos mais crítica e revelando as formas de poder e saber vinculadas a estes. A denúncia da possibilidade de aprisionamento nos algoritmos e nas bolhas de informação na era digital é bastante pertinente. No entanto, a perspectiva de Deleuze, que propõe a possibilidade de produção de performatividades em diferenças nesses dispositivos, é bastante interessante, pois nela há possibilidade de romper com os aprisionamentos discursivos do dispositivo, principalmente, vinculado à tecnologia. Existe a brecha da possibilidade da existência estética, em que há a criatividade de construir a si mesmo no dispositivo e a partir do dispositivo. É possível afirmar que o dispositivo, enquanto objeto, influencia na própria condição humana e em como o sujeito se constitui e age, até no próprio processo de ruptura ou de manutenção da ordem. É uma rede de relações instável e de diversas variáveis, em que o dispositivo provoca o humano e o inimaginável. O dispositivo pode possibilitar uma estética da existência, de romper com o controle e, principalmente, como a condição humana está ligada a transformar-se e subjetivar-se a partir dos dispositivos, como também aprisionamentos e territorializações. A internet ou aparelhos eletrônicos na sociedade em rede do hiperpresente que funcionam como objeto e como proliferação de vozes, poderes e identidades.

Para pensar os objetos tecnológicos como dispositivos que possibilitam a criatividade e a vivência do sujeito de forma múltipla serão utilizados os conceitos da Teoria Ator-Rede (TAR). A TAR é uma corrente de pesquisa que surgiu na área de estudos de ciência, tecnologia e sociedade na década de 1980, principalmente através dos estudos de Bruno Latour. A teoria desenvolve a ideia de que atores, humanos e não humanos, estão interligados a uma rede social de elementos. O ator é definido pelo papel que desempenha, os efeitos que produz na rede e a forma que muda as ações dos outros atores, por isso pessoas, objetos, animais e instituições podem ser atores. O não humano pode alterar a ordem da vida (ou da rede) tanto quanto o humano, por isso ambos podem ser chamados de mediadores, já que mediam a relação e ação desses actantes, dependendo do contexto e do recorte da pesquisa.

A TAR tem como foco descrever as “trajetórias de instauração”, de acordo com Latour. As coisas e os seres são plurais, existem enquanto trajetória. O ser só existe em trajetória com outros, relacionando-se a outros. A Rede é o movimento de associação das trajetórias das coisas. O ator é rede. A associação é rede. São redes que atravessam o espaço individual e contextual. A TAR não busca explicações sociais, como se existisse uma origem, mas busca nas associações um rastro das agências em circulação, analisando a vida como rede. Assim, para poder rastrear a rede e compor a cartografia dos atores, é preciso ressaltar os conceitos que operam essa construção. O primeiro conceito é o de actante. André Lemos (2013) em **A comunicação das coisas: Teoria ator-rede e cibercultura** afirma que o actante “significa tudo aquilo que gera uma ação, que produz movimento e diferença, podendo ser humano ou não-humano. É, na realidade, o ator da expressão *ator-rede*. Ele é o mediador, o articulador que fará a conexão e montará a rede nele mesmo e fora dele em associação com outros” (LE MOS, 2013, p. 42).

O objetivo dos estudos da TAR é revelar quem são os mediadores de uma dada situação e a sua relação com os outros, principalmente em um contexto conflituoso ou problemático. O actante é resultado de outras mediações, cada associação nova também age como um actante. Uma ação não pertence ao actante, mas à rede. O diferencial da Teoria Ator-Rede, em relação a outras perspectivas sociológicas e construtivistas, é não favorecer o humano em detrimento do não humano. O que está em questão é o agenciamento, já que “Actantes (humanos e não-humanos) [sic] atuam sem hierarquias previamente determinadas e o objetivo é descrever e analisar o social a partir de seus rastros” (LE MOS, 2013, p. 44-45). Outro conceito, intimamente interligado ao de

actante, é o de intermediário. Enquanto o actante age transformando, o intermediário apenas transforma, sem gerar mudanças ou ações em outros atores. Ele só é intermediário em determinado contexto, podendo ser actante em outro.

Tradução, ou mediação, é um conceito que remete para comunicação e transformações dos actantes, bem como para constituição das redes. É a ação principal e, por isso, a TAR é chamada também de “sociologia da tradução”. Tudo é mediação. O tempo, o espaço, ou o ser [...]. Tradução, mediação, comunicação é toda ação que um actante faz a outro, implicando aí estratégias e interesses próprios na busca da estabilização futura da rede ou da resolução da estratégia ou do objetivo. Ela é uma operação semiótica entre actantes modificando ambos a partir de interesses específicos (LEMOS, 2013, p. 48).

A mediação então é um ato político, é um formato do dispositivo e do discurso, pois qualquer ação mexe com o mundo e os interesses daquele actante ou daquela rede. Toda mediação reverbera em outros actantes e intermediários. Por isso, para estudar as mediações é preciso dissipar as coisas, descrevendo-as, entendendo-as sem julgamentos prévios, seguindo os rastros deixados pela inscrição dos actantes e, assim, entender aquela rede, as relações políticas, sociais, tecnológicas e, por que não, literárias que a compõem. A rede é o movimento associativo entre as coisas, que fazem e desfazem. É o próprio espaço-tempo. Dessa forma, para a TAR não existem essências, tudo é definido através das associações, e, se não há ação, não existe associação. Tudo é construção nos jogos das relações: os imaginários, as identidades, as instituições, a percepção das coisas etc. Não existe o social em externalidade. A realidade é vista como uma construção. É também uma rede. É uma teoria da materialidade das coisas.

O ponto-chave para produzir um trabalho na perspectiva da Teoria Ator-Rede é o conceito de controvérsia. Antes de uma organização, um artefato, uma lei, um conceito (ou preconceito) se estabilizar, resolver a tensão ou o problema, isto é, antes de tornar-se uma caixa-preta, é quando existe o momento da controvérsia. No momento da estabilização só há intermediários; já na instabilidade os actantes ficam visíveis. Tommaso Venturini, com base nos trabalhos de Bruno Latour, sistematiza uma metodologia sobre os estudos da TAR chamada *Cartografia das Controvérsias* e, para isso, busca definir o que é uma controvérsia. O autor afirma: “controversies begin when actors discover that they cannot ignore each other and controversies end when actors manage to work out a solid compromise to live together” (VENTURINI, 2010, p. 261).

E continua, utilizando de uma metáfora do estado de “magma” para explicar o significado do conceito:

Controversies are complex because they are crucible where collective life is melted and forged: they are the social at its magmatic state. As the rock in magma, the social in controversies is both liquid and solid at the same time. But there's more to this metaphor: in magma solid and liquid states exist in a ceaseless mutual transformation: while, at the margin of the flow, the lava cools down and crystallizes, some other rock touched by the heat of the flow melts and becomes part of the stream. The same fluctuation between different mittingly constructed, deconstructed and reconstructed. This is the social in action and that's why we have no other choice than diving in magma (VENTURINI. 2010, p. 264).⁶

A controvérsia é o momento de instabilidade e de tensão, que pode cristalizar uma rede de associações após a resolução, mas ao mesmo tempo abrir a caixa-preta de várias outras. É um processo de construção, desconstrução e reconstrução. O pesquisador da TAR deve mergulhar nesse magma. A solução de uma controvérsia é sempre múltipla e mexe com vários actantes e várias redes, já que, enquanto estabilizadas são pensadas como fatos ou verdades, mas estando no estado de magma revelam as problemáticas e geram novas mediações. Ainda assim: “Toda associação tende a virar uma caixa-preta, a se estabilizar e cessar a controvérsia” (LE MOS, 2013, p. 56). O interessante é abrir as caixas-pretas dessas estabilizações e olhar por outro ângulo as estratégias dos actantes de simplificar, minar e estabilizar a controvérsia. Para fazer isso, Bruno Latour e Tommaso Venturini sugerem utilizar da *Cartografia das controvérsias* para mapear as ações, os actantes, os agenciamentos e os diagramas de mediação de uma instabilidade. O mapa é o território visual de todas as associações de determinada rede sociotécnica. É um conjunto de técnicas para enxergar polêmicas, tensões, agrupamentos. Para isso, a controvérsia precisa ser bem determinada e bem montada, dando voz aos atores e buscando objetividade, seguindo os rastros e os vestígios das ações.

⁶ As controvérsias são complexas porque são vasos em que a vida coletiva é derretida e forjada: elas são o social em seu estado magmático. Como a pedra no estado magmático, o social nas controvérsias é líquido e sólido ao mesmo tempo. Mas há ainda mais nessa metáfora: no magma existem estados sólidos e líquidos em uma transformação mútua incessante: enquanto, na margem do fluxo, a lava esfria e cristaliza, alguma outra rocha tocada pelo calor do fluxo derrete e se torna parte dele. A mesma flutuação existe entre diferentes construções construídas, desconstruídas e reconstruídas. Esta é a ação social e é por isso que não temos outra escolha além de mergulhar no magma (VENTURINI. 2010, p. 264, tradução nossa).

Por isso, o próprio André Lemos afirma que a TAR é uma linha de pensamento imprescindível para entender a nova dimensão da internet, principalmente na transição para *Web 3.0*. A Internet das Coisas é um conjunto de redes, sensores e objetos, que, ligados por sistemas informatizados, modificam e ampliam a comunicação e a relação entre as pessoas e as coisas. Os objetos passam a mediar as ações humanas através da captação de informações, tomando decisões e resolvendo problemas, ao ponto de instruir e influenciar a ação humana. A mediação da ação humana feita por esses objetos é tão presente no século XXI que questões como controle, vigilância, monitoramento, privacidade e autonomia não humana se tornaram preocupações do Estado, inclusive legisladas pelo Marco Civil da Internet.

Nesse sentido, Lemos (2013) faz uma ressalva: não existe uma Internet das Coisas e uma das pessoas; são espaços híbridos. Não é uma essencialização ou divisão cartesiana entre sujeito e objeto, mas sim a relação entre ambos na rede sociotécnica. “O que está sendo chamado de *internet das coisas* é uma nova configuração da rede internet, na qual objetivos (reais, virtuais, ou seja, concretos e digitalizados) trocam informações sem um usuário humano dirigindo diretamente o processo” (LEMONS, 2013, p. 242). Esses objetos possuem funcionalidades e memórias e só podem ser apreendidos na experiência, associados a outros objetos e às pessoas. Eles só existem em experiência. Para Lemos, os objetos são sociais, principalmente os ligados à rede da internet, e eles só podem ser entendidos dessa forma por conta do conceito de dispositivo, que coloca os objetos e os discursos que os circundam em sua dimensão fundamental relacionada a outros em uma rede sociotécnica. O que entra em jogo na cultura digital é pensar os dispositivos no seu processo de agência a distância e perceber, no hiperpresente, os objetos e a internet como mediadores das ações humanas e não humanas.

De acordo com os dados do Banco Mundial em sua última pesquisa de 2015, dos aproximadamente 7,5 bilhões de habitantes do planeta, 44% eram usuários da internet, havendo um crescimento de 171% em 22 anos. Como o gráfico apresenta um crescimento linear, a estimativa de usuários para 2017 é de, aproximadamente, 47%. O mesmo mapa mostra que no Brasil, em 2015, 59% da população já é usuária da internet. O número de usuários da internet é diferente de pessoas que possuem telefone celular (não necessariamente *smartphones*), que chega a 7,1 bilhões de pessoas em 2015. Em uma pesquisa realizada pela *Consumer Barometer*, um órgão de pesquisa parceiro do *Google*, com mil usuários brasileiros da internet, chegou-se ao seguinte resultado: 90%

usam a internet diariamente; 89% a utilizam majoritariamente pelo *smartphone*, e a função principal de uso da internet é o acesso a redes sociais, com 65%. Outro dado interessante é que 86% das pessoas utilizam os *smartphones* para a realização de outras atividades, principalmente assistir à televisão, enquanto interagem nas redes sociais sobre o que estão assistindo.

Ainda que a maior parte da população mundial não tenha acesso à internet, mostrando que ainda é um dispositivo vinculado a lugares de poder e saber, a ONU, em 2011, declarou que ela é um direito humano essencial. Além disso, mostra-se um uso crescente linear da rede, que nos próximos anos deve ultrapassar os 50% de usuários. É interessante perceber também uma nova forma de uso da internet: a multitela. As recepções comunicativa e artística interferem-se simultaneamente, principalmente através das redes sociais e do uso das *hashtags*, das opiniões, dos comentários e até níveis de audiência imediatos. Sistemas como *Siri* e *Cortana*, assistentes pessoais criados pela *Apple* e pela *Microsoft* para *iPhones* e *Windows Phone*, respectivamente, apresentam apenas possibilidades de *softwares* desenvolvidos para entender sinais e estímulos e devolver respostas assertivas dentro do contexto, por exemplo, mediando esse processo entre a mídia tradicional e as novas formas de produção de conteúdo.

Dessa forma, em a *Comunicação das Coisas*, André Lemos afirma que: “A cultura digital é, certamente, um ambiente propício a controvérsias, justamente por sua dinâmica e relação com o rápido desenvolvimento tecnológico contemporâneo. A TAR pode nos ajudar a compreender as relações que se estabelecem e que criam a sociedade” (LE MOS, 2013, p. 25). Afinal, é um mundo da hiper-realidade e da hiperconexão entre dispositivos e sujeitos em tempo real, fora da materialidade. Em outro artigo, **Olhares sobre a Ciber cultura**, o autor afirma:

A internet é um ambiente, uma incubadora de instrumentos de comunicação e não uma mídia de massa, no sentido corrente do termo. Trata-se aqui da migração dos formatos, da lógica da reconfiguração e não do aniquilamento de formas anteriores. Não é transposição e não é aniquilação. Estamos mais uma vez diante da liberação do polo da emissão, do surgimento de uma comunicação bidirecional sem controle de conteúdo. E novos instrumentos surgem a cada dia (LE MOS, 2003, p. 15).

Dessa forma, a sociedade em rede reconfigura o sujeito, a arte, o espaço urbano, alterando a forma da interação do cidadão com a sua cidade, com a performatividade artística, com o consumo da cultura, com a relação entre as pessoas e o modo como essas coisas são vividas. Com *smartphones* e computadores ligados às redes *Wi-Fi*, 3G e

4G é possível ter acesso a dados como trânsito, clima, de manifestações e organizações pessoais, tornar-se outra pessoa através de jogos *online* ou interagir com pessoas diferentes em outros lugares do mundo. Tudo isso mediado por algoritmos, inteligências e objetos que mediam essas relações. Entretanto, uma das maiores mudanças provocadas pela sociedade em rede é a *hipertrofia do eu*.

2.3 “Era apenas um escritor que acreditava mais na imaginação do que na informação”

O fenômeno da contemporaneidade é o foco e a soberania do eu. Há um inventário de práticas culturais para expor a própria vida, exibindo a intimidade e o cotidiano como uma vitrine; entretanto, essa vitrine não é física, mas virtual e interconectada pelas redes sociais e pelos aparelhos eletrônicos. O excesso de narrativas biográficas ganhadoras do Oscar e nas livrarias, além dos *reality shows* e vlogs, apontam para uma tendência que atinge o seu máximo nas *timelines* de *links* compartilhados no *Facebook*, na imagem da vida perfeita do *Instagram* e no excesso de “realismo” e “instantaneidade” do *Snapchat* (ou *Instagram Stories*). Essa cultura do eu está vinculada ao imaginário de precisar ser alguém. Para alcançar esse imaginário é preciso ver e ser visto. É a legitimação de si vinculada à hiperexposição da vida cotidiana, à celebração do comum. Entretanto, o eu só existe através dos dispositivos e da linguagem e, por isso, é um processo de construção da subjetividade. Dessa forma, a celebração do eu só ocorre na espetacularização da subjetividade nas telas, nos avatares e nos textos, fabricando uma estética da existência na construção da própria imagem.

O fenômeno da contemporaneidade é a necessidade de construção da subjetividade interessante para o outro e só existe a partir da relação com ele. Há o desejo de espetacularizar o sujeito, estetizando-o, pois a existência só se valida a partir da sua estética. Um exemplo disso é o tipo de foto mais tirado desde 2012, a *selfie*. Ela é uma espécie de autorretrato tirado pela câmera frontal do *smartphone* para postar nas redes sociais, popularizada pelas Kardashians. Em 2013, a palavra foi incluída no dicionário Oxford e, em 2014, a *selfie* do Oscar, tirada por Ellen Degeneres, foi o *tweet* mais replicado do ano em menor tempo da história da internet. A *selfie* é uma edição do momento de vida, uma aproximação da intimidade que funciona como produto midiático. De maneira geral, observa-se um interesse crescente em expressões

imagéticas sem edições ou que passam a ideia de “real” e autêntico, como os vlogs ou o *Snapchat*, que simulam uma espontaneidade possível, ainda que performática.

Paula Sibilia (2016) em **O Show do Eu: Intimidade como Espetáculo utiliza o termo hipertrofia do eu** para fazer uma reflexão sobre a espetacularização do corpo e do sujeito. A autora afirma uma mudança na forma de consumo da mídia tradicional, da qual os usuários e leitores participam compartilhando e opinando de forma proativa sobre seu conteúdo, ao ponto de consumi-las majoritariamente na internet, através de portais jornalísticos ou de *sites* de *streaming*. A própria mídia tradicional utiliza da captação desses dados para produzir conteúdo e capitalizar os desejos das pessoas. Assim, afirma: “há uma convocação informal e espontânea aos usuários ou consumidores para que compartilhem voluntariamente suas invenções; algo que, na maioria dos casos, consiste em performar suas personalidades e encenar suas vidas na visibilidade das telas interconectadas” (SIBILIA, 2016, p. 31).

Vive-se a era do *branding*. O sujeito se torna uma marca que precisa ser gerenciada. Ele preocupa-se com seu logo, sua identidade visual e seu discurso efetivo para influenciar e captar diversos outros usuários que também passam a capitalizar ou produzir a si mesmos a partir desse modo de vida. Nesse sentido, existe uma nova categoria: os *digital influencers*. São pessoas que conseguem formar opinião com uma foto no *Instagram* ou 140 caracteres do *Twitter*, angariando milhares de *likes* e *retweets*, tornando a sua fala e a sua imagem totalmente publicizáveis. Por exemplo, hoje em dia, quem ocupa as primeiras fileiras dos desfiles das semanas de moda não são os jornalistas, mas as blogueiras, como as brasileiras Camila Coutinho e Camila Coelho. Elas possuem alta capacidade de acesso ao público comum. Além disso, as principais modelos são escolhidas pela sua capacidade de influenciar digitalmente, como é o caso de Gigi Haddid ou de Kendall Jenner, da família Kardashian. Ainda existem pessoas que não produzem conteúdo específico, apenas tornam-se famosas por serem quem são. Esse processo de *branding* atua também no mercado de livros. São os *booktubers*, pessoas influentes do *Youtube* que produzem livros sobre as suas próprias carreiras, desde a biografia maternal de Flavia Calina até a *youtuber* mirim Julia Silva. Não são mais produtores de literatura em blogs que conseguem publicar, como fez Clara Averbuck em 2002, mas sim *digital influencers* que saem das mídias sociais e tornam-se produtos de valor midiático em outras esferas.

Paula Sibilia discute essas estratégias pessoais de exibição da tela e de consagração de uma imagem, buscando denunciar como o comportamento de exibição

na rede passou a ter um papel fundamental no cotidiano e está ligado à reprodução de um tipo de modo de vida considerado ideal. A autora escreve:

Afinal, o que se busca ao se exibir nas redes? Seduzir, agradar, provocar, ostentar, demonstrar aos outros — ou a alguém em particular — quanto se é belo e feliz, mesmo que todos estejam a par de uma obviedade: o que se mostra nessas vitrines costuma ser uma visão “otimizada” das próprias vidas. Nessa performance de si, cada usuário faz uma cuidadosa curadoria do próprio perfil visando a obter os melhores efeitos na maior audiência possível (SIBILIA, 2016, p. 42).

Sibilia afirma que o uso das redes sociais é uma forma de narrativa da vida, em que se selecionam os melhores momentos, as opiniões mais importantes e as conexões mais apelativas para garantir o sucesso perante os seus leitores e espectadores. Isso serve tanto para o *digital influencer* quanto para a pessoa comum, já que, na maioria das vezes, as pessoas postam fotos dos seus melhores momentos com os amigos, em viagens, em celebrações etc. A *timeline* de uma rede social é a ficção do sucesso pessoal — é a transformação do cotidiano em um *branding* de sucesso. Por isso, a autora afirma que, no século XXI, as personalidades são convidadas a se mostrarem e “[...] alguns autores aludem à sociabilidade líquida ou à cultura somática de nosso tempo, delineando um tipo de eu mais epidérmico e flexível, que se exibe na superfície da pele e das telas” (SIBILIA, 2016, p. 48). Para ela, as construções de si são orientadas a partir de um olhar externo que lhes garante validação, tentando responder às demandas socioculturais de uma sociedade que exige a exibição do sujeito.

Por isso, Paula Sibilia discute que há um processo inventivo e estético do eu na internet, pois através das redes sociais simulam e mentem ao narrar as suas vidas na *web*. Há um recorte e um simulacro inventivo na construção de uma *timeline* coerente de si. O sujeito produz “espetáculos de si mesmo para exibir intimidade inventada” (SIBILIA, 2006, p. 55-56) — uma intimidade ficcional e narrativa que permite uma versão virtual de um cotidiano inimaginável, que ao mesmo tempo produz uma subjetividade estética própria ao se apropriar das referências alheias em busca da versão ideal de si, que garantirá o sucesso da sua imagem.

Por isso não surpreende que os sujeitos contemporâneos adaptem os principais eventos de suas vidas às exigências da câmera, seja de vídeo ou de fotografia, mesmo que o aparelho concreto não esteja presente — inclusive porque, como poderia adicionar um observador mordaz, nunca se sabe se você está sendo filmado. Assim, a espetacularização da intimidade cotidiana tornou-se habitual, como um arsenal de técnicas de

estilização das experiências de vida e da própria personalidade para ficar bem na foto ou na fita. As receitas mais efetivas emulam os moldes narrativos e estéticos da tradição cinematográfica, televisiva e publicitária, cujos códigos têm sido apropriados e realimentados pelos novos gêneros na internet (SIBILIA, 2016, p. 81).

Dessa forma, a subjetividade se estiliza como um personagem do cinema, dos quadrinhos, do videoclipe em uma versão interativa, editando a sua imagem através dos recursos dos dispositivos eletrônicos. E esse personagem passa a ser vivido fora das telas, como se estivesse diante de uma câmera que pudesse automaticamente transformar em imagem os momentos “mais banais da *vida real*” (SIBILIA, 2016, p. 81). O sujeito passa a esperar e reproduzir um ideal de vida intenso e emocionante como um filme, ficcionalizando as suas próprias história e imagem. E as redes sociais possibilitam o ápice da ficção. Como a ficção e a capacidade de potencializá-la é o ofício do artista escritor, é imprescindível fazer uma reflexão de como o espaço literário transforma-se na sociedade em rede.

Eneida Maria de Souza (2002) em **Crítica Cult** discute sobre o posicionamento do meio literário no Brasil. Diante da quebra da hegemonia do discurso literário canônico, causada pelos novos paradigmas teóricos advindos dos Estudos Culturais e do Pós-Estruturalismo, a crítica tradicional acusa a falta de critérios ao valorar o texto e, principalmente, nivelá-lo pela recepção. Os critérios de qualidade estariam sendo esquecidos em favor do consumo fácil do texto literário e o gosto do leitor comum, pouco preocupado com o plano estético e o valor da literatura. Esse posicionamento da crítica atua como forma de resistência à democratização dos discursos pelos Estudos Culturais e ao poder do mercado e da cultura de consumo dos *best-sellers* (SOUZA, 2002).

O escritor na contemporaneidade busca inserir-se nos espaços de legitimação — a crítica literária acadêmica e o mercado de consumo, ou os dois. Para Eneida, a proliferação de práticas discursivas consideradas “extrínsecas” à literatura, como a cultura de massa (como o cinema), as biografias, os acontecimentos do cotidiano, além da imposição de leis regidas pelo mercado representam as marcas da pós-modernidade, que trazem para discussão a democratização dos discursos e propõem a tensão da dicotomia cultura de massa e alta cultura. Os escritores, no intuito de inserirem-se no mercado (tanto da crítica, quando dos *best-sellers*), buscam transitar por todos esses pontos, ficando atentos à recepção de suas obras como um caminho para a sua produção

e para a sua performance como escritores. E a forma mais acessível de performar e transitar nesse meio, da crítica e dos leitores, é através da internet e dos dispositivos eletrônicos. Dessa forma, para perceber as estratégias de um escritor na mídia social, essa tese buscará analisar as estratégias do escritor Santiago Nazarian nas mídias sociais e na escrita do romance **Biofobia** (2014).

Nazarian publicou seu primeiro romance, *Olivio*, em 2003. A partir disso começou a publicar outros livros, tais como **A morte sem nome** (2004), **Feriado de mim mesmo** (2005), **Mastigando Humanos — um romance psicodélico** (2006), **O prédio, o tédio e o menino cego** (2009), **Pornofantasma** (2011), **Garotos Malditos** (2012) e **Biofobia** (2014). Em 2012, o autor foi convidado para participar como roteirista da série da Globosat *Passionais*, que foi ao ar em 2014. Nazarian mantém um blog chamado **Jardim Bizarro**, no qual publica um pouco sobre sua vida pessoal, traz entrevistas e comentários sobre o seu trabalho literário. Lá, na aba de apresentação, o escritor define seu projeto literário como "existencialismo bizarro", no qual mescla referências clássicas do existencialismo com cultura *pop* e horror.

A crítica costuma rotulá-lo como um autor juvenil, por conta da sua proximidade às temáticas da juventude (desde o seu primeiro romance) e o seu flerte com a cultura *pop* nas suas obras. O rótulo de escritor juvenil foi construído depois do lançamento de **Mastigando Humanos**, romance que narra a história de um jacaré que vai parar no esgoto de uma metrópole e, ao comer os restos, o lixo, aprende a raciocinar, ler e escrever. A relação do romance com os jovens intensificou-se após o livro ser adotado como leitura obrigatória para o vestibular da Universidade da Paraíba.

A sucessão de livros do autor que trabalharam com essa temática adolescente produziu depoimentos nos grandes jornais, afirmando-o como um escritor juvenil. A opinião da crítica se solidificou ao observar a consolidação de um público leitor do texto de Nazarian. De fato, nas obras do autor aparecem as temáticas relacionadas à ideia adolescente concebida contemporaneamente através da cultura midiática: as esquizofrenias das primeiras experiências, a busca pela liberdade, a dificuldade de crescer, a necessidade de ícones, a impulsividade, a busca por uma identidade e a tentativa de mudar o mundo e de transgredir. Essas temáticas delimitam o imaginário juvenil e, assim, a própria cultura de massa usa um estereótipo do adolescente, com o intuito de construir um consumidor ideal.

Ao observarmos nas redes sociais, como *Facebook*, *Twitter*, *Skoob* e no próprio perfil do autor no *Facebook*, majoritariamente, os seus leitores poderiam ser

classificados como jovens, pois estão na faixa etária de 13 a 40 anos, o que foi estabelecido pela estudiosa sobre a juventude Maria Rita Kehl (2011). No *Skoob*, por exemplo, os leitores de **Mastigando Humanos** estão entre a faixa etária de 13 a 20 anos. No *Twitter*, perto do lançamento de **Biofobia**, em maio de 2014, a mobilização entre os jovens não era para comprar o novo romance, mas para conseguir um autógrafo do autor no livro **Mastigando Humanos**.

Em 2012, ele lançou **Garotos Malditos**. Um livro realmente voltado para o público juvenil, feito sob encomenda, que vendeu moderadamente, já que foi adotado como leitura obrigatória em algumas escolas, assim como **Mastigando Humanos**, contribuindo com o rótulo de um escritor juvenil. Depois disso, nos últimos dois anos, é possível observar uma mudança de comportamento do autor. Primeiro, na reedição de **Mastigando Humanos**, em 2013, em que houve uma alteração no texto e a retirada das ilustrações. O romance **A morte sem nome** começou a ser reescrito no espaço do blog de Nazarian, trabalhando diretamente com seus leitores. E em 2014 o autor lançou *Biofobia*, que marcaria o seu retorno à literatura adulta, em conjunto com o lançamento da série episódica **Passionais**, que conta a história de diversos casais em que o amor se torna ciúme e ódio, levando-os a um crime.

O escritor é uma figura pública e performática. Ambientar-se no meio acadêmico e nos palcos da literatura como os eventos literários também é ofício do escritor. Nazarian insere-se neste espaço. Ele utiliza-se das redes sociais como *Facebook* e *Twitter*, além de manter um blog. Nesses espaços midiáticos, o artista costuma refletir sobre a sua própria obra, responder à crítica e dar opiniões sobre o cenário literário, como também buscar informações, resenhas e trabalhos acadêmicos sobre o seu trabalho. Nazarian quer fazer literatura com referências da cultura *pop*, como a crítica pontua, mas não se considera um escritor de entretenimento puro e não deseja fazer literatura para academia. Por isso, várias vezes Nazarian afirmou que gostaria de provar que é capaz de fazer um romance adulto que use do *pop* e do horror, lançando assim **Biofobia**.

Os livros de Nazarian trazem referências da cultura *pop*, do horror e do suspense. Eles transitam, tanto no conteúdo quanto na sua recepção, entre a cultura de massa e a cultura acadêmica erudita. As culturas coexistem, dialogam e se tensionam no mesmo patamar. Observa-se então uma mudança no projeto e no processo de escrita, no substrato desses textos e na performatividade midiática de Santiago Nazarian. O autor, a partir das suas referências da cultura *pop* e da influência do cinema, principalmente após

o seu trabalho como roteirista em *Passionais*, uma série para *streaming* na internet, está mudando a sua escrita e o seu projeto literário para responder à crítica literária, permanecer no interesse dos leitores e ainda afirmar-se como um autor que não reproduz a lógica de consumo dos *best-sellers* e filmes hollywoodianos, ainda que usando a referência destes, como também não se filia a uma erudição acadêmica excludente. Por isso, após o sucesso de críticas de *Biofobia*, o autor conseguiu um contrato com a *Companhia das Letras*, uma das editoras mais prestigiadas do país, e vai publicar o livro de horror **Neve Negra**.

Todo esse processo de mudança do projeto literário de Nazarian relaciona-se à forma como performatizou e interagiu com os seus leitores e sua crítica nas redes sociais. E isso está ligado à espetacularização de si, vinculada aos dispositivos eletrônicos e às formas como estes mediam as ações humanas na sociedade em rede. Entretanto, só é possível fazer essa leitura a partir de outro actante não humano — a literatura. Incabível no projeto de civilização de Platão, a literatura é um dispositivo estético capaz de modificar aqueles ao seu redor. Dessa forma, para entender a performatividade e a ficcionalização de um escritor é preciso entendê-lo, principalmente através da literatura e das suas múltiplas possibilidades de leitura.

Os livros são os mediadores não humanos da rede em questão. Se não houvesse livros, não haveria a rede, as opiniões, as divergências entre os críticos, os jornalistas e o próprio. Os livros possibilitam interpretações para a existência discussões, contradições e até classificações sobre seu substrato. Os livros são uma espécie de guia da rede e proporcionam as formas de interpretar as narrativas; os signos e as ficcionalizações de Santiago Nazarian permitem as interpretações dos outros actantes da rede. Em **Olívio** há o universo da noite e das drogas no mundo urbano e jovem. *Feriado de mim mesmo* usa de uma série de produtos e marcas para enclausurar ainda mais um homem paranoico. **Mastigando Humanos**, protagonizado por um jacaré inspirado no filme *Pânico no lago*, fala dos lixos, dos doces e dos sintéticos jogados nos esgotos. **Pornofantasma** traz zumbis, fantasmas e vampiros. E até **Biofobia** trabalha com diversas referências da literatura, de Ariano Suassuna a **O Exorcista**.

No entanto, esses livros diferenciam-se de produtos que apenas buscam uma narrativa para vender para a massa *mainstream*⁷, nos quais **O pânico no lago** está inserido, por exemplo, numa lógica do descarte e da venda incessante de produtos,

⁷ Termo que designa o pensamento ou gosto corrente da maioria da população.

gerando lucros para as grandes empresas e estúdios de entretenimento. São livros que transitam no lado B da mídia de massa, não podem ser comparados a **Game of Thrones**, por exemplo, pois atravessam uma cultura de nicho, alcançando boa quantidade de leitores, principalmente jovens, mas não o suficiente para gerar lucros exorbitantes ou produtos adaptados da obra. É a produção estética da ficção — a literatura. Nos livros de Nazarian existe um trânsito entre o espaço da cultura de massa e a cultura acadêmica erudita, que ocorre tanto na recepção como também na própria narrativa.

As culturas coexistem e dialogam no mesmo patamar, sem construção de hierarquias, sem reafirmar dicotomias históricas desses dois “polos”, principalmente através da linguagem, que possui um tom muito irônico e bem-humorado, de forma estética, como em **Mastigando Humanos**, ou, algumas vezes, é recortado, rápido e intrínseco, como em **Feriado de mim mesmo**. Observa-se um processo de escrita e leitura de si e do mundo no substrato desses textos através do discurso irônico, crítico, com um pouco de humor ácido, produzindo uma visão diferenciada desse mundo. Não é apenas um roteiro cinematográfico para produzir milhões de consumidores ou um romance que nega essa cultura de massa, voltando-se a uma erudição excludente. Suas obras parecem estar nesse entrelugar dos dois.

O uso desses elementos de consumo é crítico. As referências à música *indie*, a filmes de zumbi e à Disneylândia são críticas e irônicas. É o flagrar das tensões do mundo de consumo e dos sujeitos que habitam nele. Os textos utilizam dos elementos da indústria cultural para falar deles, mas essa fala acontece em diferença. Tritura-se a cultura de consumo para produzir também cultura de consumo, mas com uma torção, uma subversão, um olhar enviesado sobre ela. Nesse ponto, esses livros podem, sim, ser pensados como *pop* e não necessariamente juvenis, eles tocam em ambos os universos, mas tocam com um tom irônico que se afasta de uma leitura ingênua. Em **Mastigando Humanos** os objetos de consumo transformam o corpo do personagem, alegoricamente, os objetos agem; são agentes, de fato, na construção da subjetividade.

No entanto, a leitura de que seus romances flertam com o juvenil e são voltados a esse público também é possível. **Garotos Malditos** não possui esse processo reflexivo sobre a cultura de consumo, apenas se apropria desta para construir um universo fantástico e entretido, ainda que não trabalhe com arquétipos do gênero. E, de uma maneira geral, seus romances trazem protagonistas jovens, inclusive o jacaré, que vivem os dilemas da juventude: as esquizofrenias das primeiras experiências, a busca pela

liberdade, a dificuldade de crescer, a necessidade de ícones, as relações instáveis, a impulsividade, a busca por uma identidade, a confusão mental e a tentativa de mudar o mundo e de transgredir. Até **Biofobia**, em que o protagonista é um roqueiro de meia-idade, trabalha com a temática da dificuldade de crescer, sair da adolescência, ser alguém na vida. De certa forma, é um velho vivendo a crise de um jovem saindo da faculdade.

Além dessas, diversas outras leituras são possíveis: ler os livros como fantásticos, como apologia à loucura, como deterioração das figuras urbanas, como autobiográficos etc. Eles são mediadores que agem possibilitando diversas interpretações aos seus leitores, tirando-os do lugar comum, provocando polêmicas e controvérsias. Se fossem livros puramente comerciais e de entretenimento, não haveria controvérsia a ser rastreada — tampouco haveria se não tivessem um caráter reflexivo.

Os livros de Nazarian produzem diversos agenciamentos e estão no entrelugar, no magma, entre o sólido e o líquido, possibilitando rastros interpretativos. Estão nesses espaços de territorialização e desterritorialização contínuas. São simulacros. São cópias que possibilitam a diferença. Eles possibilitam diversos actantes e controvérsias. E apenas por isso, são, sim, literatura, são, sim, arte, talvez não a canônica, mas uma nova forma, uma forma magmática, entre instâncias que antes não conversavam. E talvez por isso seja difícil estabelecer uma classificação para sua obra, porque a arte busca romper com as estabilizações e desestruturar as coisas ao seu redor. Venturini diz que os mediadores buscam estabilizar as coisas e são os conflitos entre vozes diferentes que geram as controvérsias, que em algum momento serão transformadas em caixas-pretas. Talvez a literatura e a arte sejam esse espaço em que o magma não se solidifica e o sentido final nunca será alcançado. E, de tempos em tempos, transborda, gerando cada vez mais controvérsias, pois a cada leitura transforma o leitor.

Para finalizar, é importante ressaltar que a controvérsia sobre a obra de Santiago Nazarian surge do substrato dos livros e da atuação do escritor nos espaços midiáticos. Seus livros vendem, ele escreve para **A Folha de São Paulo** e é atuante nas mídias sociais. Todos esses espaços permitem o diálogo entre diversos agentes e dão visibilidade às problemáticas da literatura e do circuito literário. Hoje ser escritor não é deixar apenas o livro falar por si mesmo, mas o livro falar de si enquanto o primeiro performa um si nas mídias sociais. Essa tese de doutorado buscará perceber, na literatura de Santiago Nazarian, como a capacidade do inimaginável da ficção transcende, denuncia ou corrobora com a construção da imagem midiática do sujeito,

transcendendo a performance através de um próprio processo performático estético da escrita, do simulacro, transformando o dispositivo como uma possibilidade múltipla da construção da subjetividade dos sujeitos.

3 A PERFORMATIVIDADE, OS LEITORES E O MERCADO LITERÁRIO NA TRAJETÓRIA DO ESCRITOR *POP*

Todo mundo, absolutamente todo mundo, estava gravando todo mundo. As máquinas já haviam dominado a vida sexual das pessoas – com consolos e todo tipo de vibradores – e agora estavam tomando conta de nossas vidas sociais também, com gravadores e polaroides.

(Andy Warhol & Pat Hackett)

3.1 “*Todos os fogos o fogo... pro fogo*”

A literatura possibilita, através do discurso ficcional, criar estratégias e interpretações sobre a própria ficção e o fazer literário. Os livros de Santiago Nazarian apresentam a metalinguagem como uma característica recorrente — um traço do projeto literário do escritor —, seja nas paranoias de um tradutor ou na biografia de um jacaré escritor. **Biofobia** é um romance que narra a história de André, um roqueiro decadente de meia-idade que, após o falecimento da mãe, uma escritora prestigiada, vai passar um fim de semana na casa de campo dela, com o intuito de resolver as pendências herdadas dos objetos, dos móveis, da casa e dos livros deixados para trás com o falecimento da matriarca. O livro é um *thriller* de horror psicológico sobre a relação do ser humano com a natureza, mas em que, entre vodca e cocaína, visitas da irmã e da ex-namorada, uma memória fragmentada e uma natureza opressora, há espaço para uma discussão sobre o mercado literário, sua representatividade e sua influência na vida do protagonista e do próprio Nazarian.

O primeiro momento de **Biofobia** sobre a literatura e o cânone literário ocorre quando André está na casa de campo esperando a sua irmã e deseja encontrar algo para diminuir o incômodo do silêncio do mato. Para isso, ele olha os discos da mãe e encontra uma seleção: Chico Buarque, Caetano Veloso e Maria Bethânia. Essa é uma escolha vinculada ao “cânone musical” — músicos de prestígio e legitimados, o que, para um *rock star* de nicho, é apenas previsível. Esse é o adjetivo usado para definir o gosto de uma escritora reconhecida. Suas filiações musicais remetem ao estereótipo do gosto de um escritor prestigiado. E, assim, comenta: “Ela era escritora, não poderia exigir que fosse além do bom gosto. Podia ser pior; de outras mães ele ouviria Zezé de Camargo, Roberto Carlos, Susan Boyle” (NAZARIAN, 2014, p. 41).

A ironia do trecho é que André, assumidamente *hipster* e alternativo mas um fracassado perante a sociedade, já que não conseguiu estabilidade financeira ou sucesso

até os 40 anos, sente-se superior ao gosto canônico da mãe e ao gosto popular de outras mães, até demonstrando um preconceito de classe, visto que o gosto popular costuma ser julgado como inferior por fazer sucesso em instâncias menos legitimadas de poder econômico, social e político. A ironia está em que ele se sente deslocado nesse meio, ainda que se sinta superior por gostar de bandas finlandesas ou produzir música *underground* eletrônica *punk*, inspirada na cena do leste europeu. E, ao admitir seu fracasso, André vive o misto entre não ser reconhecido e não querer ser reconhecido, continuar sendo o *underdog*⁸ — sem a legitimação da elite cultural ou do gosto popular. O paralelo com a literatura começa quando André larga os discos e passa a ler as lombadas dos livros:

O Arquipélago, A Pedra do Reino, Morangos Mofados. Passou para prateleira seguinte. O Macaco Nu, O país das Sombras Longas, A Canção do Carrasco. Reconheceu lombadas com as quais convivera por toda a infância e adolescência, apenas lombadas. Nunca soube o que havia além delas, dentro delas, o que diziam. [...] O Exorcista. Esse, sim, já havia lido (NAZARIAN, 2014, p. 43).

O trecho revela a filiação literária da mãe de André. Leituras de uma escritora renomada, bem-conceituada e com grande arcabouço. Isso reflete no que o próprio Santiago Nazarian considera relevante para a formação de um grande escritor. Érico Veríssimo, Ariano Suassuna, Caio Fernando Abreu, Desmond Morris, Hans Ruesch e Norman Mailer formam uma seleção do arcabouço de referências do autor. Os três primeiros são os representantes do cânone brasileiro, sendo Caio Fernando Abreu o menos legitimado dos três, ainda que tenha ganhado o *Jabuti*; mas é o que mais caiu no gosto popular e aquele cujas temáticas da juventude e da efemeridade da vida e das relações humanas mais se assemelham a **Olívio** e **A morte sem nome**, os primeiros romances de Nazarian. Hans Ruesch e Norman Mailer são os representantes do cânone internacional. O primeiro é um ex-corredor russo que descobriu o talento para a literatura nos Estados Unidos, fugindo da Segunda Guerra Mundial. O segundo é um acadêmico, ganhador do *Pulitzer* e um dos grandes nomes da contracultura americana na mídia estadunidense, militando a favor de causas sociais, contra a Guerra do Vietnã, como é a proposta do livro mencionado.

⁸ É uma expressão do inglês que adjetiva uma pessoa normalmente desacreditada, mas capaz de alcançar o sucesso.

O último, Desmond Morris, um famoso sociobiologista, escrevia sobre a proximidade do comportamento humano ao comportamento animal. A escolha desse livro funciona como uma antecipação do tema de **Biofobia** e da relação que André e sua mãe passam a ter com a própria natureza biológica, abraçando o seu caráter instintivo e material. A escolha desses livros é uma estratégia narrativa do escritor. Ela é uma forma de caracterização, por contraste, da mãe e do protagonista. Enquanto ela tem um arcabouço literário diverso e ainda busca entender sobre a sua própria natureza biofóbica (ou abraçá-la), André limita-se a gostar de um livro que deu origem ao grande clássico do horror, o *best-seller* **O Exorcista**. Isso denuncia também o estereótipo em que André se insere, do “jovem” que gosta de música alternativa e ficções de horror. Estas últimas são consideradas pela crítica acadêmica como narrativas palatáveis para o leitor comum.

André reproduz a imagem do sujeito que gosta de se sentir à margem da sociedade. Ele é um *ex-punk* de boutique, uma das imagens do ser descolado da cultura *pop*, que envelheceu. A escolha da caracterização dos personagens permite rastrear a filiação literária de Nazarian, escritor que consome os livros do cânone e da cultura erudita, mas também lê **O Exorcista**. A descrição feita em **Biofobia** traz um olhar valorativo sobre o gosto dos personagens e das pessoas, de uma maneira geral, e até sobre o gosto do próprio autor, pois denuncia uma visão (própria e da crítica) sobre a sua obra que se relaciona à mediocridade do protagonista. A literatura de Nazarian utiliza referências e releituras da cultura considerada erudita, assim como de elementos do consumo e da mídia. Por isso, a produção artística do escritor insere-se nas contradições dos processos de valoração da arte contemporânea, que muitas vezes ainda reproduz a dicotomia cultura de massa *versus* alta cultura. O fragmento do romance ironiza a literatura justamente a partir dessa tensão.

A resposta de Santiago para essa dicotomia está no segundo momento metalinguístico do livro. O romance tem vinte e sete capítulos não numerados, incluindo o prólogo e o epílogo e, no capítulo quinze, André está com um amigo da cena musical *underground* e sua namorada mais jovem, cheirando pó e usando LSD na casa, já vazia, após a vinda da sua irmã. A casa esfria e, como eles não têm lenha para manter a lareira acesa, resolvem atirar os livros ao fogo. E assim começa o capítulo: “*Todos os fogos o fogo... pro fogo*” (NAZARIAN, 2014, p. 137), fala o amigo de André. A frase faz referência ao livro de Júlio Cortázar, um dos grandes escritores da literatura latino-americana. No conto que dá nome ao livro há duas histórias paralelas.

Uma é sobre um gladiador que luta até a morte ao transformar-se em um espetáculo para aplacar o ciúme e o ódio de um imperador e da sua esposa. A outra narra sobre um casal que tenta salvar o relacionamento em uma conversa pelo telefone. As histórias se interligam através do elemento fantástico do fogo. Quando a casa da segunda história queima, a arena circense do gladiador fica completamente em chamas, levando ao fim aquelas duas narrativas.

Nazarian utiliza a escolha do livro de Cortázar como uma pista que denuncia a sua própria estratégia: Santiago e André se encontram nesse momento através do elemento ficcional *fogo*. André, sendo um leitor despretensioso e comum, queima os livros de sua mãe sem remorsos, afinal, usar alucinógenos é muito mais interessante. E Santiago escreve sobre André para falar de como a literatura não é mais relevante e de como não há espaço para ela na era da sociedade em rede. A literatura e todos os fogos de suas paixões e potencialidades ficcionais devem ser consumidos pelas chamas até chegarem à sua finitude. André ainda tenta salvá-los, em um misto de culpa pelo legado da mãe e pelo legado da literatura, afirmando que queimar livros é uma heresia. E o amigo responde: “‘Heresia é enrolar baseado com folha de bíblia, como se tu nunca tivesse feito’” (NAZARIAN, 2014, p. 137).

Nazarian subverte o ar aurático de sacralidade da literatura, comparando o ato de queimar livros ao de desapropriação das páginas bíblicas, questionando o valor cultural dessas duas produções como centramentos e, ao mesmo tempo, denunciando o próprio desprestígio desses elementos sacros e institucionais para o leitor contemporâneo. Até porque, quando os parentes e amigos foram escolher os objetos da mãe que queriam levar, mais cedo naquele dia, os únicos objetos que ficaram foram os livros.

“E o que você vai fazer com esses livros todos? É tudo livro velho mesmo.”

André desculpou mentalmente o amigo, que provavelmente crescera numa casa em que nunca se dera valor aos livros. Ele mesmo crescera numa casa em que os livros eram hipervalorizados, e nunca conseguiu se tornar um leitor. Tinha por eles o respeito burocrático de um aluno pelo professor, mesmo que discordasse do que o professor tinha de fato a ensinar. O que teriam a ensinar? Os livros estavam lá, abandonados. Esquecidos até pelos amigos intelectuais da mãe, pela irmã, pela família. Terminariam como papel de parede, jogados no lixo, comida para porcos. Melhor que gerassem calor. “Tá, deixa só eu dar uma olhada no que vamos queimar.”

Eles foram queimando best sellers, primeiras obras, livros obscuros. O amigo lia em voz alta os títulos. “Pássaros Feridos. Isso não era o nome de uma série brega no SBT?”

Fogo. “Faz escuro que eu canto. Título bacana.” Fogo. “As vinhas da ira.” Fogo. “Granta: Os melhores jovens autores brasileiros...”

“Peraí, deixa eu ver esse”, disse André. Pegou o volume e verificou os autores: Daniel Galera, Michel Laub, Emilio Fraia, Thomas Schmidt... Nunca tinha ouvido falar. Fogo.

No trecho, o escritor ironiza a literatura, reproduzindo, na voz dos seus personagens, o senso comum da não valorização da literatura. O trecho denuncia que o respeito ao literário está ligado a um valor tradicional e histórico e não representa mais uma influência real na vida das pessoas. O próprio amigo de André pensa que todos aqueles livros são velhos e o próprio André fala sobre uma influência familiar que nunca chegou a se concretizar. Ambos os personagens não são leitores. A metalinguagem do trecho está em desvalorizar o objeto literário e a inexistência de leitores quando o próprio Santiago Nazarian é um leitor e escritor — uma pessoa que vive da e para a literatura. A ironia é um recurso discursivo adversativo, isto é, o sujeito diz o contrário do que gostaria de dizer, denunciando a distância entre o enunciado e a enunciação, ou seja, a forma como está sendo dita do conteúdo. A ironia consiste em falar de um escritor que, em seu romance, descarta a própria literatura. Afinal, a matriarca escritora está morta, e seus livros destinam-se ao fogo. Nazarian desvaloriza o próprio lugar da literatura, pensando na sua condição de escritor que possui reconhecimento e legitimidade, mas, ao mesmo tempo, não consegue atingir o leitor comum nem se insere totalmente nos parâmetros da crítica acadêmica.

Dessa forma, há também a ironia em reproduzir as dicotomias da crítica, como Eneida Maria de Souza sistematiza em **Crítica Cult**. Para a teórica, a crítica literária posiciona-se com censura ao ecletismo acadêmico que propõem os Estudos Culturais, pois acredita na falta de rigor conceitual e também que há uma passividade nos juízos de valores, principalmente porque a análise cultural critica o elitismo da escolha de escritores consagrados do cânone, invisibilizando outras formas de escrita. Souza afirma que, para além da discussão do valor estético e apagamento de vozes marginalizadas socialmente (mulheres, negros, sujeitos não binários, indígenas, gays), toda essa discussão pauta-se nos processos de democratização da cultura, da perda de privilégio dos lugares de saber e dos interesses mercadológicos.

Crítica Cult foi publicado em 2002, e o pensamento acadêmico e teórico sobre a literatura mudou. No banco de tese da CAPES existem, por exemplo, vinte e nove trabalhos, entre dissertações de mestrado e teses de doutorado, sobre **Harry Potter**, na

área de letras, e oitocentos e nove em outras áreas do conhecimento. No próprio grupo de orientação de mestrado e doutorado liderado pela professora Antonia Torreão Herrera, na Universidade Federal da Bahia, orientadora desta tese, há um projeto de doutorado sobre a lírica *rap* e outro, de mestrado, sobre a escritora indiana Anita Desai. O trabalho desta tese e o da dissertação de mestrado, **O herói da cultura pop**, também só puderam e podem ser realizados a partir de uma abertura das perspectivas da teoria da literatura, em que o conhecimento é visto como interdisciplinar e múltiplo, pois ambos os trabalhos fazem uma análise da cultura *pop*, do cinema e dos comportamentos cotidianos dos sujeitos na contemporaneidade. Entretanto, ainda que quinze anos tenham passado desde a publicação de **Crítica Cult**, há ainda uma resistência da crítica conservadora acerca das novas formas de construção de saber e análise da literatura, marcados por uma forte valoração do que é uma literatura boa e uma ruim, ainda que isso esteja a caminho de mudanças.

Santiago Nazarian reproduz a dicotomia da literatura que merece valor ou não. Os primeiros livros queimados são os *best-sellers*, a literatura de massa e palatável. Logo em seguida as primeiras obras, que tornam didáticas as grandes histórias da literatura, e livros obscuros, aqueles dos quais ninguém nunca ouviu falar. A ausência de títulos para esses livros marca uma hierarquia decrescente. Os mais irrelevantes e menos legítimos são queimados primeiro. O seguinte, o romance de Colleen McCullough que deu origem à série de mesmo nome é considerado inválido pelo seu apelo popular ao tornar-se uma série televisiva de canal aberto. O livro de poesia de Thiago de Mello também é descartado, pois é um gênero desprestigiado para o leitor comum e raramente está na lista de mais vendidos. Entretanto, ainda que reproduza a valoração do que deve ser descartado primeiro, a ironia do trecho é marcada pelo descarte de **As Vinhas da Ira**, de John Steinbeck, ganhador do *Prêmio Nobel de Literatura* de 1962, que representa o lugar de poder simbólico discursivo que perde o valor em uma sociedade que lê e consome de formas diferentes do leitor idealizado da crítica.

Santiago Nazarian também apresenta uma crítica irônica aos escritores e organizadores da coletânea **Granta: os melhores jovens autores brasileiros**. A revista *Granta* surgiu em Cambridge, Inglaterra, em 1982, mas apenas em 1983, cem anos depois, iniciou a tradição de criar uma coletânea com os melhores jovens autores de diversos lugares, como Inglaterra, Estados Unidos e autores de língua espanhola, a cada dez anos. Assim, em 2012, publica-se a versão com os vinte mais promissores jovens

(nascidos a partir de 1972) autores brasileiros, que será publicada em diversas línguas e países. Coletâneas e prêmios literários são muito importantes para escritores, pois ajudam na divulgação e legitimação do trabalho. O próprio Nazarian já ganhou prêmios literários anteriores e participou da coletânea de melhores autores contemporâneos, **Geração Zero Zero**. Entretanto, ao queimar a antologia nas malhas da ficção, Nazarian está questionando os critérios de escolha e de legitimação. Até porque o critério de idade foi preterido na seleção da *Granta*, que tomou como parâmetro a publicação de livros recentes e a qualidade literária, sem delimitar o que exatamente seria considerado uma qualidade.

O fato interessante é que Nazarian não foi selecionado para publicar na antologia, apesar de ter realizado a inscrição. E por isso posicionou-se diversas vezes em entrevistas e no seu blog sobre o assunto. Em setembro de 2012, após o anúncio na FLIP dos escritores que seriam publicados, o escritor publica um diálogo com a escritora Cristiane Lisbôa (que também não foi incluída no *Granta*) em seu blog. O autor brinca com a fronteira do ficcional, construindo um diálogo entre ele e Lisbôa para ironizar com a antologia. A conversa inicia como uma brincadeira mórbida de pensar em suicídio por não ter sido escolhido, criando uma hipérbole paródica de como há uma supervalorização de prêmios e escolhas arbitrárias de antologias. Em seguida, o autor comenta que a seleção de autores era óbvia, afinal, a maioria está ligada à cultura acadêmica e até a uma tendência da escrita contemporânea de estar vinculada ao ato da docência e da atividade crítica. “Achei que eles pegaram basicamente os indiscutíveis, sem ousadia. [...] Todo mundo acadêmico, hétero, vestidinho de escritor. O importante é isso, PARECER bom escritor. [...] Meio palha essa coisa de só ter entrado gente com formação acadêmica” (NAZARIAN, 2017a).

O que Nazarian está criticando é um padrão de escrita e de valoração do gosto ligado a uma cultura acadêmica que apenas reproduz as dicotomias entre alta cultura e cultura de massa. O autor afirmou que não mencionou a sua formação acadêmica na inscrição, atendo-se apenas aos seus trabalhos artísticos, pois considera isso irrelevante. Apenas seis escritores da coletânea não têm uma formação acadêmica ligada a Letras, metade possui mestrado e doutorado. Não há nenhum negro, transexual ou indígena na lista. Uma das interpretações possíveis para toda essa discussão é a de que toda essa crítica está sendo feita por ressentimento. No blog, Nazarian busca diferenciar-se daqueles escolhidos pela *Granta*, demarcar o lugar diferente da sua literatura, que flerta com os elementos *pop*, o horror e o bizarro: “eu sei que sou de gosto discutível. Mas

tenho de firmar nisso, no que eu gosto e sei fazer” (NAZARIAN, 2017a). Porém, o tom de revanche continua, ao falar que o conto enviado será transformado em um romance, no caso, *Biofobia*: “Se o romance for sucesso, digo CHUPA GRANTA [sic], se for fracasso, me mato” (NAZARIAN, 2017a).

Em **Biofobia**, o discurso minimiza essa competição por prestígio e reconhecimento. Afinal, consumidores e leitores comuns não sabem o que é a *Granta* e muito menos aqueles autores escolhidos, sejam eles prestigiados ou não no meio acadêmico. Por isso a *Granta* é consumida pelas chamas. No mesmo texto do blog, por exemplo, Nazarian cita uma antologia muito mais reconhecível, com maior valor mercadológico e afetivo para os seus leitores, pois seleciona os grandes escritores de *best-sellers* brasileiros, que vendem milhares de cópias. “Viu que a Record lançou um ‘Geração Subzero’, tipo com os ‘excluídos’ [da *Geração Zero Zero*]? [...] Não são bem os excluídos, são autores que vendem, mas são ignorados pelo meio literário, tipo André Vianco, Thalita Rebouças” (NAZARIAN, 2012a). E continua: “As pessoas reais não sabem que nada do que fazemos existe. Então em quanto mais coisas pudermos estar — Granta, Zero Zero, Subzero, Bogotá — melhor” (NAZARIAN, 2017a). Em uma entrevista realizada pela escritora Simone Campos para o jornal *O Globo*, em junho de 2014, Nazarian é perguntado sobre a *Granta*:

Eu SOU o ressentimento. Não esqueço, fico remoendo. E tenho consciência de como isso é patético. Não consigo deixar de usar o humor, acho que o humor é a saída. E também me considero justo. Acho que há grandes autores na Granta, admiro muitos deles, mas também acho que privilegiaram apenas um perfil de autor, e o processo de seleção foi duvidoso, quando pediram para autores selecionados trocarem seus textos, por exemplo (NAZARIAN, 2017b).

Ao fim, o escritor reconhece a visibilidade que antologias literárias dão ao escritor, mas sabe que isso é irrelevante, pois a literatura brasileira contemporânea é feita de nichos que são demasiadamente pequenos, inclusive no meio acadêmico, para possibilitar que alguém sobreviva apenas da arte literária. Os leitores “reais” buscam outros tipos, formas e interesses literários, e eles estão representados na figura de André, o seu amigo e a namorada jovem, fã de Katy Perry. O escritor sabe que a sua literatura está no limite do bom gosto, da literatura de valor e das referências à cultura *pop* e, por isso, não é capaz de vender o suficiente para viver de literatura e nem sobreviver do prestígio acadêmico. Por isso, nas malhas discursivas de **Biofobia**, o autor joga ao fogo

o seu romance de maior sucesso de crítica, **Feriado de mim mesmo**, afinal, a sua literatura também não é significativa para ninguém.

Santiago Nazarian escreveu dois textos para a *Folha de São Paulo* sobre o consumo de literatura na contemporaneidade. O primeiro busca mapear a fonte de renda dos escritores de literatura contemporânea no Brasil, no artigo **Pesquisa informal mostra do que vivem escritores no Brasil**, no caderno **Ilustrada**. O texto inicia fazendo uma média de quanto normalmente o escritor ganha por livro publicado. Uma tiragem média de um livro de literatura contemporânea é de três mil exemplares, sendo que, do valor de capa de cada livro vendido, o artista só recebe 10%. Nazarian calcula, com a média de preço de trinta e cinco reais por capa e a tiragem padrão de três mil cópias, que um escritor que conseguir vender todos os exemplares em dois anos terá uma média de rendimentos por mês de menos de quinhentos reais. O autor utiliza dessa média para iniciar um argumento de que é impossível, para a maioria dos artistas contemporâneos, viver de literatura. Alguns artistas mais famosos conseguem viver dos eventos do meio literário e da participação em programas midiáticos, com o cachê médio de dois mil reais, o que privilegia mais a persona do escritor do que a literatura que ele faz.

Nazarian realiza uma pesquisa informal, entrevistando cinquenta colegas, perguntando-lhes qual a sua fonte de renda principal. Dos cinquenta entrevistados, apenas três têm a venda de livros como principal fonte de renda. Todos os três trabalham com literatura infanto-juvenil de entretenimento. Apenas vinte entrevistados desejam ganhar dinheiro com literatura, mas não acreditam na possibilidade, sendo o motivo principal para continuar trabalhando com a escrita o desejo de fazer “boa” literatura. Ao fim, Nazarian termina o texto falando que, sendo através da literatura ou não, os escritores estão produzindo e sobrevivendo. No entanto, o autor aponta que a literatura está morrendo porque há cada vez menos leitores, ainda mais no quase inexistente mercado de literatura nacional. Para ele, o destino da literatura é o fogo da indiferença.

O segundo artigo, **Animais Raros**, publicado no caderno **Ilustríssima**, em 12 de fevereiro de 2017, aborda uma reflexão sobre os leitores de literatura brasileira contemporânea. No texto, Nazarian pergunta: o que acontece com o autor brasileiro contemporâneo em um país com 27% de analfabetos funcionais e sem costume de leitura? Ele palpa, assim, que o número de leitores dessa literatura é o mesmo da tiragem de livros: três mil. Desses leitores, “A imensa maioria é formada pelos próprios

autores, por editores e jornalistas. Mesmo dentro do cenário acadêmico, nas faculdades de letras, não se conhece bem a literatura produzida hoje no país” (NAZARIAN, 2017d). O argumento que o autor defende contraria a ideia de que escritores não são lidos por seus pares, pois, para ele, “os escritores são lidos apenas por seus pares” (NAZARIAN, 2017d). Partindo de uma pesquisa informal com as pessoas do seu ciclo de relações (incluindo outros escritores), seja na internet ou fora do ambiente virtual, Nazarian afirma que a maioria dos leitores que o procura também tem pretensões de tornar-se escritora. Para ele, a literatura, em teoria, pode acolher qualquer pessoa que saiba ler. E, partindo da ideia de que um escritor é um grande leitor, as pessoas que amam ler sentem-se impelidas a produzir a arte da linguagem.

No texto, Santiago Nazarian tenta localizar um perfil, de maneira informal, partindo da sua experiência de leitor de literatura contemporânea, e a ferramenta que ele utiliza para fazer isso é a internet. A partir das redes sociais e do algoritmo de aprendizagem de interesse do sujeito, o escritor encontra fóruns de leitores, páginas do *Facebook* e pessoas reincidentes na sua *timeline* que podem ser considerados os leitores ideais — isto é, aqueles que realmente valorizam a literatura brasileira atual. “Hoje o escritor ativo no *Facebook* logo identifica meia dúzia de nomes ‘reincidentes’, uma turma sempre a postos para divulgar lançamentos, comentar resenhas e discutir com os próprios autores” (NAZARIAN, 2017d). Esses leitores não necessariamente são produtores de literatura, mas os seus comentários, *likes* e compartilhamentos os situam como consumidores dos livros e das performatividades dos escritores nas redes sociais (incluindo até quem escreve esta tese). Nazarian, reproduzindo as dicotomias da crítica, mas também demarcando de forma estratégica o nicho em que se insere, diferencia o perfil do leitor da sua literatura do consumidor dos *best-sellers* brasileiros, cuja mobilização nas redes sociais (e fora dela) é visível e calculável pelo mercado editorial, não se comparando à recepção tímida das obras de “densidade estética”, como denomina.

Os perfis escolhidos por Nazarian incluem o leitor de literatura juvenil, que se aproxima de outros tipos de produção, os estudantes de letras e jornalismo, mais antenados ao meio literário e, ao acaso e em menor quantidade, pessoas com profissões totalmente diferentes que chegam aos livros por outras mídias, como o quadrinho ou a televisão. É possível perceber que as figuras mapeadas apresentam uma espécie de traço em comum — o gosto pela mídia de nicho, mais *cult* e *underground*. A maioria desses leitores contribui com o meio literário, divulgando e comentando em fóruns de

discussão e páginas do *Facebook*, como a *Resenha de Bolso*. O próprio Nazarian afirma que a fronteira que separa a crítica do leitor comum está borrada, afinal, “Com a extinção progressiva dos suplementos literários (e da mídia impressa como um todo), a maior parte das resenhas está nas mãos de amadores, leitores apaixonados que criam blogs e vlogs ou usam a rede social *Skoob* para discutir” (NAZARIAN, 2017d). Essas resenhas não têm compromisso com a consistência conceitual, mas com a vontade de expressar o gosto pessoal e compartilhá-lo com outras pessoas.

A produção de conteúdo está ligada ao processo de construção de uma subjetividade e da exposição de si. Falar sobre a produção artística de alguém está vinculado à organização da sociedade em rede. Não é necessariamente um ato de generosidade do leitor, que, muitas vezes, não tem conhecimento sobre o funcionamento do mercado das letras. A era da internet transforma as formas de comunicação e enlace social em uma rede difusa de compartilhamento de informação, em que o usuário pode se apropriar, modificar e experimentar as coisas de forma simultânea. A sociedade em rede não só permite como convoca o sujeito a se expressar em suas ferramentas para alimentar as novas formas de economia e relações sociais que estão sendo construídas. O sujeito precisa falar sobre o que lê, ao que assiste, aonde vai, que roupa veste e com quem está naquele momento, o tempo inteiro.

Entretanto, Santiago Nazarian utiliza o texto de forma estratégica para ganhar atenção e demarcar um lugar para a sua produção literária. A *Folha de São Paulo* é um dos maiores veículos de mídia formal do Brasil. A publicação de um texto nesse jornal garante visibilidade do que está sendo discutido e de quem está falando. Dessa forma, em uma estratégia polêmica, visto que reproduz as dicotomias e exclusões da crítica literária, já bastante contestada por teóricos vinculados ao Pós-Estruturalismo e aos Estudos Culturais, Nazarian caracteriza a sua literatura como ficção de “densidade estética”, diferenciando-a da literatura considerada palatável e comercial. Além disso, ele argumenta que não há uma diversidade de leitores, tanto no meio acadêmico como em ambientes informais, e diz: “Quem me dera encontrar um leitor pipoqueiro, um traficante, um pastor evangélico... talvez fosse tarefa para um jornalista mais hábil. Ou utópico” (NAZARIAN, 2017d).

As redes sociais trabalham com algoritmos, que aproximam pessoas com interesses e usos parecidos. Santiago Nazarian é um escritor de classe média, paulista, morador do bairro dos Jardins, participante da cena gay *underground* de São Paulo. Ele está inserido em diversos nichos de diálogo, entretanto, não é capaz, ainda mais em uma

pesquisa informal, de saber se há leitores pipoqueiros ou evangélicos. Não falar da desigualdade social do Brasil é uma estratégia para fazer com que o seu texto seja comentado, visto que há, principalmente no meio artístico, uma demanda imprescindível de visibilizar e discutir as questões sociais. O próprio Nazarian sempre comenta questões sociais e políticas em seu blog e no *Facebook*, principalmente em relação à participação de mulheres no meio literário e sobre as escolhas políticas da elite econômica, então, não é por ignorância que não há a demarcação da desigualdade social em seu artigo para a *Folha de São Paulo*.

O texto não termina em um tom negativo. O autor é ambíguo acerca da qualificação das obras e dos leitores da literatura contemporânea brasileira e, por isso, afirma: “Que grandes leitores se tornem autores não é motivo para queixa. Há de haver espaço para todos, desde que o meio continue a ler a si mesmo. Pessoalmente, prefiro que a literatura expanda seus horizontes” (NAZARIAN, 2017d). Ainda que termine o texto de forma solar, querendo que a literatura atrelada ao labor estético torne-se mais popular e atinja diversos perfis de leitores, a própria construção, cheia de dicotomias, dá margem à interpretação de uma postura que reproduz um discurso valorativo das pessoas e da literatura, demarcando o lugar social que cada um ocupa. Obviamente, como aconteceu com a maioria dos textos de Santiago Nazarian publicados na *Folha de São Paulo*, houve repercussão entre os seus pares do meio literário nas mídias sociais.

Regina Dalcastagnè, professora titular de Teoria da Literatura da Universidade de Brasília, pesquisadora e militante da literatura brasileira contemporânea, posiciona-se em relação ao texto de Nazarian. A pesquisadora publicou, em 2012, **Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado**, em que busca questionar o perfil do escritor legitimado (branco, de classe média, heterossexual e do eixo Rio-São Paulo) e dar voz a outros tipos de escrita produzidos no século XXI, contextualizando figuras como Carolina Maria de Jesus e a necessidade de afirmar escritoras como Conceição Evaristo. No dia 13 de fevereiro de 2017, Dalcastagnè publica, em seu perfil no *Facebook*, um comentário criticando a repetição do discurso de Santiago Nazarian em seu texto para a *Ilustríssima*, já que, para ela, o autor reproduz o senso comum de que brasileiro não lê, de que há mais escritores que leitores e de que não há estudos suficientes acerca da literatura contemporânea nas universidades brasileiras.

Ainda que concorde com o fato de que o escritor não se propôs a fazer uma pesquisa formal sobre o tema, a professora se incomoda com a repetição de um discurso que não condiz com a realidade e, assim, busca defender o seu espaço de atuação — a

universidade. E por isso afirma: “Estamos estudando a literatura brasileira contemporânea nas universidades, sim — menos do que devíamos, mas em uma proporção sempre maior a cada ano que passa. Há muita gente empenhada nisso e estamos cansados de sermos considerados ‘ninguém’” (DALCASTAGNÈ, 2017a). A teórica também critica a postura elitista do escritor ao dizer que não encontra leitores com profissões comuns, como pipoqueiros, traficantes e pastores, afirmando que esses leitores estão aí, nas escolas e nas universidades, mas não há interesse em saber o que eles estão lendo e o que gostariam de ver em um livro, pois não há interesse em sair da cátedra valorativa do discurso literário.

O *post* da professora gerou 37 comentários com respostas entre pessoas ligadas aos estudos das letras (escritores, estudantes, pesquisadores etc.). A maior parte da discussão está vinculada ao lugar que a literatura ocupa e ao que é considerado legítimo. O escritor Fábio Fernandes, por exemplo, aponta a questão da invisibilidade da literatura de gênero (policial, *sci-fi*, fantástica) no meio acadêmico brasileiro, ainda que faça muito sucesso em outros espaços de leitura. Dalcastagnè endossa o comentário e questiona o próprio impasse do conceito de literatura e o porquê de determinadas expressões não serem consideradas como tal. Anderson da Mata (doutor em literatura pela Universidade de Brasília – UNB) discute como os leitores querem ler boas histórias e não livros sobre crises de processos criativos e, para respaldar o seu argumento, fala de um trabalho apresentado na ABRALIC sobre o interesse de emprestar livros do Nicholas Sparks, um dos grandes representantes do gênero *chick lit*⁹, nas bibliotecas do interior do Tocantins, e como esse interesse é deslegitimado na academia. Edu Neves (doutor em filosofia pela Universidade de São Paulo – USP) contrapõe o pensamento da pesquisadora e parece endossar o pensamento de Nazarian. Ele afirma que o autor delimitou o tipo de literatura, a “de densidade estética”, e está falando sobre o nicho em que se insere, inclusive salienta que o próprio Nazarian sabe sobre a literatura comercial que atinge diversos leitores, mas que seus pares não possuem o mesmo alcance, já que o seu texto não é palatável. Dalcastagnè responde falando sobre o conceito de literatura. Para ela, “densidade estética” é uma adjetivação vazia e limitada, que reproduz as dicotomias de bom e de ruim.

Já Renata Moreira (doutora em literatura pela Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG) e Flavia Tebaldi (formada em letras pela Universidade Federal

⁹ Livros sobre relacionamentos amorosos, estereotipadamente direcionados a e/ou consumidos por mulheres jovens.

Fluminense – UFF) fazem comentários a partir dos argumentos de Pierre Bourdieu. Ambas ressaltam a ignorância do escritor sobre os conceitos de campo e mercado literários e parecem exigir do autor algum conhecimento, além da experiência, para fazer as afirmações do texto. Abilio Pacheco, escritor e professor de literatura da Universidade Federal do Pará (UFPA), alerta que é preciso prestar atenção no recorte de Nazarian, pois ele está situado no grupo de autores contemporâneos publicados por grandes editores e que participam das rodas literárias, com premiações e participações em eventos. Para ele, o texto de Nazarian não leva em conta as pequenas editoras, a publicação de poesia, os saraus, a literatura oral, os escritores do sertão, os contadores de história, o escritor que se autopublica e toda uma produção literária à margem do mercado editorial que também deve ser (e já é) estudada nas universidades. O texto reproduziria o pensamento restrito de grandes obras e grandes autores formando um grande público.

Com base no comentário do professor Abilio Pacheco, Regina Dalcastagnè escreve novamente sobre o tema no *Facebook*, nos dias 14 e 15 de fevereiro de 2017. Para ela, o novo na literatura também não está vinculado às grandes editoras, a prêmios e festas literárias, pois é nos espaços de resistência cultural e política que há uma mudança acontecendo, afinal, com os “recursos tecnológicos, e com os investimentos na educação formal de camadas até então excluídas dos espaços de enunciação do discurso, estamos vendo uma proliferação de pequenas editoras; de sites literários; de coletivos negros, femininos e de periferias” (DALCASTAGNÈ, 2017b). A teórica iniciou a discussão defendendo o professor e pesquisador da universidade pública e, na tentativa de dar um fechamento às suas reflexões, denuncia a cultura do *Lattes*, que pressiona pesquisadores a produzir muito e com rapidez porque estes são avaliados pela produtividade acadêmica pelas instituições de ensino e órgãos de fomento. Há uma grande produção e um grande número de leitores, mas não há a leitura do texto do outro. “É preciso pensar no interesse do que está sendo dito, no que esse discurso acrescenta ao debate e ao conhecimento sobre o mundo, no público que queremos atingir, mas também, e muito especialmente, no aprimoramento do meio para se chegar até esse público” (DALCASTAGNÈ, 2017c).

Diferentemente da professora Regina Dalcastagnè, que se posiciona a favor da democratização dos discursos e repensa o lugar político e social da literatura contemporânea, Ricardo Soares, jornalista, escritor e diretor de TV, manifesta-se nas redes sociais com um posicionamento oposto. No *post* de Nazarian com a foto da versão

física do texto *Animais Raros*, Ricardo Soares (2017) deixa o *link* para o seu comentário na revista online *Dom Total*, intitulado **A literatura dos frangos de granja**. O próprio título já denuncia o que o jornalista pensa sobre a literatura contemporânea. O frango criado na granja atende à demanda do mercado e é vendido em grande escala, sem qualidade. O animal é criado em cativeiro, em uma rotina exaustiva, comendo ração, para que todos fiquem iguais e satisfaçam às demandas não exigentes do consumidor.

É possível interpretar que, para Soares, a literatura contemporânea é produzida da mesma forma, pois busca atender às demandas do mercado, faltando-lhe a qualidade estética do cânone literário e dos grandes representantes da historiografia literária nacional. E, nesse sentido, fazendo o paralelo com afirmação de Nazarian de que leitores são animais raros, Soares afirma: “Mas eu diria que hoje em dia no Brasil os escritores de verdade também são animais raros. Não falo desses frangos de granja, criados com hormônios e ração transgênica [sic] mas escritores e escritoras criados no terreiro sujo das palavras” (SOARES, 2017). O jornalista também busca no texto valorar a literatura de Nazarian:

Antes que me tomem como injusto quero dizer que não conheço a literatura de Nazarian. E, confesso, que ele me perdoe, que é por puro preconceito pois me parece que o moço está muito mais preocupado em estruturar uma “persona” de escritor do que ser de fato um escritor. Sabe muito de auto-promoção, saber estar nas festas certas e nas entrevistas corretas mas adoraria saber se o resultado do seu trabalho é tão reluzente quanto sua eloquência. Prometo que vou conferir muito embora algumas referências que tenham me passado dão conta que o moço precisa comer muito feijão para estar à altura do que imagina ser. Mas isso, convenhamos, não é privilégio só dele mas de boa parte dos “coleguinhas” [sic] (SOARES, 2017).

O posicionamento de Ricardo Soares reproduz a ideia da existência de uma literatura boa, qualificando a de Nazarian como ruim, repetitiva, assim como dos outros escritores de literatura contemporânea. Além disso, ele denuncia uma necessidade de criar um personagem escritor maior do que a preocupação com a produção do próprio texto literário. Este é um posicionamento vinculado à crítica tradicional, ao cânone e à historiografia, mas em um tom de deboche. Ainda que Nazarian tente fazer uma diferenciação de forma bastante precária do que ele chama de literatura de “densidade estética” e da literatura comercial, o que até reproduz as dicotomias da crítica, o seu posicionamento funciona mais como uma estratégia de legitimação da sua obra, já que ela não alcança os leitores da produção *mainstream*. O próprio escritor já se posicionou

enquanto favorável à literatura comercial, como no seu diálogo sobre a *Granta* publicado no blog, ainda que sempre defenda o seu projeto de escrita. O autor responde a Soares no *Facebook* dizendo que o texto é um ensaio sobre suas ideias e que adjetivar a literatura de “densidade estética” foi a forma como ele condensou e nomeou a opinião dos entrevistados.

A literatura de Santiago Nazarian encontra-se no limite entre o sucesso comercial e o uso de elementos da cultura de consumo para criticar a hiper-realidade. O sucesso de *Mastigando Humanos* entre o público jovem e a posterior publicação do livro juvenil, *Garotos Malditos*, marcam uma trajetória que se aproxima de uma tentativa de atingir o público do *boom* mercadológico, com histórias mais lineares e baseadas em estratégias roteirísticas para físgar a curiosidade. Entretanto, ao usar da ironia e do simulacro, da repetição em diferença, desses elementos do *pop*, das celebridades, dos estereótipos dos modelos de vida capitalista, o seu discurso literário fica no limiar do aceitável para as duas grandes instituições que qualificam o texto escrito: a crítica e o mercado. Ainda assim, como apontou a discussão provocada pelas reflexões de Regina Dalcastagnè, Nazarian transita no eixo dos grandes escritores, Rio-São Paulo, prêmios e feiras literárias. Ele ainda ocupa um lugar privilegiado. A universidade precisa estudar tanto a escrita de Nazarian quanto de outras produções contemporâneas, consideradas menores, que, muitas vezes, terminam marginalizadas.

No entanto, é preciso salientar que Santiago Nazarian não é teórico e nem crítico. Ele é um escritor. Ainda que a sua principal fonte de renda seja o seu trabalho com a tradução, para ele, a sua profissão é a escrita artística. Dessa forma, ele se isenta da responsabilidade de repensar o conceito de literatura, já que não há o comprometimento com a pesquisa acadêmica, ainda que o faça de forma intuitiva, através da metalinguagem e da mistura da linguagem cinematográfica às referências *pop*, característica dos seus livros. Infelizmente, como diz o seu texto publicado na *Folha de São Paulo*, em 2014, a maioria dos escritores não sobrevive da arte. Inclusive, é possível delimitar como uma tendência o escritor possuir um perfil múltiplo, já que atua em diversas outras áreas por uma necessidade conceitual ou financeira, e essas atuações se entrelaçam no seu fazer artístico. Na Universidade Federal da Bahia, o grupo de pesquisa *O Escritor e seus múltiplos: migrações* desde 2000 busca estudar os escritores com o perfil múltiplo, que além do trabalho artístico atuam como críticos e professores, demarcando a tendência da produção literária atual, na qual o artista intercala a sua profissão com outras.

Apesar de a crítica acadêmica e universitária ter buscado um comprometimento com a democratização dos discursos, o mercado literário continua investindo no mesmo. É possível observar grandes editoras, como a Companhia das Letras, investindo em leitores de nichos como o horror, como é o caso de Nazarian ou de Raphael Montes, ao mesmo tempo em que a Cosac Naify, uma editora que investiu bastante na produção nacional, acabou fechando as portas em 2015. O mercado literário, assim como qualquer outro, vinculado à necessidade de validação por quantidade, novidade e à serialização do comportamento das pessoas, continua oferecendo a variedade do mesmo para garantir a manutenção e o fluxo do capital. O teórico Arnaldo Cortina (2014) publicou o livro **Perfil do Leitor Brasileiro Contemporâneo: Os Livros Mais Vendidos no Brasil de 1966 a 2010**, no qual busca traçar, a partir dos livros mais vendidos durante 44 anos, o que interessa ao leitor brasileiro e o que isso diz sobre ele. A pesquisa foi feita a partir da consulta aos acervos do jornal *Leia Livros*, do *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* e da revista *Veja*.

Cortina afirma que, durante o período entre 1966 e 2010, 58% dos livros mais lidos são de autoajuda, e os outros 42% estão divididos entre outras cinco categorias: memória (17%), ação (5%), humor (5%), fantasia (5%), didatismo filosófico (5%) e policial (5%). Para o autor, o resultado da sua pesquisa aponta para uma tendência do subtema da individualidade. Há uma afirmação do indivíduo que busca o bem-estar físico, econômico e espiritual, de forma prática e particular para uma evolução singular, e não para o bem coletivo. Os livros reproduzem muitas vezes os mitos de meritocracia e do sucesso individual, vendidos pelo modelo capitalista — e o sujeito, e apenas ele, terá fórmulas espirituais, cotidianas ou mercadológicas para garantir a melhor forma de viver. Assim, o livro mais lido/vendido nesse período de 44 anos é *O alquimista*, de Paulo Coelho, seguido por *Virando a própria mesa*, de Ricardo Semler, *O mundo de Sofia*, de Jostein Gaarder, *O poder do agora: um guia para a iluminação espiritual*, de Eckhart Tolle e *Nunca desista dos seus sonhos*, de Augusto Cury. Entre esses livros, apenas o terceiro não é autoajuda, ainda que flerte com o gênero, ao explicar a filosofia de uma forma pedagógica.

Na lista dos 19 livros mais vendidos, há mais dois títulos de Paulo Coelho e apenas cinco livros que não são considerados autoajuda: *O Caçador de Pipas*, de Khaled Hosseini;

As mentiras que os homens contam, de Luis Fernando Veríssimo; *As Brumas de Avalon*, de Marion Zimmer Bradley; *O código Da Vinci*, de Dan Brown; e *Olga*, de Fernando

Morais. Arnaldo Cortina ainda afirma que, caso continuasse a disposição da lista, os próximos livros seriam os de fantasia, ligados ao esotérico e ao metafísico, como as séries *Harry Potter* e *O Senhor dos Anéis*. Além disso, elencando os *best-sellers* por décadas, é possível observar uma presença maior de livros ficcionais de fantasia, principalmente quando há produções cinematográficas e televisivas baseadas em seus conteúdos. Para Arnaldo Cortina, o leitor brasileiro é um grande consumidor de autoajuda e isso é uma consequência dos seus próprios anseios. E, nesse sentido, afirma:

o leitor brasileiro da segunda metade do século XX e início do século XXI está mais preocupado com aquilo que o toca de forma mais direta, qual seja, seus problemas e angústias existenciais, do que com a fruição de um objeto estético. [...] A preocupação com o componente estético da leitura só será de interesse para um público específico que se preocupa com essa questão. Nesse sentido, é um público extremamente reduzido, um grupo fechado que corresponde ao da academia ou ao que poderia genericamente chamar de intelectuais. [...] A crescente venda de literatura de autoajuda, além de seu caráter de mercadoria, é um reflexo do mecanismo semiótico nele envolvido. O sujeito é movido por um querer e busca no objeto que consome o contato com um saber capaz de dar uma resposta que satisfaça o seu desejo.

[...] O que estou querendo dizer é que o fato de um livro aparecer nesta lista já é um indício para que aquele sujeito que queira adquirir um livro para ler valha-se dela para, hipoteticamente, fazer ‘uma boa escolha’, uma vez que o livro é recomendado, isto é, está entre os dez mais (CORTINA, 2010, p. 147-148).

O trecho aborda duas questões sobre o perfil do leitor brasileiro. A primeira é a escolha do texto de autoajuda. O leitor consome essa literatura em busca de respostas e de um padrão de uma conduta de vida. Esses livros vendem a imagem do que o sujeito deve ser e como conquistar isso. O indivíduo no mundo capitalista está isolado dentro da lógica do consumo e da efemeridade. Por isso, ele volta-se para si mesmo e busca, através do consumo da literatura, do cinema e de outras mídias, respostas para as suas dúvidas e para tentar entender por que a sua vida não corresponde ao ideal vendido pelo capitalismo: sucesso financeiro, emocional, familiar etc.

A segunda questão é o cânone literário. O termo *cânone* surge do termo grego *kanon* (uma espécie de vara de medir), que entrou para as línguas românicas com o sentido de “medida”, “norma” ou “lei”. Para a cristandade, os teólogos usavam o termo para selecionar autores e textos que deveriam ser preservados, no movimento de banir da bíblia e da cátedra os textos que não estariam em consonância com o pensamento da

igreja. Por conta da concentração do conhecimento nas mãos da igreja e da monarquia, muitas vezes interligadas, o termo passou a ser utilizado para a arte em geral, principalmente a literatura, e hoje, *cânon* ou *cânone* significa uma lista ou um conjunto de obras consideradas clássicas, obras dos grandes mestres, o patrimônio da humanidade, cuja sobrevivência perpassa o tempo e que deve ser preservado para as futuras gerações. No entanto, o conceito de cânone implica uma seleção e, por consequência, uma exclusão daquilo que não foi selecionado.

Essa seleção não pode ser desvinculada de uma questão de poder cultural, intelectual, político e econômico, na qual existem instâncias com autoridade para produzir a escolha desse conjunto de obras de acordo com seus interesses. A construção do cânone literário brasileiro perpassa por esse processo de seleção e exclusão, assim como interesses de instâncias discursivas e institucionais diversas na história do Brasil. O cânone (e sua historiografia) tornou-se uma forma do ensino tradicional da literatura, excluindo outras formas de produção artística, como as identidades marginalizadas ou o gosto popular. O *best-seller* entra na segunda instância; entretanto, como denuncia Cortina, também representa uma medida de validação e outra forma de cânone, não medido pelo valor histórico, intelectual ou estético, mas pela sua popularidade e pelos números. As pessoas sentem-se compelidas a participar do movimento — ver, ler, consumir o que todas as outras pessoas veem, leem e consomem. Ainda mais quando o objeto livro não possui um valor acessível; então, aqueles que o adquirirem usarão essas listas como um barema para saber o que ler.

Gordon Mathews (2002) em **Cultura global e identidade individual** diz que isso se insere na lógica do “supermercado cultural global”, em que os produtos moldam e fazem parte da composição da identidade do indivíduo e na construção do gosto. E ainda formula:

[...] cultura tornou-se, em parte, uma questão de gosto pessoal; até certo grau parece que nós pegamos e escolhemos culturalmente quem somos [...] circulamos, sem dúvida, pelo “supermercado cultural”, escolhendo, ainda que de uma maneira altamente condicionada, as identidades que desempenhamos dentro de nossos mundos sociais (MATHEWS, 2002, p. 25).

A construção da identidade e do gosto está ligada a dispositivos institucionais, discursivos e mercadológicos. Ainda que permitam a apropriação e subversão do condicionamento, como prevê o próprio conceito, a partir do pensamento de Deleuze, também estão ligados aos lugares de poder e saber, que determinam o que será

encontrado no supermercado cultural, seja esse o supermercado *gourmet* da crítica ou o grande atacado dos *best-sellers*. A construção do gosto não é uma escolha individual, está ligada às estruturas sociais e capitais, que impõem padrões da sociedade capitalista-industrial — de produção em larga escala, descarte e produção contínuos, mas que apontam para a manutenção de um modelo de vida de felicidade e conforto material. Esse padrão ainda é fomentado na indústria literária.

Ao observar a lista dos livros mais vendidos de 2010 até 2017 publicada pelo jornal *online Nexo*, é possível perceber a predominância das produções de autoajuda, que compõem 70% da lista. Ela é constituída pelos seguintes títulos, em ordem decrescente: **Nada a perder 3 e 2**, de Edir Macedo, ocupando os primeiros lugares; *A culpa é das estrelas*, de John Green; *Ágape*, de Padre Marcelo Rossi; **Cinquenta tons de cinza**, de E. L. James; **Ansiedade**, de Augusto Cury; **Jardim Secreto**, de Johanna Basford; **O pequeno príncipe**, de Antoine Saint-Exupéry; **Philia**, de Padre Marcelo Rossi; e **Kairós**, também de Padre Marcelo Rossi. Os três livros que fogem à categoria de autoajuda são livros com produções cinematográficas voltadas para o público jovem feminino ou infantil, que é o caso de **A Culpa é das estrelas**, **Cinquenta tons de cinza** e **O Pequeno Príncipe**. A maioria dos livros é de autoajuda de cunho religioso, seja evangélico ou católico, com exceção de **Jardim Secreto**, um livro para colorir.

Os produtores de literatura ficcional brasileira contemporânea não aparecem nos 25 livros listados, comprovando que, sim, é uma literatura para nichos. Ainda que estes sejam diversos, representam uma parte pequena no universo de milhões de cópias. A construção do cânone e suas exclusões e a criação de um mercado que visa ao lucro e à publicidade, independentemente do produto vendido, fazem parte do discurso contemporâneo do dispositivo literatura. Em um mundo que permite a divulgação e a produção de literatura de forma múltipla, diversa e acessível pela internet, assim como a difusão de padrões — pelo mercado do *Lattes* ou pelos anúncios do *Facebook* — todos lutam para valorizar a sua produção, qualificá-la como válida, seja fraturando o sistema literário ou reproduzindo-o.

3.2 “Todo mundo tenta provar que o RG é algo que tem relação com roupas”

Annateresa Fabris (2002), no texto **Vanguarda e Mercado**, busca fazer uma reflexão histórica sobre a arte e o mercado, a partir do contexto de escritores como Flaubert e Balzac. A autora sistematiza que, após a Revolução Francesa e a primeira e

segunda Revoluções Industriais, o dinheiro passou a fazer parte do *modus operandi* da literatura. Os literatos tiveram que lidar com uma nova situação após a constituição do gosto de um público cada vez mais amplo que passou a determinar o sucesso de uma obra, ocupando o lugar dos grupos seletos da academia. Para Fabris, “o modo de produção capitalista [...] havia estabelecido uma nova função para a cultura e um modo de consumo inédito dos bens culturais, ao conferir ao artista uma liberdade [...] desconhecida, acompanhada, porém, pela transformação da obra numa mercadoria” (FABRIS, 2002, p. 108).

A concepção moderna de arte, vinculada à imposição do valor estético, à construção do cânone, à função utilitária (pedagógica, nacionalista etc.), à reflexão linguística sobre a sua própria forma de expressão, convive, paralelamente, com outro tipo de cultura de arte, mercantilizada, vinculada às concentrações urbanas, que busca atender à demanda do gosto do público de massa. O mercado funciona como uma “instância objetiva da produção artística moderna” (FABRIS, 2002, p. 109), pois a autonomia do campo artístico precisa lidar com a realidade mercadológica onipresente, principalmente na busca de um modo de sobrevivência pela arte. O cinema, ainda que não fosse visto como arte no início do século XX, por exemplo, foi uma das estratégias usadas por escritores para popularizar suas obras e ganhar em cima de direitos autorais. Fabris usa como exemplo o escritor italiano, Giovanni Verga, que teve incontáveis livros traduzidos para o cinema, inclusive a sua obra mais famosa, **Cavalleria Rusticana**, adaptada cinco vezes (em 1908, 1910, 1916, 1917 e 1924). Outro escritor que teve o seu sucesso vinculado ao cinema foi Francis Scott Fitzgerald. O autor já era reconhecido pela sua participação no meio artístico de Nova York e, para sustentar o seu estilo de vida e contribuir ainda mais com a sua fama, os seus livros **Belos e Malditos** e **O Grande Gatsby** foram transformados em filmes nos anos subsequentes aos seus lançamentos, em 1922 e 1926, respectivamente.

Annateresa Fabris afirma que o artista assume uma dupla performance. De um lado, deseja preencher as expectativas da crítica literária, ao fazer um produto artístico não contaminado que rompa com o jogo da oferta e procura, do outro, deseja ultrapassar a concorrência, oferecendo uma mercadoria que venda, por ser um produto mais antenado e diferente. Esse é o desejo do artista: conseguir inserir-se no mercado produzindo algo que, para ele, tenha valor estético. O escritor insere-se então em uma tríade mercadológica:

a confecção de um objeto qualquer, tarefa do artista; sua exposição, tarefa do comerciante; seu reconhecimento ou comentário, tarefa do crítico. Nessa tríade, o momento fundamental é a exposição porque um significativo sem significado existe somente se for exibido. O comerciante é, de fato, o personagem essencial da vanguarda; o operador e o crítico são seus satélites (FABRIS, 2002, p. 111).

As estratégias de publicização e mercantilização da arte são as protagonistas porque garantem a visibilidade e a legitimidade do produto, indiferente do meio. São as estratégias de parcerias, prêmios, legitimações acadêmicas, venda de direitos autorais, investimento em publicidade, cada uma de acordo com o leitor e o campo que deseja atingir, encarregando-se da incitação ao consumo. O artista e o público são os dois extremos desse mapa, mas imprescindíveis um ao outro. Para Fabris, o mercado de arte tenta vender a ideia de que a obra artística não é uma mercadoria qualquer, usando dispositivos de legitimação para transformar a venda em um ritual, cuja experiência faça com o que o sujeito se sinta diferente de uma troca comercial corriqueira. É possível observar que o mercado apropria-se do discurso a favor do “valor estético” e contra a produção em massa, assim como o discurso que rompe com os dois pensamentos — ambos são estratégias para vender a experiência ao público — seja a partir da valorização das críticas, da valorização das vozes identitárias ou do mais novo *boom* comercial.

Ao fim, a autora mapeia, de maneira geral, a relação da vanguarda com o mercado, que terminou por consolidar o movimento e o pensamento da crítica e do artista sobre a relação da literatura com o capital:

os movimentos de vanguarda em geral se pautam por uma atitude dicotômica perante o mercado: negam e ao mesmo tempo aceitam tais regras no momento em que constituem um mercado próprio. Da tensão entre a concepção da arte como uma operação individual e livre e a inserção da obra num circuito moldado pelas normas da produção capitalista nasce uma estrutura apenas aparentemente paradoxal — um mercado que mercantiliza a recusa do mercado. O paradoxo é apenas aparente porque a vanguarda, o encenar continuamente a própria morte, nada mais faz do que obedecer a um mecanismo do mercado. A recusa da cristalização e da fórmula, a busca incessante do novo e do inusitado são a própria garantia da vitalidade da arte moderna, que se comporta como Penélope para não perder o estatuto que lhe foi outorgado pela sociedade burguesa-capitalista (FABRIS, 2002, p. 115).

As vanguardas artísticas do início do século XX tinham um comprometimento e um conceito fundador vinculado à inovação e à ruptura, tanto com a própria linguagem

artística quanto com os movimentos sociais, políticos e científicos. No entanto, o que Fabris mapeou foi uma necessidade de criar uma agenda mercadológica para que essa arte pudesse ser feita, distribuída e exibida. Foi preciso criar estratégias, através do cinema ou de um discurso da diferença, contra o mercado, utilizando a legitimação da crítica literária para preencher a expectativa popular. Dizer que a obra tem valor artístico é uma estratégia mercadológica para conquistar um mercado e um público daquela arte. A metáfora que compara o museu a uma loja de departamento serve justamente para ilustrar como em cada uma dessas instâncias há uma distribuição de produtos, na qual o consumidor escolherá o seu favorito a partir de uma curadoria pré-existente, seja do último movimento de vanguarda ou a nova tendência da moda.

O texto **Vanguarda e Mercado** denuncia uma lógica de mercado na própria produção da arte ao construir para si um discurso de diferença. Um século após as vanguardas, o capitalismo se acirrou e a lógica do *best-seller* e da indústria do entretenimento se consolidou, porém as estratégias dos escritores que não atingem o grande público de marcar-se como diferente, esperando a legitimação da crítica, do prêmio, das feiras literárias, para garantir o seu público, ainda se mantêm. Os ensaios e a própria produção artística de Santiago Nazarian são partes da composição de uma imagem de “cultura da arte” e da formação de um leitor — investindo no sentimento de que não é qualquer leitor. Ele mesmo deseja ser esse escritor reconhecido pelo “valor” da sua obra, que atinja um público considerável para viver a partir da literatura que produz, por isso utiliza da ficção, **Biofobia**, para discutir sobre o mercado artístico e seu fracasso na figura do personagem André. A controvérsia gerada nas redes sociais está justamente ligada à percepção dos leitores sobre essas estratégias do escritor para se manter nos espaços sociais e midiáticos.

Regina Dalcastagné apresenta o discurso da universidade que deseja operar com novos dispositivos que vão além da valoração da literatura, buscando mapear diversas formas de expressão e denunciando os critérios de valoração. A universidade também está pensando em novos mercados e novas possibilidades, afinal, há uma demanda pela visibilidade de identidades marginalizadas, e a cultura acadêmica tem buscado rever esse lugar de exclusão, ainda que, nesse processo, o próprio mercado já tenha passado a capitalizar a luta identitária. Um exemplo é a Disney, que usa a representatividade como uma estratégia de mercado que apela para afetividade, com protagonistas mulheres e negros e personagens gays, ainda que não tenha uma preocupação com a forma como essas identidades serão representadas. A própria Dalcastagné está defendendo, de forma

estratégica, através do diálogo com seus pares, uma nova forma de pensar a universidade, publicizando-a e criando uma imagem simbólica para a produção do conhecimento. Já Ricardo Soares discute de forma valorativa, incriminando as estratégias dos escritores contemporâneos e reproduzindo o pensamento do grande escritor e da grande obra.

Essa capacidade dos leitores de opinar, interferir e modificar o produto que consomem é a diferença entre o momento mapeado por Fabris e a lógica da produção cultural contemporânea. Durante o período da modernidade, a maioria das teorias críticas procuram explicar a literatura e o meio literário a partir da perspectiva do autor. Antoine Compagnon (1999), em **O Demônio da Teoria**, afirma que, por muito tempo, a literatura era sinônimo de grandes escritores. Com o romantismo, a ascensão do indivíduo no mundo burguês e a consolidação da imprensa, a figura autoral tornou-se um símbolo detentor do saber e do sentido da obra como um todo. Os escritores que podiam falar de si seriam os heróis do mundo moderno. Dessa forma, autores que encarnaram o espírito da nação como uma forma de institucionalização dos valores no forjar de uma unidade nacional tiveram protagonismo na cena literária e na construção do cânone. E com a valorização do indivíduo, depois do século XIX, a literatura passa a ser analisada unicamente como espelho de uma realidade ou a vontade do autor.

Para Compagnon, a história literária e a própria teoria da literatura nunca se interessaram pela recepção. “Os leitores, na maioria das vezes só eram levados em consideração quando se tornavam outros autores, através da noção de ‘destino de um escritor’, um destino essencialmente literário” (COMPAGNON, 1999, p. 147). O leitor apenas era considerado enquanto autor ao buscar quais obras influenciaram o seu projeto literário. Santiago Nazarian denuncia e reproduz essa forma de análise, no texto **Animais Raros**, ao afirmar que apenas escritores ou aspirantes leem a literatura contemporânea brasileira, pois essa produção não atinge o gosto popular. A interpretação pautada somente na figura autoral foi questionada pelo formalismo russo, *new criticism* e pelo próprio estruturalismo, que buscavam dar o protagonismo ao próprio texto, e no famoso texto **A morte do autor** Roland Barthes (2004) declara a morte simbólica do autor, que dará lugar à figura do leitor e do texto. Entretanto, ainda que não problematizasse as questões do destino e da influência priorizados na história literária ou a relação mercado-leitor, na década de 1960, a Estética da Recepção, que tinha como principais teóricos Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, buscava analisar a leitura e o leitor como uma reação individual e coletiva.

Antoine Compagnon afirma que os estudos da recepção percebiam “o texto como uma estrutura potencial concretizada pelo leitor, na leitura, um processo que põe o texto em relação com normas e valores extraliterários, por intermédio dos quais o leitor dá sentido a sua experiência do texto” (COMPAGNON, 1999, p. 148), isto é, o leitor entende o texto a partir dos seus valores, que somente é realizado no processo de leitura — só é compreendido na sua recepção. A literatura existe no objeto livro, na biblioteca; hoje em dia, na internet ou no *e-book*, mas, para os teóricos da recepção, a realização do seu sentido só acontece no processo interpretativo da leitura. O problema apontado pelo filósofo é que a análise da recepção foi construída a partir de um universo literário bem controlado ao criar a expectativa de um leitor ideal e implícito, que encarna em si todas as predisposições para que a leitura da obra exerça o seu efeito.

O leitor implícito impõe um modelo idealizado ao leitor comum, cotidiano, real, dando-lhe um caráter passivo e ainda valorizando a figura autoral, ao colocar o leitor como apenas um caçador de pistas deixadas pelo autor, impossibilitando a criação de um mapa próprio da leitura. Tanto Iser quanto Jauss, com os conceitos de *repertório* e *horizonte de expectativa*, respectivamente, elitizam a figura do leitor, ao afirmarem que este precisa de determinada bagagem histórica, social e cultural para entender o texto, deslegitimando a leitura como uma possibilidade múltipla e subjetiva, e ainda acreditando em uma espécie de leitura ideal, baseada nos dispositivos obra e autor. Compagnon afirma que, embora a teoria da recepção tenha permitido repensar a história literária por outra perspectiva, anulava a própria crítica literária e o leitor “real”, cotidiano, diverso e múltiplo.

Por muito tempo, o leitor/consumidor foi visto e atuou de forma passiva, seja na própria teoria literária ou na forma publicitária da organização do mercado na sociedade capitalista. No entanto, na sociedade em rede, o leitor é o protagonista, não apenas de forma analítica e teórica, mas pelo próprio modo de vida simultâneo, interligado e global. É o tempo do leitor. A internet possibilita que o consumidor final possa driblar o próprio mercado e o próprio algoritmo, que utiliza da informação das pessoas para produzir conteúdo e fomentar o consumo de produtos. Na rede, o sujeito pode expressar livremente sua opinião, podendo produzir uma reação em cadeia pela possibilidade de encontro com outras vozes que pensam igual. As pessoas demandam diversidade e representatividade, criticam obras artísticas, produzem seu próprio conteúdo, seja através de *fanfics* ou *fanzines*, ou de produções profissionais em diversas mídias disponibilizadas pela internet, ou até a própria pirataria, feita de fã para fã, com o intuito

de possibilitar que mais pessoas vejam tal obra. Tudo isso faz parte das formas de reapropriação subjetiva e coletiva do mercado e dos modos de produção de arte.

Obviamente, as instituições mercadológicas sabem que a TV linear está em declínio e cada vez mais investem em serviços de *streaming* ou na capitalização da produção artística virtual, transformando em *merchandising* físico, como biografias em livros, eventos em teatros e até a publicidade *online*, em que o produtor de conteúdo fala para os seus leitores que produto usar ou não. Ainda que seja um processo de capitalização, ruptura e reapropriação, o leitor e o produtor de conteúdo nunca tiveram tanta liberdade ao conseguirem, muitas vezes, de forma gratuita, suporte e plataformas para divulgar a arte em diversas linguagens. Além disso, há a possibilidade legal de financiar projetos artísticos e artistas diretamente através do *crowdfunding*¹⁰, através de ferramentas como o *Patreon*, o *APOIA.se*, *Catarse* e *Kickstarter*, em que as pessoas podem financiar diretamente um projeto ou o trabalho contínuo de um artista, garantindo a este uma fonte de renda e o material para concluir e manter o seu trabalho.

Paula Sibilia (2011), no artigo **A técnica contra o acaso: os corpos inter-hiperativos da contemporaneidade**, também discute a internet como espaço de interação através do posicionamento do espectador/leitor contemporâneo, que deixa de ser passivo, contemplando obras fixas e estáveis, passando a ter uma posição ativa e interativa com a arte, tornando-se consumidor, cliente e usuário, ao apertar botões, clicar em *links*, dar *likes* e compartilhar textos. Os leitores são produtores de conteúdo, simplesmente avaliando uma obra ou opinando sobre esta. Sibilia assinala que a figura do autor do século XIX como única forma de interpretação do texto também está desaparecendo, mas existe uma nova forma de espetacularização do artista, principalmente na cultura das celebridades, em que a assinatura e o nome próprio legitimam os circuitos midiáticos e mercadológicos.

A teórica aponta que essa interatividade enriquece e transforma a experiência artística e midiática. A relação com a recepção transforma a própria obra e o artista, que também passa a interagir nas mídias sociais, estimulando uma série de atitudes em frente ao fazer artístico, tais como: “o empreendedorismo, a velocidade, a pró-atividade, a hiper-conexão, a cultura participativa, a administração de múltiplos contatos, a boa performance nos âmbitos mais diversos, o gerenciamento da própria imagem, a espetacularização do eu e a autopromoção, a reciclagem e a atualização constantes, etc.

¹⁰ Financiamento coletivo.

[sic]” (SIBILIA, 2011, p. 646). Assim, o artista e o seu leitor, a sua crítica, se posicionam no mundo do espetáculo através de recursos performáticos que buscam o olhar do outro como reconhecimento e legitimação. A performance, segundo a autora, funciona como um jogo entre os indivíduos em que mudar o corpo e suas ações é subjetivá-lo para estabelecer uma posição em relação ao mundo e à sociedade. Isto acaba por tornar-se uma demanda na sociedade em rede em que a hipertrofia do eu é o *modus operandi* nas telas e *timelines* das redes sociais.

Tanto Regina Dalcastagnè quanto Ricardo Soares performam ao comentar os textos de Nazarian. Buscam, de forma pública e dentro dos seus ciclos pessoais e profissionais, defender a sua ocupação social e manter a coerência discursiva da sua persona pública nas redes sociais. A internet possibilita performatividades múltiplas e processos de ficcionalização que brincam com o anonimato e a possibilidade da virtualidade do sujeito. Um exemplo, entre os próprios leitores de Santiago Nazarian, é uma crítica a **Mastigando Humanos** no blog *Pensamentos Transgressos*, publicada em 2007. O blog faz resenhas e comentários de livros, filmes, quadrinhos e séries, como também discute questões da teoria literária, como a noção de referência e plágio. Tudo isso é feito de forma anônima. Dessa forma, partindo da própria premissa do romance **Mastigando Humanos**, que personifica a biografia de um jovem escritor paulista na figura de um jacaré que vai parar no esgoto de São Paulo e come todos os dejetos, aprendendo a ler e escrever, publica-se o texto *Mastigando o quê?!? Ah, sim: minha paciência...* (2017).

No texto, um personagem, também jacaré, é criado para criticar o livro de Nazarian. A crítica inicia mostrando que o autor é um convidado ficcional, utilizando de forma estratégica o local de origem, o zoológico, que indica a identidade animal, como também fala de Victório, protagonista de *Mastigando Humanos*, como seu igual: “antes de mais nada gostaria de agradecer ao dono desse blog, meu amigo House. Nos conhecemos em 1984 e até hoje ele ainda faz algumas visitas em minha casa, o Zoológico [...] ele me pediu para falar do livro de Victório, *Mastigando Humanos*.” (MASTIGANDO..., 2017). A escolha de usar um jacaré para escrever a crítica em um blog da internet é uma forma de demonstrar a estratégia do próprio Santiago Nazarian ao escrever sobre Victório e a história de um jacaré jovem, escrevendo suas memórias e sua trajetória como escritor, como uma ficcionalização da própria vida *underground* e artística do autor.

E olhem você, ele tem o comportamento humano latente. Não vai ao esgoto por conta de sua verve adolescente, mas por pura preguiça. Assim, como podemos achar nele um réptil autêntico? Ele é somente um homem travestido de réptil. Sabe, eu nunca leio o nome do autor do livro antes de começar a lê-lo e [...] procedi da mesma forma ao ler *Mastigando*, mas já na página 19 o segredo estava desfeito — trata-se de um ser humano. [...] Vejam lá o que Victório come: salgadinhos, lixo de todo o tipo, gorduras, gorduras e mais gorduras. De jacaré a baleia em 30 páginas. [...] Putz, já falaram pra esse humano que os símios não acumulam gordura como os répteis? Nosso processo é muito mais rápido. Por favor, vejam Discovery. Tem em qualquer canal por assinatura.

Ah, esqueci... Ele é um undergroundpaulista [sic], né? Eu já estive em S. Paulo uma vez. Lugar legal. Todo mundo tenta provar que o RG é algo que tem relação com roupas. [...] a minha primeira impressão era sempre a de um baile à fantasia. Voltando a *Mastigando*... O romance de formação de um jacaré que foi professor universitário?!?! (MASTIGANDO..., 2007).

O jogo proposto pela figura anônima que escreve a crítica é a fantasia da impossibilidade. Um jacaré morador de um zoológico escrevendo uma *review* em um blog na internet e um jacaré escritor, adolescente e *underground* existem apenas no aparato do inimaginável da ficção. O trecho denuncia o jogo com esse inimaginável, brincando com a ideia de que quem escreve a crítica é um verdadeiro jacaré e por isso tem autoridade para tirar a fantasia réptil de Victório. Essa tentativa de *revelar* a identidade de Victório é uma forma de caracterizar a narrativa de **Mastigando Humanos** de forma irônica e paródica. A primeira característica é a questão adolescente. Já no primeiro parágrafo do romance, a vontade de provar o gosto dos subterrâneos e de experimentar a inconsequência da juventude levam o jacaré ao esgoto. Victório é um adolescente que, movido pela correnteza da juventude, saiu de um espaço bucólico e foi parar no caos da grande metrópole. Nesse novo ambiente, contará a história de sua vida e a sua atração adolescente pelo *underground*, pelo subterrâneo, pelo proibido e pelo transgressor. O protagonista passa a sua vida, enquanto narrativa, atrás do gosto dos subterrâneos, defendendo suas ideias como quem se apoia em um *skate*. Victório deseja escrever a história de sua juventude e como cresceu... Ou escolheu não crescer.

O autor da crítica, o jacaré do zoológico, utiliza a negação desse caráter adolescente para afirmá-lo. Biologicamente, os jacarés são animais pesados e de metabolismo lento, costumam preservar suas energias para o ataque às presas, por isso,

quando não estão caçando, vivem de forma mais contemplativa. O modo de vida de um jacaré normal não condiz com o desejo de juventude buscado por Victório, quanto mais com a narração da sua história da pré-adolescência até tornar-se um jovem adulto escritor, quase como um romance de formação. O crítico utiliza da negação para dizer que o desejo juvenil é réptil justamente para brincar com o fato de que não é. Ele brinca com o imaginário da cultura adolescente, que aparece no desejo de escrita, que é humano. Esse desejo é imaginativo por ser de um jacaré. Devido ao seu metabolismo lento, jacarés engordam fácil, principalmente quando vivem em ambientes próprios da grande metrópole, como evidenciou a repetição da notícia do jacaré da Pampulha, em Belo Horizonte, que a cada ano engorda proporcionalmente à quantidade de lixo que ingere. Ainda que Victório sintasse-se estufado quando come demais, ele é sempre magro, ágil e altamente adaptável ao *underground* paulista.

Quando Victório chega ao esgoto, come todos os produtos que indicam o que é ser um sujeito na metrópole, seu corpo muda e passa a tornar-se mais humano, capaz de raciocinar e ser crítico. O jacaré come tudo sem selecionar. Experimenta, mastiga, engole e transforma aquilo em massa (pensante) no seu corpo. No entanto, Victório, metaforicamente, aponta que o seu comportamento na verdade é um reflexo do próprio comportamento humano — sua comida e seu erotismo. Os estímulos orais, a fome, o consumo dos objetos, dos comportamentos e das outras pessoas fazem parte da vida humana. E no romance o ato físico de comer aparece como metáfora erótica e do prazer de consumir. Os sujeitos estão à mercê e em diálogo com as diversas referências culturais que funcionam como alimento da sua identidade. O número de referências e alimentos é infinito. E entre tantas, escolhem qual prazer oral irão adotar para sua vida, sejam os cigarros, o chiclete, o restaurante que escolhem para comer ou as bocas que escolhem beijar. Ao mastigar, deglutir e triturar os humanos, Victório está ingerindo e triturando os signos de sua cultura. A narrativa de **Mastigando Humanos** só existe porque, ao mesmo tempo em que come a carne humana, metaforicamente consome a sua cultura, junta suas referências e transforma isso na estética da linguagem que é o seu discurso, como narrador da história.

O crítico jacaré blogueiro utiliza desses argumentos para denunciar o processo de ficcionalização de Santiago Nazarian na figura de Victório. Para ele, a página 19 da primeira edição de 2006 é o marco decisivo para revelar o mistério da humanidade do réptil. A página narra o despertar da deglutição sexual do protagonista quando se interessa sexualmente por um tonel de óleo chamado Santana. Por isso, afirma:

“Santana, um velho tonel de óleo, sim, foi minha primeira paixão. [...] foi, digamos, uma... fisgada, uma fisgada irresistível (SANTIAGO, 2006, p. 19). E continua: “Que diabos ele espera de um tonel de óleo?”. Ora, mas o que todos os homens esperam das mulheres? [...] Apenas que se abram, ranjam, deem abrigo e espaço, espaço para eles entrarem. Um túnel de carne quente para descansar. Para mim, um túnel de paredes frias” (NAZARIAN, 2006, p. 19). A paixão de Victório por Santana é bastante sexual. Ele se interessa por ela devido a sua aparência, às formas do seu corpo e à maneira como a encontrou. O jacaré ainda tenta justificar o seu interesse, utilizando-se de uma descrição explícita, próxima ao pornográfico, do estereótipo e do imaginário dos homens sobre o corpo feminino enquanto objeto, muito difundido no cinema, na indústria pornográfica, na erotização da moda etc.

O jogo acontece na medida em que Santana, mesmo descrita como uma Marilyn Monroe, cheia de curvas e trejeitos sedutores, não deixa de ser um tonel de óleo velho e enferrujado. Santana é um simulacro, o inimaginável, de mulher e de desejo. Em seu fundo oco, todo o imaginário sexual bate e volta para mostrar como aquilo é líquido, transitório, descartável. O símbolo sexual pode ser ou será um tonel de óleo jogado fora, que aos olhos de um escritor se transforma em objeto de desejo, um substrato da arte. O desejo sexual imaginativo, fetichizado, uma mistura de hormônios animais, é algo do humano, da narrativa sexual humana, que vinculada à fome de referências, aos símbolos culturais e ao modo de vida capitalista, denunciam que Victório é demasiadamente humano, isto é, denunciam a criação inimaginável performática de um escritor. Por isso, estrategicamente, o crítico relaciona o romance ao baile de fantasia da vida urbana em que cada sujeito escolhe os signos da cultura para compor a sua imagem e como a sua imagem será lida pelos outros, em um processo performático da construção de si. Ao mesmo tempo, denuncia a sua própria estratégia de fantasiar-se de crítico réptil escrevendo no computador da sua jaula do zoológico.

O autor anônimo do blog e os críticos do texto **Animais Raros** são exemplos das formas como o sujeito atua na internet — um palco de performances infinitas e simultâneas. Mas o que significa performance? Paula Sibilia (2015), no artigo **Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível**, busca pensar o conceito na era da sociedade em rede. A pesquisa afirma que o termo surgiu nos anos 1970 como uma tentativa de abranger um novo gênero artístico, composto por manifestações híbridas, tais como a mistura da dança, do teatro, da poesia, da música, das produções visuais e auditivas, das tecnologias, dos *happenings* e de outras

experimentações que buscam uma “encenação inesperada que interrompe o fluxo habitual do espaço público” (SIBILIA, 2015, p. 354), isto é, uma ação múltipla realizada por alguém e vivenciada por este e outros. No entanto, o termo já transbordou a esfera artística e o que interessa à autora é a leitura da performance como uma espetacularização da vida cotidiana.

Sibilia afirma que estamos vivendo a era da performance. A competitividade e as forças socioculturais, políticas e econômicas são dispositivos institucionais e discursivos que impõem que a felicidade seja visível, pois é uma forma de legitimar, através do olhar do outro, o modo de vida do sucesso. Nesse mundo, performar ganha outro significado — é a exibição máxima do sujeito para outros sujeitos que também se exibem. A “vida comum” realiza-se através de imagens performáticas que se multiplicam nos códigos midiáticos das redes sociais, dos vlogs no *YouTube* e nos *reality shows*, indeterminando o que é vida real e o que é ficção, transformando tudo em um híbrido ficcionalizado, uma narrativa do cotidiano. Nesse sentido, a autora afirma: “os modos de vida contemporâneos levam os sujeitos a emoldurarem seus atos cotidianos como se estivessem sempre prestes a serem projetados em uma tela, estimulando jeitos performáticos de viver” (SIBILIA, 2015, p. 356). O sujeito enquadra e atua seus comportamentos, opiniões e imagens do cotidiano, projetando a performance de um eu atraente, para serem legitimados e apreciados.

No artigo, Sibilia salienta que na década de 1970 a performance como movimento artístico tinha um compromisso político de ruptura com as estruturas do capitalismo e da moral burguesa, reivindicando a autenticidade como uma possibilidade do subjetivo político na arte do agora. Diferentemente, a performance do espetáculo cotidiano é a autenticidade como um artifício da atuação. O sujeito veste a fantasia como modo de vida. Sibilia conceitua o modo de vida performático como o “escoamento da interioridade psicológica que marcam as subjetividades contemporâneas, cada vez mais voltadas para formas flexíveis, múltiplas, epidérmicas, fluidas e mutantes de ser e estar no mundo” (SIBILIA, 2015, p. 358). Esse escoamento da subjetividade está intimamente ligado ao desejo de ser celebridade, não necessariamente ser alguém ou fazer algo, mas ser visto sendo alguém e fazendo algo.

a performance implica um corpo que se expõe e, nesse gesto, cria-se a si próprio. Isso significa que essa subjetividade ganha forma e existência à medida que (e na medida em que) se mostra e aparece, performa e se performa. Tal é a dimensão performativa que faz parte do próprio ato de se tornar visível.

Por isso, nessas novas práticas midiáticas e artísticas, não se trata tanto de encenar uma ficção ou de simular ser alguém que, na realidade [...]. O que de fato ocorre nesses atos é a invenção de um corpo e uma subjetividade reais (SIBILIA, 2015, p. 358-359).

Em **O show do eu** Sibilia já discutia essa questão da performance como uma forma de ficcionalização estética da vida cotidiana. Para ela, procura-se avidamente criar uma persona midiática a partir de uma experiência autêntica. Por isso, há um interesse na intimidade pessoal e alheia, nas *timelines* das redes sociais, nos *stories* do *Instagram* e nos *reality shows*, que funcionam como as ferramentas para o espetáculo da realidade. Há uma construção de um mito do eu como uma trajetória de um arco dramático coerente, em que inventam a vida como uma ficção. Nesse sentido, a pesquisadora afirma: “Espetacularizar o eu consiste precisamente nisso: transformar as nossas personalidades e vidas (já nem tão) privadas em realidades ficcionalizadas com recursos midiáticos” (SIBILIA, 2016, p. 249).

Na sociedade em rede, o eu torna-se um personagem. Nos relatos cotidianos, posicionamentos extremistas e violentos, *textões*¹¹ politizados e *selfies* há uma construção do si mesmo enquanto personagem conectado e visto por outros personagens. Os discursos que se proliferam nos dispositivos virtuais e tecnológicos tentam reproduzir personagens inspirados nos modos de vida das celebridades, do cinema e dos *digital influencers*, que ditam como a vida deve ser. O sujeito deseja ser reconhecido pelo seu posicionamento, sua imagem e seu mito de coerência de si — criando um personagem para si. Paula Sibilia conclui que os modos performáticos de ser e estar no mundo, além de legitimarem os sujeitos, são meios necessários para sobreviver e garantir o sucesso. “Trata-se de uma obra que deve ser vista e [...] precisa conquistar os aplausos do público. É uma subjetividade que se autocria em contato permanente com o olhar alheio” (SIBILIA, 2016, p. 302-303).

Michel Foucault (1992) em **A escrita de si** busca pensar a potencialidade da escrita das notas e da confissão a partir do pensamento ascético de Vita Antonii, mais conhecido como Antão ou Padre do Deserto. A figura religiosa pregava uma filosofia reflexiva para atingir o equilíbrio moral e espiritual, abstando-se dos prazeres físicos. Para isso, cultivava-se a prática da anacorese, um tipo de retiro espiritual que, para atenuar os perigos da solidão, utiliza-se da escrita para simular o papel do olhar do outro na

¹¹ Termo utilizado na internet para ironizar textos longos que problematizam questões sociais e políticas.

tentativa de suscitar o constrangimento como uma censura da conduta e do pensamento, afinal, “aquilo que os outros são para o asceta numa comunidade, sê-lo-á o caderno de notas para o solitário” (FOUCAULT, 1992, p. 130-131). A escrita é uma prática de si, isto é, um exercício de adestramento de si pelo próprio indivíduo, que o leva a aprender a arte de viver.

Essa escrita etopoiética, registrada em documentos dos séculos I e II, estabeleceu-se em duas formas. A primeira forma, a hypomnemata, era um tipo de agenda de contabilidade e notas pessoais que, no contexto religioso, tornou-se um livro de vida e de conduta, que consistia em citações de obras e livros, relatos testemunhados ou lidos, reflexões e discussões com o outro — “uma memória material das coisas lidas, ouvidas e pensadas” (FOUCAULT, 1992, p. 136). Entretanto, os hypomnemata não eram artefatos de rememoração, mas sim um guia da prática de si, ao ler, reler, meditar e confrontar a si e aos outros, imprimindo suas ideias e práticas na constituição de si a partir do processo de escrita. Foucault afirma que a hypomnemata é “um equipamento de discursos a que se pode recorrer” (FOUCAULT, 1992, p. 138) no intuito de constituição e manutenção de um si, de um eu. “A escrita dos hypomnemata é um veículo importante desta subjetivação do discurso” (FOUCAULT, 1992, p. 138). A escrita dos hypomnemata é uma espécie de colagem de discursos para construção do eu. Dessa forma, Foucault afirma:

[...] estes hypomnemata não devem porém ser entendidos como diários íntimos ou como aqueles relatos de experiência espirituais [...]. Não constituem uma “narrativa de si mesmo”; não têm por objetivo trazer à luz do dia *as arcana conscientiae* cuja confissão — oral ou escrita — possui valor de purificação. O movimento que visam efectuar é inverso desse: trata-se, não de perseguir o indizível, não de revelar o que está oculto, mas pelo contrário, de captar o já dito; reunir aquilo que se pôde ouvir ou ler, e isto com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si (FOUCAULT, 1992, p. 138).

Essa prática da palavra e da linguagem é orientada pelo cuidado de si, em que, a partir de uma coleta e reunião do conhecimento e da cultura, estabelece uma relação consigo próprio e constitui a si mesmo por intermédio de outros discursos. De acordo com Foucault, a redação dos hypomnemata contribui para a formação de si de três maneiras. A primeira é a leitura. A escrita é uma forma de recolher a leitura feita e nos reconhecer a partir dela, afinal, a prática de si existe a partir do outro, do que lê e do que vivencia. A segunda é a seleção de elementos heterogêneos. A escrita dos hypomnemata

não se propõe a pensar a totalidade do sentido, mas a verdade local e o seu valor circunstancial. É uma escrita estratégica e performática. A escrita sobre si não é única, central, mas múltipla, criativa e contextual, o que possibilita trabalhar com conteúdos e referências diversas. A terceira é a composição do eu na tentativa “de unificar esses fragmentos heterogêneos por intermédio da sua subjetivação no exercício da escrita pessoal” (FOUCAULT, 1992, p. 144). O signo torna-se material através da escrita, que, a partir da leitura do mundo, constitui um corpo. Não um corpo verdade-doutrina, mas um corpo que se apropriou das leituras, da técnica e da prática da linguagem escrita, transformado a coisa vivida e vista em materialidade, em corpo, em ação, em um eu criativo e performático. Conclui-se que “o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa recollecção das coisas ditas” (FOUCAULT, 1992, p. 144-145).

A segunda forma de escrita de si, de acordo com Foucault, é a correspondência. O autor afirma que o texto enviado para o outro também é um exercício de escrita para quem o escreve. É uma prática do eu e um processo de comunicação contínuo e equivalente, no qual o que se fala para outro serve como uma fala para si mesmo. Indo além do adestramento de si próprio do hypomnemata, a correspondência é uma manifestação do eu para os outros. O escritor se faz presente, e escrever torna-se um ato de mostrar-se e exhibir-se. Nesse sentido, Foucault afirma:

A reciprocidade que a correspondência estabelece não se restringe ao simples conselho ou ajuda; é ela a do olhar e do exame. A carta que, na sua qualidade de exercício, labora no sentido da subjetificação do discurso verdadeiro, da sua assimilação e da sua elaboração como “bem próprio”, constitui também e ao mesmo tempo uma objetificação da alma. [...] O trabalho que a carta opera sobre o destinatário, mas que também é efectuado sobre o escritor pela própria carta que envia, implica pois uma “introspecção”; mas há que entender esta menos como um decifração de si por si mesmo do que como uma abertura de si mesmo que se dá ao outro (FOUCAULT, 1992, p. 152-153).

A correspondência é uma exposição da sua própria intimidade. As cartas são uma impressão subjetiva de quem as escreve, assim como uma impressão do outro sobre a subjetividade alheia. Com os comentários, conselhos, narrativas cotidianas, a correspondência busca inspirar um modo de vida, ainda que pela negação e pelo exercício do pensamento, atesta uma qualidade do modo de ser a partir da escrita epistolar. É na relação epistolar, ligada à valoração do olhar do outro, que se desenvolve o exame de consciência como uma escrita si no relato da banalidade cotidiana, na avaliação do certo e do errado, nas observações políticas e sociais e nas práticas

materiais e subjetivas em que cada um se inscreve. Há uma exibição nos comentários sobre o corpo, os sentimentos, a saúde, os acontecimentos que marcam um domínio do eu ligado à legitimação do outro. A carta também é um processo de rememoração e revisão do próprio cotidiano passado. Assim, a narrativa epistolar “trata-se de fazer coincidir o olhar do outro e aquele que se volve para si próprio quando se aferem as ações quotidianas às regras de uma técnica de vida” (FOUCAULT, 1992, p. 160).

É possível relacionar a escrita de si à prática e ao exercício de ficcionalização e performance no contexto das redes sociais. Para Foucault, a escrita de si é uma forma de compor o eu que o sujeito gostaria de ser. É a composição de um modo de vida, balizado pela expectativa do olhar do outro. Nesse processo, o escritor cria um registro das referências e das memórias para compor o personagem autêntico do seu modo de vida. A sociedade em rede é movida por essa seleção de signos e da linguagem. Todo sujeito é um escritor da sua própria *timeline* ao selecionar quais *links*, curtidas, fotos, vídeos, textos produz, publica e compartilha. A partir da ideia de simulação do olhar do outro, a internet é o lugar onde se produz uma escrita de si ininterrupta. O sujeito compartilha e expõe suas ideias na tentativa de criar uma coesão para o seu personagem autêntico.

Assim, como na hypomnemata, há um arquivo hiperligado de como a vida deve ser e como selecionar que modelo de vida deseja-se perpetuar. Há uma escrita ficcionalizada do si mesmo a partir da seleção e da filiação. Monta-se o eu, performa-o a partir de uma escrita hiper-referenciada da própria vida. A sociedade em rede é a sociedade da composição simultânea do eu e do outro, pois só é possível ser eu na performatividade com o outro. É o processo de construção da subjetividade e da criação de um corpo midiático que é ao mesmo tempo real e virtual, por transformar narrativamente a vida na tela e o modo de vida inspirado na tela. A própria ideia das mídias sociais na internet baseia-se na noção e transformação da correspondência, do diálogo e da rede infinita de comunicação entre as pessoas. Assim, nesse espaço, cria-se uma performance, uma exibição de si para poder se tornar interessante. Na escrita de si da correspondência e agora na internet, em seus diversos formatos e dispositivos, há o desejo de construção de uma imagem que seja legitimada pelo outro.

Nas redes sociais, todos são escritores de si e ficcionalizam a própria vida em múltiplas escritas de si, seja defendendo e compartilhando suas ideias na composição de uma persona coesa, como Regina Dalcastagnè ou Ricardo Soares, ou no jogo do limite da ficcionalização do Jacaré Crítico e do escritor Santiago Nazarian, que se transforma

no personagem escritor, no jacaré, no roqueiro de meia-idade na produção da sua literatura. No meio midiático literário, todos são leitores e escritores e todos performam na tentativa de composição do seu personagem. Na internet, um sujeito criticar e se posicionar em frente ao trabalho artístico do outro diz mais sobre aquele que escreve do que sobre quem é o objeto da escrita. Assim, o leitor da literatura brasileira contemporânea performa a sua opinião, atua em conjunto e fraturando os algoritmos e se interessa pelo escritor que também performa. Na internet esse discurso é horizontal e multiplica-se com um clique, por isso a filiação e a performance do leitor modificam o mercado de uma maneira geral, principalmente o literário, provocando mudanças na forma como tal obra é consumida e influenciando o processo artístico do escritor.

Paula Sibilia salienta, então, a importância da paridade do escritor com os seus leitores, pois “são fundamentais os comentários deixados pelos visitantes dos blogs e redes sociais, [...] bem como as curtidas e os compartilhamentos, as visualizações e outros indícios do sucesso de cada perfil” (SIBILIA, 2016, p. 305). Os autores precisam do apoio do público como uma espécie de *ibope* para definir as suas estratégias de *marketing* e *branding* do seu personagem visível, compondo a singularidade da sua obra de arte e do seu modo de estar no mundo. O escritor como figura pública e que ganha com sua imagem preocupa-se mais do que com a simples construção do personagem, já que esse personagem é sua forma de sobreviver e perpetuar a sua produção literária. No caso de Nazarian, a recepção da sua obra, principalmente a repercussão na internet e nas mídias sociais do meio literário produziram mudanças constantes na forma como a sua produção literária e a sua persona artística são percebidas, principalmente na classificação do seu projeto literário.

3.3 Cartografia da etiqueta: “literatura ‘alternativa’ que flerta com o *pop*”

Há uma controvérsia de como a obra de Santiago Nazarian é vista e interpretada. Para mapear os diferentes atores e a forma como eles mediarão a trajetória do autor, será utilizada a Teoria Ator-Rede como metodologia. É importante salientar que todos os actantes e mediadores serão lidos a partir da divulgação na internet, que funciona de forma encadeada e em rede, afinal, a polêmica sobre como classificar a obra de Nazarian começou por sua exposição na mídia e nos espaços de legitimação. A TAR também permite pensar em objetos, instituições e relações entre estes como agentes de uma rede. Nesse sentido, é possível selecionar quatro actantes iniciais: o prêmio

Fundação Conrado Wessel de Literatura, a Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP), o Ministério da Educação com o Projeto Nacional Biblioteca na Escola (PNBE) e a Universidade Estadual da Paraíba.

O primeiro actante, o prêmio, foi ganho em 2002 por Nazarian, o que culminou na publicação em 2003 do seu livro de estreia, **Olívio**. Um prêmio literário confere legitimidade, exposição e um atestado de qualidade para quem o ganha. A publicação de um livro premiado é uma ação que classifica o livro como artístico. Da mesma forma age o segundo actante, o convite ao autor para participar da FLIP. A primeira edição da festa literária aconteceu em 2003 e ficou conhecida como um evento anual que apresenta os destaques da literatura brasileira e internacional, além de discussões literárias com um elevado grau de complexidade e valor artístico. Um escritor estreante apresentar-se publicamente na FLIP (e novamente em 2014) é algo que pode ser lido como uma espécie de etiqueta de qualidade literária.

Esses mediadores, que agem no intuito de legitimar um escritor, provocaram a parceria de Santiago Nazarian com a Editora Planeta, que aqui, por não influenciar especificamente na classificação dos textos, será um intermediário. Com o contrato da Editora e a boa recepção da crítica, foi possível publicar mais três romances em anos seguintes: **A morte sem nome** (2004), **Feriado de mim mesmo** (2005) e **Mastigando Humanos** (2006). Os três romances contam histórias que rodeiam sobre a morte e flertam com o horror, o *thriller* e o mórbido. No entanto, **Mastigando Humanos** trabalha com elementos de fantasia que podem referenciar tanto **A metamorfose**, de Franz Kafka, e **A revolução dos bichos**, de George Orwell, quanto livros de fantasia *best-sellers* que tiveram o seu *boom* nos anos 2000, como **Harry Potter**, de J.K. Rowling. O livro começou a vender melhor do que os anteriores por conta da sua temática e porque foi adotado em 2008 pelo Ministério da Educação no *Projeto Nacional Biblioteca na Escola*, que distribui o livro para professores e escolas do país inteiro.

O Ministério da Educação é um mediador importante porque legitima o livro, mas para outro público infanto-juvenil. Outro mediador importante que atua no mesmo sentido é a UEPB, que seleciona o livro como leitura obrigatória no vestibular em 2012, levando milhares de jovens do ensino médio a terem acesso ao livro, além de aumentar a sua circulação comercial. A ação de aproximar o romance de leitores mais jovens e do público escolar também funciona como uma forma de produção da classificação de literatura de infanto-juvenil, ao mesmo tempo também o legitima como uma literatura

reflexiva, por causa do traço dos vestibulares de adotarem livros com caráter crítico. Essa ação movimentou o mercado, e o livro tornou-se o mais vendido pelo autor, chegando a 15.000 cópias, o que é um número até pequeno comparado a escritores *best-sellers* mundiais ou até brasileiros, que conseguem vender 50.000 a 100.000 cópias na primeira tiragem.

A partir disso é possível afirmar o actante mais interessante nessa rede de classificação dos romances de Nazarian: os leitores “comuns”. Como seria impossível mapear em todos os meios de informação, principalmente pela falta de acesso aos dados quantitativos, serão utilizados como forma de representação e amostra os leitores na rede social sobre livros *Skoob*. No perfil do autor no *Skoob* estão inscritos 2643 leitores. Um terço desses leitores está dividido entre as duas edições de **Mastigando Humanos**, a de 2006 e a de 2013, com o total de 741 leitores. **Feriado de mim mesmo** é o próximo livro mais lido, com 330 leitores. Os outros livros estão entre 150 e 200 leitores, sendo que **Olívio** possui apenas 84. Apesar de um extenso número de leitores e a aprovação do autor ser de 4,6 estrelas (num total de cinco), os livros não possuem uma média de avaliação maior do que 4 estrelas, oscilando entre 3,5 e 3,7. Os livros mais resenhados são **Mastigando Humanos**, com dezenove resenhas, seguido de **Biofobia**, com sete resenhas, **Garotos Malditos** e **Feriado de mim mesmo**, com cinco, e **O prédio, o tédio e o menino cego**, com quatro.

Coletando os dados dos três mil leitores de Nazarian, é possível ter uma referência da média de idade dos seus leitores. Aproximadamente metade dos leitores inscritos não disponibilizaram a idade na rede social e, fazendo uma pesquisa na página, pode-se constatar que a maior parte dos leitores possuem entre 16 e 28 anos, ainda que exista uma grande parte de leitores acima dos 30 anos, como alguns leitores de 13-15 anos e outros entre 50-60. O perfil do escritor foi colocado em 2012 e não é possível saber quando o leitor inscreveu-se no perfil, no entanto, é possível pensar mais ou menos em uma base de idade dos leitores. O leitor de Nazarian é o jovem adulto, do final da adolescência até o início da vida adulta. Mesmo que não apresente uma demografia infanto-juvenil, apresenta-se uma juvenil/início da idade adulta, que funciona como um actante para classificar a obra do autor. Afinal, é a distribuição de um livro para o público que o torna relevante. No entanto, atrelado a esse perfil do leitor, o financiamento do *Programa Petrobrás Cultural* para a escrita do livro juvenil **Garotos Malditos** funciona como outro mediador. Afinal, ganhar dinheiro previamente para escrever uma literatura considerada fácil e comercial pode parecer um atestado do

interesse em estabelecer-se no mercado sem preocupar-se com o fazer literário erudito e a arte como estranhamento.

Existem duas instâncias discursivas que funcionam como actantes, ainda que em menor grau de influência, nessa controvérsia. A primeira é a cultura do *best-seller*. Nesse espaço, existe um interesse em um consumo rápido e uma venda incessante, e, como afirmam Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2007), existem estratégias econômicas para aproximar-se do grupo juvenil, já que são considerados os grandes consumidores da indústria cultural: “Ou seja, os maiores consumidores de cinema detêm as chaves do sucesso. Daí toda uma série de filmes [e livros] que visam explicitamente esse alvo, a começar pelo gênero prolífico dos *teen movies*. Daí também um estilo 'jovem', 'violento' marcado pelo grande espetáculo, pelos efeitos especiais, pela cultura clipe, pela escalada da violência em ritmo alucinante, como mais ação que introspecção” (GILLES, 2007, p. 66). Os filmes adolescentes se relacionam à proliferação em massa da cultura de *best-sellers*. Os autores afirmam que existe um estigma, assim como uma tendência de que obras consumidas por jovens visam apenas ao retorno econômico e não à qualidade, reduzindo o cinema. Esse estigma é reproduzido pelo outro actante: a academia. Como já foi discutido, o meio acadêmico e intelectual muitas vezes valora de maneira negativa obras populares, principalmente para o público juvenil. Ainda que Santiago não consiga vender o suficiente e atingir esse público de forma avassaladora, a sua associação, por conta dos actantes já apresentados, provoca uma leitura deslegitimadora feita por críticos literários. Afinal, escritores que atingem um público juvenil são estigmatizados com a ideia da ausência de um valor artístico.

Nesse espaço de leitores jovens, mas também heterogêneo e múltiplo, de prêmios e festivais literários, escolas e vestibulares, o meio literário passou a ter uma opinião polarizada sobre Santiago Nazarian. A crítica costumou a rotulá-lo como um autor juvenil ou adolescente, por conta da sua proximidade às temáticas da juventude (desde o seu primeiro romance) e o seu flerte com a cultura *pop*. Ao mesmo tempo, veem essa proximidade à cultura *pop* e à juventude urbana como traços da literatura contemporânea, como algo positivo, alegórico e não restritivo. Essas opiniões divergentes assolaram o meio literário por conta das ações críticas dos três teóricos: o professor de teoria literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) Alcir Pécora, a professora de poética da Universidade Federal do Rio de Janeiro Beatriz Resende e o professor dinamarquês convidado da PUC-Rio Karl Erik Schollhammer.

Em 1º de julho de 2007, Alcir Pécora escreveu uma resenha do romance **Mastigando Humanos** para o jornal *Estadão*. O teórico, que afirmou diversas vezes a crise da literatura contemporânea e a ausência de produções de qualidade, descreve o romance de Nazarian como um *nonsense* preguiçoso e afirma: “Detém-se no comentário vizinho ao besteiro e à cultura pop. O mais curioso do livro é a orelha. Flagra uma pose do autor, deixando sair da boca alguma gosma. A julgar pelo registro juvenil do livro, não deve ser mais que iogurte de morango” (PÉCORA, 2007, p. 31). O crítico faz questão de marcar o caráter *pop* e juvenil do romance como algo risível, assim como o comportamento do escritor pela foto da orelha. Como Pécora é uma figura bastante respeitada e com muita visibilidade na cena literária, a sua opinião termina por gerar polêmicas e instaurar opiniões, sendo um mediador importante para classificar qualquer obra literária que comente.

Em 2011, a revista *Serrote* propôs um debate entre Alcir Pécora e Beatriz Resende sobre o valor da literatura contemporânea brasileira. Pécora diz na entrevista que a “há um esgotamento do discurso literário” e que este não é um problema exclusivo da literatura brasileira. Para ele, não existem mais grandes obras ou produções com a linguagem diferenciada. A sua opinião difere das concepções de Beatriz Resende, que acredita que não se deve comparar autores de origens literárias diferentes sem salientar os meios de produção desiguais, como também diz que a literatura hoje existe por contaminações de técnicas e linguagens, que o momento da grande obra esgotou no século XIX.

Resende (2008) publicou **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira do século XXI**. Neste livro a pesquisadora definiu a literatura do século XXI como múltipla e heterogênea, com grande dispersão de temas e estilos em convivência múltipla, sem uma imposição de uma tendência. Como um dos exemplos dessa multiplicidade, ela indica o escritor Santiago Nazarian, que é capaz de escrever um romance introspectivo e existencialista como **Feriado de mim mesmo** e outro que é um flerte com o fantástico, ao mesmo tempo em que revela uma crítica da indústria criativa literária, **Mastigando Humanos** (RESENDE, 2008). A autora o aproxima de Lewis Carroll, dizendo que seus personagens funcionam como desvios e reconfiguração dos signos, e o autor, como seus protagonistas, se valem da escrita: “A possibilidade final, única saída, é a mesma de todos os outros livros de Santiago Nazarian, por mais diversos que pareçam: a escrita.” (RESENDE, 2008, p. 117).

Beatriz Resende, com a publicação elogiosa sobre a obra de Nazarian, é uma mediadora que atribui valor estético aos livros do escritor. Na mesma alçada, Karl Erik Schollhammer também atua da mesma forma como mediador. Em seu livro, **Ficção brasileira contemporânea**, publicado em 2009, Schollhammer descreve **Feriado de mim mesmo** como um romance existencialista com uma narrativa bem construída, um contínuo crescente do discurso indireto livre. Segundo ele, a escrita possibilita “perceber o narrador em franco processo de alienação, o que afasta a narrativa do drama existencial e a remete fortemente aos contos fantásticos do século XIX, em sua exploração do fenômeno do duplo, como em Hoffman, ou Poe, Stevenson e Dostoiévski, entre outros” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 152-153).

O autor também analisa **Mastigando Humanos** como o romance no qual o fantástico acontece plenamente, afastando-se de uma tendência narcisista. E assim afirma: “O resultado é um divertido relato autobiográfico de um jacaré que vive nos esgotos da grande cidade e que testemunha, com sangue-frio, as mazelas humanas, apresentando uma grotesca sátira alegórica da sociedade de consumo” (SHOLLHAMMER, 2009, p. 154). O teórico aproxima ainda **Mastigando Humanos** de George Orwell e Kafka, e essa aproximação dos dois romances de autores clássicos da literatura mundial funciona como uma legitimação do valor artístico da obra de Nazarian. Entretanto, o professor aponta uma tendência do escritor preocupado em contar a história e uma ausência de transformação com a linguagem, que podem esvaziar o caráter criativo dos seus livros, caso não houvesse a transformação do banal.

A ação da crítica agencia a forma como a obra literária será lida, e quem lê os livros também influencia no modo como a crítica irá vê-los. Nesse apontamento dos três críticos como mediadores, é preciso voltar ao posicionamento de Beatriz Resende na discussão com Pécora para a revista *Serrote*. Apesar de a pesquisadora elogiar o excesso de novos escritos e a democratização do mercado editorial, ela também aponta um transbordamento que pode perder os critérios de valoração do texto literário. Ao mesmo tempo, denuncia o comportamento de alguns grupos combinarem elogios mútuos, formando “ganges”, que podem isolar um escritor no espaço midiático. E para ela esse isolamento literário fez com que Santiago Nazarian cedesse à sedução de se tornar um escritor comercial. No debate, a pesquisadora afirma:

[...] Não gosto desse facilitário de eu te ajudo, você me ajuda, falo bem de você e falo bem de mim. Como também não gosto das “ganges”. Isso me incomoda incrivelmente. De vez em quando, forma-se uma gangue, uma gangue que quer pegar o

outro cara. Isso me incomoda profundamente. Eu vejo, por exemplo, um autor que entrou nessa vítima da gangue que não está respondendo isso, é o Santiago Nazarian. Santiago, que eu acho que começou magnificamente, de repente umas gangues dizem “ele não é da nossa turma” e xô com o Santiago. E aí como ele vai reagir a isso? Ele pode reagir, bom, já que eu não sou bom mesmo nisso, eu vou fazer aquela literatura infanto-juvenil que vai ser comprada, que faz muito bem, porque ao meu ver, tudo que ele fizer vai fazer muito bem, então vou fazer essa literatura aí que de alguma maneira está sendo aceita. Isso eu também não gosto (RESENDE, 2017).

Resende afirma que Nazarian largou o seu potencial artístico extremamente interessante dos primeiros livros para render-se ao mercado porque outros escritores e críticos estariam excluindo-o dos eventos e antologias que são organizados por acadêmicos. E, apesar de ter publicado em 2012 na antologia **Geração Zero Zero**, Santiago Nazarian havia sido preterido na lista da *Granta* de novos escritores brasileiros. Depois da publicação do livro juvenil, *Garotos Malditos*, participou de eventos sobre literatura adolescente e muitos acadêmicos o menosprezaram. Resende deixa claro que gosta do trabalho do Nazarian, no entanto, confirma uma trajetória para a literatura juvenil comercial, sem questionar a dicotomia entre alta cultura e cultura de massa já revisada pelos Estudos Culturais.

Os suportes jornalísticos, impressos ou *online*, em forma de notícia, resenha ou entrevista, ratificam essa ideia e agem como mediadores para difundir o rótulo de Santiago Nazarian como escritor juvenil. No entanto, simultaneamente, elogiam o escritor e a sua volta ao romance adulto, *Biofobia*, mesmo que só tenha escrito um romance juvenil por encomenda. No ano de 2014, a discussão sobre a classificação da obra do Nazarian retornou. O que parecia ter estagnado com a publicação de **Garotos Malditos** volta a ser questionado com **Biofobia**. 2014 foi o ano em que Santiago Nazarian foi mais resenhado no jornal. Foram 12 grandes matérias de destaque em portais de grande acesso, tais como *Folha de São Paulo*, *Estadão* e *O Globo* e diversos outros em materiais marginais.

O entrevistador Gabriel Cariello, em 2014, escreve para o jornal *O Globo*: “Cinco anos afastado das prateleiras de livros adultos fizeram a faceta escritora de Santiago Nazarian mergulhar numa espécie de crise [...] visto pelo mercado como um autor juvenil, Nazarian precisou encontrar uma forma de discutir seus dilemas pessoais” (CARIELLO, 2017). Já em 2012, Maria Fernanda Rodrigues escreve para o jornal *O Estado de São Paulo*: “Santiago Nazarian não escrevia livro para adolescente, mas caiu

no gosto deles com *Mastigando Humanos*, título de 2006, que acabou incluído em programas de compra do Governo e levou o autor ao encontro com estudantes. Temas adolescentes estão ali, e nas outras obras” (RODRIGUES, 2017). Dois anos mais tarde, André de Leones (2017) resenha *Biofobia* para o jornal, e o nome dado foi: *Santiago Nazarian volta ao romance adulto*. Também em 2014, no Portal Vírgula da Uol, no espaço *Diversão; Literatura*, a redação reproduz a mesma afirmativa: “Santiago Nazarian lança no final de abril, pela editora Record, *Biofobia*, seu primeiro romance adulto em cinco anos” (NÃO..., 2017); e no mesmo sentido, Alexandre Schnabl, em seu blog no Portal da IG, escreve a seguinte notícia: “De volta ao mundo dos suspenses adultos, Santiago Nazarian lança ‘Biofobia’ e fala sobre angústia pessoal” (SCHNABL, 2017).

O texto do escritor Cadão Volpato (2017), em 2014, para a *Folha Ilustrada*, que parece trazer uma análise mais ampla das formas de classificar a obra de Nazarian, ainda que de certa forma o classifique como *pop*, não adolescente, diz:

Santiago Nazarian vive no limbo a que são relegados os escritores que resolveram tentar um estilo meio fora da caixinha da literatura brasileira. Santiago é *pop*, mas nem tanto. Seus livros falam de drogas, sexo e são mais pesados do que a média. “No Brasil ou você é sério ou é ruim”, diz ele. Não que seus livros não sejam sérios. Ele pratica o que chama de “existencialismo bizarro”, trazendo tormentos para dentro de um universo “trash”. Quando escreveu “Garotos Malditos”, recebeu um selo ingrato: o de autor de livros infantojuvenis, o que o desautorizaria como escritor de literatura séria. [...] O autor fez um tipo de exorcismo. Mas sem perder a ironia. Além do *pop* e do ‘trash’, não falta humor em seus livros. Um deles, “Mastigando Humanos”, é narrado por um jacaré. Rir é um alívio para quem entra em “Biofobia” (VOLPATO, 2017).

Em um dos jornais mais importantes do Brasil, Volpato aponta uma incompreensão da obra de Nazarian. O escritor afirma que a obra de Nazarian é *pop*, irônica, bem-humorada e *trash*, no entanto, não é *pop* o suficiente para ser juvenil, seus livros são sérios. O crítico diz que o selo o desautorizou a estar no grupo de literatura séria, denunciando a incapacidade das instâncias do meio literário de analisarem obras que estão no limbo entre uma escrita artística e o referencial da cultura *pop* e aponta que *Biofobia*, o romance lançado em 2014, não corresponde a esse estigma. O posicionamento de Volpato é um actante que reclassifica a obra de Nazarian como *pop*. Ele está em consonância com um dos mediadores mais importantes dessa rede — o próprio autor, Santiago Nazarian.

O escritor é uma figura pública e performática. Ambientar-se no meio acadêmico e nos palcos da literatura como os eventos literários, a bienal e os lançamentos também faz parte do ofício do escritor. Nazarian insere-se neste espaço. Além disso, é muito ativo nas redes sociais como *Facebook* e *Twitter*, como também mantém um blog. Nesses espaços midiáticos, o artista costuma refletir sobre a sua própria obra, responder a crítica e dar opiniões sobre o cenário literário. Assim, a partir da sua trajetória de prêmios e aceitação da crítica com os quatro primeiros romances, do crescimento de leitores juvenis com **Mastigando Humanos** e o programa do Ministério da Educação, o lançamento de um romance encomendado para a demografia *teen* e da ação de escrever um romance adulto, **Biofobia**, em resposta à crítica, é possível colher na sua trajetória e nas suas falas, a mediação de contestar o rótulo de escritor juvenil, assim como a criação de uma nova etiqueta para si. Em 2011, por exemplo, após o fracasso da crítica do romance **O prédio, o tédio e o menino cego**, Nazarian escreve em seu blog sobre o debate entre Alcir Pécora e Beatriz Resende. O escritor posiciona que a visão de Pécora é elitista e exclui a dificuldade real de um escritor de se legitimar em um país que não tem o hábito de leitura. No entanto, o seu texto é focado no comentário de Resende e em como ele havia se rendido à facilidade da literatura juvenil. Assim, afirma:

E é um pouco por isso que Beatriz Rezende me cutucou. Eu não poderia deixar de dizer que, ainda que gentil e elogiosa, achei completamente equivocada a visão dela sobre minha obra e minha relação com a literatura. Ela coloca que eu comecei “magnificamente”, mas por ter sido de certa forma excluído das panelinhas literárias, eu decidi me dedicar a uma literatura que vende, que é aceita, etc.

Eu vejo exatamente o oposto; nos primeiros livros eu me preocupava mais em ser aceito, em escrever um livro sério, ser considerado um escritor; com o tempo, percebi que não valia mesmo a pena e procurei fazer apenas o que eu gosto, me divertir, chutar o balde e ir atrás do meu universo realmente — e o que eu sempre gostei foi de garotos andróginos e jacarés assassinos, ora. (Acha que me inspiro mais com Alcir Pécora ou com um surfistinha cabeludo que não sabe conjugar os verbos?). Sei bem do risco que se corre escrevendo essas coisas — não é literatura séria, não é bem aceita, seria literatura juvenil? (NAZARIAN, 2017e).

Apesar de afirmar que no início da carreira preocupava-se mais com a recepção e que agora estava investindo em um universo diferente, com referências à cultura *pop*, Nazarian pergunta se isso é realmente literatura infanto-juvenil. Talvez a sua

desconsideração pela crítica ocorra porque a crítica o desconsiderou. No entanto, reafirma sua escolha por uma literatura que usa, sim, referências de surfista e não de acadêmico. Entretanto, em 2012, o autor escreve no blog novamente sobre um encontro com escritores de horror e juvenis e acaba por reproduzir a ideia de quem o critica: para ser literatura precisa ter valor artístico e só entreter não é suficiente, sendo esta uma grande controvérsia da cultura contemporânea: “o livro de horror cumpre a função de entreter [...]. Não inova na linguagem, [...] não provoca a reflexão profunda — enfim, não é Literatura. Já fiz Literatura com o universo adolescente [...] *Garotos Malditos* é literatura juvenil NÃO é literatura [sic].” (NAZARIAN, 2017f).

Ao mesmo tempo em que quer fazer literatura com referências da cultura *pop*, Nazarian não se afirma como escritor do entretenimento puro, se diz um *pop* diferente. Ele também não tem a pretensão de fazer literatura para a academia. E em 2014 escreve novamente em seu blog: “Completo, não sou acadêmico, não escrevo como acadêmico, não tenho menor pretensão acadêmica. Minha pretensão é escrever literatura *pop* com densidade — pretensão mais do que suficiente neste país” (NAZARIAN, 2017g). Por isso, várias vezes Nazarian afirmou que gostaria de provar que é capaz de fazer um romance adulto que use do *pop* e do horror, lançando assim **Biofobia**. O escritor divulgou todas as resenhas do livro em seu blog e em seu *Facebook*, afirmando sempre que a maioria delas havia sido positiva. A escrita de **Biofobia** é a ação mediadora de Nazarian para confrontar um rótulo produzido por outros mediadores da rede. Nazarian buscou quebrar a caixa-preta que estava sendo construída sobre sua obra. E, assim, na entrevista já citada para Gabriel Cariello no portal *O Globo*, afirma:

Acho um limitador esses rótulos de escritor juvenil. Acho um limitador porque o meio literário brasileiro é muito preconceituoso. [...] Quem transita entre o pop e o juvenil não é muito bem compreendido. Eu tenho outros públicos. E não me interessa em me limitar a esse público adolescente, apesar de ser um grupo que eu gosto. [...] Acho que a gente precisa discutir literatura pop, alternativa, underground. [...] Por mais que eu queira conquistar meu espaço e voltar ao mercado adulto, não poderia deixar de colocar o lado trash” (NAZARIAN apud CARIELLO, 2017).

E continua, no seu blog, sobre o mesmo tema, revelando o espaço restrito da literatura *pop* no Brasil e da cultura *pop* em geral, expondo suas fronteiras, ainda que revelando um posicionamento dicotômico entre uma produção com densidade e o puro entretenimento. Há também uma referência clara a escritores *pop* de sucesso, como

Nick Hornby, e, talvez, esse seja o nicho em que gostaria de entrar e a etiqueta que gostaria de ter.

Há um entendimento por aqui de que cultura pop é sinônimo de cultura jovem. Então a literatura que traz uma atmosfera pop — em referências, ambientações — seria uma literatura mais fácil, descartável, voltada ao público adolescente. Mesmo a música, ou é MPB séria, cabeçuda, ou é pop descartável — Restart, sertanejo universitário. Eu tenho essa literatura “alternativa” que flerta com o pop, mas não me considero descartável, busco densidade, tanto nos temas quanto na estrutura, na linguagem. Então queria discutir um pouco isso no livro — porque é uma questão que me aflige bastante: como crescer na carreira, como sobreviver, ser relevante e continuar publicando com esse espaço tão restrito para o que faço. [...] E, bem, talvez eu seja o único? [...] há também os autores contemporâneos norte-americanos, britânicos, que conseguem trabalhar esse aspecto pop com consistência. É o que quero fazer por aqui (NAZARIAN, 2017g).

Por fim, como uma ação estratégica e um mediador na rede, busca fechar a caixa-preta e estabilizar a opinião magmática sobre o seu próprio projeto literário, dando-lhe uma etiqueta: *existencialismo bizarro*. Existencialista porque é reflexiva, pensa sobre a existência humana: seja como uma suicida serial, como sujeitos deslocados no espaço urbano (ou no seu esgoto) ou como uma crise de meia-idade de um roqueiro. Bizarra porque flerta com o *trash*, com as referências da cultura *pop* e com o gênero do horror. Afinal, há zumbis em suas histórias, há música *indie* e há um jacaré mutante como protagonista. Por isso, na entrevista, em 2014, para o blog *Livre Opinião*, Nazarian diz:

O “existencialismo bizarro” foi um termo que usei para rotular minha obra como um todo, se é que ela precisa de um rótulo. Como as pessoas não entendem bem o que faço — se é horror, se é juvenil, se é pop — resolvi eu mesmo criar um rótulo, porque é assim que as coisas funcionam. O existencialismo bizarro abrange tanto as questões existenciais, profundas do ser humano, como as referências pop do horror, do suspense e do *trash*. Acho que é um guarda-chuva que engloba bem tudo o que fiz até hoje, por mais que meus romances sejam bem diferentes entre si (NAZARIAN, 2017h).

Outros três actantes são importantes para entender como a relação midiática performática influencia na forma como o projeto literário de Santiago Nazarian é visto. A primeira é a parceria com o escritor Raphael Montes. Como Beatriz Resende falou, o

escritor se fortalece no meio literário fazendo parceria com outros. Após a publicação de **Biofobia**, Nazarian participou de vários eventos literários em conjunto com Raphael Montes, um escritor de *thrillers* de horror vinculado à editora Companhia das Letras, que possui um bom índice de vendas e prestígio nacional. Os dois autores participaram juntos da Bienal do Livro de São Paulo em 2016 e do programa Sempre um Papo no Sesc Vila Mariana em São Paulo e no Palácio das Artes em Belo Horizonte (os dois últimos foram publicados no *YouTube*). Nesses encontros, foi discutida a necessidade de afirmar uma literatura de nicho, principalmente dos gêneros de horror e *thriller*.

O segundo actante é o contrato com a Companhia das Letras. Santiago Nazarian lançará em julho de 2017 um livro de horror intitulado **Neve Negra**, encomendado pela empresa e assinando um contrato permanente com a principal e mais importante editora do país. O terceiro actante é a lista Bogotá 39, vinculada ao festival literário *Hay Festival*. Nesse evento, elegeram-se os melhores 39 escritores com até 39 anos da América Latina. O escritor foi selecionado pela segunda vez e, às vésperas da publicação do seu novo livro, este actante funciona como uma forma de legitimar a sua literatura. Diferentemente da *Granta*, como foi mostrado no início do capítulo, que, por conta da repercussão no meio literário de quem se inscreveu e quem foi selecionado, gerou toda uma discussão sobre quem produz a boa literatura no Brasil — não sendo Santiago Nazarian eleito como uma dessas pessoas.

A exclusão da *Granta* e as opiniões contrárias a sua obra provocaram uma mudança no projeto literário de Nazarian, cada vez mais voltado para o *pop* e para o horror, ainda que se afastando do caráter juvenil. Na era da sociedade em rede, o leitor, a crítica e os meios midiáticos provocam mudanças nas escolhas e performatividades do escritor, principalmente na tentativa de produzir a diferença a partir da crítica a sua obra. Usar a recepção como forma de medir a aceitação do seu produto e contribuir para o processo criativo do autor não é algo novo. Mario Varga Llosa (2015) em **A Orgia Perpetua: Flaubert e Madame Bovary** descreve como os leitores foram fundamentais para que Gustave Flaubert escrevesse *Madame Bovary*. Em setembro de 1849, Flaubert convoca os amigos Maxime Du Camp e Louis Bouilhet para lerem o manuscrito de *Tentation de Saint Antoine*, que havia começado a escrever em 1848. O escritor fez a leitura do trabalho para seus amigos durante 4 dias e, ao final de cada sessão, perguntava a opinião dos seus ouvintes, que respondiam de forma evasiva. Ao fim, Du Camp e Bouilhet escolheram a sinceridade e afirmaram o quão penoso haviam sido aqueles dias:

Nossa opinião é que você deve jogar esse livro no fogo e nunca mais voltar a falar disso [...] Abandone esses temas difusos e vagos que não consegue dominar, que não consegue condensar. Já que tem uma incontrolável tendência para o lirismo, procure um tema em que o lirismo acabe tão ridículo que você será forçado a se controlar e eliminá-lo. Algum assunto banal, um desses abundantes incidentes na vida burguesa (DU CAMP; BOUILHET; apud LLOSA, 2015, p. 65).

Após esses comentários dos amigos e leitores de Flaubert, Varga Llosa afirma que, mais vencido do que convencido, o escritor cedeu à opinião de seus leitores, abandonou as ideias do seu manuscrito e partiu para outra produção, que levou à escrita de sua obra-prima *Madame Bovary*. Embora trate-se, no caso de Flaubert, de uma roda seleta de leitores, a recepção do autor em relação às críticas sobre sua obra poderá ter tido um efeito concreto em sua escrita. A partir da sistematização do percurso literário de Santiago Nazarian, é possível perceber que há uma mudança de posicionamento do escritor por conta da recepção de sua obra, principalmente quanto à questão de ser considerado um autor juvenil. Primeiramente, observa-se uma tentativa de dialogar com o público juvenil, principalmente com a publicação de **O prédio, o tédio e o menino cego** e **Garotos Malditos** e o sucesso de **Mastigando Humanos**. No entanto, os dois livros não parecem alcançar as expectativas do escritor e apenas ajudam na produção de um estigma pela crítica. Então, nos últimos dois anos o autor buscou uma postura diferente, afirmando publicamente que não concorda com a ideia de ser um autor juvenil, como a crítica afirma. Ao contrário, seus livros utilizam ironicamente as referências e reproduções do *pop* e do cinema — o seu discurso é opaco. Talvez por isso o autor aceite a ideia da crítica de rotular a sua produção como *pop*.

A partir dessa relação autor-crítica, é possível fazer uma aproximação entre a experiência de Flaubert descrita por Varga Llosa e a atuação de Nazarian (mesmo em se tratando de autores de épocas e propostas artísticas diferentes). Ambos, após a observação da recepção dos seus textos, inseriram a crítica e as interpretações dos leitores no processo de criação literária. Flaubert escreve **Madame Bovary**. Santiago Nazarian escreve **Biofobia**. Também marca a sua vinculação ao gênero do horror, com o seu próximo livro, **Neve Negra**. A diferença entre o processo de criação através da recepção entre os dois autores é que Flaubert tinha como leitor um público restrito, especializado, os seus pares, e em um tempo de leitura delimitado. Nazarian, por viver em pleno século XXI, com a globalização e o diálogo instantâneo na internet, possui o *feedback* de inúmeros leitores e um público heterogêneo e performático.

O autor tem acesso a diversas críticas, pessoais, jornalísticas ou acadêmicas, imediatamente e de qualquer lugar do mundo. O acesso à crítica é muito mais fácil, como também a difusão das opiniões que nem sempre se adequam ao que o escritor gostaria que dissessem sobre a sua performance no meio artístico. Santiago Nazarian então cria André, protagonista de **Biofobia**, o **roqueiro** de meia-idade que fez menos sucesso do que gostaria, consumiu drogas demais para o seu próprio bem e precisa lidar com uma mãe que sucumbiu ao chamado animalesco da natureza. Na escolha do escritor para retratar uma fantasia urbana do degenerado, Nazarian performa a alegoria da sua própria escrita e cria estratégias, tanto nas redes sociais, quanto no substrato do discurso artístico, para compor a sua imagem como artista. Nazarian produz uma literatura que flerta com o *pop* e o horror e, em meio a dispositivos discursivos e midiáticos, deseja transformar a sua figura de escritor em uma espécie de *rock star* das letras. Entretanto, em 2017, um novo actante surge e é extremamente importante para publicizar e consolidar a estética do horror do escritor Santiago Nazarian — a produtora de cinema RT Features, e com ela, diversos outros agentes na teia, tais como a indústria cinematográfica e os programas de incentivo à cultura do Brasil.

4 O PERCURSO DA LITERATURA E DO CINEMA DE HORROR

Fear isn't so difficult to understand. After all, weren't we all frightened as children? Nothing has changed since Little Red Riding Hood faced the big bad wolf. What frightens us today is exactly the same sort of thing that frightened us yesterday. It's just a different wolf. This fright complex is rooted in every individual.

(Alfred Hitchcock)

4.1 O *pop* da literatura

Como já foi dito nos capítulos anteriores, em 2006 Santiago Nazarian escreveu o romance **Mastigando Humanos**, um livro que brinca com a lenda urbana de jacarés que moram no esgoto e narra de forma *trash* e sarcástica a história de um desses répteis, Victório, que sai do seu *habitat* natural e navega até o esgoto de uma grande metrópole. Ao passar a viver nesse ambiente em que todos os restos da vida capitalista são descartados, o jacaré, antes um réptil comum, transforma-se em um réptil/homem capaz de raciocinar, conversar e, acima de tudo, escrever. A partir dessa premissa, acompanhamos a história do jacaré na sua tentativa juvenil de se tornar um escritor consagrado e inserir-se no mercado literário.

No jogo feroz de um mercado volátil que anseia pela novidade, o jacaré aparece como um escritor incompreendido. Victório, mesmo gostando da imagem do *outsider*, só quer ser visto dessa forma se alcançar o sucesso acadêmico e mercadológico. O romance ironiza o desejo de ser *hipster* e *indie*. A busca pelo sucesso, ao narrar a própria biografia, em um culto ao eu, é o que move a história. A impossibilidade de preencher o imaginário do sucesso é problematizada no aparato literário. Esse jogo fica mais claro quando Victório encontra com Sebastian Salto, o escritor que ele admira. O narrador em primeira pessoa busca Salto para pedir conselhos e conseguir um contrato com uma editora que garantiria o seu sucesso, no entanto, o ídolo diz que ele deveria desistir da literatura, que aquilo era apenas um diário e nunca faria com que ele ganhasse dinheiro.

No momento em que Sebastian critica Victório, o réptil perde sua admiração e passa a criticá-lo também. E, assim, comenta: “ele é apenas uma aranha que escreve, não um grande escritor. É praticamente um subproduto de Stephen King. Tem oito patas trabalhando por ele, o que garante sua rapidez nos romances. Consegue fazer quatro parágrafos simultaneamente — grande vantagem, deixe só uma centopeia aparecer” (NAZARIAN, 2013, p. 172-173). O personagem (e o autor, Santiago Nazarian) está

escrevendo de acordo com uma grande tendência da literatura (e da sociedade) contemporânea, o foco na biografia e no exibicionismo do eu. Afinal, como afirma Eneida Maria de Souza (2009), o interesse da crítica pelos aspectos biográficos relaciona-se a uma retomada, após a declaração de Barthes acerca da morte da figura autoral, da análise obra-autor, no entanto sem essencializações, à interpretação da literatura para além dos seus limites intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de metáforas entre o fato e a ficção. Para a autora, o fascínio em relação às biografias literárias se justifica pela natureza criativa dos procedimentos analíticos, como a articulação vida-obra, tornando infinito o exercício ficcional do texto literário, por transcender o seu limite, isto é, entender o autor como personagem de um discurso.

No entanto, para Victório, Sebastian Salto é apenas um escritor de *best-seller* que é capaz de produzir obras fechadas, redondas e de facilitar o acesso ao público de forma rápida por possuir oito patas. A aranha ainda é aquilo que Victório deseja ser: um escritor de sucesso. Só que o jacaré se coloca em um lugar diferenciado — pelo menos se arrisca no que produz. Talvez pense ser menos substituível. E, nesse momento, flagra o lado cruel do mercado mítico do sucesso: a volatilidade. A aranha pode ser substituída por uma centopeia. E ninguém pode garantir estar no auge da fama. Afinal, como dizia Andy Warhol: no future, todo mundo será famoso por 15 minutos. E todo mundo quer esses 15 minutos de fama e quer que ele dure pelo menos 20.

Sebastian Salto denuncia que Victório é tão mercenário quanto ele, quando diz: “Quer ser mais resgatado pelo transatlântico da indústria cultural do que boiar no mar da arte...”. Victório não está buscando viver a experiência proporcionada pela arte a qualquer custo, ele quer reconhecimento e validação. Victório quer entrar no luxo de um transatlântico da indústria cultural, não ficar à deriva da incerteza da arte, mas sendo considerado um artista. O trecho exemplifica o projeto literário de **Mastigando humanos**. É um romance que usa a alegoria de reescrever um mito cinematográfico do espaço urbano para ironizar e criticar a cultura de consumo e a lógica de mercado que constroem a subjetividade do sujeito e o inserem em um jogo de poder da expectativa do sucesso. A partir disso, o livro discute questões como os processos de *branding* e construção da persona de um autor, assim como a dicotomia cultura erudita *versus* cultura de massa, que ainda é representativa para entender o meio literário brasileiro.

A literatura brasileira foi construída através das historiografias literárias. Contemporaneamente, principalmente após as correntes teóricas do século XX, como o estruturalismo e o pós-estruturalismo, sabe-se que a história é um recorte, e qualquer

recorte vai trazer centros de poder, visibilidade e voz, assim como exclusões. A grande história foi um recorte que atendia aos poderes hegemônicos, invisibilizando minorias e deixando de lado vozes dissonantes dos centros econômicos, políticos e culturais (assim como as pessoas que habitavam esse centro). As historiografias literárias inserem-se nessa problemática. No Brasil, as historiografias literárias surgiram pautadas no método positivista do século XIX, da seleção arbitrária do que representaria o “melhor” do país.

As historiografias tentavam (e tentam) remontar uma possível unidade e homogeneidade de temas e correntes que formaram a literatura brasileira, focando em autores, temas e livros que motivaram a construção de uma possível nacionalidade. A tentativa era juntar tudo aquilo que possui qualidade universal (ou se encaixa no cânone ocidental) em obras que trariam, na sua tessitura discursiva, os signos que atendiam o interesse da elite econômica: forjar uma identidade nacional. E, no século XIX, elegeu José de Alencar como o grande nome da literatura brasileira por criar o mito do indígena como a figura do bom selvagem, submisso à ordem europeia, e retratar os dilemas da burguesia do centro urbano, excluindo, por exemplo, grande parte da população brasileira — os negros — desse projeto nacionalista.

Os manuais de história literária são os espaços de elaboração concreta do cânone, isto é, estão vinculados a lugares de poder político, cultural e intelectual. É um discurso metodológico de escolhas dentro da história, que são arbitrárias e que buscam naturalizar sua seleção. Neste sentido, Roberto Reis, repensando as historiografias e a construção do cânone literário, afirma que na linguagem, na cultura e na literatura existem relações de poder. Para questionar o processo de canonização de obras literárias é preciso denunciar os mecanismos de poder. O autor defende que todo saber é produzido a partir de condições históricas e ideológicas e que toda interpretação é feita com base em uma posição social institucional. Para se questionar um texto literário, produto da escrita e do saber, é preciso contextualizar a sua circunstância histórica e o que significa o caráter literário. O discurso da alta-cultura *versus* cultura popular/de massa foi construído nesse paradigma, o qual menospreza um em detrimento de outro, reforçando uma divisão social e construindo a alta cultura do cânone, sendo este composto por essa literatura que tenta construir uma identidade nacional a partir de uma ideia de modelo universal.

No livro **A reinvenção do escritor: literatura e mass media**, Sérgio de Sá parte da síntese de que a comunicação de massa, principalmente com a internet, ocupa o papel central do modo de vida da sociedade contemporânea para pensar a figura do

escritor e da literatura. Para o autor, “a literatura busca alternativas para não desaparecer. Do seu canto, através dos olhos personagem-escritor, ela perscruta o monstro-media” (SÁ, 2010, p. 13). A mídia vincula a vida à ideia de imagem, de representação. O sujeito quer reproduzir, fora das telas, o mesmo *glamour* e apelo. Essas imagens exercem um controle sobre o que imaginamos e também valoram o efêmero pela lógica da consumibilidade. Assim, para o autor, relendo Lipovetsky, o que define o contemporâneo, estruturalmente, é a moda e sua relação com o efêmero, a sedução e a diferenciação marginal.

Sergio de Sá discute a democratização dos discursos na academia e como isto foi influenciado também em maior parte pela mídia e pela internet. Para o autor, a literatura “se interessou pelo mercado e pelo leitor, deixou um pouco de lado a vontade de ser genial, percebeu que se não fizesse isso seria completamente engolida. Prestou atenção às exigências desse novo leitor-espectador” (SÁ, 2010, p. 20). No entanto, Sá afirma que a literatura não foi redescoberta pelo grande público — pelo menos não dos escritores contemporâneos brasileiros. A literatura não está na moda, mas está na encenação e no espetáculo, em que, muitas vezes, o mercado comanda, privilegiando o entretenimento. Para o autor, a arte precisa ser reconhecida como tal, ser publicizada como tal. “O espaço público tomado pela teatralização mediática é a tela sobre a qual os produtores de textos literários se veem e sobre a qual devem construir seu discurso, sua reputação” (SÁ, 2010, p. 20). O escritor precisa aparecer — ou resistir — performando sua subjetividade em lançamentos, feiras, entrevistas, resenhas e trocas com seus pares, em vez do substrato da sua literatura. O substrato deve corresponder a sua performance.

Neste sentido, o mercado absorve as produções culturais, até as mais localizadas, de nicho. Não existe nada fora do consumo, mesmo as artes que tentam abrir uma “brecha estética” — isto é, o rearranjo, um imprevisto, na linguagem. No entanto, Sá destaca como o consumo de massa, principalmente o cinema, que é uma arte industrial a princípio, tem um papel fundamental neste processo. A cena da leitura e as referências literárias dão lugar à ficção audiovisual. Para o autor, as filiações dos escritores contemporâneos são as referências do cinema, e uma das estratégias é o limite entre as “alta e baixa” culturas, como um caminho para criticar a cultura de massa, mas utilizando dessas referências para tentar atingir um espaço mais popular.

A literatura de Santiago Nazarian está justamente no limite entre alta e baixa culturas, que utiliza dos elementos ícones da moda, do consumo, do entretenimento, ao mesmo tempo em que critica esta cultura. **Mastigando Humanos** trata do processo de

escrita de um jacaré. Esse processo se constitui na apropriação dos signos da cultura para transformá-los na literatura. Em seu texto **Os conceitos de trituração, próteses e usurpação na ética da enunciação em narrativas latino-americanas** Antonia Torreão Herrera (2008) apresenta um conceito fundamental para se pensar a apropriação da cultura no texto literário — o conceito de trituração. Assim, afirma:

Propõe-se o conceito de *trituração* como traço da ética da escrita literária que ritualiza um ato de deglutição dos signos da cultura e demais artefatos culturais. Todo material vivível ou vivido, todo objeto construído ou dado torna-se passível de transformação no aparato discursivo (HERRERA, 2008, p. 1).

É possível relacionar o conceito de trituração à revisão da ideia de simulacro proposta por Deleuze. Os elementos da cultura são apropriados e modificados dentro do aparato discursivo da literatura, que não deixa de ser uma repetição, em diferença. É o que Deleuze chama de potência do simulacro — criar cópias fantasmagóricas e subversivas. Assim, quando o autor francês marca o momento da *Pop Art* como um exemplo do que seria esse simulacro, afirma a trituração como força que impulsiona esse movimento artístico.

Em 1980, Andy Warhol, o maior nome da *Pop Art*, e sua assistente, Pat Hackett, responsável pelo seu diário, escreveram **Popismo — Os anos sessenta segundo Warhol**. O livro busca traçar um panorama da consolidação de Warhol como artista e representante do *pop* nos Estados Unidos, assim como do próprio movimento. Assim, os autores transitam por toda a década de 1960, o auge da Arte *Pop*, revelando o cenário das artes, do *status* e da cultura em Nova Iorque, como também o processo criativo de Andy Warhol. Em um dos trechos do livro, ainda nos primeiros anos, revela-se que o artista buscava nos outros, perguntando-lhes diretamente o que deveria ser transformado em arte, como mostra o fragmento: “Nunca tive a menor vergonha de perguntar a alguém, literalmente: ‘o que devo pintar?’, porque o Pop vem de fora, e que diferença existe entre pedir idéias a alguém ou procurar numa revista? [sic]” (HACKETT; WARHOL, 2013, p. 27).

Busca-se no exterior, nos símbolos da cultura, na indústria e no modo de vida capitalista da metrópole o que será colocado nas telas de um artista. E é na tela que todo esse discurso será modificado. A frase também revela o pensamento crítico do próprio Andy Warhol em relação à cultura *pop*, quando diz que pedir a opinião de alguém e olhar as revistas de tendências são coisas equivalentes, pois as pessoas montam sua identidade e comportamento a partir de um modelo construído pela mídia e pela

indústria cultural. E é sobre essa montagem *fake*¹², a qual revela o imaginário do estar na cidade, que o artista produz a sua arte. E afirma:

Os artistas pop faziam imagens que qualquer pessoa que andasse pela Broadway reconheceria numa fração de segundo — quadrinhos, mesas de piquenique, calças masculinas, celebridades, cortinas de banheiro, geladeiras, garrafas de Coca-Cola — todas que o Expressionismo Abstrato tinha tentado com tanto empenho não notar (HACKETT; WARHOL, 2013, p. 11).

A citação faz uma pequena síntese do que foi a *Pop Art* e das produções de artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Richard Hamilton. O cenário descrito por Warhol e Hackett traz um tom irônico e crítico da cultura de consumo (principalmente a americana) e das imagens símbolos de uma mídia de massa que provocaram (e ainda provocam) a reprodução de comportamentos e uma mitologia de como “a vida deve ser”.

Diferentemente do expressionismo abstrato e inspirada na vanguarda dadaísta, a arte *pop* tem como características a reflexão e a ironia acerca da massificação da cultura popular capitalista e dos ícones hollywoodianos. A *Pop Art*, denominada assim por Lawrence Alloway, foi um movimento artístico nascido na década de 1950 na Inglaterra, que se consolidou em Nova Iorque na década de 1960 e criticava o bombardeamento da sociedade pelos objetos de consumo, operando com os signos estéticos massificados e imagens icônicas da publicidade, dos quadrinhos e do cinema. A *Pop Art* buscava questionar o contexto capitalista, trazendo a reprodutibilidade e o consumo desenfreado de produtos e imagens para a discussão, ao mesmo tempo em que dessacralizava a arte, usando objetos da cultura popular para a produção estética e como técnicas a apropriação a colagem, a intertextualidade, a autorreflexividade, a mistura de materiais cotidianos, a manipulação do plástico, a hipérbole, a serialização etc. Nesse propósito, a *Pop Art* também adquiriu o caráter de objeto de consumo (mesmo que não no nível de Hollywood), afinal, sua arte e seus representantes viraram produtos do *cult*¹³, do *underground* e do cinema, principalmente o próprio Andy Warhol.

O pensamento da arte *pop* também influenciou os estudos literários brasileiros. Evelina Hoisel escreve, em 1980, **Supercaos: os estilhaços da cultura em Pan América e Nações Unidas**, baseando-se no movimento artístico da *Pop Art*, buscando

¹² Traduz-se por *falso*.

¹³ Traduz-se por *culto*, denominação dada a produtos da cultura que possuam um grupo de fãs ávidos.

sistematizar o que seria a literatura *pop*. O discurso construído por Hoisel também criticava o bombardeamento da sociedade pelos objetos de consumo, operando com os signos estéticos massificados e as imagens icônicas e buscando fazer uma análise política e engajada com o movimento da contracultura. O discurso *pop* pensado por Hoisel na década de 1970 traz as questões da *Pop Art* para a literatura ao dialogar com pensadores críticos do capitalismo, da reprodutibilidade da arte e das lógicas de mercado da época, como Walter Benjamin, Theodor W. Adorno e o próprio Silviano Santiago, no Brasil. A autora produziu um trabalho inédito de sistematização e desenvolvimento do que seria a literatura *pop*. Hoisel afirma que o pop é “o ponto de encontro modelar entre a arte culta e a comunicação de massa, ao promover a substituição de temas nobres da arte tradicional por imagens da vida urbana moderna, a partir da proposição de uma estética da consumibilidade” (HOISEL, 1980, p. 134-135). Assim, esse discurso se apropria da imagem urbana, fragmentada e líquida, em conjunto com os objetos icônicos e o imaginário de uma cultura de consumo de massa, como a ilustração, as revistas, os jornais, as estrelas de cinema, os efeitos hollywoodianos, os ídolos, entre outros, para denunciar a *mass media*¹⁴ em uma postura crítica, dessacralizando a arte em seu hipertexto de referências.

Justamente por conta desta rede iconográfica de citações, Hoisel afirma que o “pop [...] pode fornecer uma visão antropológica dos clichês do mundo moderno” (HOISEL, 1980, p. 137). O texto *pop* é constituído como sobreposição de citações, referências, imagens e paródias, em uma estrutura fragmentada sobre os padrões e clichês da cultura. O conceito de *trituração*, proposto por Herrera, pode problematizar acerca de como a literatura *pop* deglute os signos da cultura e transforma todo esse material em um discurso estético, ressignificando o signo. O diferencial está no conteúdo de tais referências e culturas trituradas, que no *pop* se relacionam à cultura de consumo, aos ícones, aos padrões de comportamento e aos mitos da *mass media*, com o intuito de produzir signos que questionem seu material primário. Isto é: “o pop não representa uma modalidade da cultura popular. A esta ele deve a temática, e não o nível de produção, difusão e mesmo consumo” (HOISEL, 1980, p. 135).

Mastigando humanos dialoga com a perspectiva da literatura *pop*. Primeiramente, por trazer um protagonista híbrido, que faz referência tanto a filmes de horror *trash*, como **Alligator** e **Pânico no Lago**, como também a clássicos do cânone

¹⁴ Mídia de massa.

literário, tais quais **Metamorfose**, de Franz Kafka, e **A revolução dos bichos**, de George Orwell, misturando o erudito com o popular. Ambos os autores já retomaram a questão fabular de animais-humanos, capazes de raciocinar e problematizar os dilemas da existência. A diferença entre os romances de Nazarian e essas obras é a relação com o discurso literário *pop* e as temáticas discutidas por ele. Victório, como já foi dito, se apropria da cultura de consumo para transformá-la em material narrativo. Em **Pornofantasma**, o livro de contos de Nazarian, há diversas histórias que trazem referências do cinema e da cultura *pop*, como paródias que vão de **Crepúsculo** à **Divina Comédia**. **Biofobia** é uma espécie de releitura *rock n' roll* de **Anticristo**, de Lars Von Trier, e **Neve Negra** uma versão da alta cultura de **O Iluminado**, o filme mesmo, de Stanley Kubrick. E principalmente por conta de **Neve Negra** e **Biofobia**, o cinema, principalmente o cinema brasileiro nas últimas duas décadas, e seus diversos actantes, funcionam para pensar no processo de construção criativa da obra de Santiago Nazarian, assim como de sua persona.

4.2 A Trajetória do Cinema

As primeiras salas oficiais fixas de cinema do Brasil foram inauguradas entre 1907 e 1910, em São Paulo e no Rio de Janeiro, respectivamente, com a consolidação da energia elétrica nas duas cidades. Os primeiros filmes brasileiros, produzidos por Francisco Serrador, Francisco Mazullo e Antonio Leal, foram exibidos nessas salas e todos eram uma espécie de curta-metragem com uma narrativa jornalística sobre crimes que chocaram os centros urbanos, denunciando a violência no Brasil. No entanto, a produção brasileira não conseguiu crescer sem investimento e, como afirma Carlos Alberto de Souza (2007) no artigo **Raízes do Cinema Brasileiro**, começaram as exibições exclusivas de filmes americanos da Vitagrapha em 1911, que vinham com uma estética industrial, totalmente diferente das primeiras experimentações cinematográficas brasileiras.

O mercado cinematográfico no Brasil passou a se organizar através de uma demanda estrangeira de conseguir um mercado mundial, que formou um grupo de industriais e banqueiros, a Companhia Cinematográfica Brasileira. Eles eram os donos do capital político e financeiro e cuidavam da distribuição e da exibição dos filmes estrangeiros, principalmente americanos, franceses e italianos. Souza pontua o fato de a elite econômica, oriunda das antigas oligarquias políticas, sempre ter abraçado os

interesses estrangeiros em todas as áreas da estrutura econômica, e isso não foi diferente com o cinema. Para eles, só seriam aceitos filmes com a mesma perfeição das fábricas estrangeiras. Assim, afirma Souza: “o exibidor, não só nesse momento, como posteriormente em toda a história de nosso cinema, sempre optou, como é normal, pelo lucro auferido com a fita pronta e importada” (SOUZA, 2007, p. 26). Simultaneamente, acontecia a mitificação das estrelas estrangeiras e todo um mercado de publicidade vinculado à produção desse cinema, que, durante a segunda guerra mundial, baniu os cinemas francês, alemão e italiano, dando exclusividade ao cinema americano.

No mesmo período, em São Paulo, acontecia outro fenômeno. Souza afirma que, por conta da penetração maciça de imigrantes europeus e japoneses, muitas atividades artísticas começaram a surgir, entre elas diversos grupos de teatro amadores operários. Em 1915, a companhia de teatro italiana de Alberto Capozzi, estrelada pelo ator Victorio Capellaro, se junta ao cineasta brasileiro Antônio Campos, especialista em documentários, para produzir cinema ficcional. Como ambos eram fãs da literatura brasileira, inspirados no sucesso comercial dos romances construídos a partir de Folhetins, com a consolidação da imprensa, que gerou os grandes nomes da literatura nacional, como Machado de Assis e José de Alencar, — posteriormente, a telenovela importa esse formato —, os artistas começaram a adaptar as obras literárias brasileiras, como **Iracema**, **Ubirajara**, **O Guarani** e **A viúva**, de José de Alencar, tentando criar, a partir disso, o tema da nacionalidade para caracterizar o cinema produzido no Brasil.

A predominância do cinema estrangeiro americano e a produção nacional voltada para o discurso da nacionalidade, mesmo criticando a ordem e a manutenção da desigualdade, tornaram-se características, até hoje, do mercado cinematográfico nacional. A questão do nacionalismo se consolidou com a criação do Cineart, um veículo de divulgação e patrocínio estatal do cinema, criado no governo de Getúlio Vargas e que atendia ao seu projeto nacionalista, durante as décadas de 20, 30 e 40 no Brasil. Ismail Xavier (2001), em **O Cinema Brasileiro Moderno**, discute como há uma manutenção da ideia de falar da nação no cinema brasileiro, mas principalmente na década de 50 e no Cinema Novo, de Glauber Rocha. O autor diferencia a proposta do projeto de Glauber Rocha, pois em seu cinema havia uma ruptura estética, narrativa e representativa como crítica à ordem vigente, principalmente contra a censura da ditadura militar e do monopólio de obras estrangeiras, como afirma Randal Johnson e Robert Stam (1982) em *Brazilian Cinema*:

At the same time foreign producers, distributors, and the exhibitors allied to them (and who were at times the same people) continued to dominate the market. Co-productions, invented as a salvation for Brazilian cinema, resulted only in an absurd cost increase for all cinematic production in Brazil (JOHNSON; STAM, 1982, p. 67)¹⁵.

O projeto de Glauber Rocha, como afirma Johnson e Stam, é o projeto libertador que muda as concepções de cinema no Brasil e no mundo, sendo, por exemplo, prestigiado em diversos festivais, inclusive no Festival de Cannes. No entanto, como afirma Xavier, ainda está ligado a um processo histórico da construção da arte a partir da literatura e da identidade brasileira:

O diálogo com a literatura não se fez apenas nas adaptações [...]. Ele expressou uma conexão mais funda que o Cinema Novo, no próprio impulso de sua militância política, trazer para o debate certos temas de uma ciência social brasileira, ligados à questão da identidade e às interpretações conflitantes do Brasil como formação social. Desde *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, é nítida a incidência de um velho debate sobre as formas de consciência do oprimido. Tais preocupações, no caso de Glauber, derivam, em parte, de seu diálogo com *Os Sertões* (1902), de Euclides da Cunha (XAVIER, 2001, p. 19).

O próprio Xavier contextualiza que, com a ditadura militar, houve um fechamento para o mercado externo, ao mesmo tempo, houve um processo de censura das produções que falavam sobre a opressão do povo, a desigualdade social, simbólica e financeira, e questionavam os lugares de poder, como o caso do Cinema Novo. Foi criada nesse período a Embrafilme, que intervinha e financiava o cinema nacional de forma centralizada, ligada a uma elite econômica e defendendo os valores de uma burguesia apática, de extrema direita, ou fazendo filmes de humor, como as Chanchadas, para atender a uma demanda popular numa espécie de “Pão e Circo”, exilando e torturando artistas que questionavam o golpe de 64 e a utopia autoritária. Em 1965, um ano após o golpe militar, é criada a Rede Globo, a principal rede aberta de

¹⁵ Ao mesmo tempo, os produtores estrangeiros, distribuidores e os expositores aliados a eles (e que às vezes eram as mesmas pessoas) continuaram a dominar o mercado. As coproduções, inventadas como uma salvação para o cinema brasileiro, resultaram apenas em um absurdo aumento de custos para toda a produção cinematográfica no Brasil (JOHNSON; STAM, 1982, p. 67, tradução nossa).

televisão brasileira, que apoiou e fez propaganda da ditadura militar, trabalhando, em conjunto, para criar essa mitologia da nação, ao criar narrativas que tratam dessa vida urbana burguesa ou temas históricos contados a partir da perspectiva europeia, que se fundamenta na história da literatura do século XIX (até porque muitos escritores do século XX que tinham posicionamentos libertários, de esquerda e socialistas foram perseguidos e exilados, como foi o caso de Jorge Amado).

Arthur Autran (2009), professor da UFUSCAR, faz um mapeamento do mercado audiovisual brasileiro após a ditadura militar. Em 1990, a Embrafilme foi fechada, no governo do presidente Fernando Collor de Mello. Para o autor, o corte do investimento do Estado estava pautado em uma agenda neoliberal, mas também como uma resposta ao uso panfletário do cinema no período da ditadura. Isso atendeu ao desejo hollywoodiano de se expandir em um mercado global e entrou no mercado brasileiro de forma avassaladora. Autran discorre que apenas em 1993, no governo de Itamar Franco, foi aprovada a Lei do Audiovisual, que permite reduções fiscais a empresas nacionais que invistam no cinema nacional. Dessa forma: “estrutura-se um modo privado de gerir os recursos públicos através das empresas que se utilizam das leis de incentivo, o Estado apenas autoriza os projetos cinematográficos a captar recursos, fiscaliza o sistema e delibera sobre qual o montante anual de recursos a serem incentivados” (AUTRAN, 2009, p. 122).

No final do governo FHC foi criada a ANCINE, um órgão regulador da atividade cinematográfica, que foi consolidado no governo do PT, dos presidentes Lula e Dilma, que através do incentivo fiscal aumentaram a quantidade de filmes realizados. Também teve a criação do Fundo Setorial Audiovisual, que busca cuidar da produção e da distribuição dos filmes nacionais em todos os cinemas, exigindo obrigatoriedade e prioridade de exibição dos filmes, pelo menos por uma semana. De acordo com os infográficos de 2016 do jornal *O Globo*, nos últimos 21 anos houve um aumento de 921% das produções cinematográficas nacionais. Eu aproveitei os dados e fiz um levantamento dos lançamentos no cinema de filmes nacionais durante o período de 1995 a 2018, utilizando os sites da ANCINE e do IMDB, e os resultados foram os seguintes:

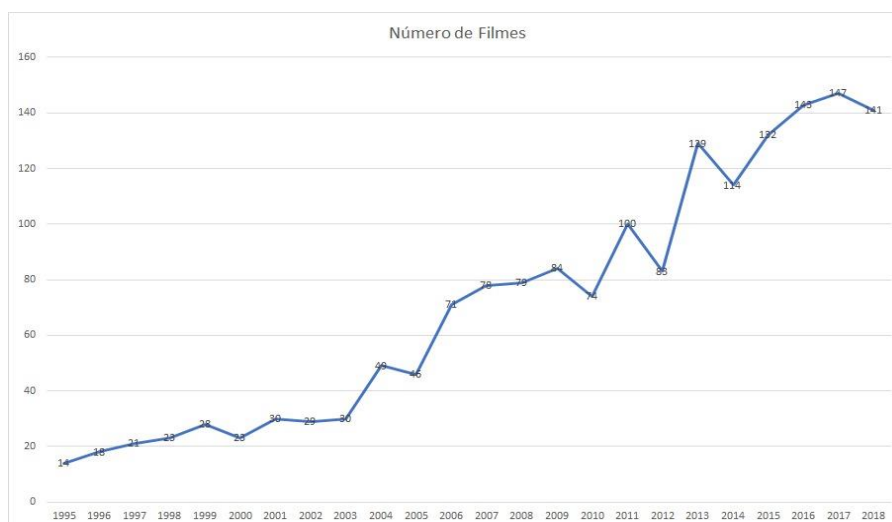


Gráfico 01: Número de filmes lançados por ano

O aumento exponencial de produções brasileiras só aconteceu após as políticas de incentivo à cultura do governo do PT, iniciadas quando Gilberto Gil era ministro, e das novas práticas de audiovisual, pois, como afirma Autran, a exibição e a distribuição do cinema no Brasil sempre esteve ligada a conglomerados estrangeiros, e, na década de 90, o modelo *multiplex* entrou no Brasil, com empresas como Cinemark e UCI, que fomentaram ainda mais a entrada do cinema americano, deixando os filmes brasileiros para as salas de arte, DVD's e TV's a cabo. Assim, ir ao cinema passou a conferir *status* social, pois os ingressos eram mais caros, e os filmes americanos davam prestígio a quem assistia a eles. Por isso, com a diminuição da desigualdade social, durante o governo do PT, a população conseguiu poder de compra e os *multiplex* passaram a fazer parte do cotidiano das pessoas, principalmente os lançamentos *blockbusters* que têm a publicidade e a propagação “boca-a-boca” intensificadas nas redes sociais.

Ainda que esse mercado favoreça o consumo dos grandes *blockbusters* americanos e impeça a exibição dos filmes brasileiros e de outros países, a Globo Filmes, vinculada à Rede Globo, também investiu bastante no cinema nacional, tendo ótimo retorno financeiro com a produção de comédias familiares, como a tradição narrativa precede. Na minha prática de pesquisa de campo, tanto nos Estados Unidos, durante o meu doutorado-sanduíche na University of California, Los Angeles, tanto quanto nos grandes festivais brasileiros, como no Festival do Rio e no Rio Market (o maior evento sobre produção de cinema no Brasil), em outubro e novembro de 2018, ficou bastante clara a importância dos incentivos federais e estatais para a produção do cinema nacional. O crescimento exponencial de coproduções e de novos cineastas e novas produtoras foi bastante debatido nas mesas com diversos nomes do cinema

nacional. O livro **Políticas culturais do governo Lula**, organizado por Antonio Albino Canelas Rubim (2010), discute a importância dos projetos de incentivo e da ANCINE:

O Relatório de Gestão da Secretaria do Audiovisual, no primeiro Governo Lula (2003–2006), nos dá alguns indícios à medida que analisa o audiovisual no quadro de “uma radical reconfiguração da dimensão simbólica do mundo contemporâneo”, e considerando a “forte concentração do mercado global da mídia/entretenimento”, bem como o “caráter assimétrico dos processos de circulação e de produção dos bens simbólicos na arena internacional”. É a partir destes eixos, e da ênfase do MinC na democracia e diversidade, que vão ser pensadas políticas para o audiovisual brasileiro. Já o título do primeiro capítulo do Relatório de Gestão, “Políticas de audiovisual e a cultura contemporânea”, sugere uma tentativa de superar a dissociação existente entre as políticas de cultura e de comunicação: as políticas da **sav** pretendem contemplar tanto a natureza política/cultural/simbólica do audiovisual quanto seu caráter industrial/tecnológico/mercadológico (BEZERRA; MOREIRA; ROCHA, 2010, p. 134-135).

Acompanhei a discussão atual sobre a ANCINE e o cinema brasileiro durante o Rio Market, nas mesas *O Estado das coisas: o futuro do audiovisual no Brasil* e *Coprodução internacional*; um dos temas mais debatidos foi a importância dos financiamentos públicos e leis de incentivos, que aumentaram a produção do cinema e mudaram as possibilidades estéticas dos filmes brasileiros, mas que, no entanto, não conseguiram mudar a formação do público. As mesas foram compostas por Rodrigo Teixeira, produtor e fundador da RT Features, Paula Alves de Souza, diretora do Departamento Cultural do Ministério das Relações Exteriores, Fabiano Gullane, fundador da Gullane Entretenimento, Soizic Gelbard, Consultora Executiva de Conteúdo Internacional da Vivendi e Tatiana Leite, produtora da Bubbles Project. Nessas mesas, a discussão voltou-se para pensar na indústria de cinema no Brasil, que só existe por conta da indústria do incentivo, sem ela o cinema e a cultura no Brasil estariam mortos. Ainda que exista uma capacidade industrial grande de audiovisual sem incentivo, ela centra-se na Rede Globo, principalmente, sem uma democratização da produção de cultura. Ao mesmo tempo, não há promoção de mão-de-obra técnica que atraia outros incentivos, como o estrangeiro, que invista nas pequenas produtoras, assim como a promoção do cinema nacional nos festivais internacionais. Em 2018, a ANCINE publicou a Portaria nº 27-E, que promovia filmes nível A, que teriam potencial para ganharem prêmios em grandes festivais, como Sundance, Cannes, Locarno, Veneza, Berlim etc., no entanto, esse programa foi cortado no ano de finalização desta tese pelo

governo Bolsonaro, assim como outros programas de incentivo. Esta política do governo e da mentalidade empresarial foi discutida nas mesas, pois esses filmes não possuem divulgação dentro do Brasil, ainda que ganhem prêmios e legitimação em outros espaços, pois, para eles, o jornalista é pago para não valorizar a cultura com financiamento público, denunciando uma postura partidária de minar a produção cultural e intelectual do Brasil.

De forma unânime, os convidados falaram sobre a dificuldade de formar público no Brasil. O brasileiro consome séries, *Netflix*, TV, mas não consome o cinema brasileiro. Uma das hipóteses para a causa disto é a de que o cinema brasileiro é visto como bandeira política. No entanto, se o cinema brasileiro representa algo que é político e entende isto como algo positivo, o público vai voltar a frequentar o cinema brasileiro, pois o *market share* já foi 21%, mas hoje em dia é apenas 7%. E não é questão de o filme ser bom ou ruim, pois hoje, com 140 filmes sendo lançados por ano, há uma variedade gigantesca de produções de gêneros diferentes, inclusive que fogem à tradição realista do cinema nacional. Isto fica claro quando **Aquarius**, de Kleber Mendonça, não é o indicado do Brasil ao Oscar em 2016, sendo o filme com maior repercussão internacional (o que é preciso para que o filme chegue a premiações maiores), em meio à polarização política, após o golpe contra a presidenta Dilma, e, ao mesmo tempo, temos um filme com 11 milhões de expectadores fantasmas, bancados por um *lobby* religioso.

O cinema independente, que viaja o mundo, é subvalorizado no Brasil. E está é a questão da sala de cinema: se trata de locação de cadeira. Os grandes lucros de cinema são quase todos estrangeiros, eles não têm vínculo nenhum com a cinematográfica do país, é um vínculo exploratório de aluguel de cadeira. O executivo da sala de cinema exibidora não é cinéfilo por natureza, então ele não tem como defender o subgênero de cinema que é o cinema brasileiro. O que foi apresentado como solução é continuar a investir mais dinheiro no desenvolvimento, na formação dos profissionais e também na exibição e na distribuição, sem sucatear o bom produto nacional nisto, como é feito, por exemplo, com o que é comprado por preços abaixo do mercado pela *Netflix*. E, assim, teríamos mais **Cidade de Deus**, **Central do Brasil** e **Pixote**.

Esse levantamento histórico serve para ilustrar por que me interessei e achei peculiar um fenômeno literário, atrelado ao cinema nacional, que começou a surgir na passagem de 2015 para 2016 e se consolidou em 2017. Na minha pesquisa de mestrado, escrevi uma dissertação continuando os estudos iniciados na Universidade Federal da

Bahia sobre literatura *pop* e o romance **Mastigando Humanos**. Por conta dessa pesquisa, comecei a mapear, desde 2012, escritores de literatura contemporânea que publicaram a partir dos anos 2000, até então, pouco estudados, e entender que tipo de literatura era essa, como eles liam a contemporaneidade e em que mercado se inseriam. Assim, a partir dos trabalhos anteriores ao meu, pude mapear diversos escritores, na sua maioria jovens, que se inseriam nessa lista, como Daniel Galera, Lourenzo Mutarelli, Ana Guadalupe, Clara Averbuck, Simone Campos, Antonio Xerxenesky, Raphael Montes, e, principalmente, o próprio Santiago Nazarian. Partindo de *backgrounds* diferentes, alguns vinculados a prêmios literários, outros a uma visibilidade em alguns nichos com literatura produzida em blogs e redes sociais e até outras áreas artísticas, como o caso de Mutarelli com os quadrinhos, é possível perceber que todos usam referências e o imaginário do cinema, da vida urbana e da internet de forma crítica.

Ao mesmo tempo, a maioria desses, com algumas exceções e peculiaridades, habitam o entrelugar da legitimação da crítica e da cultura *best-seller*, transitando, tanto no conteúdo quanto na recepção, entre a cultura de massa e a cultura acadêmica erudita. Afinal, mesmo publicados por grandes editores, premiados e com alguns possuindo algum sucesso comercial, eles não são bem aceitos pela crítica acadêmica, principalmente por conta das temáticas e de não trabalharem com a questão social, as características “universais” e o imaginário nacional, como também pelo fato de não venderem como Talita Rebouças ou como o Padre Edir Macedo e serem incapazes de competir com os *best-sellers* internacionais.

O que aconteceu de 2015 até hoje, 2019, momento de entrega desta tese de doutoramento, foi um investimento e um *advertising* de uma literatura chamada de pós-horror, a partir da publicação de três romances de três escritores pela maior editora brasileira, A Companhia das Letras, um dos principais actantes da rede até então descrita, sendo eles: **Jantar Secreto** (2016), de Raphael Montes, **Neve negra** (2017), de Santiago Nazarian, e **As perguntas** (2017), de Antonio Xerxenesky. Em julho de 2017, o investimento na imagem dos artistas, cada um com o seu perfil, e a preocupação da editora, dos agentes e dos próprios escritores com a divulgação dessa literatura nova que estava surgindo no Brasil foi avassaladora. Saíram diversas resenhas dos livros nos principais jornais do país, como a *Folha de São Paulo*, *Estadão*, *O Correio Brasiliense* etc. Também foram feitas mesas sobre o tema na Flipelô, na Bienal do Livro de São Paulo e do Rio de Janeiro, assim como em bibliotecas, teatros e escolas.

Além disso tudo, na própria forma de resenhar o crescente número de filmes nacionais de horror, houve diversas publicações e críticas vendendo os filmes como tais, inclusive um festival de cinema pós-horror, com títulos nacionais e internacionais, como **O som ao redor**, **Corra**, **Personal shopper**, **A Bruxa**, **O Rastro**, **As Boas Maneiras**, **Nós** etc. A partir disto, me pergunto, em um país onde a literatura e o cinema de gênero são vistos como menores, e que não possui uma tradição do gênero do horror em sua história com ambas as artes, como surge e quais as relações são produzidas nesse *boom* e investimento na literatura e cinema pós-horror? E de que forma o modelo de produção e *branding* do cinema está influenciando a literatura brasileira contemporânea?

4.3 A Arte Pós-Horror

Os perfis de Raphael Montes, Santiago Nazarian e Antonio Xerxenesky são bastante diferentes. O primeiro, Raphael Montes, é um escritor de 27 anos, do Rio de Janeiro, que emplacou um sucesso de vendas desde o seu primeiro romance, **Os Suicidas** (2012), esgotando a tiragem inicial de três mil cópias. O escritor foi publicado após a sua chegada como finalista nos prêmios *Brevirá* e *Machado de Assis*. Após o seu primeiro romance, conseguiu um contrato com a Companhia das Letras e publicou consecutivamente três livros pela editora. Em entrevistas, ao longo de sua carreira, inclusive na que eu fiz com ele e com Santiago Nazarian, em 2016, antes do lançamento de **Jantar Perfeito**, na Bienal do Livro de São Paulo, o autor buscava se posicionar a favor da literatura de gênero, afirmando os seus romances como policiais, pois brincava com o *thriller* e o suspense ao narrar sobre suicídios coletivos (**Os Suicidas**), o sequestro de uma garota em uma mala pela perspectiva do sequestrador (**Dias perfeitos**) e uma espécie de *pop-up restaurant* de carne humana (**O Jantar Secreto**).

O romance **Dias Perfeitos** foi publicado nos Estados Unidos pela Penguin, o que o levou a prestígio internacional, sendo divulgado como um dos melhores do ano pelo *The Guardian*. Por conta do seu trabalho com o gênero e o seu forte no plot, pegando referências cinematográficas na forma do *storytelling*, Raphael Montes foi chamado para participar como roteirista de alguns projetos, como *Espinosa*, a série da GNT, e a novela **A Regra do Jogo**. Foi roteirista da minissérie de horror **Supermax** da Rede Globo e escreveu o roteiro dos filmes **Praça Paris**, de Amora Mautner, e o novo filme de Cacá Diegues. Raphael Montes, dentre os três escritores, é o que apresenta maior sucesso comercial e expressividade na mídia, principalmente por seu trabalho

significativo com cinema e TV, ainda que seja bastante desvalorizado e não estudado pela crítica acadêmica.

Santiago Nazarian é o mais velho, nascido em 1977, e o que tem a carreira mais consolidada entre os três. Publicou seu primeiro romance em 2003.. Os livros do início da carreira do autor foram bastante prestigiados pela crítica, tendo ele participado da maior Festa Literária do Brasil, a FLIP. **Mastigando humanos** se tornou leitura obrigatória dos vestibulares e bibliotecas nacionais, aumentando o público infanto-juvenil, e, mesmo o escritor tendo feito livros com protagonistas juvenis. Em 2012, Santiago Nazarian foi roteirista da série sobre crimes **Passionais**, da Globo-Sat. Foi com **Biofobia** (2014) que, em entrevista, Santiago Nazarian disse ser o seu retorno ao romance adulto, e com *Neve negra* (2017) que o escritor voltou a ter o prestígio da crítica, ainda que a tiragem dos seus livros continue sendo entre 3 e 5 mil exemplares, como no início da sua carreira. Os romances de Nazarian sempre tiveram referências ao gênero do horror, como a releitura de **O pânico no lago** em **Mastigando humanos**, mas estavam mais dentro de um projeto de questionar o sujeito humano e o próprio fazer literário através da ironia e do humor, e foi com **Biofobia** e a sua influência do **Anticristo**, de Lars Von Trier, e *Neve negra* que o autor começou a transitar pelo gênero, assumindo apenas o último livro como pós-horror.

Antonio Xerxenesky é um escritor de Porto Alegre de 33 anos, que já publicou cinco livros. Seu primeiro livro, a coletânea de contos *Entre*, foi publicada em 2006, com apoio do Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural de Porto Alegre (Fumproarte). A partir de 2007, começou a participar das coletâneas *Ficção de polpa*, focadas em narrativas curtas de gêneros como horror e ficção-científica. Em um *podcast* organizado pela editora Companhia das Letras, o escritor afirmou que se tivesse que definir o seu projeto literário seria tentar subverter os estereótipos de gênero e brincar com os elementos da dicotomia alta cultura *versus* cultura de massa. *Areia nos dentes*, seu primeiro livro, brinca com o *western*, misturando-o a zumbis. O livro, lançado originalmente em 2008 pela Não Editora, foi reeditado pela Editora Rocco em 2010, após esgotamento da tiragem inicial.

Em 2014 publicou *F*, que brinca com o gênero do *thriller* e faz uma homenagem a **Cidadão Kane**. No mesmo *podcast*, Xerxenesky afirma que faz os livros com temáticas *pop* e acredita que eles vão ser apelativos ao grande público, mas nunca consegue atingi-lo. Ocorre o contrário, o seu trabalho é bastante prestigiado dentro e fora do Brasil pela crítica acadêmica, já que ganhou uma bolsa norte-americana para

participar de um projeto de escrita criativa, foi selecionado como um dos 20 melhores jovens escritores da revista britânica *Granta* e da coletânea alemã de nova ficção brasileira intitulada *Wir Sind Bereit. F* também foi indicado ao *Prix Médicis* de melhor livro estrangeiro publicado na França. Além disso, os seus livros são carregados de reflexões teóricas sobre a produção criativa, já que ele é um aluno de doutorado em Letras na Universidade de São Paulo. A Rocco é uma editora conhecida por publicar livros infanto-juvenis e de fantasia no Brasil, é quem publica a série **Harry Potter**, por exemplo, mas, após o reconhecimento da crítica, Xerxenesky agora publica pela Companhia das Letras, que possui um perfil mais diverso, publicando de grandes clássicos do horror, como Stephen King, aos maiores nomes da literatura contemporânea nacional, como Milton Hatoum.

Os três escritores, mesmo flertando com o horror, nunca se caracterizaram como escritores do gênero, pelo contrário, buscavam falar do texto policial, mais bem aceito, de maneira geral, ou afirmavam o seu caráter de literatura *pop*, principalmente após a publicação de artigos sobre o tema. Em 2014, com a publicação de *Biofobia*, de Santiago Nazarian, e de *Dias perfeitos*, de Raphael Montes, e com a participação conjunta dos dois escritores em eventos literários, comecei a perceber um movimento de fortalecer a literatura de gênero, colocando esses escritores como protagonistas.

Assim, com uma bolsa de pesquisa fornecida pela FAPESB, em 2016, fui à Bienal do Livro de São Paulo para conversar com os escritores e participar da mesa *O lugar do gênero policial*. Durante o encontro, os escritores tentaram pensar por que não havia uma tradição do gênero policial no Brasil e problematizar a forma unilateral de ver a literatura de gênero como estratégia de apelo popular, sendo rechaçada pela crítica, fundada na perspectiva do realismo, sendo os únicos exemplos dessa literatura escritores como André Vianco e a coleção paradidática *Os Vagalumes*, ambos voltados para o público infanto-juvenil. Para eles, o sucesso a que eles chegaram, fazendo uma literatura que está no limite entre o entretenimento, flertando com diversos gêneros, e a vontade de ser “diferentão”, produzindo o lenga-lenga mais denso, esteve vinculado a uma abertura no final dos anos 90 e no início dos anos 2000 dos jovens escritores, como também com a internet.

É importante frisar que os escritores possuem posicionamentos diferentes. Raphael Montes defende mais uma literatura para o público e Santiago Nazarian, mesmo ficando no entrelugar da crítica, se posiciona a favor de uma literatura “estética”. Para mim, como ocorre com o cinema, o investimento do governo federal em

políticas públicas de fomento da cultura e investimento em pesquisas das universidades sobre o tema expandiram a entrada de estudantes e o acesso a questões e produções mais diversas na área da literatura. O interessante foi o relato de que as influências do policial e do horror vinham do cinema, até porque Santiago Nazarian havia começado a publicar resenhas de filmes de horror no seu blog e nas redes sociais.

Ambos falaram do reconhecimento de Zé do Caixão no exterior como pai dos filmes *trash* e o seu tratamento como piada no Brasil, exemplificando o preconceito e a falta de conhecimento sobre o gênero, como também acontece com as produções de fantasia de horror, como o trabalho de Marco Dutra e Juliana Rojas, relegado ao público juvenil. Simultaneamente, os escritores falaram sobre como o cinema de horror e *thriller* brasileiro está ganhando espaço, tendo várias produções nacionais, tais como o **Lobo atrás da porta** (2013) e o **O som ao redor** (2012). A produção cinematográfica de horror no Brasil tem ganhado legitimidade, principalmente ao se observar o número de produções e suas representatividades em prêmios e festivais. E, para mim, isso denuncia o interesse dos escritores e da editora em produzir e publicizar o gênero. E, de acordo com os dados da ANCINE e do IMDB, há um crescimento na quantidade de longas-metragens de horror brasileiros produzidos ao longo da história. Esses dados serão apresentados no seguinte gráfico:

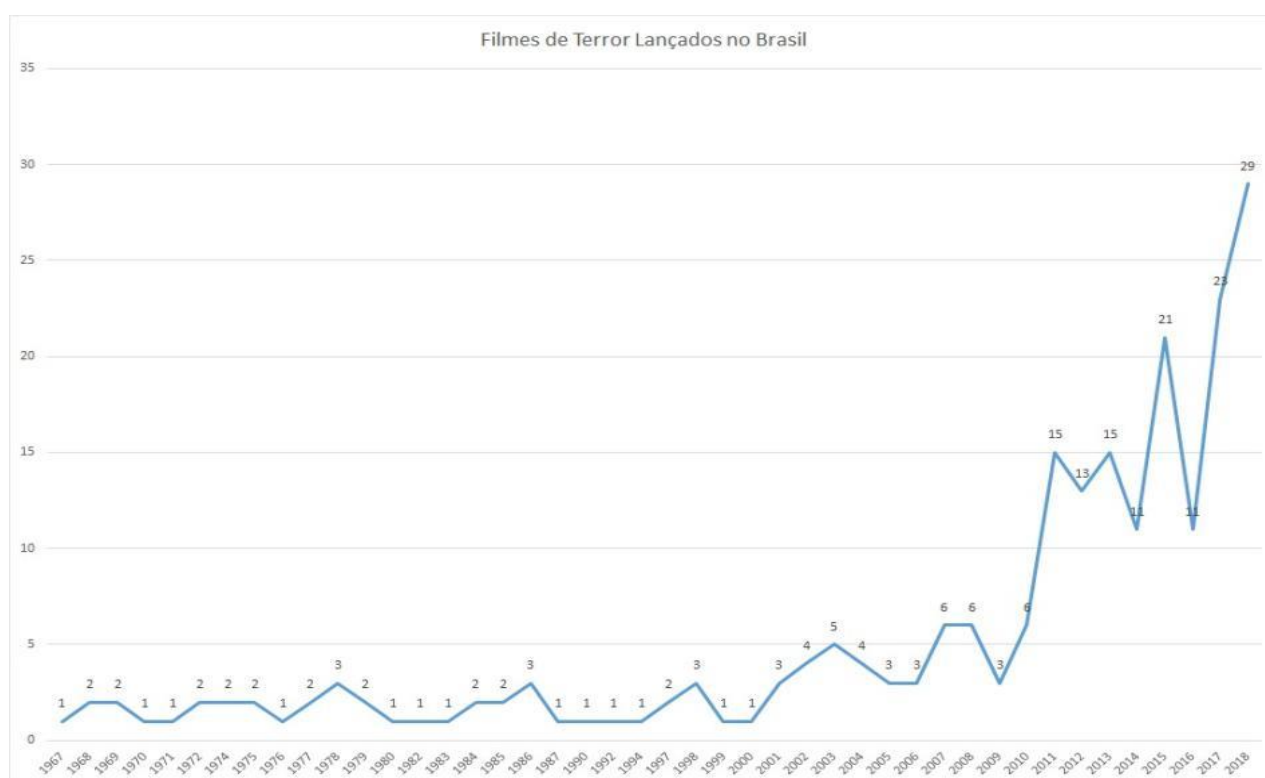


Gráfico 2: Longas-metragens de horror lançados por ano no Brasil

O gráfico mostra um crescimento exponencial da quantidade de filmes de horror produzida por ano. A partir da segunda década do século XXI, quando os programas de fomento ao audiovisual estavam no seu auge, no governo da presidenta Dilma. Valorizando os novos realizadores, houve um crescimento na quantidade geral dos filmes produzidos, já quem em 2011, como mostra o gráfico 1, tivemos 100 longas-metragens lançados no país. Apenas em 2013 superamos a marca dos 100 filmes, chegando ao máximo em 2016, com 143 filmes. O interessante desses dados é que em 2011 15% dos filmes produzidos foram de horror. Em 2018, 20% do mercado nacional. Um marco inaugural para o gênero, visto que, anteriormente, o lançamento de filmes de horror é proporcional ao crescimento da própria produção cinematográfica do país. O gráfico mostra uma tendência que, a meu ver, está ligada à democratização de conteúdo através da internet, principalmente por causa da pirataria, e o investimento em novos diretores, que cresceram durante a abertura política do Brasil com o cinema estrangeiro.

A quantidade de produções de filmes do gênero em 2015, por exemplo, justificaria o interesse das editoras de investirem no horror, e, ainda que esse pico não tenha se repetido e haja um declínio na produção do horror nacional, o gênero está ganhando cada vez mais prestígio em circuitos de festivais. Como **O Som ao Redor** (2012), que venceu a categoria de melhor filme na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, no Festival do Rio e de Gramado, no Festival de Cinema da Polônia, no Copenhagen Internacional Film Festival, no Festival de Cinema da Sériva e na Associação de Críticos de Toronto, assim como o prêmio da crítica no International Film Festival em Rotterdam, sendo um marco e uma espécie de primeiro passo na legitimação e interesse no gênero.

Em 2015, tivemos **A Bruxa**, de produção brasileira pela RT Features e distribuído pela A24, que ganhou *Melhor primeiro filme* no Austin Film Critics Association, *Melhor novo diretor* no Boston Society of Film Critics, *Superior Achievement* no Bram Stoker Awards, *Best Promising Filmmaker* no Chicago Critics Association, *Melhor filme de Sci-Fi/Horror* no Critics Choice Awards, *Best First Screenplay*, *Best First Feature* no Independent Spirit Awards e *Direction Award* no Sundance Film Festival, recebendo diversas boas críticas. Em 2017, tivemos *As boas maneiras*, de Marco Dutra e Juliana Rojas, um filme que mistura a desconstrução do horror com uma estética dos contos de fadas, que ganhou o Festival do Rio e o Locarno Film Festival como melhor filme e menções honrosas no The Fantastic Fest 2017, além

de ter participado da mostra competitiva de diversos festivais, como o BFI London Festival e o AFI Festival, em Los Angeles.

Tanto **As Boas Maneiras** quanto **A Bruxa**, por quebrarem a expectativa do **jump scare** e os estereótipos do horror, foram classificados como pós-horror. Em junho de 2017, o *The Guardian* publicou o artigo **How post-horror movies are taking over cinema**. No texto, Steve Rose faz uma crítica aos estereótipos cristalizados do cinema de horror, o que, na base da ideia do gênero, não deveria permitir esse tipo de modelo mercadológico, afinal: “Considering that horror is the place where we explore our mortal and societal fears, the genre is actually one of the safest spaces in cinema. More than any other genre, horror movies are governed by rules and codes” (ROSE, 2017). Partindo dessa premissa, Rose elenca filmes de horror dos últimos anos que transitaram bem nos circuitos dos festivais e premiações, como Cannes, Sundance, Spited Awards etc. São esses: **It Comes At Night** (2017), **The Witch: a New-England Folktale** (2015), **Personal Shopper** (2016), **Get Out** (2017), **A Ghost Story** (2017) e **The Neon Demon** (2016). Para ele, o que todos esses filmes têm em comum é a quebra da fórmula do horror, indo além dele, assim como o fato de que possuem uma acuidade estética e uma densidade de conteúdo e desenvolvimento dos personagens. Rose ainda elenca que filmes como **O Bebê de Rosemary** (1968) e **O Iluminado** (1980) poderiam ser considerados pós-horror.

O prefixo *pós* serve para legitimar o gosto pelos filmes de horror produzidos recentemente, qualificando-os como melhores, fora da estrutura “descartável” do cinema comercial de horror. Assim, o horror engajado e psicológico “vale a pena”. É este horror que está sendo premiado em festivais e consagrado pela crítica. Dessa forma, após o texto do *The Guardian*, a mídia brasileira passou a divulgar os filmes brasileiros como pós-horror, em artigos para a *Folha de São Paulo*, tais como **A crítica vê surgir filmes sem susto fácil** e **Filme Mãe! põe a casa à baixo**, classificando **Mother!** como pós-horror, além do texto **O além do susto: horror, pós-horror e o poder do jump scare** sobre o tema, do site de críticas *Cinema com Rapadura*, da mesma forma como os grandes veículos midiáticos fizeram para legitimar os dois lançamentos de pós-horror do ano: **As Perguntas** e **Neve Negra**.

E eles conseguiram. Afinal, os livros não receberam retornos negativos, em uma unanimidade entre a crítica jornalística e acadêmica, e já gerou a oficina *O fim de semana do horror*, idealizada por Cassia Carrenho, uma grande organizadora de festivais literários que, com **Illana Casoy**, Raphael Montes e Santiago Nazarian, utilizou

desse momento para vender uma oficina criativa com os escritores no valor de R\$ 2.500,00 por pessoa, a um total de 12 pessoas, sendo a maioria aspirante a escritor ou de escritores autopublicados. O evento foi extremamente divulgado nas redes sociais e na imprensa, como uma discussão do crime e do pós-horror, em uma propaganda para os próximos.

Os autores dos dois romances, como foi falado anteriormente, fizeram um programa na Rádio da Companhia das Letras, *podcast* da editora. Os convidados do *podcast* são sempre figuras importantes, que trazem prestígio à editora, como Caetano Veloso e Milton Hatoum. Por isso, fazer um *podcast* sobre horror com os dois autores e a editora, Rita Mattar, é uma estratégia de legitimação. Sem surpresas, a maior parte das perguntas buscava induzir a discussão de como *As perguntas* e *Neve negra* eram diferentes, pois quebravam com os estereótipos do gênero, até mais do que os livros de Raphael Montes, *best-seller* do gênero; traziam diversas referências, como Robert Musil, George Romero, Lars Von Trier e Micheal Haneke e até a discussão dos novos filmes de horror que brincam com o gênero, como **Corrente do Mal** (2014) e **O Segredo da Cabana** (2014), descartando filmes como **Babadock** (2014) e **O Iluminado** (1980), por serem previsíveis.

E, em uma espécie de conversa informal, Santiago Nazarian diz: “A gente deveria promover nossos livros como pós-horror”, dando ênfase ao fato de que seriam “os primeiros livros brasileiros de pós-horror”. Se essa foi uma performatividade ensaiada ou algo que surgiu no calor do momento, eu não sou capaz de afirmar, a única coisa que segue a partir disso é a editora, Rita Mattar, pedindo que os autores explicassem o termo e por que os livros seriam pós-horror, com o que eles brincam, dizendo que **Corra!** e **A Bruxa** são os grandes exemplos. Xerxenesky questiona o termo ao dizer que **A Noite dos Mortos-Vivos** na década de 80 já trabalhava com questões raciais, mas aí Nazarian emenda, falando que o melhor exemplo é **A Bruxa**, e diz: “A gente precisa falar bem de A bruxa e do Rodrigo”.

Essa estratégia do pós-horror foi comentada por Santiago Nazarian e por Xerxenesky nas entrevistas realizadas por mim em novembro de 2017. Na conversa, os autores revelaram que a produtora RT Features com a A24 (como distribuidora), que levaram ao sucesso de crítica de **A Bruxa**, fizeram com que o Rodrigo Teixeira, dono da produtora, comprasse os direitos de **Biofobia** e *F*, romances anteriores dos escritores, e encomendasse mais dois romances de horror, comprando o direito de adaptação. Assim, quando perguntei a Santiago Nazarian o que o levou finalmente a escrever um

livro do gênero horror, ele respondeu: “Eu sempre me alimentei muito dessa cultura — *trash* ou não tão *trash*, desde o horror mais bagaceiro até horror psicológico; é o meu gênero” (NAZARIAN, 2017). E continuou: “Por esse motivo, sempre procurei ir além, trazer outras referências — mais literárias —, a questão existencialista, os questionamentos, para não me acomodar no fácil, no raso. Então o horror esteve sempre lá como pano de fundo, mas não tinha sido abraçado como gênero, de fato” (NAZARIAN, 2017).

Para ele, **Neve Negra** foi a oportunidade de fazer isso, pois era “produto de uma encomenda da RT Features, produtora brasileira que tem no currículo filmes como o americano *A bruxa*, entre vários outros. Eles queriam autores de literatura brasileira que pudessem trabalhar o horror com consistência. Assim foi a oportunidade de eu escrever um livro assumidamente de horror, já com um contrato por trás, uma grande editora (a Companhia das Letras). Foi algo que escrevi especificamente para essa encomenda” (NAZARIAN, 2017). Na entrevista, Nazarian me contou que o rótulo do *The Guardian* chegou na hora certa para definir o livro, principalmente porque elegia *A bruxa* como um modelo, e o projeto de *Neve negra* está ligado ao filme. “Como o livro já estava vendido para o cinema antes mesmo de eu começar, não me preocupei em torná-lo especialmente cinematográfico — ou *vendável* para o cinema” (NAZARIAN, 2017), principalmente porque há insinuações de incesto e pedofilia, e continua: “Mas talvez tenha havido uma influência inconsciente, sim, ou talvez seja apenas o fato de que minhas maiores e melhores referências para o horror vêm do cinema” (NAZARIAN, 2017).

Quando perguntei sobre a mudança para a Companhia das Letras, maior editora do Brasil, ele respondeu: “A migração para a Companhia veio espontaneamente, porque o livro era uma encomenda da RT Features, que tem contrato com eles — o convite da RT Features era de que eu lançasse o livro com a Companhia. O que senti de mudança: sim, a Companhia parece ter um cuidado maior na leitura, edição e preparação dos livros” (NAZARIAN, 2017). De acordo com a percepção dele, os livros publicados pela editora são recebidos de forma mais calorosa, o que contribui para que haja mais convites para participação em eventos, que estão cada vez mais raros após o corte do investimento da cultura no governo Temer. Para eles, são esses eventos que realmente pagam a conta do escritor.

Antonio Xerxenesky, em sua entrevista, falou como a sua vida acadêmica influenciou a sua escrita, principalmente por ter como um projeto literário escrever algo

pop, mas com discussões teóricas, inspirado no que leu e discutiu a partir da obra de Jacques Derrida, ou em pensar no trabalho ético e estético de Bolaño; no entanto, isso não significa dizer que a sua literatura alcance um grande público, ainda que seja publicizada para isso, ou também se insira plenamente nos moldes do cânone. Quando perguntei sobre o projeto de transformar *F*, seu segundo romance, uma espécie de homenagem a **Cidadão Kane**, em filme, Xerxenesky me respondeu: “Sobre o processo, foi algo simples: conheci Rodrigo Teixeira, ele gostou muito da história do *F*, comprou o livro. A RT está rompendo muitas barreiras e tem produzido excelentes filmes no exterior. O projeto deles é realizar *F* fora do Brasil” (XERXENESKY, 2017). Essa parceria seria feita com a distribuição novamente da A24, e, assim como Nazarian, por conta do sucesso anterior da parceria, *As perguntas* foi encomendado.

“A encomenda era bastante aberta — havia um mínimo de caracteres (150.000), um gênero (horror) e um prazo. Ah, e um pedido para escrever algo “filmável”, ou seja, nada de espaçonaves a caminho de Marte ou prosa poética ao redor do umbigo” (XERXENESKY, 2017). O que ele relata é que o livro acabou se tornando altamente autobiográfico, como um exercício, principalmente porque ele já havia trabalhado com elementos do horror antes, mesmo que nunca especificamente com o gênero, e houve muitas alterações e sugestões dos editores da Companhia das Letras para que se adequasse ao projeto da RT Features. Ao fim, perguntei sobre o rótulo de pós-horror e ele respondeu: “O pós-horror é muitas vezes usado para dizer ‘é um filme de horror, mas pessoas que não são fãs de horror também vão gostar’” (Xerxenesky, 2017). E denunciou a própria lógica publicitária por trás do seu livro: “essa história de ‘pós-horror’ pode ser útil para descrever várias obras — até mesmo o meu livro —, mas que eu evito usar [...], são rótulos problemáticos, preconceituosos, embora úteis para fins comerciais/publicitários” (XERXENESKY, 2017).

Durante a minha pesquisa de campo, realizei uma entrevista, em agosto de 2018, com Rita Mattar, editora da Companhia das Letras, ganhadora do prêmio *Jabuti* de melhor romance, com **Machado**, de Silviano Santiago (2017), e que trabalhou nos romances de Antonio Xerxenesky, Raphael Montes e Santiago Nazarian. Rita Mattar iniciou como estagiária na Companhia das Letras, no departamento de direitos estrangeiros, trabalhando com direitos autorais, e foi contratada, ficando responsável por vender direitos dos livros brasileiros para outros formatos, principalmente para direitos audiovisuais de adaptação e também para editoras estrangeiras interessadas em literatura brasileira, que lutam com a concorrência para comprar o direito de livros com

as agências literárias estrangeiras. Em relação aos direitos de adaptação audiovisual, por ter “uma longa fase de captação, em geral, o que os produtores fazem é: eles compram a opção do filme, que na verdade é um direito de exclusividade. Você não negocia com mais ninguém por 12 a 24 meses, que é o tempo que eu tenho para tentar viabilizar e levantar o projeto” (MATTAR, 2018). De acordo com ela, o modo padrão de negociação e o pagamento da licença de adaptação só seriam pagos após a produção de fato, senão perdem o direito de adaptação.

Em 2016, Rita Mattar tornou-se editora sênior e trabalhou com Antonio Xerxenesky, Santiago Nazarian, Ana Paula Maia e Raphael Montes. Os três primeiros fizeram parte de um mesmo projeto, no qual os dois primeiros, Xerxenesky e Nazarian, foram publicados, em 2017. Assim, Mattar afirmou: “eu acabei editando os três porque eles faziam parte dessa coleçãozinha, né? Que eram livros que o Rodrigo Teixeira tinha ajudado a financiar, comprando os direitos antecipadamente. Então ele encomendou esses livros e eu sei que ele fez isso porque ele tinha interesse em filmá-los” (MATTAR, 2018). Como já havia trabalhado na editora vendendo direitos para cinema, Rita Mattar já tinha uma relação com Rodrigo Teixeira, como afirma: “eu já conhecia ele, eu acabei ficando amiga dele, das pessoas da RT Features, então foi meio natural que esse projeto dentro do editorial da Companhia das Letras viesse para mim, e aí, uma vez que veio um, vieram todos, né? Porque eles eram meio que casados, né?” (MATTAR, 2018). Dessa forma, por serem produtos encomendados, a presença do cinema e a família do horror de cada filme estavam lá, sempre à sombra do conteúdo.

Rita Mattar me contou que quem ajudou Rodrigo Teixeira a escolher os nomes para o projeto foi o escritor Joca Reines Terron. Nascido em Cuiabá, em 1968, Terron é romancista e designer gráfico, foi editor da *Ciência do Acidente*, curador de diversas antologias e vencedor do prêmio *Machado de Assis* na categoria melhor romance. E, como ela mesma afirma: “nenhum dos três era autor tradicionalmente da Companhia, então eles só vieram para a Companhia justamente porque teve esse projeto especial, senão cada um deles teria ficado na própria editora e tal, mas teve esse chamado, esse convite especial do Joca” (MATTAR, 2018). E, partir daí, conta que o projeto foi interessante porque alguns gêneros são comercialmente mais potentes que outros, e o horror é um deles. Com isto, ela dá o exemplo de Raphael Montes, de quem foi editora no relançamento de **Os Suicidas**, e fala da potência comercial que é o autor. Ela aponta como sucesso a proximidade e a abertura com o público, o fato de entender quem é o seu leitor, e diz que no lançamento em conjunto de **Neve Negra** e **As Perguntas** foi

criada uma estratégia transmidiática: produzir conteúdo para os interessados em cinema de horror. E, com isto, foi realizado o *podcast* com Antonio Xerxenesky e Santiago Nazarian sobre o tema: “então por exemplo, sabendo que o Santiago e o Antônio eram fãs de cinema de terror, falei: ah, por que a gente não faz um *podcast* e põe os dois para falar sobre esse tema?” (MATTAR, 2018).

Em uma entrevista a Clara Dias, assessora de comunicação da Companhia das Letras até 2018, pude perceber a importância desse aspecto transmidiático na campanha para divulgar um livro, inclusive criando conceitos sobre ele. Dias afirma que, com os novos meios midiáticos, há diversas possibilidades de produzir a imagem de um livro, divulgá-lo é uma produção de um conteúdo, de arte, antes mesmo do lançamento. Dessa forma, ela elenca:

[...] você tem o *marketing* de conteúdo, você tem a produção de conteúdo própria da editora, então você faz um vídeo mais elaborado, você faz um *podcast*, você faz um texto no blog, você faz um *post* patrocinado, ou simplesmente um *post*. Então você tem coisas que você, editora, pode fazer alternativas se a grande imprensa, se o pessoal não tiver interessado no teu produto e é papel da editora tipo divulgar, trabalhar um livro independente [sic]” (DIAS, 2018).

Assim, utilizar-se de conceitos como pós-horror é uma das formas de estar nas discussões que permearam o período em que o livro é lançado e atingir novos públicos, como, por exemplo, o nicho do cinema nacional de horror. O próprio Nazarian, após a publicação de **Neve Negra**, passou a interagir mais com Carlos Primati, Carlos Thomaz Albornoz e Felipe Furtado, que são grandes nomes da produção dos festivais de cinema no Brasil. Além disso, após esse percurso de entrevistas e visita a festivais no trabalho de campo, eu entendi que, impulsionado pelo sucesso de crítica e produtividade dos filmes de horror nacionais, principalmente de **A Bruxa**, no exterior, e também do público jovem e bastante consumidor de Raphael Montes, Rodrigo Teixeira, produtor, diretor e criador da RT Features, investiu nesse projeto com escritores que transitam entre a crítica acadêmica, os festivais literários e o público, em uma espécie de público *hipster*-nicho, por acreditar que isso traria legitimidade tanto no campo da literatura quanto no campo do cinema, criando filmes e livros bem recebidos e premiados. Eu fiz várias entrevistas para esse trabalho, mesmo que muitas não entrem no texto final da tese, no entanto, as duas que eu não consegui concretizar foram com Raphael Montes e com Rodrigo Teixeira, por não terem tempo nas suas agendas. O mais interessante foi o

e-mail que recebi do secretário de Rodrigo Teixeira, Tiago Carvalho, em 2018, que dizia: “O Rodrigo está com a agenda lotada até março, pois está trabalhando na campanha do Oscar”. Em novembro de 2018, tive o prazer de conhecê-lo e participar do Rio Market com o produtor, mas indaguei-me durante todo o processo: quem é Rodrigo Teixeira e a RT Features que está investindo no cinema e na literatura de horror?

4.4 O Show do Produtor de Propriedades Intelectuais

A RT Features, produtora criada em 2005 que leva as iniciais do seu fundador, Rodrigo Teixeira, é a produtora de **Me Chame pelo Seu Nome** (2017), ganhador do Oscar de *Melhor Roteiro Adaptado* e indicado a outras três categorias. Em dezembro de 2017, essa é a forma mais fácil de identificá-la. O filme conta a história de amor entre dois homens em um verão na Itália e também ganhou o prêmio de *Melhor Filme* no Gotham Independent Film Awards e no New York Film Critics Awards. Em 2016, o *The Variety* publicou uma reportagem elogiando os feitos da produtora para o cinema independente, intitulada **Brazil’s RT Features Give U.S. Independent Films a Boost**:

Rodrigo Teixeira’s Brazil-based RT Features has produced Sundance hits “Indignation” by director James Schamus and “Little Men” by Ira Sachs. RT has developed work with Noah Baumbach (“Frances Ha,” “Mistress America”), Kelly Reichardt (“Night Moves”), Sachs (“Love Is Strange”), Robert Eggers (2015 Sundance award-winner “The Witch”) and Gaspar Noe (Cannes competition player “Love”)” (HOPEWELL, 2016).¹⁶

A produtora ganhou em 2015 o Independent Film Awards e o festival de Sundance com *A bruxa* e fez uma parceria com Martin Scorsese para produzir novos cineastas independentes, que esse ano está com o aclamado **A Ciambra** (2017), além de ter produzido **Patti Cake\$** (2017), indicados ao Independent Spirit Awards. No Festival do Rio, participou com os seus três filmes estrangeiros lançados em 2017, como também o horror **O Animal Cordial** (2017), de Gabriela Amaral de Almeida, diretora

¹⁶ A RT Features, de Rodrigo Teixeira, com sede no Brasil, produziu sucessos de Sundance, “Indignation”, do diretor James Schamus e “Little Men”, de Ira Sachs. RT desenvolveu trabalhos com Noah Baumbach (“Frances Ha”, “Mistress America”), Kelly Reichardt (“Night Moves”), Sachs (“Love Is Strange”), Robert Eggers (vencedor do prêmio Sundance de 2015 “The Witch”) e Gaspar Noe (jogador de competição de Cannes “Love”)” (HOPEWELL, 2016).

baiana, formada pela Universidade Federal da Bahia, e outro filme da diretora, **A Filha do Pai**, em 2018, aclamado pela crítica. Após o Oscar, 2019 é o ano da RT Features. Por conta dos incentivos da ANCINE a patrocinar filmes em grandes festivais, a produtora levou três filmes para o Festival de Cannes, que aconteceu em maio, um mês antes da entrega desta tese. O primeiro foi **The Lighthouse** (2019), dirigido por Robert Eggers, o mesmo **diretor** de *A bruxa*, o qual ganhou o prêmio FIPRESCI da crítica, como de *Melhor Diretor*, com Robert Pattinson e William Dafoe, que participou da competição principal à Palma de Ouro. **Port Authority** (2019), dirigido por [Danielle Lessovitz](#), indicado à principal competição paralela de Cannes, *Un Certain Regard*, e à Palma Queer. E o brasileiro de Karim Aïnouz, **A Vida Invisível de Eurídice Gusmão** (2019), baseado no livro de Martha Batalha, que ganhou o prêmio principal da mostra *Un Certain Regard*. Além disso, há o lançamento no verão americano de um filme *blockbuster* com Brad Pitt, chamado **Ad Astra**.

Em dezembro de 2017, Rodrigo Teixeira foi entrevistado pela Revista *Veja*. Na entrevista, Teixeira conta sobre a sua rotina de *rockstar* na campanha do Oscar, que consiste em “Exibir o filme em várias pré-estreias, encontrar pessoas, fazer reuniões, atender jornalistas. É uma campanha de Oscar. É muita coisa, é cansativo, mas bem legal. E é só o começo, porque se houver sucesso em termos de indicações, tem muito trabalho até março” (TEIXEIRA, 2017). Teixeira diz, em uma espécie de narrativa cinematográfica piegas, que sente prazer em todo esse processo porque faz isso “por amor” e escolhe os projetos que falam para o seu coração. A parte interessante da entrevista é como ele descreve a sua forma de pensar e produzir, como se fosse o melhor dos dois mundos, pois pensa artisticamente como brasileiro, isto é, um pensamento de vanguarda, mas faz negócios como americano. Quando perguntado sobre o que significava isso, diz:

Ter uma lógica de mercado diferente. E uma outra coisa que eu faço é que eu estudo cinema todo dia. Produzir cinema não é só achar que você vai levantar o dinheiro e fazer o filme. Você tem de ler sobre cinema, ver muito filme, estudar como os filmes eram feitos no passado, encontrar possíveis referências para que você chegue rápido nas futuras tendências — acho que esse é o trabalho do produtor. Aproximar-se dos jovens, entender o que o jovem está buscando. Estou muito feliz porque esses três filmes falam muito com os jovens. Eu sou um cara de 40 anos, estou entrando na segunda parte da minha vida. Estou conseguindo me comunicar com o

público jovem. É algo que me interessa profundamente (TEIXEIRA, 2017).

Em uma entrevista para o site *Cinema em Cena*, Rodrigo Teixeira conta que quando foi para os Estados Unidos para trabalhar com o cinema só tinha 500 dólares e usou 100 dólares para imprimir e distribuir o seu currículo. No entanto, sua carreira só deslanchou quando ele, trabalhando em uma agência, indicou um manuscrito que depois virou um *hit* nacional (ainda que não revele o título). Por isso, Teixeira conta que ele gosta de investir na literatura e nos quadrinhos, já que estes sempre dão boas histórias. Um dos primeiros sucessos da *RT Features* foi o filme **O Cheiro do Ralo** (2006), inspirado na obra homônima de Lorenzo Mutarelli. Ele também comprou os direitos da biografia de Tim Maia, antes de ter sido escrita, que virou um filme em 2014. Em uma entrevista para a *Folha de São Paulo* em 2011, em que é descrito como “uma espécie de acionista das letras. Onde um crítico vê uma obra prima, vê um bom negócio. Onde um autor vê uma ideia, vê uma possibilidade de lucro” (KAZ, 2011), o texto revela como o produtor se consolidou no mercado como um negociador de obras para adaptação no cinema nacional e internacional.

No artigo, ele conta que comprou a biografia de Tim Maia por 180 mil reais e que sua empresa detinha na época os direitos de adaptação de ao menos 30 títulos, dentre os quais **O Filho Eterno**, que foi lançado em 2016 como um filme de sucesso comercial, em parceria com a Globo Filmes. Teixeira usa a Lei Rouanet para a produção dos filmes, mas não para a aquisição dos direitos, e em seu rol de investidores conta com o empresário Eike Batista, da Igreja Universal do Reino de Deus, na época. O produtor conta o caso do livro **O Casamento de Romeu e Julieta** (2005), um livro de entretenimento: “Paguei R\$ 20 mil e vendi por R\$ 80 mil. Vi que era isso que eu queria fazer” (TEIXEIRA, 2011). E continua falando como o autor compra direitos às obras por preços baixos para depois vendê-los a preços maiores.

O produtor também já foi bastante criticado pelo projeto Literário **Amores Expressos**, que utilizou da Lei Rouanet para mandar escritores consagrados, como Chico Buarque, para diferentes partes da Europa por um mês, e, a partir dessa experiência, eles escreveriam um livro cujos direitos pertenceriam à RT Features. Durante o Rio Market, Rodrigo Teixeira participou de uma mesa com o diretor Olivier Assayas sobre a produção **Wasp Network**, que será lançada em 2020. O filme é baseado em um livro de Fernando Morais, chamado **Os Últimos Soldados da Guerra Fria** (2011) e é uma coprodução brasileira com diversos países, baseados nos incentivos

fiscais nacionais. Assayas veio ao Festival do Rio promover o filme **Vidas Duplas** (2018), que aborda a questão das estratégias de *marketing* e das plataformas da literatura contemporânea francesa. Assim, a questão da literatura foi central na mesa e, por isso, pude perguntar a Rodrigo Teixeira sobre a sua trajetória com a literatura brasileira, compra de direitos de produção e sua parceria com Joca Reines Terron. De forma bastante articulada, Teixeira inicia: “Bom, eu sempre acreditei nisso. Depois que eu comecei a trabalhar mais como produtor de audiovisual, a literatura assumiu um lugar de paixão e o ofício ficou com o cinema” (TEIXEIRA, 2018). E continua, sobre a produção com Assayas:

Eu via filmes, gostava de filmes, tive um conhecimento cinematográfico como cinéfilo, mas não entendia de técnica e não sabia como transformar o que eu via na minha cabeça em técnica, e aí eu falei: bom, eu tenho uma outra forma, que é tentar juntar pessoas para transformar o que eu acredito em algo, então já que eu não sei dirigir, eu vou produzir. E eu acho, eu sou muito feliz de conseguir pegar um livro brasileiro e dar ele a oportunidade de ser dirigido por um grande nome de fora do país. Eu acho o livro do Fernando Morais um exemplo, eu não me recordo de um outro exemplo de um livro brasileiro que foi adaptado fora do país por um grande nome do cinema mundial e que pode atrair uma audiência muito maior do que uma audiência única e exclusivamente doméstica aqui, então eu acho que esse é um prazer que esse projeto me dá de carregar um livro brasileiro para fora inenarrável (TEIXEIRA, 2018).

Ainda que haja muita autenticidade em suas palavras, percebo muito o tom de uma espécie de mitificação em torno do próprio trabalho — um *branding* muito seguro da marca intelectual que são a RT Features e o próprio Rodrigo Teixeira. É como se vendesse a imagem da pessoa capaz de internacionalizar a cultura brasileira, não que isto não esteja sendo feito, mas há um discurso de *marketing* dos projetos, da produtora e do próprio sujeito sobre tal. E isto continua, quando ele compara o seu trabalho desde 1998 com uma pequena produtora chamada Geração Conteúdo: “As agências de publicidade falaram que eu não ia durar meses, a Editora Abril falou que eu não ia conseguir sobreviver seis meses no mercado, a Editora Abril acabou. Então, exatamente, acabou por não acreditar e explorar o conteúdo” (TEIXEIRA, 2018). Por isso, Teixeira afirma que investe em conteúdo e investe em literatura, em diversos projetos, como o *Pós-Horror*, o *Amores Expressos*, o *Camisa 13* e o *Crônicas de São Francisco*, ganhando os direitos de produção audiovisual e também utilizando as leis de incentivo fiscal, tal como a Lei Rouanet ou os incentivos culturais.

Para isto, ele conta que paga mensalmente a Joca Terron para fazer a curadoria do que está sendo produzido no mundo e, principalmente, no Brasil, para que ele possa ler e adquirir os direitos. Semanalmente, há uma troca de livros. O exemplo que o fundador da RT Features dá é a *Graphic Novel Sabrina*, que, após uma semana da indicação de Terron e da aquisição dos direitos, ganhou o *Men Book Prize*, de maneira que Teixeira conseguiu vender o projeto para Hollywood ganhando muito em cima do livro. Rodrigo Teixeira reverbera e discorre sobre a ideia de investir em capitais simbólicos — como a literatura. Os números não são falados em nenhum momento, mas, como a literatura contemporânea não é consumida, não apostaria em valores exorbitantes para compra de direitos. Muito pelo contrário. Ninguém fala de valores com uma pesquisadora universitária como eu, mas se fala muito na ideia de contrapartida do mercado, principalmente porque estava conversando com o acionista das letras. Nesse sentido, Teixeira discorre:

o maior patrimônio que eu tenho é a quantidade de propriedade intelectual que eu gerencio e administro. [...] então o George Lucas vendeu a história de propriedade intelectual dele pra Disney por 5 bilhões de dólares. Ele vendeu história. Ele vendeu a capacidade de se expandir um universo que ele criou! Isso é a maior prova de que propriedade intelectual vale muito quando ela é bem desenvolvida, pode ser uma propriedade intelectual altamente sofisticada, mas vale. Quando a gente fez o *Amores expressos* a gente deu oportunidade, obviamente, eu tinha uma contrapartida para mim: eu dei oportunidade de um autor viajar para uma cidade fora do país para que ele pudesse ter uma experiência de vida lá e que essa experiência de vida foi retratada em um livro de ficção que a única obrigação que ele tinha é que fosse uma história de amor, seja ela qual for. O que eu acreditava era que essa experiência que esse autor fosse ter gerasse livros que fossem interessantes para adaptação; alguns são, outros não, e é uma regra básica do que é o mercado, porém o que eu acho que aquela ideia tem que a original até hoje, mesmo nos Estados Unidos, ninguém faz. A gente pagou um produtor que não tinha como ter receita para fazer um trabalho, a gente convencionou ele para fazer um trabalho (TEIXEIRA, 2018).

Rodrigo Teixeira demonstra saber a ausência de receita de escritor de literatura contemporânea. Projetos como o dele possibilitam o autor ser pago de antemão por seu potencial criativo, seu trabalho com o inimaginável e, vindo de um produtor de sucesso, serve como um *branding* para o próprio escritor, assim como para o próprio Rodrigo Teixeira, como um grande investidor de cultura, capaz de selecionar projetos e ditar

tendências. Existe labor e criatividade nesse projeto, mas tudo isto está atrelado, como seria impossível não estar, ao capital financeiro e simbólico de produzir literatura e cinema. Além disso, em cada pergunta feita a Rodrigo ou a Santiago ou a Antonio, eles tentam investir e produzir uma imagem de si mesmos e de suas obras. Observei isto, por exemplo, quando Teixeira comenta sobre o trabalho de Gabriela Amaral de Almeida, com o filme que também estava circulando no Festival do Rio naquele momento, afirmando que quando Gabriela faz um filme de horror, ela realmente entende do gênero, e afirma ter “muito mais vontade de trabalhar com alguém que eu também estou aprendendo do que com alguém que vem me falar que quer fazer aquele gênero [sic]” (TEIXEIRA, 2018). O horror volta à pauta, não apenas com a coleção de livros, mas uma série de filmes que a RT Features produz do gênero, sendo festivais, prêmios, entrevistas, *podcasts*, mostras etc., os meios transmidiáticos de construir a persona do autor e projeto de uma obra artística.

Acredito que é preciso pontuar aqui que o meu percurso com a pesquisa de campo utilizou como a metodologia a Teoria Ator Rede, apresentada no primeiro capítulo da tese. A Teoria Ator Rede pontua que os atores agem em rede e suas ações modificam outros atores, assim como toda a rede. Objetos, instituições, sujeitos atuam em rede e se movimentam em razão as controvérsias geradas pelos atores. Assim, o meu trabalho foi buscar fontes, entrevistar agentes, rastrear movimentos para perceber a rede que a literatura de Santiago Nazarian se inscreve. Neste movimento, é possível perceber que essa relação em rede, descrita até aqui, perpassa por atores do cinema internacional em um ciclo que fecha em um escritor brasileiro contemporâneo. Para pensar toda essa rede, e principalmente a estratégia dos lançamentos dos livros e dos filmes, é necessário revisar o conceito de transmídia. Henry Jenkins, a partir de uma análise da franquia *Matrix*, afirma que o termo pode ser usado para pensar a estratégia de *marketing* de criar narrativas que se completam em um todo, dentro de uma franquia, uma marca, com o intuito de manter o seu consumidor ativo, interessado e alimentado. Nesse sentido, Jenkins afirma: “A transmedia story unfolds across multiple platforms, with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole. In the ideal form of transmedia storytelling, each medium does what it does best — so that a story might be introduced in a film, expanded through television, novels, and comics; its world might be explored through game play or experienced as an amusement park attraction”¹⁷

¹⁷ “Uma história transmidiática se desenrola em múltiplas plataformas, com cada novo texto fazendo uma contribuição distinta e valiosa para o todo. Na forma ideal de narrativa transmidiática, cada meio faz o

(JENKINS, 2006, p. 95-96). Por conta dessa característica de ser uma estratégia de fidelizar o consumidor, o conceito de transmídia é bastante utilizado na área dos estudos de audiência e fãs, no entanto; neste trabalho gostaria pensar de uma forma diferente: quero pensar a transmídia como uma estratégia para a construção da figura do autor, a partir da produção de uma mídia e não após a sua existência.

Afinal, no caso contato, os livros são publicados a partir de uma publicização de um novo gênero, com a ideia de que serão transformados em outras mídias, e a publicidade desse gênero, o pós-horror, é feita de forma transmidiática, a partir dos próprios livros, de *podcasts*, oficinas, matérias jornalísticas. Aqui, o que está sendo comercializado é o valor simbólico do gênero em um processo transmidiático, através de livros que, teoricamente, serão adaptados para o cinema, como todos os outros suportes para vender os mesmos. Raphael Montes, Antonio Xerxenesky e Santiago Nazarian, assim como o próprio Rodrigo Teixeira, tentam vender a imagem de que são a vanguarda da produção artística brasileira, circulando mundialmente nos festivais. Ramon Lobato afirma que “genre is understood to construct a movie’s ‘narrative image’ which is communicated by industry to industry before a movie’s release (i.e. by the producers or studio to distributors, exhibitors, marketing departments, etc.), to the press, and eventually promoted to an audience”¹⁸ (LOBATO, 2019, p. 4). Ao colocar o prefixo “pós”, nos remetendo à pós-modernidade ou ao pós-estruturalismo, que acrescenta uma ideia semântica de que aquilo representa um *high level aesthetic*, passa a ressignificar um gênero desprestigiado, principalmente no contexto da produção artística do Brasil, em uma espécie de projeto artístico *avant-guard* da nova economia artística e simbólica. No entanto, diferentemente do que Lobato postula, no caso em questão o gênero não está definindo apenas um filme, está definindo um projeto de produção e autoria desses escritores e da RT Features.

Assim, é necessário pensar a figura do autor. Michel Foucault busca repensar a categoria fora das essencializações ligadas à interpretação e à ideia de autenticidade da literatura do século XIX. Para isso, Foucault discute a ideia da construção do nome do autor. Para ele, o autor não funciona como nome próprio. O nome não equivale ao

que faz melhor — para que uma história possa ser introduzida em um filme, expandida pela televisão, romances e quadrinhos; seu mundo pode ser explorado através de jogos ou experimentado como uma atração do parque de diversões” (JENKINS, 2006, p. 95-96).

¹⁸ Entende-se por gênero a construção de uma “imagem narrativa” do filme que é comunicada pela indústria à indústria antes da divulgação de um filme (ou seja, pelos produtores ou estúdio para distribuidores, expositores, departamentos de marketing etc.) à imprensa e eventualmente promovida a um público (LOBATO, 2019, p. 4).

indivíduo que designa, mas sim a uma espécie de marca e de filiação. O exemplo entre o nome próprio e o indivíduo que designa possui mais funções além de apenas indicar e a relação entre o autor e aquilo que nomeia — ele se relaciona a uma obra, à construção do texto. O fato de os textos serem agrupados sobre um mesmo nome indica uma homogeneidade, uma *filiação*. O nome serve para caracterizar o *ser do discurso*. Indica que não é um discurso cotidiano, mas um discurso que deve ser recebido de uma certa maneira, numa determinada cultura com um certo estatuto. O nome do autor caracteriza os textos e instaura um conjunto de discursos, o seu modo singular de dizer, não necessariamente relacionado à ficção da obra. Assim, Foucault afirma que o nome do autor dá sentido e confiabilidade ao texto, e ele constata que uma quantidade de discursos é provida da função autor. “A função autor é, assim característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 2006, p. 46).

O autor é aquilo que permite explicar tanto a presença de certos acontecimentos numa obra como as suas transformações. O autor é igualmente o princípio de uma certa unidade de escrita, pelo que todas as diferenças são reduzidas pelos princípios de evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda aquilo que permite ultrapassar as contradições que podem manifestar-se numa série de textos. O autor é uma construção, por isso seria tão falso procurá-lo no escritor real como no locutor fictício: a função autor efetua-se na própria cisão — nessa divisão e nessa distância. O discurso do autor compõe uma pluralidade de eu e pensa o sujeito como múltiplo em suas diversas posições, personas e performances. Assim, o nome do autor é uma construção de uma legitimidade, de um signo de agrupamento e de poder. O escritor, para sobreviver, busca inserir-se nos espaços de legitimação — a crítica literária acadêmica e o mercado de consumo — ou nos dois, na tentativa de construir o seu nome autoral.

Nesse projeto de *hipertrofia do eu*, todos os três escritores, ao defender a sua literatura como diferencial, não comercial, com qualidade estética, utilizando-se do termo *pós-horror* por estar associado a uma estética cinematográfica prestigiada, pelo menos por agora, estão na tentativa de construir o seu nome de autor, fazendo um *branding* dos projetos literários de cada um. Pois, ainda que os livros sejam projetos de uma encomenda, Santiago Nazarian e Antonio Xerxenesky os defendem, dizendo fazerem parte do seu projeto literário e de uma estética própria, tentando, a partir da construção do que os seus nomes como marca significariam, incluir algo que foi feito por uma necessidade de sobrevivência no campo da arte literária, bastante árido para um

escritor que fica no limite entre o meio comercial e o meio acadêmico. Raphael Montes, ao trabalhar com cinema, interessa-se mais ainda, pois não é apenas a sua literatura que pode ser vendida como pós-estético-comercial, mas também o seu trabalho com o cinema, que já leva parceria com grandes diretores do cinema nacional.

No entanto, há uma construção do nome do autor Rodrigo Teixeira através da RT Features. Em seu processo de lobista da literatura, comprando direitos de adaptação e vendendo-os mais caro, Teixeira se constrói como uma vanguarda, por saber, anteriormente, o que vai ser desejado no futuro. Ao encomendar livros e se apropriar o termo pós-horror para o cinema de horror produzido pela RT Features em parceria com a distribuição da A24, Teixeira performatiza o seu capitalismo selvagem em negócio de arte, fazendo *branding* da RT Features como a nova salvação do cinema *indie* no mundo e um grande investidor da literatura brasileira. Há uma mitificação da meritocracia do *self-made man*, de quem todo esse apreço cultural foi a construção de uma batalha pessoal e não de um lugar de privilégio, e por isso chegar ao Oscar, como esse *underdog* que nunca se foi, sendo branco e de classe média no Brasil, é a consolidação dessa imagem de *rockstar*, que começou com a validação do radical e do diferente do pós-horror.

Ao fim, Rodrigo Teixeira está construindo o capital simbólico da RT Features, do seu nome de autor, em meio ao circuito de festivais e premiações. No romance de Santiago Nazarian, *Mastigando humanos*, os artistas e o universo *hipster underground* é representado pelo esgoto onde o jacaré aprende a escrever e inicia a sua jornada como autor. Na metade do romance, enquanto o jacaré tateava no processo de se localizar no meio literário, o *underground* é capitalizado, porque um parque da Disney é construído em cima dele. E os artistas, subempregados e vinculados a novos conglomerados e estúdios, são obrigados a fugir de lá e procurar formas de se legitimar. A RT Features é a Disney do pós-horror brasileiro — ela valida a literatura contemporânea, consumindo-a, triturando-a e transformando-a em outras artes de maior valor mercadológico, gerando também novas possibilidades de produções estéticas. É o inimaginável em repetição.

5 O HORROR E A DISSIMILITUDE INIMAGINÁVEL DE BIOFOBIA E NEVE NEGRA

*Acho o horror um gênero com potencial alegórico muito forte.
O horror, como gênero, absorve essas ansiedades e as traduz.*

(Gabriela Amaral de Almeida)

5.1 A hipérbole do horror

Neve Negra é um livro que traz outro livro dentro da narrativa: **O Coelhoinho Lindo**. É um livro infantil que o filho do protagonista, artista plástico, voltando à cidade mais fria do Brasil, pede que o pai leia. O livro ilustrado aparece no meio da narrativa e possui um autor fictício, criado pelo próprio Santiago Nazarian, chamado Thomas Schimidt. É uma das características *pop* da obra do autor, a brincadeira com a linguagem e com o próprio meio literário, além dos aspectos míticos do horror (HOISEL, 2014). O coelho era realmente lindo, de pelo vermelho, diferente dos demais. Não se misturava. Andava na mata. Inalcançável. Inatingível. Com o cisne não lanchava, com o veado não conversava e a tartaruga só enrolava. Seus irmãos coelhos o tratavam com desprezo, para eles, o coelho lindinho era realmente feio. A mãe tenta reconciliá-los ao preparar o jantar, mas o coelho lindo devora tudo e diz: “Nunca disse que era coelho/Sou raposa, nem menos nem mais/Não escondi o meu pelo vermelho/Nem que sou o neto do Satanás” (NAZARIAN, 2017, p. 36).

Tanto a aparição surpresa no livro infantil, no meio de um livro adulto de horror, quanto a transformação do coelho em Satanás possuem uma leitura simbólica dupla. A primeira é em relação à trajetória como escritor de Santiago Nazarian apresentada até aqui — sua mudança da etiqueta de escritor juvenil, questionando a crítica, voltando ao mundo adulto, através de outro gênero, igualmente patrocinado, mas agora com o prestígio, o pós-horror no cenário independente. A raposa estava se fingindo de coelho para mostrar a sua ferocidade e sua filiação ao bizarro, o *underground* e o horror, assim como Santiago Nazarian esconde e revela, na sua história literária, as mudanças em seu projeto estético. Afinal, o horror sempre esteve lá. O segundo é a própria discussão sobre o gênero — isto é, o efeito de surpresa da presença do livro infantil horripilante dentro de um livro adulto de horror e da raposa ser neta do Satanás, a figura cristã da maldade em si, o anjo caído que desafia a ordem do bem. O gênero horror joga com a empatia e a proximidade da nossa subjetividade para nos deleitarmos com o desejo

estético do horrendo, do mal e da crueldade. Do inimaginável, do que vai além da nossa vida em civilização.

O tema central do romance é o medo da imprevisibilidade da inocência fantasmagórica. Esta relação com o medo reporta às primeiras menções e definições do horror (como conceito e gênero). Dessa forma, preciso retomar as ideias de Platão do início desta tese de Doutorado, assim como o conceito de Aristóteles de tragédia. No *Livro III* de **A República**, Platão vai censurar ou enaltecer aspectos da arte imitativa que podem prejudicar ou contribuir com a construção do seu projeto da Pólis ideal. O filósofo inicia com a preocupação de Sócrates com a educação das crianças. Ele questiona o que elas devem ou não ouvir para serem indivíduos ideais para a cidade. Por conta disto, Platão tenta censurar trechos poéticos escritos por Homero, ainda que reconheça a grandeza de sua obra. O que interessa é a censura ao aspecto fantasmagórico e espectral da **Ilíada** e da **Odisseia** — não deveria ser mostrado o herói com medo de morrer ou ações violentas para não desestimular a honra e a vontade de ser guerreiro, assim como qualquer referência ao horror do mundo dos mortos e Hades. Também deveriam ser tiradas da arte lamentações de catástrofes que tenham acontecido consigo mesmo. Para Platão, o indivíduo deveria bastar a si mesmo para atingir a felicidade. A ideia era estimular as crianças a suportar as desventuras, e o horror seria uma forma de a arte imitativa desestimular isto.

No **Livro X**, Platão decide que a arte imitativa deve ser banida da cidade e não apenas censurada. Para ele, os poetas criam fantasmas/artífices. Não são capazes e nem sabem de tudo porque só simulam, se afastam do real. Se eles soubessem de tudo estariam a criar e não a imitar em terceiro grau. Mesmo que alguns digam que os poetas conhecem tudo, eles estão sendo enganados. A arte carrega em si uma distorção, uma sombra que causa ilusões no pensamento, provoca o outro. Perturba a alma. Espécie de magia que nos impressiona e deve ser banida. A arte compete com o lado racional da alma, o lado da verdade e da sabedoria do exercício filosófico. A arte é desmedida porque ela representa os sujeitos em descontrole, presos nos horrores, no seu caráter instável. É na arte que é possível perceber as mazelas, as distorções e aquilo que incomoda.

Aristóteles (2007), em **A Arte Poética**, tenta redimir esse caráter pernicioso e desmedido da arte. O filósofo define a poesia como imitação — mimese. A tragédia é imitação de uma ação completa (início, meio e fim), constituindo um todo que tem certa grandeza. É aquilo que tem princípio, meio e fim. O mito é a mimese bem-feita. A

tragédia não é só uma ação completa. Ela suscita o terror e a piedade. Esses sentimentos são suscitados quando nos deparamos com ações paradoxais, sobre alguma proximidade com a vida e, antes de tudo, que acontece pelo acaso, pela fortuna e pelo destino. E esse destino, que parece ser o acaso, existe com um propósito, o propósito divino que levará à falha trágica¹⁹, logo, a um sentimento de comoção — a catarse. O poeta coloca seu espectador em frente aos infortúnios da vida humana, frente à violência. Isto provoca um efeito, uma surpresa, que surge do reconhecimento²⁰ e da peripécia²¹, na quebra da expectativa do destino.

A imprevisibilidade do caminho e a inevitável presença da crueldade, do medo e do horror fazem com que *Neve Negra*, *A Bruxa de Blair* e outros filmes e livros do gênero de horror relacionem-se às concepções que iniciavam na antiguidade. É preciso destacar que o efeito de não conseguir fugir do destino aparece constantemente nos textos de horror, mas isto não os torna do gênero trágico, só é influenciado pela construção que Aristóteles previa — o efeito trágico. O horror (ou o terror) está justamente nessa ampliação quase paródica do medo e das mazelas humanas, levando o sujeito ao ponto de desmedida e registrando essa desmedida. É apelativo, como Aristóteles previa, mas ao mesmo tempo perturbador. Isto é, mexe com o lado racional da alma, põe o sujeito em desmedida, em um desconforto perturbador, como afirmava Platão. Os dois filósofos já previam os efeitos e as potências do gênero e do fantasmagórico. Enquanto Aristóteles vê o prazer do efeito catártico do horror e da piedade pelo herói, Platão vê a perniciosidade de uma alma que vai questionar o mundo por ser tocada pelos seus efeitos. O horror é um dispositivo nos efeitos do corpo do sujeito que o presencia na arte.

O meu interesse aqui não é discutir a tragédia, mas livros e filmes de horror que provocam este efeito na contemporaneidade. E, para isto, considero imprescindível pensar no conceito de *contemporâneo* e como ler o pensamento dos filósofos clássicos hoje. Giorgio Agamben (2009) em seu ensaio *O que é o contemporâneo?* tentará delimitar esse termo tão inapreensível no século XXI, iniciando pelo questionamento: “o que significa ser contemporâneo?” (AGAMBEN, 2009, p. 57).

¹⁹ Também definida como *Harmatia*, é o erro em que o herói cai ao tentar fugir do destino, que o levará aos acontecimentos da peripécia.

²⁰ “O reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio” (ARISTÓTELES, 2007, p. 47).

²¹ “A peripécia é a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre, como dissemos, em conformidade com o verossímil e necessário” (ARISTÓTELES, 2007, p. 47).

O autor define o contemporâneo pela ação de ser e pela questão temporal. Partindo de Nietzsche e da leitura de Barthes sobre este, utiliza-se da definição paradoxal de que o contemporâneo é intempestivo. Isto é, ter uma atitude contemporânea em relação ao presente é desconectar-se e dissociar-se deste. É contemporâneo quem não coincide perfeitamente com seu tempo, quem desloca o presente e é capaz de percebê-lo e apreendê-lo mais que os outros. Agamben conceitua:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

O filósofo, em seu texto, continua construindo a ideia, através de diversas imagens, para ratificar o pensamento de que é contemporâneo aquilo que desloca. É olhar de forma diferente para o presente. Um olhar anacrônico ou além do seu tempo. O horror está justamente vinculado a este olhar que desloca o presente, amplificando questões humanas e ações cotidianas em um nível tão alto que elas se tornam horrendas e dissimuladas. No exemplo supracitado, a leitura de um livro infantil para uma criança, uma cena clichê representada milhares de vezes como o momento de afeto entre pais e filhos torna-se um momento de horror e antecipação do que virá a seguir: o pai será comido pelo seu pequeno filho — pela raposa em pele de coelho. Esse dispositivo de efeito no corpo está muito mais ligado à releitura de Deleuze sobre Platão, pois o Simulacro rompe com a ordem e a moral e carrega em si o devir da loucura e do subversivo. Carrega a diferença e o limite entre ser igual e também nunca o ser. A ampliação do subversivo provoca a potência da diferença na arte, no caso, nas que jogam com o horror. Há no horror o devir do simulacro em que é a ruptura do comum, do cotidiano, do conforto. O horror é a arte do desconforto e da deformação.

Antes de continuar pensando o conceito de horror, sinto a necessidade de discuti-lo enquanto gênero. Os meus três filmes de horror favoritos são *Psicose* (1961), de Alfred Hitchcock, *Despertar dos mortos* (1978), de George Romero, e *A Bruxa* (2015) de Robert Eggers, já citado antes. Os três filmes possuem premissas, estéticas e formatos totalmente diferentes e são considerados pertencentes ao mesmo gênero. *Psicose* é uma dupla narrativa. A primeira é sobre uma mulher fugindo para um motel e encontrando seu assassino. A segunda é sobre um psicopata que mata para suprir

lacunas deixadas pela obsessão por sua mãe. **Despertar dos Mortos** é uma crítica à cultura de consumo, sobre um grupo de pessoas tentando escapar de um *shopping center* cheio de zumbis. Já **A Bruxa** é a história de uma família cristã no século XV, nos Estados Unidos, lutando contra a vontade de ceder aos seus anseios mais mundanos e pueris por conta da sua moral religiosa. Todos os três filmes lidam com figuras míticas e midiáticas do gênero: o psicopata, o zumbi e a bruxa. No entanto, as discussões, o período e a estética de cada filme são totalmente diferentes. Teoricamente, um gênero deveria ser definido pelos seus traços semelhantes, mas o horror possui uma quantidade inúmera de convenções, diferenças, estilos, que a sua definição enquanto tal chega a ser problemática. No livro **Horror Films By Subgenre**, de Chris Vander Kaay e Kathleen Fernandez-Vander Kaay (2016), há uma tentativa de resolver a questão do gênero do horror dividindo-o em subgêneros, em um total de 70. Sem contar o “subgênero” do pós-horror, que muito interessa ao presente trabalho. Entretanto, nem a categorização extrema resolve as possibilidades de imagens e produções de horror.

Em **Horror**, Brigid Cherry (2009) afirma que o conceito de gênero é o problema, principalmente em relação ao horror. Filmes específicos podem ser vendidos para o público a partir de certa etiqueta, sem necessariamente encaixar em uma fórmula. Para a autora, gêneros evoluem, transformam e hibridizam com o tempo para oferecer aos espectadores variações de um tema ou de acordo com a geração, a tendência de uma época. Para Cherry, o horror muda de acordo com os acontecimentos e o sentimento de uma época — o que provoca medo e perturbação, depende dos anseios e dos problemas de uma geração.

Here perhaps is a key to the horror genre's sheer diversity: it has endured for so long, from the earliest years of cinema to the present day, and derives from so many different sources that it has fragmented into an extremely diverse set of sub-genres. Horror cinema's longevity (it is now well over 100 years old, not to mention the fact that horror stories are themselves as old as mankind), means that the genre has evolved and developed many branches and offshoots (CHERRY, 2009, p. 13)²².

²² Aqui, talvez, seja uma chave para a diversidade do gênero de horror: ela perdurou por tanto tempo, desde os primeiros anos de cinema até os dias atuais, e deriva de tantas fontes diferentes que se fragmentou em um conjunto extremamente diversificado de subgêneros. Longevidade do cinema de terror (agora tem mais de 100 anos, sem mencionar o fato de as histórias de horror serem tão antigas quanto a humanidade) significa que o gênero evoluiu e desenvolveu muitos ramos e ramificações (CHERRY, 2009, p. 13, tradução nossa).

O horror, como discute Cherry, está presente em toda a história do cinema. O primeiro filme de horror foi feito em 1896. Era um curta-metragem de dois minutos chamado **A Mansão do Diabo**, de Georges Méliès. Desde então, por mais de 100 anos, o gênero é recorrente nas salas de cinema e, agora, nas telas de celular. Como também, desde Edgar Allan Poe com seu livro de contos ou **Frankenstein**, presente como narrativa literária. Além disso, o conceito de horror faz parte da vida humana, sendo teorizado desde a antiguidade. O que acontece é que o estilo da história reflete as necessidades de uma época, como as censuras, as estéticas, as influências dos acontecimentos políticos e sociais, como pestes, guerras, exacerbação do capitalismo etc., respingam em como o horror é construído e pensado. Então, quando pensamos no gênero pós-horror, estamos pensando em uma nomenclatura para uma época, vinculada, sim, a questões mercadológicas, como também em uma tentativa de criar mais um subgênero para delimitar as angústias que se traduzem na estética da arte.

De acordo com o **Dicionário Michaelis de Língua Portuguesa**, a etimologia da palavra *pós* é *post*, que significa “uma falácia lógica que defende a ideia de que dois fatos que ocorram em sequência cronológica estão inevitavelmente interligados, representando uma relação de causa e efeito” (2019). Falácia é um termo que se traduz por uma tentativa de simular uma verdade, uma naturalização, uma construção de um discurso. É um dispositivo de poder. Assim, utilizar o termo *pós* é forjar uma hierarquia na causalidade de que o que vem *a posteriori*, como o pós-horror, seria uma espécie de evolução, algo melhor, hierarquicamente. Assim, utilizar a ideia de que o pós-horror é algo vanguardista, por ter um caráter filosófico, é reafirmar categorias elitistas e criar um subgênero para justificar preconceitos. Além disso, é desconsiderar a história filosófica e artística sobre o mal, a crueldade, o horror e o terror, tanto os mitos históricos quanto os contos de Poe e o último *Sexta-feira 13*.

É preciso também, em relação à questão do gênero, discutir sobre os conceitos de horror e terror. A maior parte dos teóricos define o conceito e o gênero como horror, e não terror, ainda que o segundo seja o mais utilizado cotidianamente, por questão terminológica ou de tradução, e como uma categoria para o mercado. Em **O Horror Sobrenatural na Literatura**, H.P. Lovecraft (1987) escreve um ensaio sobre o gênero. Para o autor, a emoção humana mais antiga é o medo. A literatura de horror usa de forma estética do medo para tirar o leitor de um conforto de leitura, pois, como falava Aristóteles, o medo provoca uma desfiguração do sentimento que tira além dos modelos e dos dispositivos da vida cotidiana. Lovecraft afirma que os primeiros instintos do

sujeito moldaram as respostas às situações do mundo. Estes instintos estavam intimamente ligados ao prazer e à dor, e o não entendimento desses sentidos proporcionou a construção de mitos através das personificações do medo.

Dado que a dor e o perigo de morte são mais vividamente lembrados que o prazer, e que os nossos sentimentos relativos aos aspectos favoráveis do desconhecido foram de início captados e formalizados pelos ritos religiosos consagrados, coube ao lado mais negro e malfazejo do mistério cósmico figurar de preferência em nosso folclore popular do sobrenatural. Essa tendência é reforçada pelo fato de que incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo do desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades. Quando a esse sentimento de medo e de desgraça se adiciona a fascinação inevitável do espanto e da curiosidade, nasce um corpo composto de emoção exacerbada e imaginativa provocada cuja vitalidade certamente há de durar tanto quanto a própria raça humana. [...]. Com esse fundamento, não há por que se admirar de que exista uma literatura de horror. Sempre existiu e sempre existirá; e não se pode citar melhor prova do seu vigor tenaz que o impulso que de quando em quando leva autores de tendências totalmente opostas a ensaiá-la em contos isolados, como se para aliviar suas mentes de certas formas fantasmais que de outro modo os obcecariam (LOVECRAFT, 1987, p. 11-12).

Lovecraft discute que a arte do horror está intimamente ligada ao desejo de transformar em poética essa sensação animalesca e primitiva da liberdade do medo. É trazer essa carga imaginativa simbólica da apreensão e da sua atmosfera. Para isto, o autor elege Poe como o escritor que percebeu, de antemão, os efeitos do horror, um dos quais é trazer o efeito do suspense e da sugestão, o que define como terror, para a mitologia do medo, de forma concisa. Assim, para Lovecraft, o terror é uma das características do horror, sendo este último o conceito que abarcaria a ambiguidade fantasmagórica do medo humano como um todo. O horror é parte de uma tradição imaginativa da arte em oposição à tradição realista. A sua poética está intrinsicamente ligada às ideias de morte, de pecado e de verdades malditas da condição humana, mas como uma metáfora superlativa para os sentimentos e para as situações cotidianas da vida. Esta é a poética do horror — uma lente de aumento, uma exacerbação paródica do cotidiano.

A monstruosidade e o horrível são as metáforas abjetas da vida. Esta questão da poética do horror aparece no livro **Notions Of Genre**, no artigo *Even a man who is pure*

at heart: poetry and danger in horror film. No texto, Dillard (2016), relendo Aristóteles, afirma que o horror distorce todas as formas possíveis da morte em poética, em uma realidade ficcional apreensível e apelativa, não banalizada, afetiva, e o terror é o suspense que leva ao efeito do horror. Para outro teórico do gênero, Noel Carroll (2010), em **The Nature of Horror**, o horror como arte é uma espécie de emoção que atinge o corpo, é um efeito físico. É a própria desmedida. Para mim, isto ocorre porque o horror é uma ampliação das imagens e dos acontecimentos cotidianos ao seu nível extremo para, justamente, modificar o nosso corpo através do abjeto. É ironizar a normatividade maquínica que captura os corpos e libertá-los através dos efeitos da arte — é despertar para o além da normatividade. É o efeito do simulacro de Platão em seu máximo, em sua dissimilitude. Para entender mais o horror, conceitualmente, como efeito de diferença no corpo, irei abordar as concepções de três teóricos: Friedrich Nietzsche, Antonin Artaud e Jacques Derrida.

Em **O Nascimento da Tragédia**, Nietzsche (2007) discorre que o trágico é uma maneira de entender a existência com dor e alegria, construção e demolição. A existência está ligada à dor, por isso os gregos produziram um gênero — a tragédia — para afirmar a dor, a existência em uma forma estética de lidar com ela. Os gregos não diminuam a vida enquanto dor, como o pensamento asceta o faz, em que a dor é uma forma de purificar para chegar no plano superior. A tragédia seria o oposto ao asceta. A dor não é justificada pela vida, não é algo externo. A dor é vida, é a existência em si mesma, diversa. O ascetismo destitui o desejo de viver, enquanto o trágico tira a culpa do humano e afirma o horror e o prazer estético do mesmo como fundamentais à vida. Nietzsche afirma que o pensamento dionisíaco é o que leva o povo a produzir gênero trágico, isto é, viver as paixões, a embriaguez, o corpo. É a materialidade em si. Os gregos possuem uma hipersensibilidade pelo sofrimento e um fascínio pelo horror, o que se traduz na vontade humana de viver intensamente. No trágico dionisíaco existem o ensaio pelo horrível e uma valoração da vida como estética, como corpo. A vida é obra de arte no sentido de que não nega a materialidade dela, a dor. Não cria o mundo ideal, mas a afirmação das sensações do corpo, abraçando-as.

Ao eleger a filosofia como Paideia, o pensamento apolíneo vigora com o seu princípio de individuação, da forma e do sonhador. O dionisíaco, a partir da arte, trabalha com o dismorfo, dissociação do eu, o corpo, em que impede que a forma de Apolo vire fôrma. A arte para evitar o desmantelamento humano pela vida estética em potência. Nietzsche, nesse sentido, utiliza o conceito de Schopenhauer de vontade de

potência para definir o que seria o *Uno-primordial* — o dionisíaco estetizado em Apolo, isto é, o corpo múltiplo em desmedida, em forma plasmadora, como afirma: “O homem não é mais artista, tornou-se obra de arte” (NIETZSCHE, 2007, p. 28). É através do horror desmensurado que o “desmedido revelava-se como a verdade, a contradição, o deleite nascido das dores, falava por si desde o coração da natureza. E foi assim que, em toda parte onde o dionisíaco penetrou, o apolíneo foi suspenso e aniquilado” (NIETZSCHE, 2007, p. 38).

As concepções do Teatro da crueldade de Antonin Artaud dialogam com o pensamento de Nietzsche e com as concepções de horror. Em um dos seus trabalhos mais importantes, **O Teatro e O Seu Duplo** (1987), Artaud pensa a cultura e as artes, principalmente o teatro, propondo uma nova estética e poética. Para propor uma nova forma do drama, primeiramente, o autor critica um teatro e uma arte burguesa que prezam pelo psicologismo e pelo mimetismo, imobilizando as sensações e produções do sentido do corpo. Esse teatro deixa o público como mero expectador, a arte reproduz o já conhecido e torna-se imóvel, sem transformações, representando a vida, um espelho, mas separando vida e arte, ao deixar as experiências e sensações de lado. Em contraponto a este teatro, Artaud apresenta uma nova forma, o Teatro da crueldade. Essa forma propõe colocar a vida em pauta, tudo em movimento e em força para arrebatá-los envolvidos. Não é a representação, mas a vida no que ela tem de irrepresentável, juntando ator, diretor, objetos, cenários e público em uma força do corpo em devir, em produções de sentido táteis, trazendo o diálogo com outras artes, sons, movimentos do corpo para alcançar esse objetivo. Nessa perspectiva, o autor afirma:

Ou seremos capazes de retornar, através dos meios modernos e atuais, a essa ideia superior da poesia pelo teatro que existe por trás dos Mitos contados pelos grandes trágicos da antiguidade, e capazes ainda uma vez de suportar uma ideia religiosa do teatro, isto é, sem mediação, sem contemplação inútil, sem sonhos frouxos, de chegar a uma tomada de consciência e também ao apossamento de certas forças dominantes, de certas noções que tudo dirigem; e como as noções, quando efetivas, trazem consigo suas energias, capazes de reencontrar em nós essas energias que afinal criam a ordem e aumentam o índice de vida, ou só nos resta nos rendermos sem reação e imediatamente reconhecer que só prestamos mesmo para a desordem, a fome, o sangue a guerra e as epidemias (ARTAUD, 1987, p. 104).

O trecho resume a eloquência e o desejo de Artaud com o Teatro da crueldade: produzir uma arte intensa, ao ponto de ser cruel, para revelar a sensação e a vida em sua

verdadeira força. O horror como pulsão de vida por ter uma reação física, por mexer no corpo do sujeito por aquilo que é abjeto. Em seu texto **O teatro da crueldade e o fechamento da representação** (1995), Jacques Derrida elege Artaud como um desconstrutor do teatro ocidental, pensando em desconstrução como uma leitura crítica de valores estabelecidos, marcados como modelo e institucionalizados. O autor define Artaud dessa forma porque este buscava fazer uma arte que não era mimética, marcando o fechamento, o limite e o esgotamento do teatro clássico ocidental. Derrida afirma que o teatro proposto por Artaud era marcado pela necessidade da vida em movimento e força, a necessidade de trazer a vida através do dilaceramento dos limites e do horror como pulsão. E, assim, afirma:

O teatro da crueldade não é uma representação. É a própria vida no que ela tem de irrepresentável. A vida é a origem não representável da representação. “Disse portanto ‘crueldade’ como teria dito ‘vida’” (1932, IV, p. 137). [...] O teatro tem que se igualar à vida, não à vida individual, a esse aspecto individual da vida em que triunfam os CARACTERES, mas numa espécie de vida liberada, que varre a individualidade humana e na qual o homem não passa de um reflexo (DERRIDA, 1995, p. 152).

A partir desse fechamento da representação e o nascimento do seu duplo, não negando o anterior, há a afirmação de uma nova possibilidade — a vida no que ela tem de irrepresentável. A vida que Artaud quer trazer para o teatro, de acordo com Derrida, buscava a diferença, não um essencialismo, já que não pode ser apreendida em si mesma, mas marcava a impossibilidade de existir plena em um espaço mimético. A vida é inerente ao indivíduo, mas não se restringe a ele e a suas percepções, vai além da sua consciência e vontade. O autor marca então esse teatro da potência da vida como um devir. É marcado pelas diferenças, pelo movimento de novas produções de sentido do vir a ser, da arte que está sempre em construção, se modificando. É a própria vida. O conceito de vida não aparece naturalizado e nem mesmo como um molde fechado, aparece como a vida em sua força e sua capacidade de se modificar por aquilo que é abjeto, horrível.

Assim, gostaria de pensar o horror como o desejo de falar sobre algo que desafie os limites do corpo, do automatismo da vida, de descapitalizar, ainda que no processo capitalizado do pós-horror, por exemplo, o naturalizado e o normativo, fraturando-o. Não é exatamente a desconstrução de uma forma que é dilaceradora, mas, a partir de uma deformação cruel, há uma ruptura. Essa fratura acontece em um processo de hipérbole. O horror é uma hipérbole dos incômodos cotidianos, dos interditos, da dor

humana; no entanto, como Aristóteles já falava, e Nietzsche e Artaud escrevem, é nessa hiperbole da dor, em abraçá-la como estética da vida humana que se vive plenamente. Enquanto gênero, mesmo dentro das apropriações e reapropriações do mercado, a própria provocação física do corpo humano ao presenciar a parte do horror já o torna disruptivo, desmedido, simulacro inimaginável.

5.2 O Trevoso cinematográfico de Neve negra

Neve Negra e **As Perguntas** foram romances lançados juntos. Eles foram feitos pensados em serem traduzidos para o cinema independente. Isto significa que, mesmo utilizando a possibilidade do inimaginável, característica do filme de horror, o intangível do fantástico, haveria uma limitação do que poderia ser feito, afinal, o cinema é uma arte industrial e o fantástico depende da quantidade de dinheiro envolvido no processo de produção e de distribuição. Ainda assim, ambos os livros apresentam a hipérbole da dor, da condição humana, a partir do horror de vivê-las. Essa hipérbole está justamente na exacerbação do cotidiano de uma forma que os sentimentos fiquem atravessados na garganta e na repetição, em diferença, dos cenários, temas e referências ao cinema de horror.

O romance de Antonio Xerxenesky acompanha alguns dias na vida de Alina, uma editora de vídeos, com formação em História e mestrado em Ocultismo, preocupada em pagar o aluguel na cidade de São Paulo. A protagonista costumava ver vultos desde a infância, mas passou a justificar o fato como uma espécie de sonhos lúcidos ou paralisia do sono; no entanto, após ser convocada a dar uma consultoria sobre ocultismo na delegacia, sobre uma seita que estaria sequestrando pessoas, a narrativa passa de terceira pessoa para primeira pessoa — quando Alina volta a enxergar os vultos, ao pesquisar sobre este grupo e o seu símbolo dos nove triângulos. Diante dessa premissa já é possível perceber a influência de **Suspiria** (1977), de Dario Argento, no livro de Xerxenesky.

A escola de balé habitada por bruxas que desejam libertar seus sentidos se transforma na viagem psicodélica de Alina à seita secreta (que não é tão secreta assim). As imagens coloridas e o sentimento de ser tomado por algo que não se pode ver, apenas sentir no seu corpo reportam ao efeito da dança e das bruxas no corpo das bailarinas. Alina perde o controle do seu corpo e o seu ceticismo condicionado pela vida em uma grande metrópole e, mesmo sem querer, se entrega aos desvios do horror que o

mobiliza. Esta é a hipérbole de **As Perguntas** — o medo da entrega ao corpo e aos desejos irracionais, contrários a uma ideologia ocidental cristã que busca cerceá-los. Só precisamos de demônios para libertar este corpo.

Esta característica pulsante da hipérbole no horror aparece em **Neve Negra**, de Santiago Nazarian, vinculada à questão da paternidade e referenciando outros filmes clássicos do gênero. O romance narra sobre uma noite da vida de Bruno, uma espécie de Romero Brito casado com uma crítica de arte, que volta para a serra catarinense no dia mais frio do ano, em que a neve assolou a cidade, para passar uns dias com a sua esposa e filho antes da próxima viagem a trabalho. Quando chega, de madrugada, encontra Alvinho, seu filho de sete anos, acordado e comportando-se de forma estranha. Além disso, não conseguindo lidar com a raposa em pele de coelho, precisa ainda enterrar uma cadela sangrando até a morte e enfrentar a aparição de vizinhos exóticos.

O ponto-chave dessa história é o aspecto da paternidade. É o medo psicológico de não se enxergar como pai. Bruno é privilegiado — vive os dilemas de um homem branco e rico. Não nos identificamos com ele. No entanto, é possível nos identificarmos com o dilema de não entendermos o que significa a responsabilidade e o horror, a estranheza de ter gerado uma vida. A maternidade e a paternidade são conceitos naturalizados, isto é, são imbuídos de pré-conceitos de como o sujeito deve agir e sentir. Espera-se o mito do amor incondicional e da proximidade. Muito mais da maternidade, obviamente, visto que na paternidade também há o senso comum da dissociação e de que o mínimo que se faz é suficiente. O que o romance coloca em questão, muito além da paternidade, é a estranheza em relação ao fato de que devemos amar e conhecer um estranho. Uma criança quando nasce é um estranho para seus pais e os pais estranhos para essa criança — ela ainda vai ser um sujeito, e que sujeito ela pode se tornar? Por isso, trago o seguinte trecho:

Os anos passaram. Agora me certifico. Há algo de errado com o meu filho. E não posso dizer que me surpreendo. Esperei a vida toda por isso. Desde o primeiro dia, desde antes, desde o que aconteceu com Clara, espero algum sinal de anomalia. A mancha vermelha na testa desapareceu, então esperamos os primeiros passos. Alvinho engatinhou e se levantou, então esperávamos as primeiras palavras. Alvinho falou, acho que foi algo previsível como *mamá*, e esperamos as convulsões. A cada frango servido, esperava o osso da sorte travar-lhe a garganta. Sempre que eu voltava de uma viagem, sempre que, de longe, perguntava sobre ele, esperava, temia, ansiava pela má notícia que acreditava ser inevitável recair sobre meu filho. “Alvinho caiu, machucou-se, está internado, ele se foi”. Se não havia

acontecido ainda, aconteceria. Nunca aconteceu. Foi tanto um alívio por ele sempre estar bem quanto um incômodo a persistir, a iminência de uma catástrofe. E agora as pequenas paranoias vão se acumulando. Agora parece que há motivos reais para me preocupar. Agora eu rezo para que eu esteja errado, e que só permaneça o incômodo (NAZARIAN, 2017, p. 58).

O fragmento demonstra um desejo de dissociar-se do filho, de vê-lo como outro e desejar sua catástrofe. Há um pensamento obsessivo de que está amaldiçoado, algo comum no gênero. Além disso, é uma descrição premeditada de que algo está errado. É o início do descontrole mental de Bruno e o início também de sua figura como pai tornar-se ainda mais pernicioso ao duvidar do próprio filho. A primeira referência fílmica está aí: a loucura sem filtros de um homem tentando lidar com a administração de um lugar adverso e de uma família em pânico. O cenário bucólico, um homem percorrendo uma casa, ensandecido, é a premissa de **O Iluminado** (1980), de Stanley Kubrick (1980). As reações extremamente exacerbadas, como enterrar um cachorro no meio de uma nevasca, descer e subir escadas, conversas sem sentido com a criança, sentir-se louco com o vizinho taxidermista, vendo objetos e cenas que não se sabe se realmente estão acontecendo, e o escritor do livro de *O coelhinho lindo*. Inclusive, há a reprodução fiel de uma das frases clássicas do filme, quando Bruno confronta o autor do livro, filho do seu vizinho: “Abra aqui, Sr. Schwarz! Abra aqui, não estou brincando! Vou contar até três, abra essa porta! Abra essa porta antes que eu perca a paciência!” (NAZARIAN, 2017, p. 143).

A história de **Neve Negra** é uma hipérbole do medo do estranho — no entanto, este estranho está perto de nós. Isto aparece na figura do Trevoso. Ele é a imagem e o corpo do prazer transformado em horror e em crueldade. Ele é a figura que desperta no outro a loucura punitiva, a perdição e o descontrole. E o que é o Trevoso? O autor Thomas Swartz encontra-se com Bruno, no meio da noite, pois estava pesquisando a lenda do Trevoso para o seu próximo livro. É um ser mítico que aparece no dia mais frio do ano, quando há neve, e, como Swartz afirma: “ Dizem que ele entra na primeira casa que encontra” continua, “mata o morador mais velho, ocupa o lugar do mais novo, perturba toda a ordem do lugar” (NAZARIAN, 2017, p. 80). Na mente de Bruno, o seu medo da paternidade e a sua estranheza para com ela fazem-no ver o Trevoso no corpo do seu filho, que se torna uma figura cruel, abjeta, horrível. A segunda clara inspiração para **Neve Negra**, principalmente no que se refere à descrição do Trevoso, que vai transformando o corpo infantil em um monstro peludo, alto, cruel e inatingível, é o

filme australiano **O Babadook** (2014), de Jennifer Kant. No filme, uma viúva é atormentada pela morte do marido, e o luto ganha corpo e forma física a partir do livro infantil do seu filho. O Babadook é um monstro peludo e grande que assombra mãe e filho. É a hipérbole de viver em luto, do medo da família que desmorona com a perda do pai. A figura paterna volta para atormentá-los como a dor de um luto que nunca cessa. E essa dor é peluda, obscura, preta, revestida em um sorriso emblemático das lembranças do que já foi vivido e dos olhos vívidos que nunca fecham, como um coração que ainda sangra com a perda. Por isso, trago a figura do monstro na imagem a seguir, retirada da própria película.

Figura 1



Ao contrário, o Trevoso de Santiago Nazarian não é a figura do pai que atormenta uma família, mas a figura do filho, uma criança, que atormenta o pai. E a intensificação do horror está na sexualidade exacerbada do monstro. O Trevoso vai deformando o corpo da criança ao sexualizá-lo, e isto vai acontecendo gradativamente, com o aumento da atmosfera de terror. Começa quando a criança faz xixi na cama, o que descobrimos mais tarde ter sido apenas vinagre jogado na roupa, e o pai precisa dar banho nela. “Ajoelhado diante dele, meu filho parece maior que eu. Ajoelhado aos seus pés, meu filho parece maior do que parecia na cama” (NAZARIAN, 2017, p. 49). Quando olha para baixo, o filho está com o pênis enrijecido e isso causa extremo desconforto no pai: como um menino de sete anos pode jogar dessa forma? Querer que eu o lave para fazer isto? Como um menino de sete anos já tem pelos protuberantes? Com o medo da tendência à pedofilia, Bruno busca pensamentos alternativos: “A

mancha e os pelos, sim. Puberdade precoce, provocada por um trauma. Puberdade antecipada por abusos. Preciso conversar com minha mulher sobre a escolinha, o vizinho e a empregada” (NAZARIAN, 2017, p. 56). O outro novamente entra em cena, não é possível que o filho, vindo do seu própria sangue, seja essa figura sexualizada e medonha que parece na sua frente.

Michel Foucault, em um livro sob o formato de entrevistas, **Microfísica do poder**, dedicou dois capítulos para pensar a ideia de *sexo* e *verdade*, repensando, assim, todas as estratégias de poder e apoderamento dos sujeitos vinculados a ela. Foucault sistematiza que a ideia de sexo e verdade foi concebida de forma semelhante à ideia de loucura e verdade. Culminando em sua hegemonia máxima no século XIX, a loucura é colocada em termos de verdade através do discurso de que a loucura revelaria o que há de real no sujeito ou na razão. A partir da psicanálise, em que a loucura passa a ser parte constituída de todo o ser humano, detendo a parte do essencial, dos segredos, da razão deste, instaurou-se como verdade. Da mesma forma faz-se com o sexo — com o sexo não fabricará prazer, mas verdade. O seu sexo (e o discurso envolto) diz sobre uma verdade do sujeito. O problema é que essa verdade é criada através de um dispositivo da sexualidade. No romance, essa reprodução histórica de sexo como verdade é utilizada para construir o medo do Trevoso — o sexo e a criança são disruptivas, fantasmagóricas e revelam a crueldade do sujeito. O sexo é o dispositivo do horror no romance. Os pelos são a materialidade do medo.

O dispositivo, como já foi discutido, é um conjunto heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações, regulamentações, leis, medidas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos, sempre inscrito em um jogo de poder e nas configurações do saber. Assim, a verdade vinculada ao sexo estava ligada a esse jogo de saber e a institucionalização — de verdade, unas, modelares, sobre os sujeitos, enquadrando-os em estereótipos que minavam sua diversidade de gênero e sexual. Por isso, Foucault afirma que é preciso apreender quais são os mecanismos que, produzindo a sexualidade desta ou daquela maneira, acarretam efeitos de miséria. Por isso, Foucault sistematiza uma genealogia sobre os mecanismos de apoderamento do corpo através do dispositivo *sexo*. O sexo transforma o sujeito, ao incutir um discurso de verdade sobre ele em outro. Assim, afirma que por volta de 1870 os psiquiatras começaram a constituir a homossexualidade como objeto de análise médica, com uma série de intervenções e controles novos. Inicia-se o internamento de homossexuais em asilos e

sanatórios com a determinação de curá-los, construindo a imagem da doença e da loucura. Antes eles eram vistos como libertinos e delinquentes (e daí condenações severas como o fogo, mas raras, ainda no século XVIII). Da mesma forma, há uma produção de discurso em relação ao feminino. Durante muito tempo se tentou fixar as mulheres a sua sexualidade, vinculada à ideia de frágil, doente e indutora de doenças ao homem. No século XVIII, há o movimento de patologização da mulher, que se torna o objeto médico.

Foucault afirma que a estratégia de ambos os grupos é inverter essa vontade de verdade, que essa sexualidade representa uma verdade. A inversão é afirmar que, sim, é homossexual, é mulher, por natureza, mas estes sujeitos dirão como são, não outros construindo discurso sobre eles. É a afirmação do ser a partir do sexo, mas em sua singularidade e especificidade irreduzíveis. Disso, foi possível reinventar o próprio tipo de existência, política, economia, cultura. A partir da sexualidade, que buscou colonizar os corpos. O autor produziu e viveu um momento de revoluções e reivindicação sociais e políticas, principalmente de identidades marginalizadas, por isso pensa o dispositivo da sexualidade através desses grupos. Afinal, a partir do momento em que há uma relação de poder, há uma possibilidade de resistência. O sujeito não é aprisionado pelo poder. Isto é, partem do dispositivo de sexualidade no interior do qual os sujeitos estão presos, que fazem com que ele funcione até seu limite; mas, simultaneamente, deslocam-se em relação a ele, ultrapassando-o. A arte é um espaço em que isto pode ser performado, colocando em xeque o medo da paternidade, o medo do outro em seu abjeto, em seu “anormal”, quando colocado em seu máximo de estranhamento, como no gênero do horror, isso se torna questionável e nos provoca, no efeito de horror e prazer, o questionamento dos limites do nosso eu.

Partindo da ideia de dispositivo da sexualidade e das suas formas de apoderamento do sujeito e de sua identidade, Judith Butler (2000) em **Corpos que pesam: limites discursivos do “sexo”** continua o seu projeto de historicizar o corpo e o sexo, buscando repensar a “ordem compulsória” que exige a coerência total entre um sexo e o sujeito. O conceito de gênero cabe à legitimação dessa ordem, na medida em que seria um instrumento expresso principalmente pela cultura e pelo discurso que inscreve o sexo e as diferenças sexuais fora do campo do social, isto é, o gênero aprisiona o sexo em uma natureza inalcançável a nossa crítica e desconstrução. Isso é um processo de generificação, isto é, delimitar a diversidade de identidades às caixas fechadas do feminino e masculino, heterossexuais, adultos. O papel do gênero, que

funciona como a perpetuação da falsa noção de estabilidade, em que a matriz heterossexual estaria assegurada por dois sexos fixos e coerentes, os quais se opõem como todas as oposições binárias do pensamento ocidental: macho x fêmea, homem x mulher, masculino x feminino, pênis x vagina etc. É todo um discurso que leva à manutenção da prática regulatória dos corpos.

A categoria sexo é, desde o início, normativa, um ideal regulatório. O sexo não funciona como uma norma, mas é parte de uma prática regulatória que produz corpos que governa. É um poder que produz, demarca, faz, circula e diferencia os corpos que controla. O sexo é produzido e consolidado através de uma reiteração da força. Entretanto, Butler diz: os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta. Para ler como o ideal regulatório do sexo atua na materialidade do corpo, Judith Butler usa o conceito de *performatividade de gênero*. Isto é, as normas regulatórias do sexo trabalham de forma performativa para constituir a materialidade dos corpos, criar uma performance nesse corpo, materializando o sexo, a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. O sexo é esta norma que qualifica o corpo e conduz uma performatividade para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural. Dessa forma, tanto Foucault quanto Butler veem a produção do gênero e da sexualidade como um imperativo do poder, em que as pessoas podem estrategicamente afirmar e romper, mas em que ainda estão submetidos a estratégias performativas de materialidade do corpo pela ordem de poder e saber. Assim, é preciso repensar o processo pela qual uma norma cultural é assumida e apropriada, percebendo como o sujeito é formado em virtude de ter passado pelo processo de assumir um sexo (feminino ou masculino) e a performatividade normativa nesse processo.

Esse processo de assumir está vinculado à questão da identificação e dos meios discursivos pelos quais o imperativo heterossexual, machista e patriarcal possibilita essas identificações sexuadas e nega outras. É uma matriz excludente pela qual os sujeitos são formados, que exclui o que é considerado “abjeto”, fora dessa matriz, principalmente figuras que rasuram esses estereótipos da generificação e aqueles que transformam isso no seu próprio corpo, como transexuais e travestis, ou qualquer identidade que rasure os papéis de gênero masculino e feminino. O que Judith Butler defende é uma *reformulação da performatividade*. Repete a estrutura, joga dentro do discurso de poder e saber, para poder produzir a diferença, possibilitar novas performatividades. É a partir do poder e do discurso que é possível dobrar e rompê-lo.

Não é uma oposição externa o poder, é afirmação de uma subjetividade jogando com as estratégias de poder e reascendendo uma performatividade abjeta como potência e marcas de uma diversidade a ser ouvida.

No romance, o horror decorre da performatividade abjeta de uma criança, que flerta com a pedofilia e a homossexualidade para quebrar o homem branco, rico, patriarcal. Não apenas essa questão histórica e social. O Trevoso deforma as condições do ser — o pelo torna-se verdade, a crueldade é permitida, o horror é desejável. Torcemos para o Trevoso, por mais abjeto que ele seja, ele é menos abjeto que Bruno, que representa a ordem. Queremos a vitória da criança perversa. Uma das cenas em que isto entra em tensão é quando Bruno, bêbado, pensa deitar-se ao lado da mulher e comenta sobre sua pele, mas, ao acordar com o telefone tocando, surpreende-se: “Bianca está do outro lado da linha. Não dorme no quarto comigo. Viro-me rapidamente para ver quem está deitado na cama. Meu filho se levanta num salto. Largo o telefone” (NAZARIAN, 2017, p. 100). A família tradicional se quebra — Bianca não está ali, Alvinho não está ali, mas algo que despertou desejo, que criou horror e algo que dá prazer ao leitor levanta-se: é o Trevoso, peludo e pulsante. É a hipérbole do medo, do descontrole, da metáfora da paternidade e do abjeto.

Apesar da ameaça do Trevoso, apesar de o vizinho apontar uma arma para mim, fui eu quem fez um cair escada abaixo, eu que estourei os miolos do outro. Eu sou o perigo que se esconde nesta noite.

Não deixa de ser um feito e tanto.

Mas é claro que estou errado. Chegando ao porão, confirmo tudo que receava. Aquilo que se passa por Alvinho está lá, sentado no chão, pernas em W, como só uma criança consegue sentar. Parece ainda mais velho. Não se camufla mais na inocência. Entre suas pernas, o corpo murcho de nossa cachorra. A seu lado, esparramados, montes de palha e vísceras.

“Olha, o vovô também me ensinou a empalhar!” Ele sorri perversamente; a criatura que se passa por Alvinho preenche as entranhas de nossa pastora com palha e serragem.

“Que porra é você, afinal?”

Ele se levanta. E agora tenho certeza que não é mais uma criança. O corpo nu manchado de sangue tem finas pernas compridas, braços delgados, e o longo pênis já é emoldurado por pelos escuros e lisos. Impossível que seja meu filho de sete anos (NAZARIAN, 2017, p. 142).

O fragmento um dos momentos em que o horrendo fica mais aparente é na reflexão de Bruno sobre seus próprios atos em confrontos. Sua virilidade agressiva é

confrontada com o corpo magro, abjeto, infantilizado do falo opressivo do Trevoso escondido nas feições de Alvinho. O Trevoso é o jogo do contrário, o duplo perverso, o corpo da criança em vir a ser. Enquanto o avô empalhava os vivos, o Trevoso empalha os objetos com carne. Ele desfigura o corpo e o recoloca em espaço de loucura libertadora e ensandecida, fazendo com que o sujeito perca as suas amarras com o cotidiano e faça aquilo que só pode fazer diante do horror. E, assim, o próprio fala, enquanto trabalha: “Veja que boa ideia. Rechear o bicho de pelúcia com vísceras reais. Vou chamar de taxidermia reversa. Como ninguém pensou nisso antes?” Ele sacode o bicho empapado de sangue na nossa cara. “Você é testemunha, eu que inventei.” (NAZARIAN, 2017, p. 170). Ao final do romance, Bruno entra em uma espiral em que perde a noção de si mesmo. Tentando fugir do Trevoso, ele entra êxtase de prazer absoluto quando confrontado com a loucura do horror, falando com as florestas, com animais mágicos, com figuras invisíveis, terminando por, como diz: “renunciar de vez ao realismo e entregar-me ao fantástico dessa narrativa” (NAZARIAN, 2017, p. 109).

Ao viver este prazer final, um gozo da crueldade, Bruno termina por atirar no próprio filho, matar o vizinho e tetaplégico, devido a todos os incidentes da noite. O último capítulo termina com os locutores de uma rádio comentando o caso que virou notícia em todo o país. A conclusão é unânime: nenhum dos dois homens seria capaz de fazer aquilo. Os radialistas são a voz do senso comum — amam seus filhos, suas famílias —, eles falam e acreditam no naturalizado. No entanto, a trajetória de Bruno e gozos finais mostram a liberdade do corpo que o Trevoso lhe proporcionou. O horror, em **Neve Negra**, é a hipérbole da libertação da vida do *status*, dos padrões naturalizados, nos confrontando com concepções de famílias e sexualidades tabus que nos põem na ponta da cadeira, mexem o nosso corpo e deformam a vivência dos personagens. É no deleite de sua leitura e na deformação deliciosa dos seus personagens abjetos que questões humanas e as dissimilaridades delas são permitidas no inimaginável da ficção.

Uma outra questão que o horror desestabiliza no romance é o lugar da arte. Santiago Nazarian, como em todos os seus livros, discute o lugar da arte em confronto com as instituições que a sustentam. Bruno é um artista *posh*. Ele é elitizado, mas comercial. Ele faz para vender e para viver o *glamour*. Sua esposa é apaixonada. Ele é mais do mesmo, mas vende. Santiago Nazarian é o autor que está no limite dos dois mundos. Ele não sobrevive da sua escrita, mas com nove livros publicados e sendo bancado pela RT Features possui algum *status* dentro do meio literário e

cinematográfico de horror no Brasil. Por isso, em **Neve Negra**, o autor utiliza do horror de ser este estereótipo de um artista para os outros verem que em suas estratégias midiáticas parece representá-lo e ao mesmo tempo não, pois o mesmo tem consciência de que é um nicho, um nicho *gourmet*, assinado pela Companhia das Letras, mas ainda um nicho. Na voz de Bruno, o autor ironiza sua própria relação com a literatura, principalmente por ser agora um autor de meia-idade, e revelando, sim, não há arte que não se relacione com o mercado (seja ele financeiro ou simbólico) e não há problemas em admitir isto: “Não sou mais capaz de fazer uma arte que não seja cínica. Estou velho para ser puro” (NAZARIAN, 2017, p. 83). Esta conversa acontece entre Bruno, o artista plástico elitista, amado pela crítica e pelo público, e o escritor de romances infantis de horror. A dualidade dessa conversa marca as facetas da escrita de Santiago Nazarian. E sobre o horror, comenta: “Já ficou claro que é um autor de gosto duvidoso que escreve livros macabros para crianças ou livros tolos para adultos. Deve ser esse tipo de coisa que vende, de toda forma” (NAZARIAN, 2017, p. 83). A ironia é que os livros de Nazarian não vendem, mas ganham visibilidade e importância no circuito de nicho de festivais e do cinema de horror.

O horror em si, em relação à arte, aparece na hipérbole de desestabilizar a arte *posh* ou *pop*, a partir da fratura da crueldade. É o próprio gênero de horror. O livro é uma homenagem ao gênero. É na discussão entre Bruno e o Sr. Grune sobre taxidermia que isso é colocado para o leitor:

“Não estou aqui para representar uma ideia de tatu-canastra, um lagarto que simbolize todos os lagartos, estou aqui preservando indivíduos exatamente como eles foram!”

“Então se poderia dizer que a arte...”

“Não há arte!”

“Então poderia dizer que qualquer erro, qualquer incapacidade de reproduzir fielmente esse indivíduo seria arte? A arte seria o quanto a obra se distancia do animal original? Arte é o quanto você transformou a realidade?”

“Arte é para amadores!”

“Seria o quanto sua expressão pessoal, sua tristeza, influencia na reprodução de determinado espécime? Sua incapacidade de fazer o gato sorrir?”

“Se o gato morreu sorrindo, o gato estará sorrindo” (NAZARIAN, 2017, p. 127).

No trecho, a taxidermia que a preservação dos animais e objetos apresenta é a representação fidedigna da realidade. O gato morre sorrindo e continua sorrindo após sua morte. É estagnado. É o mesmo. Na taxidermia, que traz um ritual simbólico de

manter a figura dos mortos, em seu caráter macabro, não deixa de ser a eternização dele. A arte em si é a dissimilitude do gato sorrindo. É o sorrir torto do gato empalhado. Ou a taxidermia dos órgãos dentro das pelúcias. É na subversão das expectativas, é nas imagens de crueldade que o horror joga com os sentidos e modifica o nosso pensar. É o frio na espinha. É o nojo do corpo. É o prazer do devir-louco, do abjeto, que provoca o leitor, que em **Neve Negra** aparece na loucura do Trevoso, que faz do horror uma arte da fratura. Ainda que imbuído de todo o apelo comercial, quase até juvenil, justamente por mover os corpos com tanta facilidade, é no horror que o mais patológico é permitido. É o deleite do estranho. E assim me parece possível modificar o mundo, ver a dissimilitude do humano na própria existência do gênero, seja no Trevoso, seja no Frankenstein, em Jason, em Samara, no monstro do armário. O fantástico inimaginável do horror já nos perturba e desmobiliza o mais animal e o mais humano em nós.

5.3 A natureza animalesca do humano em *Biofobia*

A epígrafe do início de **Biofobia** é uma fala dita no filme **Anticristo** (2009), de Lars Von Trier. O filme conta a história do luto de uma mulher após a morte do seu filho, que caiu de uma janela enquanto ela transava com seu marido psicanalista. Após este fato, o casal decide se isolar em uma cabana para viver a dor. Enquanto vive experiências além-mundo, o homem tenta tratar a mulher, sem sucesso, quando ambos entram em uma trajetória em busca do caos dos seus corpos. Em meio ao contato com a mata e a natureza opressora afastada da civilização, a mulher deixa transformar a dor do luto em pulsão de vida, pulsão de vida erótica, abraçando a dor e o caos como parte do existir, chegando a cortar o seu clitóris e fazer mutilação genital em seu marido psicanalista, assumindo o seu corpo como bruxa da natureza, ligada ainda mais a sua ressonância do caos. O comportamento da mulher é contrário ao comportamento do homem, que até o fim, antes de sucumbir ao desejo fantasmagórico e corporal dela de violência, tenta impor um excesso de racionalidade a partir da psicanálise, afirmando o lugar da civilização. Ainda assim, os dois personagens sem nome são tomados pela vontade humana, o cerne da condição humana, que é o desejo pelo caos, pelo horror e pela materialidade de seus corpos. A ausência de individualização dos nomes acentua ainda mais a ideia de que o desejo pela crueldade é algo inerentemente humano.

E assim, voltamos à epígrafe: “A natureza é igreja de Satã”. A natureza no filme é a metáfora para a vivência das mulheres, é o que controla seus corpos, pois estes,

indomáveis, caóticos, abraçam o mal. Abraçam a experimentação com a vida estética. A mulher experimenta a violência de romper com a perfeição do Éden ao experimentar o corpo, com a maçã do Jardim. A mulher é o anticristo quando não anula os prazeres em si e experimenta o caos da violência. Abraça-o. O anticristo é aquele que rompe com a lógica racional e metafísica da cultura ocidental, fundamentado em Platão, para ser o anti, o outro, o devir louco do simulacro de Deleuze. O título do filme também é uma pista para essa leitura, ao fazer referência à obra de Friedrich Nietzsche como um todo, mas principalmente ao seu livro homônimo. Como já foi discutido, a pulsão de vida está ligada à força irrefreável de Dionísio — o excesso, o êxtase e a vertigem —, um impulso de aniquilação e desorganização do mesmo e do instituído. Enquanto Apolo está na lógica do símbolo, o anticristo, que reporta à figura do bode de Dionísio, traduzido, como afirma Nietzsche, na cultura ocidental cristã na figura do mal, é o anômalo, o disforme e a forma descomunal da natureza. É a destruição como arte e como forma de viver em dor, afirmando a própria pulsão da vida (NIETZSCHE, 2016).

O filme de Lars Von Trier é uma celebração do êxtase do estado dionisíaco em sua potência do caos da natureza. É justamente neste caráter disruptivo que se apresenta como o gênero do horror — transformando o luto, o feminino e a natureza em um grau explosivo de violência — desde a estética gráfica da mutilação ao horror de perder, dentro do senso comum da racionalidade ocidental, o controle do corpo e da mente. A epígrafe já denuncia a questão que será abordada no romance **Biofobia**, de Santiago Nazarian — a natureza como esse poder cruel e horrível de tirar o sujeito do seu automatismo e colocá-lo na vivência estética do corpo e do caos. A natureza, mãe, caos, irreverente, é a grande protagonista e o grande mal em que se constrói a hipérbole do horror, tanto em **Biofobia** quanto em **Anticristo**. Ambos são obras sobre o instinto e sobre uma natureza que fratura o racional.

Ainda assim, a premissa e os elementos de **Biofobia** são *pop*. Para Hoisel, a literatura *pop* busca criticar os modos de vida e os dispositivos que operam com os símbolos do capital. No romance, o *pop* aparece em sua visceralidade e na própria denúncia da sua falência ao utilizar de um gênero *pop*, o horror, para esvaziar a vida desses símbolos da cultura de consumo a partir do elemento da natureza. Antonio Eduardo Laranjeira (2010) desenvolveu uma tese sobre a literatura *pop* intitulada **Nossos sonhos atravessam as fronteiras da realidade**, na qual faz um panorama mais contemporâneo da literatura *pop* em um capitalismo globalizado, ao debruçar-se sobre os livros da *Geração 90*. O autor localiza o *pop* em outro universo, menos combativo

politicamente, mas que problematiza a composição de uma identidade efêmera no processo de subjetivação e de apropriação dos ícones, símbolos e produtos do “supermercado cultural global” (MATHEWS, 2002) e, por consequência, também problematiza a transitoriedade e liquidez das relações humanas.

Diante desse novo contexto, a abordagem sobre a literatura *pop* deve levar em consideração o caráter movediço do sujeito e do espaço urbano-líquido. A intertextualidade entre literatura e outras artes e mídias, o uso da iconografia *pop* e a apropriação e ressignificação da cultura de consumo seriam alguns desses elementos de convergência. No entanto, Laranjeira aponta a necessidade de pensar como esses processos se modificam e ressignificaram o corpo, o imaginário urbano, a sexualidade, a sociedade de consumidores e dos mitos. Assim, afirma:

O mundo globalizado que figura nas páginas da literatura *pop* contemporânea não corresponde meramente a um reflexo do mundo e de suas transformações, mas é o espaço em que um imaginário é representado e construído. É com base nesse imaginário, amplamente difundido pelas mídias eletrônicas, que se constroem as subjetividades, se narram as cidades e se instauram as diferenças frente ao discurso literário *pop* anterior à década de 90 (LARANJEIRA, 2010, p. 17).

A literatura *pop* possui um discurso que, apesar de se utilizar dos elementos da cultura de consumo, não sucumbe a ela. Não possui a sua popularidade ou difusão de massa. É um discurso transgressor sem meio-termo. Era preciso lutar com esses polos binários de alienação e do capitalismo. E, por isso, era preciso uma postura mais radical. No entanto, no contexto capitalista global, após o declínio dos Estados-nações e das lógicas imperialistas binárias, surge um poder difuso e uma desterritorialização. A transgressão muda de foco, não busca combater lugares rígidos de poder e de resistir a essas forças. O poder e o saber tornam-se difusos e passam a acompanhar todas as relações de um mundo interligado através da internet.

Por isso, Laranjeira desloca as estratégias para pensar o discurso literário *pop* propostas por Hoisel. No estudo sobre o *pop*, o autor interessa-se pelas formas de subjetivação, de adesão a estilos de vida e aos estilos subculturais²³. Por isso, afirma: “a literatura *pop* é concebida como espaço privilegiado para a dramatização de identidades” (LARANJEIRA, 2013, p. 18). Assim, percebe-se uma tendência para

²³ Para Antonio Eduardo Laranjeira, lendo Dick Hebdige, as subculturas são uma série de estilos culturais jovens, que funcionam como formas simbólicas de resistência. Cada estilo subcultural funciona como resposta e formas de lidar com as transformações sofridas por uma determinada comunidade e o mundo social.

pensar nas problemáticas do sujeito contemporâneo e na construção da sua identidade, à qual se pergunta: Como devo viver? O que vestir? O que comer? Ou de que modo me comportar? É nesse sentido que Laranjeira afirma: “O consumo, que faz parte do horizonte de escolhas que se apresentam para o indivíduo, está associado com as escolhas que conduzem aos estilos de vida” (LARANJEIRA, 2013, p. 18).

Pensando o horror como um gênero apelativo ao grande público e utilizando elementos que mexem com o corpo do sujeito a partir da hipérbole do cotidiano de uma forma que amplie o seus sentidos, o *pop* e o horror de **Biofobia** estão justamente ligados ao fato de o romance não ter essa amplitude e questionar a identidade movediça do seu protagonista, construída através dos elementos do *pop*, e fraturá-la a cada vez que ele se perde e vive a experiência intensa do caos e do corpo da natureza, longe do *pop* e da civilização. Isto é, ao pensar na própria trajetória do escritor Santiago Nazarian, que, ao ser rotulado como escritor juvenil por utilizar desses elementos da cultura, decide voltar ao romance adulto, fraturando, na subjetividade do seu protagonista, o próprio *pop*, no horror de fazer esses elementos sucumbirem ao horror do próprio gênero e da natureza. Ao jogar o *pop* no limbo e no caos é que Nazarian tenta ressignificar o seu projeto literário, ainda que isto esteja ligado a todos os agentes da rede que condicionam e influenciam o seu trabalho e sua literatura.

André é a falência do *pop*. Um roqueiro do cenário alternativo que usa camisetas de Suede, vive do dinheiro da mãe e ainda usa entorpecentes no seu tempo livre. Ele não tem responsabilidades, fala obviedades e trata mal suas namoradas, pensando todas de forma genérica, como *groupies*. Ao mesmo tempo, André tem consciência do seu fracasso e utiliza o seu cinismo para julgar a si mesmo e os outros. Sua decadência apresenta um efeito do horror da falência do sujeito, além de remontar ao apelo da natureza madrasta e da sua própria mãe que influenciam ou justificam sua “inutilidade”. Quando sua mãe morre e ele precisa voltar à casa dela para tomar responsabilidade pela sua ausência, o horror passa a ocorrer na medida em que ele precisa se entregar ao que sua mãe acreditava. André perpassa todo o romance tentando resistir ao apelo do caos da natureza, justificando-se pelo lugar cotidiano dos elementos do *pop*: “O artificial era o trunfo do homem, era sua vingança. Era sua bomba kamikaze em garrafa pet dizendo: ‘Se eu não posso ter a vida, ninguém mais a terá! E ninguém mais a teria. O artificial é um trunfo do animal-humano. É sua vingança não degradável (NAZARIAN, 2014, p. 118).

O romance utiliza elementos do *pop*, do cinema de horror para construir a jornada de enlouquecimento e do devir louco humano, em que este não consegue ir contra a vontade de ir além das amarras da civilização. André sente a mata lhe chamando, pedindo sua energia vital, sua força material e a sua pulsão de vida. Isto parece uma referência a *Psicose*, de Alfred Hitchcock, que fala de um sujeito disfórico, produzindo violência ao apegar-se à imagem da sua mãe, assim como Jason, de *Sexta-feira 13*: “O terreno precisava ser adubado. A mãe obrigando-o a matar. Bates Motel ou kkkkkkiill-ma-ma-ma-ma” (NAZARIAN, 2014, p. 221). A violência e o horror se antecipam nas referências que permeiam a vida de André e antecipam que a natureza madrastra, que assumirá o lugar de sua mãe, provocarão o desfalecimento do sujeito racional, dando lugar a outra condição da vida humana. O horror é antecipado também na imagem do galho que bate insistentemente, tentando entrar na casa: “André abriu a janela e viu a árvore lá fora, agitando-se com o vento, cutucando a casa, batendo um galho na janela, insistente. Deixe-me entrar. Deixe-me entrar. Era um galho fino, de toda forma, e André o quebrou como se fosse um dedo. Um dedo a menos para lhe fazer mal” (NAZARIAN, 2014, p. 38). A casa é o elemento de civilização no romance, assim como uma metáfora da mente do próprio protagonista. Assim como o luto e o caos com a morte da sua mãe invadem sua mente, a natureza ao redor invade sua casa.

O trecho apresenta uma referência ao filme de horror sueco **Deixe ela entrar** (2008), de Thomas Alfredson, que fala sobre um jovem de 12 anos que conhece uma vampira e a deixa entrar em sua vida para que ele possa passar pelos dilemas da adolescência e amadurecer. O fantástico do filme é uma hipérbole do amadurecimento juvenil, que é ironizado por Santiago Nazarian, ao trazê-lo como referência, já que André, aos 40 anos, precisa amadurecer e sair da adolescência. E quem o ajuda fazer isso, como a figura da vampira, é a sua mãe natureza. E é nessa desventura de perceber-se e perceber a sua insanidade que André passa a voltar a si mesmo à mata. No início, esse encontro com a mata ainda está ligado aos elementos da cultura *pop*, como, por exemplo, o fato de ele decidir não jogar uma ave morta na privada: “O corpo do pássaro descendo os esgotos, raspando detritos, para encontrar os dejetos industriais, os jacarés existenciais, as tartarugas ninja. Despertaria como um novo animal mutante, pterodáctilo pré-apocalíptico. Achou melhor devolver o pássaro à natureza” (NAZARIAN, 2014, p. 38). A decisão foi voltar o corpo morto para a natureza materna, pois o cenário urbano era por demais apocalíptico e também juvenil, afinal, este foi o universo e a história de Victório, o jacaré protagonista do romance de maior sucesso do

autor. No decorrer da narrativa, o *pop* e a cocaína não são mais suficientes, André não conseguiria dormir, afinal: “Precisava de mais. Precisava de sangue!” (NAZARIAN, 2014, p. 158).

A trajetória do romance é discutir o humano como o antígeno da natureza e o horror de finalmente ter que se voltar a ela. No entanto, este horror está ligado a uma vontade, permitida apenas na fratura e na crueldade do gênero de possibilitar o caos. Para ela: “O ser humano não é um ser natural, é um antígeno expelido pela natureza. Um antígeno forte, robusto, resistente, é verdade, ainda assim...” (NAZARIAN, 2014, p. 10). O ser humano racional é a desestruturação do caos, do corpo e do prazer cruel. A mãe de André buscava lugar contra essa pulsão, tentando, todos os dias, em um processo psicanalítico, assim como em *Anticristo*, lutar contra a própria insanidade da natureza humana, organizando o ordenável. Esta questão apresenta-se no prólogo do romance:

Aos pés da casa, ela se ajoelhava. De botas, luvas, chapéu, arrancava trevos do solo e brotos de samambaia. Pragas. Infestavam o terreno e tomavam conta de tudo, se ela não tomasse conta. Ela nunca pensou que o mato precisasse ser disciplinado, mas precisava. Era como tudo selvagem, afinal: animais, criança, cabelo. Para parecer natural, tinha que ser contido — ou pareceria histórico, doloroso, moribundo. Se o deixasse livre e solto, se tornava desordenado, agressivo, cruel. A natureza é madrasta. A verdade da mata é impenetrável, intransponível, inabitável, não se pode pôr os pés lá. Não há trilhas, não há frutos, não há para onde avançar nem para onde fugir. Tudo se torna um emaranhado de ramos, picões, cipós. O mato impede o avanço. A mata impede o recuo (NAZARIAN, 2014, p. 9).

O trecho aborda a relação do ser humano com a natureza. O caótico e o incontrolável precisa ser disciplinado. O horror da natureza é a sua presença intransponível, em que é impossível impor barreiras. A natureza é o dionisíaco. É a quebra da metafísica platônica para entrar no reino da materialidade. Rompem-se as expectativas do cotidiano e sai-se da zona de conforto, impedindo o avanço e o recuo, só deixando o espaço iminente do devir-agora. A mãe de André cede e se deixa levar pela loucura dele depois de tanto lutar para domá-lo, de forma que “André agora teria de devolver o mato ao mato. Teria de devolver a natureza ao acaso. Ninguém para limpar, varrer, podar” (NAZARIAN, 2014, p. 29).

A mãe começa o romance tentando cortar o mato, sem sucesso. Ela é engolida por ele. O romance atravessa essa mesma jornada com André. Temos medo da natureza

e da capacidade que ela tem de nos engolir. André nesse percurso torna-se cada vez mais suscetível ao mato e, por fim, sucumbe a ele: “a derrota é inevitável...” (NAZARIAN, 2014, p. 226). André some na mata, e na casa o telefone toca sem nunca ser atendido. Sobra só “o silêncio do mato. Só o farfalhar da morte. As plantas estáticas, esparsas, enigmáticas, sinistras” (NAZARIAN, 2014, p. 231). André, que tentou a vida inteira encaixar-se nos estereótipos da transgressão controlada do *rock n’ roll* que sempre foi *pop*, só rompe consigo e com o mundo quando abandona o *pop*, queima todos os livros, cheira todo o pó e se deixa levar pela natureza. Uma natureza que é a própria possibilidade de experimentar o mundo através da arte, representada aqui pelo gênero do horror. **Biofobia** é um romance metalinguístico que fala sobre as decisões artísticas do próprio Nazarian ao entregar-se ao gênero do horror, antes mesmo de utilizar o rótulo de pós-horror. O romance poderia ser considerado esse horror com o *twist*, com algo que não o faz escrachado, traz uma grande reflexão, no entanto, o termo nem existia no período, o que demonstra seu esvaziamento. **Neve negra** e **Biofobia** são livros de horror, e a complexidade deles está simplesmente neste fato. Assim, além das estratégias midiáticas de Santiago Nazarian e o interesse dele em discutir sua trajetória em cada linha de cada romance, há algo no próprio gênero que vai além de interesses de público, de crítica, do valor comercial e simbólico. O horror é em si mesmo possibilidade da desmedida do inimaginável. E isso nos basta.

6 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE MINHA ESCRITA

Em 2015, Santiago Nazarian publicou em seu blog que estava pesquisando sobre suas raízes maternas e gostaria de escrever um romance sobre o Genocídio Armênio. Em 2019 ele confirmou o lançamento desse novo romance. Enquanto isto, durante o Festival do Rio, Rodrigo Teixeira faz a divulgação do seu novo filme da RT Features, **Wasp Netwrok** (2019), dirigido por Olivier Assayas, diretor consagrado de **Personal Shopper**, com Penélope Cruz e Wagner Moura, inspirado em um livro histórico brasileiro de Fernando Moraes, intitulado **Os Últimos Soldados da Guerra Fria**. Rodrigo Teixeira vive, neste momento, um sucesso gigantesco no mundo todo. A sua produtora está lançando cinco filmes este ano, sendo que três já foram premiados no Festival de Cannes, um histórico e outro de horror. Neste meio tempo, a Companhia das Letras teve suas ações majoritárias compradas pela *Penguin* – uma das principais editoras americanas parceiras da *Amazon*; as grandes livrarias declarando o seu declínio e o surgimento de pequenas editoras com produções locais, voltadas para público de nicho. Ainda em 2019, o atual presidente da República, Jair Bolsonaro, declara o corte de verbas e destituição da ANCINE, em crescimento desde o governo do PT.

Todos esses fatos e acontecimentos são atores na rede que monta o projeto literário de Santiago Nazarian. De acordo com a Teoria Ator-Rede, os atores modificam outros e geram controvérsias, ações e criam novas redes. Todos esses fatos, culminados em Julho de 2019, datando este trabalho, podem modificar tudo que foi escrito até aqui. Afinal, esta tese de Doutorado é marcada pelo tempo do agora, por uma contemporaneidade, como Agambem afirma, que está no por vir e também no que já passou. Ela obsoleta na sua própria escrita e atual na sua tentativa de analisar o presente enquanto ele ainda acontece. Ela é uma espécie de registro momentâneo do presente e, por isto, como o próprio presente sendo inapreensível, em si mesmo, este trabalho só poderia ter sido escrito de forma ensaística, tentando dar conta da subjetividade, da fragmentação e da mudança constante do tempo, dos sujeitos estudados e da minha própria percepção do mundo.

Ainda assim, é possível elencar três elementos que eu acredito que possam ser utilizados em trabalhos futuro, inclusive para análise dos atores da rede descrita em toda tese até aqui. O primeiro é em relação as estratégias de publicização do eu através da transmidia pré-lançamento da obra. O fato do novo romance de Santiago Nazarian ser

um romance histórico e os projetos do Rodrigo Teixeira também estarem nesse caminho não podem ser analisados de forma separada. As temáticas e os eixos fazem parte de tendências, de caminhos e propostas de acordo com cenários políticos, movimentos artísticos e as subjetividades individuais. Tudo isto pode ser vendido, monetariamente e simbolicamente, para fundamentar uma persona e um projeto artístico. Não é por menos que Rodrigo Teixeira transformou-se no superstar do cinema nacional. Ele é o produtor estrela, que dita tendências e dita projetos, como o seu novo com o Brian de Palma ou o novo filme do Luca Guadanino.

A segunda questão é em relação ao gênero do horror e sua permanência. O horror é um gênero que trabalha com o cotidiano, mas permutando-o até que se torne irreconhecível, fantasmagórico, cruel e traumático. O horror fala das fissuras nas relações humanas e com o mundo. É algo que mexe com o corpo. Assim, os diversos subgêneros diferentes, como *Slash*, *Found Footage*, *Gótico*, etc, possuem características diferentes, mais porque toda obra possui características próprias ainda que a mesma seja um conjunto de estereótipos, que se unem na base comum do horror ser uma hipérbole cruel da vida. Assim, o termo Pós-Horror, que busca dar legitimidade ao gênero, torna-se uma tautologia, pois, ao fazer uma reflexão e conceituar o que é uma obra de horror, é possível entender suas complexidades e seu potencial inimaginável disruptivo.

A terceira questão é as possibilidades estéticas que políticas públicas de desenvolvimento da cultura provocam. Com os dados apresentados no terceiro capítulo, é possível afirmar que um governo e uma gestão que pense a cultura como um bem público e um direito social, irá investir no direito de produzir e consumir a mesma. Assim, durante o período estudado aqui, podemos ver que o cinema (e por consequente, a literatura) se desenvolveu com o investimento dos fundos setoriais e da *Lei Roaunet*, o que provocou a possibilidade de surgirem novos cineastas e novos gêneros sendo explorados no cinema brasileiro. O Horror foi o exemplo abordado nesta tese, no entanto há diversos outros, assim como o uso de diversas plataformas. Então, ao estarmos vivendo em uma gestão facista, os direitos sociais se tornam privilégios, e a censura e desinformação passa a ser o intransponível. No mundo, apenas duas indústrias cinematográficas e literárias sobrevivem sem o subsídio do estado, que são Hollywood e Bollywood. Dessa forma, a cultura, o cinema, a literatura e horror precisam ser entendidos como bens públicos.

Neste tom, me sinto confiante em dizer que uma arte de ruptura, que questiona os lugares comuns, como o horror, não possui lugar em um estado facista, pois ela

denuncia a estrutura e a crueldade do próprio estado, do próprio capital. Não por acaso, H.P. Lovecraft afirma que são nos momentos de maior sofrimento e desespero que a arte do horror aparece como uma forma de ressignificar o tempo e as subjetividades. Santiago Nazarian utilizou do horror para repensar sua história, sua obra e sua persona. Consuminos o horror para repensarmos o mundo. É disruptivo. É relevante. É o que eu desejei escrever até aqui.

REFERÊNCIAS

A BRUXA. Direção: Robert Eggers. Produção: Daniel Bekerman; Lars Knudsen; Jodi Redmond; Jay Von Hoy; Rodrigo Teixeira. Interpretes: Anya Taylor-Joy; Ralph Ineson; Kate Dickie; Harvey Scrimshaw; Ellie Grainger; Lucas Dawson. Roteiro: Robert Eggers. Los Angeles: A24; Universal Pictures, 2015, 1 Bluray (93 min), wildscreen, color.

A BRUXA DE BLAIR. Direção: Daniel Myrick; Eduardo Sánchez. Produção: Robin Cowie; Gregg Hale. Interpretes: Heather Donahue; Michael C. Williams; Joshua Leonard. Roteiro: Daniel Myrick; Eduardo Sánchez. Los Angeles: Artisan Entertainment, 1999 1 DVD (81 min), wildscreen, color.

A MADRUGADA DOS MORTOS. Direção: George A. Romero. Produção: Richar P. Rubinstein. Interpretes: David Emge; Ken Foree; Scott Reiniger; Gaylen Ross. Roteiro: George A. Romero. Los Angeles: United Film Distribution, 1978, 1 DVD (127 min), fullscreen, color.

A MOSCA. Direção: David Cronenberg. Produção: Mel Brooks; Stuart Cornfeld. Interpretes: Jeff Goldblum; Geena Davis; John Getz; Joy Boushel; Leslie Carlson; George Chuvalo. Roteiro: George Langelaan; Charles Edward Pogue; David Cronenberg. Los Angeles: 20th Century Fox, 1986 1 DVD (96 min), wildscreen, color.

ARISTÓTELES. **A Arte Poética.** 1. ed. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios.** 1. ed. Capecó: Argos, 2009.

ALMEIDA, Rodolfo; MASCHIO, Eduardo. **O ranking dos livros mais vendidos no Brasil desde 2010.** Disponível em: https://www.nexojornal.com.br/grafico/2017/07/03/O-ranking-dos-livros-mais-vendidos-no-Brasil-desde-2010?utm_campaign=selecao_da_semana_-_08072017&utm_medium=email&utm_source=RD+Station. Acesso em 12 de Julho de 2017.

ARAL, Sinan; ROY, Deb; VOSOUGHI, Soroush. **Initiative On The Digital Economy Research Brief.** Disponível em: <http://ide.mit.edu/sites/default/files/publications/2017%20IDE%20Research%20Brief%20False%20News.pdf>. Acesso em: 1 Agosto de 2019.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e O Seu Duplo.** 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
AUTRAN, Artur. **O Cinema Brasileiro Contemporâneo diante do público e do mercado exibidor.** *Jornal Significações* 32, 119-136, 2001.

ANTICRISTO. Direção: Lars Von Trier. Produção: Meta Louise Foldager. Interpretes: Willem Dafoe; Charlotte Cainsbourg. Roteiro: Lars Von Trier. Copenhagen: Nordisk Film Distribution, 2009, 1 DVD (108 min), wildscreen, color.

BABADOOK. Direção: Jennifer Kent. Produção: Kristina Ceyton; Keristian Moliere. Interpretes: Essie Davis; Noah Wiseman; Hayley McElhinney; Daniel Henshall;

Barbara West; Ben Winspear. Roteiro: Jennifer Kent. Sidney: Entertainment One; Umbrella Entertainment, 2014, 1 Blu-ray (94 min), widescreen, color.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BANCO DE TESES E DISSERTAÇÃO. Disponível em: <http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/#/>. Acesso em 11 de Julho de 2017.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 151-179.

CARROL, Noël. **The Nature of Horror**. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*
Vol. 46, No. 1, 1987, pp. 51-59

CARRIELO, Gabriel. **Santiago Nazarian lança 'Biofobia' em Botafogo nesta quinta-feira**. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/rio/bairros/santiago-nazarian-lanca-biofobia-em-botafogo-nesta-quinta-feira-12495972#ixzz3DcJmyLDF>. Acesso em 23 de Julho 2017.

CHERRY, Brigid. **Horror**. 1. ed. Abingdon: Routledge, 2009.

CONSUMER BAROMETER. Disponível em: <https://www.consumerbarometer.com/en/graph-builder/?question=N1&filter=country:brazil>. Acesso em 10 de Julho de 2017.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da internet: reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade**. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

CASTRO, Fábio de. Fake News se espalham 70% mais rápido que notícias verdadeiras, diz estudo. Disponível em <https://ciencia.estadao.com.br/noticias/geral,fake-news-se-espalham-70-mais-rapido-que-as-noticias-verdadeiras-diz-novo-estudo,70002219357>. Acesso 29 de Julho de 2019.

COMPAGNON, Antoine. **Demônio da Teoria**. 1. ed. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CORTÁZAR, Julio. *Todos os fogos o fogo*. Tradução de Glória Rodrigues. São Paulo: Best Boleto, 2011.

CORTINA, Arnaldo. **Perfil do leitor brasileiro contemporâneo: os livros mais vendidos no Brasil de 1966 a 2010**. Campinas: Mercado das Letras, 2014.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Basta começar a falar por aí sobre literatura brasileira contemporânea para...** [SI] 14 de Fevereiro 2017. Disponível em: < <https://www.facebook.com/regina.dalcastagne.3/posts/1797188993935994> >. Acesso em 12 de Julho de 2017b.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado**. 1. ed. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Ontem, Santiago Nazarian publicou um texto na Ilustríssima sobre quem...** [SI], 13 de Fevereiro de 2017. Disponível em: < <https://www.facebook.com/regina.dalcastagne.3/posts/1796566843998209> >. Acesso em 12 de Julho de 2017a.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Se uma árvore cai numa floresta, mas não há ninguém por perto, ela faz...** [SI], 15 de Fevereiro de 2017. Disponível em: < <https://www.facebook.com/regina.dalcastagne.3/posts/1797856570535903> >. Acesso em 12 de Julho de 2017c.

DELEUZE, Gilles. O que é um dispositivo. In: **O mistério de Ariana**. 4. ed. Lisboa: Passagens, 1996.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: **Lógica do sentido**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DEIXE ELA ENTRAR. Direção: Tomas Alfredson. Produção: Carl Molinder; John Nordling. Interpretes: Kare Hedebrant; Lina Leandersson; Per Ragnar; Roteiro: Tomas Alfredson. Estolcomo: Sandrew Metronome, 2008, 1 DVD (114 min), wildscreen, color.

DERRIDA, Jacques. O teatro da Crueldade e o Fechamento da Representação. In: **A Escritura e A Diferença**. 1. ed. São Paulo, Perspectiva, 1995.

DICIONÁRIO MICHAELIS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/post/> . Acesso 29 de Julho 2019.

FABRIS, Annateresa. Vanguarda e Mercado. In: HELENA, Lúcia; MARQUES, Reinaldo (org.). **Valores: arte, mercado e política**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002, p. 107-116.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?**. Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. 16. ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2001.

FRANZ, Kafka. **A Metamorfose**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FREITAS, Emília. **A Rainha Ignota**. 1. ed. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

FORD, Sam; GREEN, Joshua; JENKINGS, Henry. **Spreadable Media: Creating Value and Meaning in a Networked Culture**. 1. ed. Nova York: NYUPRESS, 2013. **GRANTA divulga a seleção de 20 escritores brasileiros**. Disponível em: <http://www.publishnews.com.br/materias/2012/07/06/69286-granta-divulga-selecao-de-20-escritores-brasileiros>. Acesso em 12 de Julho de 2017.

DILLARD, R. H. W. Even a man who is pure at heart: poetry and danger in horror film. In: GRANT, BARRY KEITH; KURTZ, Malisa. **Notions of Genre**. 1. ed. Texas: University of Texas Print, 2016.

GENESTRETE, G. **Crítica vê surgir filmes sem susto fácil: o pós-terror.** A Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/07/1902643-critica-ve-surgir-filmes-sem-susto-facil-o-pos-terror-cineastas-reagem.shtml>. Acesso em 28 de Junho de 2018.

GOIS, A. **Jantar Secreto de Raphael Montes Vai Virar Filme.** *O Globo*. Disponível em: <http://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/jantar-secreto-de-raphael-montes-vai- virar-filme.html#comments> . Acesso em 28 de Junho de 2018.

HACKETT, Pat; WARHOL, Andy. **Popismo: os anos 60 segundo Warhol.** 1. ed . Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

HERRERA, Antonia Torreão. **Os conceitos de trituração, próteses e usurpação na ética da enunciação em narrativas latino-americanas.** Encontro nacional Anpoll, 23., 2008, Goiânia.

HOISEL, Evelina. **Supercaos: os estilhaços da cultura em Panamérica e Nações Unidas.** 1. ed. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1980.

HOMERO. **Ilíada.** 1. ed. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

HOPEWELL, J. **Brazil's RT Features Give U.S. Independent Films a Boost.** The Variety. Disponível em: Retrieved from <http://variety.com/2016/film/global/brazil-production-company-rt-features-1201701634/> . Acesso em 28 de Junho de 2018.

JACARÉ da Lagoa da Pampulha está cada vez mais gordo e tranquilo. Disponível em: http://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2014/01/02/interna_gerais,484134/jacare-da-lagoa-da-pampulha-esta-cada-vez-mais-gordo-e-tranquilo.shtml. Acesso em 14 de Julho de 2017.

JENKINGS, Henry. **Cultura da Convergência.** 1. ed. São Paulo: Aleph, 2006.

JOHNSON, Randal; STAM, Robert. **Brazilian Cinema.** Columbia: Morningside, 1982.

KAZ, Roberto. **Acionista das Letras.** São Paulo: A Folha de São Paulo, 2011. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1101201110.htm> . Acesso em 27 de Julho de 2019.

KEHL, Maria Rita. A juventude como sintoma da cultura. In: NOVARES, Regina; VANNUCHI, Paulo (org). **Juventude e Sociedade Trabalho, Educação, Cultura e Participação.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2011.

KAAY, Chris Vander; KAAY, Fernandez-Vander. **Horror Films By Subgenre.** 1. ed. Jefferson: Mcfarland, 2016.

LARANJEIRA, Antonio Eduardo. **Nossos sonhos atravessam as fronteiras da realidade.** Salvador: 2010. Doutorado em Literatura e Cultura – Intitituto de letras, UFBA, 2010.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social: uma introdução à Teoria Ator-rede**. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. 1. ed. Salvador: EDUFBA/EDUSC, 2012.

LEMONS, André. **A Comunicação das Coisas: Teoria ator-rede e cibercultura**. 1. ed. São Paulo: Annablume, 2013.

LEMONS, André. Cibercultura. Alguns Pontos para compreender a nossa época. In: Lemos, A.; Cunha, P. (orgs). **Olhares sobre a Cibercultura**. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2003, p. 11-23.

LEONES, Andre de. *Santiago Nazarian volta ao romance adulto*. Disponível em: < <http://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,santiago-nazarian-volta-ao-romance-adulto,1544628> > Acesso em 15 julho 2017.

LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. **A Tela Global: Mídias Culturais e Cinema na era hipermoderna**. 1. ed. Porto Alegre: Sulina, 2009.

LLHOSA, Mario Vargas. **A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bonvary**. Tradução de José Rubens Siqueira. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

LOBATO, R. **Rethinking genre studies through distribution analysis: issues in international horror movie circuits**. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/17400309.2011.556944> . Acesso em 28 de Junho de 2018.

LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. 1. ed. Rio de Janeiro: Dover, 1987.

MARCO CIVIL DA INTERNET. LEI Nº 12.965. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2014/lei/12965.htm . Acesso em 10 de Julho de 2017.

MONTES, Raphael. **O Jantar Secreto**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016

MORISAWA, M; TEIXEIRA, R. **Brasileiro em Campanha pelo Oscar “Me Sinto em uma Turnê de Rock”**. Veja. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/brasileiro-em-campanha-pelo-oscar-me-sinto-numa-turne-de-rock/> . Acesso em 28 de Junho 2018

MAYER-SCHÖNBERGER, Viktor; CUKIER, Kenneth. **Big Data: Como extrair volume, variedade, velocidade e valor da avalanche de informação cotidiana**. 1. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2013.

MARKOFF, John. **Entrepreneurs See a Web Guided by Common Sense**. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/11/12/business/12web.html>. Acesso m 09 de Julho de 2017.

MASTIGANDO o que? Ah sim, minha paciência. Disponível em: <https://pensamentostransgressos.wordpress.com/2007/09/06/mastigando-o-que-ah-sim-minha-paciencia/> . Acesso em 13 de Julho de 2017.

MATHEWS, Gordon. **Cultura global e identidade individual: à procura de um lar no supermercado cultural**. 1. ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. Bauru, EDUSC, 2002.

NÃO há espaço para a literatura pop no Brasil. Disponível em: <http://virgula.uol.com.br/diversao/literatura/nao-ha-espaco-para-literatura-pop-no-brasil-diz-santiago-nazarian-que-lanca-novo-livro/> Acesso em 15 junho 2017.

NAZARIAN, Santiago. **A morte sem nome**. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2004.

NAZARIAN, Santiago. **Animais Raros: quem são os leitores da ficção brasileira contemporânea**. Disponível em: <

<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/02/1857595-quem-sao-os-leitores-da-ficcao-brasileira-contemporanea.shtml> >. Acesso em 11 de Julho de 2017d.

NAZARIAN, Santiago. **Biofobia**. 1. ed. São Paulo: Record, 2014.

NAZARIAN, Santiago. **Busco o leitor perfeito num ensaio na Ilustrissima da Folha de hoje**. [SI], 12 de Fevereiro de 2017. Disponível em: <<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10155779927703154&set=a.10150687836458154.488426.737678153&type=3&theater>>. Acesso 12 de Julho de 2017i.

NAZARIAN, Santiago. **De volta à batalha sangrenta**. Disponível em: <<http://santiagonazarian.blogspot.com.br/2011/04/de-volta-batalha-sangrenta-hoje-de.html>>. Acesso em 16 junho 2017e.

NAZARIAN, Santiago. **Em entrevista, o escritor Santiago Nazarian fala do romance “Biofobia”**. Disponível em: <http://livreopinioao.com/2014/07/19/em-entrevista-o-escritor-santiago-nazarian-fala-do-romance-biofobia/>. Acesso em 15 julho 2017h.

NAZARIAN, Santiago. **Feriado de mim mesmo**. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2005.

NAZARIAN, Santiago. **Garotos Malditos**. 1. ed. São Paulo: Record, 2012.

NAZARIAN, Santiago. Lendo a lista da Granta. Disponível em: <<http://santiagonazarian.blogspot.com.br/2012/07/lendo-lista-da-granta.html>>. Acesso em 11 de Julho de 2017a.

NAZARIAN, Santiago. **Malditos, Fantásticos e Obscuros**. Disponível em: <http://santiagonazarian.blogspot.com.br/search?q=o+livro+de+terror+cumpre+a+fun%C3%A7%C3%A3o+de+entreter+> . Acesso em 23 de Julho de 2017f.

Nazarian, Santiago. **Mastigando Humanos**. 1. ed. São Paulo: Planeta, 2006.

NAZARIAN, Santiago. **Mastigando Humanos**. 1. ed. São Paulo: Record, 2013.

NAZARIAN, Santiago. *Santiago Nazarian: ‘Muita gente me considera um babaca’*. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/santiago-nazarian-muita-gente-me-considera-um-babaca-12693375#ixzz4mWnzgtf2>>. Acesso em 11 de Julho de 2017b.

NAZARIAN, Santiago. **Neve Negra**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

NAZARIAN, Santiago. **O mato que mata**. Disponível em: <<http://santiagonazarian.blogspot.com.br/2014/09/o-mato-que-mata.html?spref=fb>>. Acesso em 16 julho 2017g.

NAZARIAN, Santiago. **O tédio, o prédio e o menino cego**. 1. ed. São Paulo: Record, 2009.

NAZARIAN, Santiago. 1. ed. **Olívio**. São Paulo: Talento, 2003.

NAZARIAN, Santiago. **Pesquisa Informal mostra que poucos escritores se sustentam pela venda de livros no Brasil**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/12/1567614-pesquisa-informal-mostra-que-poucos-escritores-se-sustentam-pela-venda-de-livros-no-brasil.shtml>. Acesso em 11 de Julho de 2017c.

NAZARIAN, Santiago. 1. ed. **Pornofantasma**. São Paulo: Record, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**. 16. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da Moral**. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo: Os Ditirambos de Dionísio**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. 5. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O'RILLEY, Tim. **What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software**. Disponível em: <http://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html> . Acesso em 09 de Julho de 2017.

PASSIONAIS: A anatomia de uma paixão. Marcela Lordy. Brasil: Globosat, 2015 (26 min).

PÉCORA, Alcir. **O nonsense preguiçoso de Santiago Nazarian**. O Estadão, São Paulo, 01 de Julho de 2007. Cultura, p.31.

PLATÃO. **A República**. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1990.

PORTARIA E-27. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/Portaria%20e%20Anexo%201%20-%20Regulamento_2019_vers%C3%A2o_final_DOU.pdf . Acesso 1 Agosto 2019.

PSICOSE. Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Interpretes: Anthony Perkins; Janet Leigh; Vera Miles; John Gavin; Martin Balsam. Roteiro: Joseph Stefano. Los Angeles: Paramount Pictures; Universal Pictures, 1960 (109 min), fullscreen, p&b.

RAUNER, Thomas Walter. **Redes Neurais Artificiais**. Disponível em: https://sistemas.riopomba.ifsudestemg.edu.br/dcc/materiais/1926024727_reconheciment-o-de-caracter2.pdf . Acesso em 27 de maio de 2017.

REIS, Roberto. **Cânon**. JOBIM, José Luís (org). Palavras da crítica. 1. ed. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RESENDE, Beatriz. **Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI**. 1. ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/ Biblioteca Nacional, 2008.

RESENDE, Beatriz. **Ficção, Compadrio e as tias**. Disponível em: <http://www.revistaserrote.com.br/2011/06/ficcao-compadrio-e-as-tias-%E2%80%93-beatriz-resende-e-alcir-pecora-2/> Acesso em 15 julho 2017.

RISTOW, F. **A quantidade de Filmes Nacionais lançados no cinema ano a ano**. Disponível em: <http://infograficos.oglobo.globo.com/cultura/a-quantidade-de-filmes-nacionais-lancados-no-cinema-ano-a-ano.html> >. Acesso em 28 de Junho de 2018.

ROBERTO, M; TEXEIRA, R. **Papo de Cinema**. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/rt-features-entrevista-exclusiva-com-rodrigo-teixeira/>. Acesso em 28 de Junho de 2018.

RODRIGUES, Maria Fernanda. **Santiago Nazarian lança primeiro romance juvenil**. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,santiago-nazarian-lanca-primeiro-romance-juvenil,965358>. Acesso em 17 setembro 2014.

ROSE, Steve. (2019). **How the Blair Witch Project Changed Horror Movies Forever**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2019/apr/08/how-the-blair-witch-project-changed-horror-for-ever> . Acesso em 29 de Julho de 2019.

ROSE, Steve. (2017). **Post Horror Films are taking over**. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2017/jul/06/post-horror-films-scary-movies-ghost-story-it-comes-at-night> . Acesso em 28 de Junho de 2018.

RUBIM, Antonio Albino. **Políticas culturais do governo Lula**. 1.ed. Salvador: Edufba, 2010.

SÁ, Sérgio de. **A reinvenção do escritor: literatura e mass media**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SCHNABL, Alexandre. **De volta ao mundo dos suspenses adultos, Santiago Nazarian lança “biofobia” e fala sobre angústia pessoal**. Disponível em: <http://www.heloisatolipan.com.br/gente/santiago-nazarian-lanca-biofobia-e-volta-ao-mundo-dos-suspenses-adultos/> . Acesso em 16 de Julho de 2017.

Schollhammer, Erik Karl. **Ficção brasileira contemporânea**. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHOLTZ, Trebor. **Digital Labor: The Internet as Playground and Factory**. 1. ed. Nova York: Routledge, 2013.

SHELLY, Mary. **Frankenstein, ou O Prometeu Moderno**. 1. ed. Tradução de Márcia Xavier de Brito. São Paulo: Dark Side, 2017.

SKOOB. Disponível em: <https://www.skoob.com.br/autor/1114-santiago-nazarian> . Acesso 23 de Julho de 2017.

SIBILIA, Paula. **A técnica contra o acaso: os corpos inter-hiperativos da contemporaneidade**. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia. Porto Alegre, vol. 18, n.3, p. 638-656, 2011.

SIBILIA, Paula . **Autenticidade e performance: a construção de si como personagem visível**. Fronteiras – estudos midiáticos, Porto Alegre, vol. 17, n.3, p. 353-364, 2015.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: intimidade como espetáculo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

SOARES, Ricardo. **A literatura dos frangos de granja**. Disponível em: <http://domtotal.com/noticia/1125899/2017/02/a-literatura-dos-frangos-de-granja/>. Acesso 12 de Julho de 2017.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Raízes do cinema brasileiro**. In: Revista Alceu n.8, Rio de Janeiro: PUC, 2007.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult**. 1. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. **Tempo de Pós-Crítica: Ensaios**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

SUSPIRIA. Direção: Dario Argento. Produção: Claudio Argento. Interpretes: Jessica Harper; Stefania Casini; Flavio Bucci; Miguel Bosé. Barbara Magnolfi; Susanna Javicoli. Roteiro: Dario Argento; Daria Nicolodi. ROMA: Produzioni Atlas Consorziate, 1980 (98 min), fullscreen, color.

TURING, Alan. **Computing Machinery and Intelligence**. In: *Mind*. Londres: vol. 49, 1950, p. 433-460. UNIVERSITY OF READING. *Turing Test success marks milestone in computing history*. Disponível em: <http://www.reading.ac.uk/news-and-events/releases/PR583836.aspx> . Acesso em 27 de maio de 2017.

THE WORLD BANK. **Secure Internet Serves**. Disponível em: <http://data.worldbank.org/indicator/IT.NET.SECR.P6?end=2016&start=2001&view=chart> . Acesso em 10 de Julho de 2017.

VENTURINI, T. **Diving in magma: how to explore controversies with actor-network theory**. 258-273. In Public Understanding of Science 19 (3): 258. Disponível em: <http://pus.sagepub.com/content/19/3/258>. Acesso 8 de Agosto 2019.

VOLPATO, Caldão. **Obra de Santiago Nazarian prega existencialismo pop**. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2014/05/1459291-obra-de-santiago-nazarian-prega-existencialismo-pop.shtml> . Acesso em 15 julho 2017

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XERXENESKY, Antonio. **As Perguntas**. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.