

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA DA LITERATURA

MARINA PEREIRA PENTEADO

**OS BREVES MOMENTOS ISOLADOS EM *GENERATION X: TALES FOR AN
ACCELERATED CULTURE*, DE DOUGLAS COUPLAND**

Porto Alegre

2012

MARINA PEREIRA PENTEADO

**OS BREVES MOMENTOS ISOLADOS EM *GENERATION X: TALES FOR AN
ACCELERATED CULTURE*, DE DOUGLAS COUPLAND**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei

Porto Alegre
2012

P419b Penteado, Marina Pereira

Os breves momentos isolados em Generation X:
tales for an accelerated culture, de Douglas Coupland /
Marina Pereira Penteado. – 2012.
88 f.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei.

Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade
Católica do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-
Graduação em Teoria da Literatura, Porto Alegre,
RS/2012.

1. Literatura canadense. 2. Crítica literária. I. Bellei,
Sérgio Luiz Prado. II. Título.

CDU 820(71).09

Bibliotecária responsável Rúbia Gattelli CRB10/1731

MARINA PEREIRA PENTEADO

**OS BREVES MOMENTOS ISOLADOS EM *GENERATION X*:
TALES FOR AN ACCELERATED CULTURE,
DE DOUGLAS COUPLAND**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 06 de janeiro de 2012

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dr. Regina Kohlrausch - PUCRS



Profa. Dr. Rubelise da Cunha - FURG



Profa. Dr. Maria Tereza Amodeo - PUCRS

Dedico esse trabalho a todos que ainda
estão vagando por aí em busca de algo
verdadeiro.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa de estudos;

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras, pela atenção;

Ao Prof. Dr. Sérgio Luiz Prado Bellei, pela orientação;

À Elza Salbego Pereira, por me proporcionar os livros e discos que acabaram sendo responsáveis pela realização desse trabalho;

Ao Luiz Felipe Espinelly, por salvar o dia sempre;

À Lidiana de Moraes, pela ajuda e amizade;

Aos amigos Havyner, Tati, Laís e Tacel.

Hoje em dia, escrever romances longos é um contra-senso: a dimensão do tempo foi estilhaçada, não conseguimos viver nem pensar senão em fragmentos de tempo que se afastam, seguindo cada qual sua própria trajetória, e logo desaparecem. A continuidade do tempo só pode ser reencontrada nos romances da época em que o tempo, conquanto não parecesse imóvel, ainda não se estilhaçava. Um período de cerca de cem anos.

Italo Calvino (In: *Se um viajante numa noite de inverno*, p.16)

RESUMO

O presente estudo analisa o problema da nostalgia por uma história completa, com início, meio e fim, em uma época marcada pela fragmentação, em *Generation X: Tales for an accelerated culture*, de Douglas Coupland. Com base nos estudos de Fredric Jameson, David Harvey e Steven Connor é feito um percurso teórico com a finalidade de entender a descontinuidade da qual as personagens tentam escapar. Nessa primeira etapa do trabalho é discutido a ideia de esmaecimento dos afetos, do problema da mudança de perspectiva em relação ao tempo e ao espaço presenciado na pós-modernidade e a respeito da metaficção. Por fim, analisa-se o romance, estabelecendo relações entre a construção das personagens e da própria narrativa, procurando demonstrar como o autor percebeu a questão da fragmentação na sociedade do capitalismo tardio.

Palavras-chave: Literatura Canadense. Douglas Coupland. Fragmentação. Pós-Modernismo.

ABSTRACT

This study aims at analyzing the problem of the nostalgia for a complete story, with beginning, middle and end, in a period marked by fragmentation, on *Generation X: Tales for an accelerated culture*, by Douglas Coupland. The theoretical part is based on the studies of Fredric Jameson, David Harvey and Steven Connor with the purpose of understanding the discontinuity which the characters try to escape. In this first part, the idea of waning of affect, the problem of change of perspective in relation to time and space witnessed in postmodernism, as well as metafiction are discussed. Finally, the novel written by Douglas Coupland is analyzed, establishing relations between the construction of the characters and the narrative itself trying to demonstrate how the author tackled the issue of fragmentation in the late capitalist society.

Keywords: Canadian Literature. Douglas Coupland. Fragmentation. Postmodernism.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A PRODUÇÃO CULTURAL PÓS-MODERNA	17
2.1	O Esmacimento dos afetos	17
2.2	Tempo e Espaço	26
2.3	Metaficção	34
3	A GERAÇÃO X	42
3.1	A tentativa de mudança	42
3.2	Em busca do tempo perdido	54
3.3	A impossibilidade de fugir do fragmento	67
4	CONSIDERAÇÕES FINAIS	80
	REFERÊNCIAS	84
	Anexo A – Página do romance	86
	Anexo B – História em quadrinho	87
	Anexo C – Adesivo	88

1 INTRODUÇÃO

Douglas Coupland, escritor canadense nascido em 1961, retirou o título de seu romance, *Generation X: Tales for an accelerated culture* (1991), do livro de Paul Fussell¹ de 1983, *Class: A Guide Through the American Status System*. Fussell fala em uma “categoria X”, que ele aplica a pessoas e comunidades que escolheram viver de acordo com suas próprias regras. Em um artigo da *Details Magazine*, datado de junho de 1995, Coupland explica que:

Em seu último capítulo, Fussell nomeou de "X" uma categoria de pessoas que queriam sair do ciclo de status, dinheiro e mudança de classe que tão frequentemente molda a existência moderna. Os cidadãos "X" tinham muito em comum com minhas próprias personagens socialmente desligadas, por isso o título. O título do livro também proporcionou a Claire, Andy e Dag permanecerem indivíduos enigmáticos enquanto, ao mesmo tempo, fazendo parte de um todo maior.²

O romancista canadense faz questão de deixar claro nesse artigo que não quis representar a geração inteira que nasceu do final dos anos 1950 até o início de 1980 (muito embora tenha sido essa a descrição dada a *Generation X* pela mídia após o lançamento do livro). Ao contrário, Coupland explica que *Generation X* não deve ser definida em termos de data de nascimento. São, para ele, pessoas que partilham a mesma forma de ver o mundo que as personagens Andy Palmer (o narrador), Dagmar Bellinghausen e Claire Baxter. Forma de pensar que relaciona-se com o movimento grunge na música, que surgiu na mesma época de publicação do romance (final dos anos de 1980) em Seattle, nos Estados Unidos, com bandas

¹ FUSSELL, Paul. *Class: A Guide Through the American Status System*. New York: Touchstone, 1992.

² “In his final chapter, Fussell named an "X" category of people who wanted to hop off the merry-go-round of status, money, and social climbing that so often frames modern existence. The citizens of X had much in common with my own socially disengaged characters; hence the title. The book's title also allowed Claire, Andy, and Dag to remain enigmatic individuals while at the same time making them feel a part of the larger whole.” Tradução livre. (*Generation X'd*. Disponível em <<http://coupland.tripod.com/details1.html>>. Acesso em: 24 de maio de 2011).

como *Nirvana*, *Pearl Jam* e *Mudhoney*. E Reflete-se também no cinema, em filmes como *Reality Bites*, de 1994, e *Slacker*, de 1991.

Da mesma forma que outros romances de Coupland, como *Microserfs*³ (1995) e *Girlfriend in a coma*⁴ (1998), que são repletos de referências à cultura *pop*, *Generation X - Tales for an accelerated culture* mostra a dificuldade de se pensar a literatura considerada pós-moderna como uma forma autônoma de arte. Como David Harvey afirma em *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*:

Façamos o que fizemos com o conceito, não devemos ler o pós-modernismo como uma corrente artística autônoma, seu enraizamento na vida cotidiana é uma das suas características mais patentemente claras (HARVEY, 2009, p. 65)

Partindo do pressuposto de que essa literatura não está desvinculada da cultura, esse trabalho foi construído, principalmente, a partir das propostas de dois teóricos que discutem tanto as mudanças⁵ percebidas no período histórico quanto a forma de cultura produzida nesse momento: David Harvey e Fredric Jameson. Desta maneira, é interessante pensar na distinção dos termos pós-modernismo e pós-modernidade, como desenvolvida por Terry Eagleton no livro *As Ilusões do Pós-Modernismo*, a fim de deixar mais claros os conceitos que foram utilizados ao longo do trabalho. Nesse livro, Eagleton explica que: "a palavra pós-modernismo refere-se em geral a uma forma de cultura contemporânea, enquanto o termo pós-modernidade alude a um período histórico específico"⁶. Tendo claro essas distinções, a presente dissertação de mestrado pretende debruçar-se sobre o livro *Generation X - Tales for an accelerated culture*, de Douglas Coupland, com a

³ Romance que é construído em torno de referências ao universo "geek" dos anos de 1990, com personagens que trabalham na Microsoft.

⁴ O título do romance já é referência à cultura *pop*. Sendo ele o nome de uma música do disco *Singles*, de 1987, da banda inglesa The Smiths.

⁵ Mudanças que são percebidas nesse trabalho não como ruptura com modernismo, mas como uma acentuação de características já notadas anteriormente, como a fragmentação e a efemeridade, por exemplo.

⁶ EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998. p. 7

proposta de trabalhar o problema da nostalgia por uma história completa e acabada em uma época em que isso não parece mais possível.

O romance não conta com uma tradução para o português brasileiro e é ainda pouco estudado no país, mas por abranger questões que necessitam de reflexão, como a descontinuidade presenciada atualmente, bem como a ideia de construir uma história que fuja a ela, foi escolhido como objeto de estudo no presente trabalho. O romance trata, mais especificamente, da dificuldade que têm as personagens de vivenciar narrativas históricas completas, ou seja, com início, meio e fim, e de libertar-se de uma experiência de fragmentação no mundo contemporâneo. Dificuldades que devem ser explicadas em termos das mudanças ocorridas na percepção do tempo e do espaço (que, por sua vez, tornaram a representação cada vez mais complexa) na forma como foram estudadas por David Harvey e Fredric Jameson.

Nesse romance, as três personagens principais abandonam seus empregos em cidades grandes e mudam-se para o deserto em busca de transcendência. Elas querem viver de uma forma que faça sentido, com experiências de verdade que não sejam controladas pela lógica do consumo que as cerca. Como sugere o título de um dos capítulos do romance, *Experiências Compradas Não Contam*⁷, o que conta, ou deveria contar, são as vivências genuínas, e não as experiências a serem entendidas em termos de “*uma sucessão de pequenos momentos legais isolados*”⁸. Suas vidas deveriam ser, como diz uma personagem no início do romance, histórias que façam sentido.

Assim, a dissertação começa com o capítulo intitulado *A produção cultural pós-moderna*, que constitui a principal base teórica a ser estudada na primeira parte do trabalho. Esta subdivide-se em três etapas, que discutem assuntos específicos das manifestações artísticas pós-modernas. O primeiro capítulo, assim constituído, estabelecerá uma base para a discussão do segundo, que trata da análise do romance.

⁷ “*Purchased Experiences Don’t Count*” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin’s Press, 1991. p.87)

⁸ “(...) *a succession of isolated little cool moments*” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p.8)

O primeiro subcapítulo, intitulado *O esmaecimento dos afetos*, trata de uma reflexão acerca do conceito de mesmo nome desenvolvido por Fredric Jameson em seu livro *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, no qual ele estuda diversas formas de manifestações artísticas consideradas pós-modernas com o propósito de “mapear o presente”⁹. Jameson discute sobre as consequências do enfraquecimento do ato de sentir na pós-modernidade. Sua análise ajuda a entender o romance de Coupland na medida em que o texto apresenta personagens que não conseguem se apaixonar e passam a vida esperando por uma tragédia (como o fim do mundo que permeia a narrativa) de forma a resgatar o ato de sentir como vivenciado por gerações anteriores.

A fim de seguir a discussão teórica, o próximo subcapítulo, chamado *Tempo e Espaço*, trata da análise desse assunto desenvolvida por David Harvey no livro *Condição Pós-Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Harvey expande a discussão de Jameson, que, embora fale na mudança de perspectiva de tempo e espaço que surgiu na pós-modernidade, não se detém da mesma forma no assunto. Harvey se propõe a uma análise a fim de investigar a natureza do pós-modernismo como uma condição, estudando os fundamentos políticos e econômicos dela antes de explorar a experiência de tempo e espaço. Trata-se de um debate importante para a compreensão da percepção de uma vida em fragmentos de que as personagens do romance tentam escapar. Da mesma forma, é a partir dessa reflexão que é possível formar uma argumentação acerca da estrutura do romance e da visão de história que as personagens apresentam.

Na última parte desse capítulo, que recebe o título de *Metaficção*, será desenvolvida uma discussão sobre tal assunto, tendo como base o livro *Cultura Pós-Moderna – Introdução às teorias do contemporâneo*, de Steven Connor. Connor trabalha o gênero da metaficção em termos da possibilidade de se contaminar a narrativa com comentários sobre o próprio texto, como acontece com o romance de Coupland, que apresenta em cada página pequenas explicações a respeito de termos utilizados pelo narrador do livro, ou mesmo ilustrações no formato de

⁹ JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. p. 05

histórias em quadrinhos. São informações que, ao mesmo tempo, fazem parte do texto principal e o completam.

A segunda parte do trabalho concentra-se no romance *Generation X: Tales for an accelerated culture*. Está também dividida em três partes, que se relacionam com os três subcapítulos da discussão teórica. Nela é apresentada uma análise do romance, de forma a entender o que as personagens esperam ao se mudarem para o deserto, e a dificuldade que têm para encontrar o que buscam durante toda a narrativa.

A primeira parte desse capítulo é intitulada *A tentativa de mudança*. Está centrada na discussão sobre a vontade das personagens de se isolarem do mundo, ainda que esse isolamento não seja completo, uma vez que não podem libertar-se completamente dos bens de consumo da sociedade capitalista que tanto criticam. Da mesma forma, é considerado o porquê delas buscarem certo tipo de vida que não parece mais possível no mundo em que vivem. Será importante nesse contexto examinar a teoria de Fredric Jameson sobre o esmaecimento dos afetos que ocorre na pós-modernidade, quando a lógica cultural se transformou na lógica do consumo e toda experiência de vida é marcada pela fragmentação.

Com propósito de seguir a reflexão a respeito da nostalgia das personagens com uma forma de vida que não seja fragmentada, a segunda parte da análise do romance, chamada *Em busca do tempo perdido*, é destinada à discussão da busca das personagens por um tempo que não existe mais na sociedade do capitalismo tardio. Em vez de presenciarem acontecimentos de grande magnitude, que permitiriam a Andy, Claire e Dag fazerem parte (mesmo como observadores) de um fato realmente importante na história da humanidade, na época dessa *Generation X* a vida acontece marcada por trivialidades apresentadas, em geral, pela mídia. Essa reflexão remeterá a uma discussão sobre a percepção de tempo e espaço na sociedade pós-moderna, como vista na primeira parte desse trabalho.

Para finalizar a parte de análise do romance, o terceiro subcapítulo, chamado *A impossibilidade de fugir do fragmento*, debaterá a questão da estrutura da narrativa. Serão analisados em mais detalhes como o narrador, Andy, organiza a

sua história, bem como os espaços abertos por ele para com que as outras personagens compartilhem da produção do romance ao contarem suas narrativas. Nessa parte, é pensada como a vontade de mudança das personagens para um mundo que não seja tão superficial e a busca por uma vida de acordo com padrões de um passado (quando esta ainda podia ser uma história completa e não apenas momentos isolados) é questionada já pela forma de narrativa apresentada.

Assim, essa dissertação é centrada na temática da dificuldade de se ter uma vida com uma existência que faça sentido e que possa constituir uma narrativa contínua e completa. Essa busca acaba por ser colocada em xeque pelas próprias personagens, que questionam se é realmente possível viver desta forma. Da mesma maneira, essa dificuldade é mostrada através da narrativa de Andy, também incompleta, uma vez que é entrecortada pela narrativa das outras personagens. O que o romance sugere, através da percepção fragmentada do mundo, é que a pós-modernidade não permite ao ser humano outra forma de vida que não seja aquela descrita como *uma sucessão de pequenos momentos legais isolados*.¹⁰

¹⁰ “(...) *a succession of isolated little cool moments*” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p.8)

2 A PRODUÇÃO CULTURAL PÓS-MODERNA

2.1 O ESMAECIMENTO DOS AFETOS

*But by the time the first bombs fell
We were already bored
We were already, already bored*

(Arcade Fire – The Suburbs)

Em *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson examina uma grande variedade de expressões culturais consideradas pós-modernas a fim de compreender o período, chamado por ele de capitalismo tardio. O título vem de um livro de Ernest Mandel¹¹, de 1972, com esse mesmo nome, no qual o economista mostra os rumos do terceiro estágio capitalista, denominado, então, de capitalismo tardio; estágio que sucede o capitalismo de mercado e o capitalismo monopolista ou imperialista, sendo agora mais conhecido como globalização. Iná Camargo Costa e Maria Elisa Cevalco, em um texto que precede o de Jameson na edição brasileira do livro, apresentam uma descrição desse estágio de maneira resumida:

O capitalismo multinacional marca a apoteose do sistema e a expansão global da forma mercadoria, colonizando áreas tributárias de tal forma que não se pode mais falar de algum lugar “fora do sistema”, como a Natureza ou o Inconsciente, constantemente bombardeado pela mídia e pela propaganda. (JAMESON, 2007, p.05)

¹¹ MANDEL, Ernest. *Late Capitalism*. Verso: New York, 1998.

Acrescentando que, na análise de Jameson sobre a pós-modernidade, não há mais distinção entre economia e cultura. Nele, “não se trata de ver a cultura como expressão relativamente autônoma da organização social, mas sim de entender que nesse novo estágio do capital a lógica do sistema é cultural”¹².

Tendo em vista essa concepção de que o pós-modernismo não é a “dominante cultural de uma ordem social totalmente nova”¹³, mas é, simultaneamente, reflexo e aspecto de mais uma modificação do próprio capitalismo, Jameson acaba por rejeitar o conceito de pós-industrial como é utilizado por Daniel Bell em *O advento da sociedade pós-industrial*¹⁴, livro no qual é feita uma previsão sobre o período. Jameson explica que o termo “tardio”, como o utilizado por Mandel, acaba sendo mais adequado para ele expressar sua análise, uma vez que para o teórico não houve um término do que estava acontecendo antes, mas sim uma mudança.

É nessa mudança que houve do chamado alto-modernismo para o pós-modernismo que surgem conceitos que serão base para essa discussão. O principal aqui é o de “esmaecimento dos afetos”, que vai acarretar a discussão de outros elementos importantes, como o fim do indivíduo centrado e o fim da historicidade, uma vez que são todos eles ligados uns aos outros. Para pensar essa primeira característica que aparece no período, Jameson começa a discussão com a análise de duas obras, *Um par de botas* (1887), de Vincent Van Gogh, e *Diamond Dust Shoes* (1980), de Andy Warhol. A primeira, sendo um exemplo da possibilidade de uma leitura hermenêutica, enquanto que, a respeito da segunda, Jameson comenta que “não nos fala com a mesma imediatidade dos sapatos de Van Gogh”¹⁵ e acrescenta ainda que se sente tentado a dizer que os sapatos de Warhol não dizem absolutamente nada.

No primeiro quadro, Jameson observa a miséria do mundo agrícola mostrada na obra de Van Gogh, e nesse “mundo objeto da miséria agrícola, da desolada

¹² JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. p. 05.

¹³ Idem. *Ibidem*. p. 16.

¹⁴ BELL, Daniel. *O advento da sociedade pós-industrial*. Cultrix: São Paulo, 1977.

¹⁵ JAMESON, Fredric. *Op. cit.* p. 35.

pobreza rural, um mundo reduzido ao seu estado mais brutal e ameaçado, mais primitivo e marginalizado”¹⁶ ele ainda consegue mostrar macieiras “que explodem em cor”, trazendo uma esperança para aquela situação. Enquanto isso, nos *Diamond Dust Shoes*, de Andy Warhol, o que se observa é a existência do fetiche, quando o que é mostrado são objetos aleatórios dispostos em uma tela, sem a mesma possibilidade de “completar o gesto hermenêutico e reintegrar essa miscelânea ao contexto vivido mais amplo do salão”¹⁷ que a obra de Van Gogh possibilitava.

As expressões culturais produzidas sob a rubrica pós-moderna, como a *Pop Art* de Warhol, em comparação com a arte modernista, apresentam uma falta de profundidade que é vista claramente na forma de produção dessa obra analisada. No caso de Vincent Van Gogh, é possível observar detalhes precisos do artista. No caso de Andy Warhol, a pintura é feita em serigrafia, processo que permite reproduzir imagens (de forma semelhante à reprodução fotográfica) em massa, assim como a fabricação dos produtos de consumo reproduzido nas próprias telas, como os sapatos, as Coca-Colas e sopa Campbell.

É com a quebra das fronteiras que antes existiam entre a alta cultura e a cultura de massa que se torna possível a existência de artistas como Andy Warhol, que produzem materiais que questionam a autonomia da arte e a unicidade do artista, uma vez que a técnica permite com que sejam reproduzidas as mesmas imagens da mesma maneira mais de uma vez. Essa obra de Warhol analisada por Jameson traz um achatamento (termo usado pelo teórico) que só faz sentido quando relacionado à mudança que houve no capitalismo tardio, onde a produção cultural ficou integrada à mercadoria. Dessa forma, com a obra de arte se tornando um produto, o modo de produção de reprodutibilidade acaba sendo o ideal para completar o conteúdo explorado pelos artistas.

Jameson chama a atenção para esse apagamento da fronteira que antes, no alto modernismo, existia entre a alta cultura e a cultura de massa, e com isso para o

¹⁶ JAMESON, Fredric. Op. cit. p. 32.

¹⁷ Idem. Ibidem. p. 35.

aparecimento de elementos da cultura comercial que antes eram menos presentes nas próprias produções estéticas. Ele então acrescenta que:

De fato, os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem “degradada” do brega e do kitsch, dos seriados de TV e da cultura do Reader’s Digest, dos anúncios e dos motéis, dos late shows e dos filmes B hollywoodianos, da assim chamada paraliteratura (...): todos esses materiais não são mais apenas “citados”, como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância. (JAMESON, 2007, p.28)

Agora torna-se mais difícil produzir trabalhos em que se note a experiência da terra, mudada pela experiência humana, como era possível em Van Gogh, uma vez que a utopia parece cada vez menos exequível. Diminui também a possibilidade da política: quando se é bombardeado pela mídia de forma tão intensa que até mesmo o que pretendia ser manifestação contra o sistema acaba se tornando parte dele. É quando a cultura deixa de ser uma experiência autônoma e torna-se a própria lógica do sistema que Jameson identifica o esmaecimento dos afetos.

É nesse momento em que as pessoas presenciam o enfraquecimento dos sentimentos que o livro de Douglas Coupland, que é objeto de análise desse trabalho, aparece. A época em que foi escrito, final dos anos de 1980 e início de 90, traz movimentos artísticos que estão em diálogo com o romance canadense, como o movimento *grunge* nos Estados Unidos. Na música, a quebra de fronteiras entre *mainstream* e *underground* fica clara com o lançamento do disco *Nevermind* em 1991, da banda Nirvana, responsável por fazer uma banda *grunge* se tornar popular, deixando de ser escutada exclusivamente por um nicho de pessoas.

A aproximação com esse estilo musical é inevitável, uma vez que ele traz os próprios representantes da *Generation X* como integrantes e público das bandas. Tais bandas, além disso, refletem a temática desenvolvida por Jameson sobre o esmaecimento dos afetos. A necessidade de sentir que foi perdida aparece até na

forma de vida do movimento *grunge*, com o abuso de drogas¹⁸, que é uma clara tentativa de escape do achatamento de suas experiências. O esforço para viver mais intensamente chega através de uma substância artificial, já que nem a vida nem a música parecem capazes de proporcionar esses sentimentos que foram perdidos no capitalismo tardio.

Da mesma forma, as personagens de Coupland vagam, saem de empregos em grandes cidades e se mudam para o deserto com o objetivo de voltar a ter sentimentos. Elas nunca se apaixonaram, como admite o narrador. Da mesma forma que o amor parece impossível, a única maneira que elas acreditam que vão conseguir sentir novamente é através de uma catástrofe, como o fim do mundo. Como resultado da vontade de sentir algo que não seja programado pelo sistema, algo que elas possam presenciar sem ser através da deturpação da mídia, essas personagens buscam um tempo que não existe mais. Experimentam a nostalgia por uma vida que não seja apenas um amontoado de momentos isolados.

Sentimentos como aqueles expressos no quadro *O Grito* (1893), de Edvard Munch, por exemplo, se tornam menos comuns no mundo do capitalismo tardio. Jameson nota que o indivíduo centrado capaz de sentir que existia no alto modernismo desaparece e abre lugar para o indivíduo fragmentado, e, então, comenta que:

Conceitos como ansiedade e alienação não são mais possíveis no mundo pós-moderno. As grandes figuras de Warhol, os casos notórios de autodestruição e *burnouts* do final dos anos 60 e a proliferação das experiências com drogas e a esquizofrenia pareciam não ter mais quase nada em comum com as histerias e neuroses do tempo de Freud, ou com aquelas experiências canônicas de isolamento radical e solidão, de revolta individual, de loucura como a de Van Gogh, que dominaram o período do alto modernismo. Essa mudança na dinâmica da patologia cultural pode ser caracterizada como aquela em que a alienação do

¹⁸ Não que o abuso de drogas seja exclusividade desse movimento, uma vez que, na música, ele já era observado anteriormente em artistas como Charlie Parker, John Coltrane e Miles Davis, por exemplo. Nesse caso, as drogas são citadas por aparecerem como tema em inúmeras músicas das bandas juntamente com o sentimento de enfraquecimento dos sentimentos, que, por sua vez, ainda são produzidas no mesmo momento e país em que Andy Palmer narra sua história .

sujeito é deslocada pela sua fragmentação. (JAMESON, 2007, p. 42)

Agora que o sujeito como existia no alto modernismo não é mais centrado, ele não consegue mais sentir da forma como era possível antes, e como fica expresso na obra de Munch. Para Jameson, o fim do ego burguês é responsável pelo enfraquecimento dessa possibilidade de sentir (ou o esmaecimento dos afetos). O sentimento é agora possível apenas em situações extremas: como se o mundo terminasse, no caso das personagens de Coupland, ou ainda da maneira como é representado no filme de David Cronenberg de 1996, *Crash*, que mostra algumas pessoas que só conseguem sentir prazer quando são postas em situações extremas. Da mesma forma, isso é o que acontece com o movimento *grunge*, aqui já citado, e o uso de drogas no início dos anos de 1990.

Além desse enfraquecimento dos afetos, o fim do ego burguês, ou do indivíduo centrado, traz a possibilidade de existirem obras como *Diamond Dust Shoes*, em que a ideia de estilo único é questionada, uma vez que não apresenta características exclusivas de um artista como as de Van Gogh no seu par de botas. A produção típica do pós-moderno é a de Warhol, com suas reproduções que não apresentam mais um índice de individualidade na obra, podendo ser reproduzidas infinitamente com as mesmas características. Jameson então conclui que “o sujeito centrado que existia na época do capitalismo clássico e da família nuclear foi dissolvido no mundo da burocracia organizacional.”¹⁹. O que era individual e único foi resumido a mais um número, igual a todos os outros daquele mesmo estilo, tornando difícil qualquer sentimento, o de angústia inclusive.

Ao prosseguir com a análise, Jameson ainda sugere que o esmaecimento dos afetos como visto até agora pode ser entendido também como o esmaecimento da maior temática do alto modernismo, que é a do tempo e da temporalidade. Para ele, o fim do sujeito individual, e por consequência o fim de um estilo que apresente individualidade, faz com que no pós-modernismo a prática de paródia, como era

¹⁹ JAMESON, Fredric. Op. cit. p. 42.

produzida no modernismo, se transforme em outra, a do pastiche, que em vez de apresentar uma crítica na reprodução, como a paródia fazia, é acrítica. O discurso agora é um discurso neutro, despersonalizado pela mídia. É esta despersonalização que, para Jameson, marca o discurso do período.

Nessa época em que não se consegue mais pensar criticamente fora do que é estabelecido pelo *status quo*, Jameson desenvolve a sua discussão do pastiche afirmando que:

Entretanto, essa onipresença do pastiche não é incompatível com um certo humor nem é totalmente desprovida de paixão: ela é, ao menos, compatível com a dependência e com o vício – com esse apetite, historicamente original, dos consumidores por um mundo transformado em mera imagem de si próprio, por pseudo-eventos e por “espetáculos”. É para esses objetos que devemos reservar a concepção de Platão do “simulacro”, a cópia idêntica de algo cujo original jamais existiu. (JAMESON, 2007, p.45)

Para Jean Baudrillard, no livro *Simulacros e simulações*²⁰, de 1981, o que se tem no pós-modernismo é uma cópia que não mais procede de um original. Dessa forma, quando a cópia não mais apresenta um referencial de origem, o sentido de realidade e da representação desaparece. Essa mudança de perspectiva é mostrada em um dos filmes que marcam as expressões culturais da pós-modernidade: *Blade Runner* (inspirado no livro de 1968 de Philip K. Dick, *Do androids dream of electric sheep?*), de Ridley Scott, lançado em 1982. David Harvey no capítulo *Tempo e espaço no cinema pós-moderno*, do livro *A Condição Pós-Moderna*, apresenta os andróides do filme como um exemplo de simulacro. *Blade Runner* se passa no ano de 2019 em um mundo que criou uma nova espécie de seres humanos artificiais, que são então chamados de replicantes, para serem responsáveis por tarefas de difícil execução. Entretanto, os replicantes não são uma cópia dos seres humanos, e sim criações que não apresentam um referencial original.

²⁰ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Antropos: Lisboa, 1991.

Tendo em vista que o referencial desaparece com essa nova lógica do simulacro, é inevitável que haja uma mudança na forma de ver o tempo histórico. Nessa perspectiva, Jameson faz uma análise da diferença do romance histórico moderno, que ele caracteriza utilizando a definição de Lukács como sendo “a genealogia orgânica de um projeto burguês coletivo”²¹, em relação ao romance histórico pós-moderno, que agora transformou-se em uma vasta coleção de imagens soltas, “um enorme simulacro fotográfico”²². E conclui que

...o slogan de Guy Debord²³ é ainda mais apropriado para a “pré-história” de uma sociedade privada de toda a historicidade, uma sociedade cujo próprio passado putativo é pouco mais do que um conjunto de espetáculos empoeirados. (JAMESON, 2007, p. 46)

O fato de o passado não ser mais do que esses momentos empoeirados é também o tipo de percepção que as personagens de *Generation X: Tales for an accelerated culture* apresentam. Notando que na sociedade capitalista na qual eles vivem não é possível fugir desses espetáculos que parecem tão distantes, as três personagens vão em busca de uma forma de vida que esteja além disso. Elas querem que suas histórias não sejam, no final, apenas um amontoado de fragmentos, mas que apresentem uma continuidade. Andy, Claire e Dag querem que suas vidas sejam “histórias em progresso que valham a pena”²⁴. A experiência de uma historiografia que escape ao fragmento, contudo, já não parece mais possível na sociedade do capitalismo tardio, uma vez que as noções de tempo mudaram. Para Jameson:

Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retensões em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência

²¹ JAMESON, Fredric. Op. cit. p. 45.

²² Idem. Ibidem. p. 45.

²³ Referência ao livro de Guy Debord, *A Sociedade do espetáculo*, de 1997.

²⁴ “(...) worthwhile tales in progress” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. cit. p. 08)

coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não “um amontoado de fragmentos”. (JAMESON, 2007, p.52)

A temporalidade histórica já não consegue ser organizada em relação a passado e futuro de forma coerente e, desta forma, fica impossível fugir de uma estrutura fragmentada ou esquizofrênica. Para pensar essa estrutura, Jameson parte então das exposições de Lacan sobre a esquizofrenia, que ele sintetiza como sendo a “ruptura na cadeia dos significantes”²⁵. Jameson observa que o esquizofrênico só consegue viver em um presente eterno que não é mais relacionado ao tempo, uma vez que a cadeia de significação foi quebrada. É esse tipo de vivência histórica que ocorre na sociedade capitalista. E é essa experiência de um eterno presente que se reflete na arte produzida sob a rubrica do pós-modernismo.

Sendo agora o discurso do pastiche, e não mais da paródia, a marca característica do pós-modernismo, o fim da historicidade torna-se inevitável. Se a história é constituída apenas de eventos isolados, percebidos em termos de um eterno presente, perde-se a continuidade temporal. Desprovido de um passado e um futuro capazes de dar sentido à sua existência, o sujeito pós-moderno tende a experimentar o esmaecimento dos afetos, já que estes dependem para sua existência da memória do passado e da expectativa do futuro. Emoções como as expressadas na obra de Edvard Munch acabam enfraquecendo, dando lugar a uma nova experiência de uma vida com menos profundidade.

O conceito de esmaecimento dos afetos, que não pode ser pensado fora da reflexão sobre o fim da historicidade e do indivíduo centrado, terá importância fundamental para a tentativa, a ser feita nesse trabalho, de refletir sobre a situação das personagens do romance de Coupland. São personagens que vivenciam o achatamento emocional pós-moderno em uma existência marcada pela fragmentação da experiência. Características que surgem no momento em que o

²⁵ JAMESON, Fredric. Op. cit. P. 53.

tempo e o espaço também começam a ser percebidos de maneira diferente, como será explorado no próximo subcapítulo, com base nas reflexões de David Harvey.

No tempo em que a cultura deixa de ser uma expressão relativamente autônoma da estrutura social e se torna a própria lógica dela, de forma que a produção cultural fica integrada a mercadoria, que por sua vez define também a obra cultural, altera-se a condição existencial do ego burguês. Enfraquece a emoção representada no quadro de Munch e começa a parecer impossível a possibilidade de resgatar a força emocional que marca o alto modernismo.

2.2 TEMPO E ESPAÇO

*Sometimes I can't believe it
I'm movin' past the feeling
Sometimes I can't believe it
I'm movin' past the feeling again*

(Arcade Fire – The Suburbs)

Como forma de seguir a discussão de Fredric Jameson sobre o fim da historicidade e a falta de profundidade no pós-modernismo, neste subcapítulo serão abordadas as questões sobre a mudança de perspectiva em relação ao tempo e ao espaço na pós-modernidade. David Harvey teoriza sobre o assunto e retoma questões levantadas por Jameson, como a esquizofrenia e o simulacro, no livro *A Condição Pós - Moderna: Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Assim, tal discussão serve ao propósito de entender o *way of life* das personagens do romance de Douglas Coupland, que percebem a vida como momentos isolados que não constituem uma história completa.

Harvey, da mesma forma que Jameson, não vê a pós-modernidade como um período que precede o fim da modernidade. Ele nota que há mais continuidade do que diferença entre os dois momentos e sustenta a hipótese de que o pós-modernismo surge como uma espécie de crise do modernismo, que acaba por

ênfatizar mais o lado efêmero e fragmentário deste. Ele percebe o período aqui analisado como uma condição decorrente de mudanças que aconteceram no sistema moderno de produção de massa e, como consequência delas, nota que vieram outras formas de vivenciar o tempo e o espaço.

Harvey observa que, embora o tempo e o espaço sejam categorias básicas da existência, seus sentidos são raramente discutidos. A passagem do tempo é registrada de acordo com minutos, horas e meses, por exemplo, “como se tudo tivesse o seu lugar numa única escala temporal objetiva”²⁶. Da mesma forma, o espaço é tratado como área, forma, volume e também distância (entre alguns dos exemplos). Contudo, para ele, é importante contestar a “idéia de um sentido único e objetivo de tempo e espaço com base no qual possamos medir a diversidade de concepções e percepções humanas.”²⁷

Uma vez que cada modo específico de produção ou formação social apresenta um conceito diferente de tempo e espaço, Harvey chama atenção para o fato desses conceitos terem mudado no capitalismo.

Mais enfaticamente, o capitalismo entrou numa incrível fase de investimento de longo prazo maciço na conquista do espaço. A expansão da rede de estradas de ferro, acompanhada do advento do telégrafo, do desenvolvimento da navegação a vapor, da construção do Canal de Suez, dos primórdios da comunicação pelo rádio e da viagem com bicicletas e automóveis no final do século, mudou o sentido do tempo e do espaço de maneiras radicais. (HARVEY, 2010, p.240)

Da mesma forma, com o sistema capitalista, surgem outras formas de ver o espaço. A exploração dos limites do perspectivismo e a fotografia aérea proporcionaram ver os lugares de maneira mais precisa que antes e, através dessas inovações, possibilitaram a construção de novos espaços urbanos. Nessa época

²⁶ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2010. P. 187.

²⁷ Idem. *Ibidem*. p. 189.

também há a possibilidade de disseminar notícias e informações para um número cada vez maior de pessoas, modificando-se assim a noção de distância que existia anteriormente quando as informações não viajavam de maneira tão rápida.

É nessa fase de inovações tecnológicas que surge o fordismo. Embora ele não tenha trazido muito que já não estivesse sendo pensado e feito antes, Harvey diz que “o que havia de especial em Ford era sua visão, seu reconhecimento explícito de que produção de massa significava consumo de massa”²⁸. Ford inovou a indústria automobilística fundando a primeira linha de montagem automatizada. Com a produção em massa possibilitada pela nova forma de trabalho, as tarefas foram fragmentadas e distribuídas no espaço, “a fim de maximizar a eficiência e minimizar a fricção do fluxo produtivo”²⁹. Inovação que, como resultado do controle estabelecido por causa da organização espacial, possibilitou o aceleração do tempo.

Contudo, por volta dos anos de 1960, a rigidez do fordismo, afirma Harvey, tornou “evidente sua incapacidade de conter as contradições inerentes do capitalismo”³⁰, e a partir de 1973, com o colapso desse modo de produção, um novo sistema toma seu lugar. Chamado de acumulação “flexível” pelo teórico, em meio a mudanças, instabilidades e fluidez, é o momento econômico que Harvey associa com a virada cultural para o pós-modernismo. Época na qual também é intensificada a percepção de uma mudança em relação ao tempo e o espaço, que agora serão percebidos como tendo sofrido uma compressão.

Sobre o conceito de “compressão do tempo-espaço”, Harvey explica que, com essa expressão, ele pretende indicar “processos que revolucionaram as qualidades objetivas do espaço e do tempo a ponto de nos forçarem a alterar, às vezes radicalmente, o modo como representamos o mundo para nós mesmos.”³¹. Esclarece também que usa a palavra “compressão” uma vez que existem inúmeros indícios de que a história do capitalismo tem se caracterizado pela aceleração do ritmo da vida, ao mesmo tempo em que venceu as barreiras espaciais, produzindo o

²⁸ HARVEY, David. Op. cit. p. 121.

²⁹ Idem. Ibidem. p. 242.

³⁰ Idem. Ibidem. p. 121.

³¹ Idem. Ibidem. p. 219.

encolhimento do planeta em tal ponto que por vezes o mundo parece encolher em frente a todos.

Como forma de dar continuidade a seu argumento, Harvey mostra um gráfico que reflete o encolhimento do mapa do mundo em consequência das inovações dos transportes que conseguiram aniquilar o espaço através do tempo. O gráfico apresenta o mapa do mundo de 1500-1840 como um globo maior, no qual a média da velocidade das carruagens e dos barcos a vela era de 16km/h. No segundo mapa, datado de 1850-1930, a velocidade média já era de 100 km/h das locomotivas a vapor e 57km/h dos barcos a vapor - e o mapa diminui de tamanho. Os dois últimos mapas, que são ainda menores, são datados de 1950 e de 1960. No penúltimo, mostra a média da velocidade dos aviões a propulsão, que era de 480-640 km/h. No último, apenas 10 anos depois, os jatos de passageiros já apresentavam velocidade de 800-1100 km/h. Diferenças que enfatizam a rapidez com que as velocidades dos meios de transportes foram aumentadas em um espaço cada vez mais curto de tempo depois de 1930.

O aumento da velocidade nos meios de transportes proporciona a experiência de compressão do tempo e do espaço, o que torna mais rápido atingir o outro lado do mundo depois de 1960, com velocidades de até 1100 km/h, do que de 1500 à 1840, época em que a média era de 16 km/h. Sobre o fenômeno, Harvey comenta que:

A medida que o espaço parece encolher numa 'aldeia global' de telecomunicações e numa 'espaçonave terra' de interdependências ecológicas e econômicas, e que os horizontes temporais se reduzem a um ponto em que só existe o presente (mundo esquizofrênico), temos de aprender a lidar com um avassalador sentido de compressão dos nossos mundos espaciais e temporal. (HARVEY, 2010, p. 219)

Harvey, em sua análise do pós-modernismo, retoma a reflexão de Fredric Jameson sobre o mundo esquizofrênico (discutida no subcapítulo anterior), no qual

se vive um eterno presente, sem conexão com o passado ou o futuro. Para ele, é nesse período de inovações tecnológicas, e com a forma de organização temporal esquizofrênica, que a compressão do tempo e do espaço é percebida. Essa experiência que, para Harvey, é a mudança mais significativa que houve do modernismo para o pós-modernismo, permeia a narrativa de Douglas Coupland.

A compressão espacial é presenciada de forma explícita pelas personagens do livro *Generation X: Tales for an accelerated culture* logo no início da obra. Quando Andy começa a narrativa e apresenta as outras duas personagens que serão, junto com ele, centrais no romance, ele passa ao leitor, de forma resumida, uma biografia delas. Nessa apresentação ele diz de onde cada um é originário. O próprio Andy diz ser de Portland, Oregon; Claire, ele explica que é de Los Angeles, Califórnia, e Dag é canadense, de Toronto. Após essas informações, ele observa que, de acordo com seu irmão, Tyler, falar do lugar de onde você é parece um pouco irrelevante hoje em dia, “já que todo mundo tem as mesmas lojas nos seus mini-shoppings³²”

A sensação de não haver mais diferença quanto ao lugar do qual a pessoa provém é vivenciada com a nova forma de perceber o espaço. Uma vez que se tornou possível que as mesmas mercadorias fossem disponibilizadas para o comércio em quase qualquer lugar do mundo com a globalização, as pessoas consomem os mesmos produtos nas mais diferentes partes do planeta. Essa possibilidade aproxima culturalmente pessoas de diferentes lugares fazendo com que seja possível que elas vivam de maneira semelhante, ao ponto de o lugar de onde alguém é originário não ser importante para se construir uma imagem sua.

A alimentação é um exemplo explorado por Harvey. No mundo globalizado é possível se encontrar restaurantes com comidas vindas de todos os lugares no mundo, que teoricamente seriam exóticos, muitas vezes obliterando a própria produção típica do local. Harvey explora esse aspecto do comércio na pós-

³² “(...) since everyone has the same stores in their mini-malls” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. cit. p. 05)

modernidade no capítulo intitulado *A compressão do tempo-espaço e a condição pós-moderna*, e acrescenta:

... por meio da experiência de tudo – comida, hábitos culinários, música, televisão, espetáculos e cinema -, hoje é possível vivenciar a geografia do mundo vicariamente, como um simulacro. O entrelaçamento de simulacros da vida diária reúne no mesmo espaço e no mesmo tempo diferentes mundos (de mercadorias). Mas ele o faz de tal modo que oculta de maneira quase perfeita quaisquer vestígios de origem, dos processos de trabalho que os produziram ou das relações sociais implicadas em sua produção. (HARVEY, 2010, p. 271)

A consequência do mundo como simulacro, que proporciona a experiência de viver e perceber a história como um amontoado de momentos isolados e empoeirados, traz também o apagamento dos vestígios de origem dos processos de produção. Tal apagamento é questionado pelas personagens do romance de Coupland, que têm consciência das consequências que a forma de vida pós-moderna traz. Dag, que era publicitário antes de largar seu emprego e ir morar em Palm Springs, é o que parece mais perturbado com essa maneira de viver. Sendo a única personagem que tem a sua experiência de trabalho antes de se mudar para o deserto contada em detalhes, ele diz que “Não acho que eu fosse um cara querido pelos outros”³³, quando ainda morava em Toronto e trabalhava com marketing.

Para Harvey, a mobilização da moda em mercados de massa (e não mais de elite) acelerou o ritmo do consumo, da mesma forma que a passagem de bens de consumo para consumo de serviços (não só do tipo educacionais ou de saúde, mas também de lazer, por exemplo) interferiram na forma de pensar e sentir no pós-modernismo. Uma delas foi a acentuação da efemeridade dos produtos e mesmo das ideias e valores, outra foi a ênfase na descartabilidade³⁴. Situação compreendida por Dag, que entende que na sociedade do capitalismo tardio tudo

³³ “I don’t think I was a likable guy” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. cit. p. 18)

³⁴ HARVEY, David. Op. Cit. p. 258.

acontece de forma rápida e comenta que: “Marketing é essencialmente sobre servir o cocô de volta nas refeições tão rápido para que eles pensem ainda estarem recebendo comida de verdade.”³⁵

A própria ideia de compressão do tempo está presente também no título do romance de Coupland: *Generation X: Tales for an accelerated culture*. Os eventos para o grupo de personagens, que fazem parte de uma cultura “acelerada”, além de parecerem espetáculos empoeirados ainda são esquizofrênicos, como se os laços de significação entre eles tivessem sido rompidos. Característica que aparece no romance de forma natural, por consequência dessa mudança de percepção em relação ao tempo, da mesma maneira que a aceleração experimentada pelas personagens também não causa estranhamento.

Claire voa de Palm Springs até Nova York para passar o Natal e encontrar Tobias (não alguém por quem ela está apaixonada, mas sua obsessão, como Andy observa), sabendo que essa será, provavelmente, a última vez que eles irão se ver. A decisão de viajar é feita rapidamente, da mesma forma que a viagem de avião também é feita de maneira rápida. Essa possibilidade de poder se deslocar de lugares que são distantes dentro do país de maneira simples e em um curto período de tempo, aniquila a ideia de que eles estão longe, tornando esse tipo de atitude comum.

Da mesma forma que o aumento da velocidade dos meios de transportes possibilitou a aceleração das atividades, tornando-as mais simples, a própria experiência de vida para as personagens acontece de forma acelerada. Relacionamentos amorosos começam e terminam em questão de pouco tempo. Empregos são dispensados e logo em seguida substituídos por outros com a mesma velocidade em que um produto ou uma ideologia perdem seu valor na pós-modernidade. Tudo é vivenciado de maneira rápida, e na mesma velocidade que as situações surgem, elas também desaparecem.

³⁵ “Marketing is essentially about feeding the poop back to dinners fast enough to make them think they’re still getting real food.” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. cit. p. 27)

A efemeridade característica do momento é compreendida por Dag de dentro do sistema, quando ele ainda era publicitário. Entretanto, ela é clara para as outras personagens também, que se mudam para o deserto a fim de não serem mais alvos do mercado. A mudança delas é feita com propósito de se obter uma forma de vida que Harvey observa como não mais característica da pós-modernidade. Ele comenta que:

O modernismo dedicava-se muito à busca de futuros melhores, mesmo que a frustração perpétua desse alvo levasse à paranoia. Mas o pós-modernismo tipicamente descarta essa possibilidade ao concentrar-se nas circunstâncias esquizofrênicas induzidas pela fragmentação e por todas as instabilidades (inclusive as linguísticas) que nos impedem até mesmo de representar coerentemente, para não falar de conceber estratégias para produzir algum futuro radicalmente novo. (HARVEY, 2010, p.57)

Harvey chama atenção para as circunstâncias esquizofrênicas, nas quais a pós-modernidade se concentra, e que são do que as personagens de Coupland tentam escapar. Em um mundo controlado pela lógica do capital, em que as imagens se tornam simulacros e a vontade de mudar algo parece cada vez menor, é difícil encontrar um sentido. Perceber a história como acontecimentos contínuos e coerentes parece menos possível ainda na pós-modernidade. Tais momentos acabam sendo difíceis até de serem representados, como é observado na estrutura do romance, que será analisada no próximo subcapítulo, intitulado *Metaficção*.

Essa característica analisada por Harvey é notada com a mudança percebida na experiência do tempo e do espaço, que se torna comprimido. Harvey percebe a nova experiência como sendo a mudança mais significativa da passagem do modernismo para o pós-modernismo (ou do fordismo para a acumulação “flexível”), sendo decorrente das transformações que ocorreram no sistema moderno de produção de massa. A referência ao aumento da velocidade dos meios de transportes mostra como o sentido de espaço muda, e com essa mudança no sentido de espaço surge a mudança na percepção do tempo e de realidade também.

Nesse aspecto, as reflexões de Harvey dialogam com, e complementam as de Jameson, expostas anteriormente, uma vez que aprofundam questões não tão discutidas em *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, mas que já são abordadas como sendo responsáveis pelas características que Jameson nota no período. A compressão temporal-espacial, que Harvey percebe e se dedica a explorar, é o que permite com que haja um achatamento, fazendo com que a experiência humana seja mais rasa - o esmaecimento dos afetos surge aqui. Da mesma forma, ela possibilita o fim do ego burguês com a produção de massa e a dificuldade de se ter algo individual e único. Com ela, também desaparece a historicidade, que se torna, então, uma experiência esquizofrênica

2.3 METAFICÇÃO

If these are our creators, please, please give me something else...

(Charles Bukowski)

John Gardner, em *A arte da ficção*, comenta que: “Mudanças no método da narrativa refletem na maneira pela qual as pessoas veem – ou pensam que deveriam ver - o mundo”³⁶. O autor chama atenção para o fato de, depois da Segunda Guerra Mundial, ter havido uma:

Proliferação de livros de ficção ‘não-fluentes’ (com ações que a nada conduzem, como nas peças de teatro de Samuel Beckett) ou inacabada, como *The French Lieutenant’s Woman (A mulher do Tenente Francês)*, de John Fowles. (GARDNER, 1997, p.119)

³⁶ GARDNER, John. *A arte da ficção: Orientação para futuros escritores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. p. 115.

Sentimentos de não se chegar a lugar algum e de incompletude são compreensíveis quando a história, como comentado nos subcapítulos anteriores, não é mais percebida como acontecimentos contínuos e coerentes. O que Gardner coloca em discussão no seu texto está em diálogo com as reflexões de David Harvey e Fredric Jameson. Com a mudança na percepção de tempo e espaço, uma nova forma de se vivenciar o mundo surge. Tal forma, que traz consigo a dificuldade de representar, acaba refletindo na própria produção cultural, como observada na obra de Samuel Beckett, por exemplo. Da mesma maneira, surge também, a partir dessa mudança de perspectiva, um número grande de romances explorando como tema questões de gênero literário e da representação.

Gardner acrescenta que, entre as muitas classificações que essa literatura não-convencional recebeu, a mais expressiva foi de metaficção. Definida pelo autor como: “uma narrativa que chama a atenção para os seus próprios métodos e mostre ao leitor o que está acontecendo com ele enquanto lê”³⁷, não é uma forma de escrita nova nem exclusiva do período. As técnicas da metaficção são encontradas em romances como *A Vida e Opiniões de Tristram Shandy* (1759), de Laurence Sterne e em *Tom Jones* (1749), de Henry Fielding, por exemplo. Contudo, essa forma se torna recorrente no período, sendo um dos exemplos o próprio livro de Douglas Coupland.

Generation X: Tales for an accelerated culture utiliza um dos mecanismos do romance metaficcional, que é fazer comentários a respeito do próprio texto, levantando questões a respeito do gênero literário, uma vez que o romance enquanto gênero não deveria conter comentários sobre si. Os desenhos, adesivos e pequenos glossários nas margens das páginas se referem ao texto principal, narrado por Andy Palmer, sem que esse texto principal faça referência a tais notas. Tal mecanismo chama a atenção do leitor para a produção da obra literária, bem como proporciona uma quebra na leitura, já que o leitor interrompe a história contada por Andy para ver os comentários.

³⁷ GARDNER, John. Op. Cit. p. 121.

Como forma de refletir sobre esse assunto no romance de Douglas Coupland, o texto *Pós-modernismo e literatura*, encontrado no livro *Cultura Pós-Moderna – Introdução às teorias do contemporâneo*, de Steven Connor, serve como base teórica principal no presente subcapítulo. Connor, como o título do livro evidencia, faz uma introdução sobre as teorias contemporâneas e se torna útil a esse trabalho, uma vez que proporciona uma maior compreensão de como a literatura na pós-modernidade se debruça no tema da metaficção.

Na tentativa de entender a literatura chamada de pós-moderna, e, por conseguinte, a metaficção, ele se propõe a uma análise paralela do modernismo, uma vez que: “Se desejamos desconstruir, precisamos antes homogeneizar a nossa matéria para que ela se torne desconstrutível.”³⁸ e acrescenta que: “A consideração da emergência do pós-modernismo literário que vamos fazer seguirá em muitos aspectos essa formação retrospectiva”³⁹. Partindo desse princípio, a reflexão de Connor é proposta com uma visão geral sobre a literatura moderna em contraste com aquela chamada de pós-moderna, para mostrar a metaficção como a forma literária predominante do período.

Connor inicia sua análise sobre a narrativa pós-moderna com o texto *The Dismemberment of Orpheus: Towards a Postmodern Literature* (1971), de Ihab Hassan, e *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination* (1981), de Alan Wilde. Ambos, embora apresentem algumas ideias divergentes – como Hassan se propondo, ao contrário de Wilde, a proteger a literatura de conflito e da contaminação distanciando ela, esteticamente, do mundo⁴⁰ -, trazem reflexões válidas para se pensar a literatura do período aqui estudado, e, por conseguinte, as estratégias metaficcionalizadas produzidas na literatura da segunda metade do século XX.

Ihab Hassan, da mesma forma que Fredric Jameson e David Harvey, não percebe uma ruptura entre a arte moderna e a considerada pós-moderna. Ele vê a segunda como intensificação de algumas tendências da primeira e o surgimento do

³⁸ CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2004. p.89.

³⁹ Idem. Ibidem. p. 89

⁴⁰ Idem. Ibidem. p. 117.

pós-modernismo apenas como outra fase do processo. Assim sendo, Connor avisa que:

... um dos problemas mais evidentes para quem tentar extrair da obra de Hassan uma definição do que o pós-modernismo poderia ser é a sua resoluta insistência em que ‘o espírito pós-moderno está enrodilhado no grande corpo do modernismo’. (CONNOR, 2004, p.93)

Connor afirma que, para Hassan, a produção pós-moderna é marcada pela decomposição radical de todos os princípios centrais da literatura, “por um profundo questionamento de ideias críticas sobre autoria, público, processos de leitura e a própria crítica”⁴¹. Características que permeiam a literatura considerada metaficcional, como a de Kurt Vonnegut no romance *Matadouro 5*⁴² (1969), em que o autor explica como escreveu o romance no primeiro capítulo, bem como a narrativa de Douglas Coupland em análise nesse trabalho.

Embora em *Generation X: Tales for an accelerated culture* o narrador não se encarregue de refletir sobre a criação literária, os comentários inseridos nas margens da folha se encarregaram dessa tarefa. Tais notas acabam por chamar a atenção do leitor para esse assunto, uma vez que o universo ficcional é a todo instante entrecortado pelos comentários de fora, que funcionam semelhantemente aos *links* nas páginas da internet, como é possível observar na página vinte do romance (Anexo A).

Em tal trecho, o comentário da margem: “Veal-fattening pen” aparece como um verbete de dicionário, explicando o significado da expressão. Andy avisa que vai seguir com “uma reconstrução feita a partir das próprias palavras de Dag”⁴³, para falar sobre o tempo em que Dag ainda trabalhava com marketing. Enquanto ele conta o ocorrido, como se fosse o discurso de Dag, usa a expressão apenas para

⁴¹ CONNOR, Steven. Op. Cit. p. 95

⁴² VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse five*. New York: Delta Publishing, 1999.

⁴³ “(...) a reconstruction built of Dag’s own words” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 19)

comentar que duas colegas que trabalhavam nos cubículos próximos a ele não estavam produzindo muito naquele momento. Da mesma forma que não há indicação na narrativa de Andy que haverá uma nota a respeito disso logo ao lado, outras explicações de palavras e expressões são apresentadas ao longo do romance dessa mesma maneira. Contudo, alguns comentários surgem em formatos diferentes, como na página oitenta e cinco (Anexo B).

O quadrinho, claramente inspirado nas imagens de Roy Lichtenstein, ao contrário do exemplo dado anteriormente, não surge como explicação para uma palavra ou expressão. Ele aparece como uma indireta sarcástica a respeito de um comentário do narrador, que chama Dag de “*um poser existencialista de fim de século*”⁴⁴ e o compara no quadrinho com fãs de música *underground*, que não podem demonstrar que partilham dos mesmos gostos que as “pessoas comuns”.

Da mesma maneira, na página sessenta e dois a imagem (Anexo C) do que se assemelha a um adesivo de para-choque de carro não se refere a uma palavra específica da narrativa, mas acompanha o que está sendo discutido na página. Ela questiona o fato de que a pessoa pode escolher ver o que Dag comenta e sofrer com isso, ou apenas viver uma vida medíocre ignorando esses fatos.

Você quer me dizer que podemos dirigir de L.A. até aqui e ver talvez dezesseis mil quilômetros quadrados de shoppings centers e você não consegue notar que alguma coisa, em algum lugar, está muito muito errada? (COUPLAND, 1990, p.62)⁴⁵

Outra leitura interessante para tentar compreender a ficção produzida no período é a que Connor faz de Alan Wilde e de seu texto *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*. Connor observa que Wilde identifica duas formas de ironia: uma sendo característica da modernidade e outra da pós-modernidade. A primeira, chamada de ironia “disjuntiva”, é “a resposta a um

⁴⁴ “(...) *a fin de siècle existentialist poseur*” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 85)

⁴⁵ “You mean to tell me we can drive all the way here from L.A. and see maybe ten thousand square miles of shopping malls, and you don’t have maybe just the weentsiest inkling that something, somewhere, has gone very very cuckoo?” Tradução livre. (COUPLAND, DOUGLAS. Op. Cit. p. 62)

mundo percebido como fragmentado, representando o desejo de, num só movimento, ser fiel à incoerência e transcendê-la”⁴⁶. A segunda é a ironia “suspensiva”, que Wilde percebe como sendo a que marca:

... uma intensificação da consciência da incoerência, chegando ao ponto em que esta parece não mais poder ser controlada e contida mesmo nas estruturas ordenadoras do estético; ao lado disso, há um declínio da necessidade de ordem, reduzindo-se, em consequência, a intensidade organizacional. (CONNOR, 2004, p.97)

A ironia que Wilde percebe como pós-moderna é exposta como uma forma de arte que surgiu da moderna, mas que agora, como Connor afirma, com a intensificação da incoerência, parece ter desenvolvido uma tolerância a ela. No romance de Coupland tal tolerância é o que as personagens notam no mundo e o que as faz querer mudar de vida. Elas não querem os fragmentos sem sentido que são oferecidos como experiências, o que elas buscam é viver de uma forma através da qual seja possível ver uma continuidade em suas histórias. Entretanto, essa continuidade é questionada, uma vez que nem a estrutura do romance consegue fugir da incoerência.

Connor, ao falar da percepção de literatura pós-moderna de Wilde, também afirma que, para o crítico, há nela uma “desconfiança diante da ideia de profundidade”⁴⁷. E acrescenta que “a necessidade de profundidade traz consigo o desejo de origens, seja na forma de um retorno ao primitivo ou do anseio por momentos de intensidade”⁴⁸, como é possível perceber nas epifanias de James Joyce, por exemplo. Momentos esses que são a busca das personagens do romance de Coupland, que ao se depararem com o esmaecimento dos afetos da sociedade capitalista, tentam transcendê-los ao se mudarem para o deserto para transformar suas vidas em histórias contínuas.

⁴⁶ Connor, Steven. Op. Cit. p. 97.

⁴⁷ Idem. Ibidem. p. 97.

⁴⁸ Connor, Steven. Op. Cit p. 116.

Tendo em vista as reflexões sobre esses dois textos que tratam da questão da literatura produzida no período, Connor chega à conclusão de que a importância ao aspecto temporal, percebida no modernismo em romances como *Em busca do tempo perdido* (1913), de Marcel Proust, *Ulisses* (1918), de James Joyce, e *Os Cantos* (1915), de Ezra Pound (escritores nos quais a análise do texto de Connor se concentra ao falar de modernismo), abre espaço para uma outra forma de literatura. Nos escritores que são conhecidos como representantes da literatura pós-moderna, como William Burroughs, Italo Calvino e Jorge Luis Borges, por exemplo, é acentuada na ficção a “prevalência da ‘metaficção’ paródica, ou a exploração pelos textos literários de sua própria natureza e condição de ficção”⁴⁹.

Connor comenta que, nessa literatura, a ênfase é dada à capacidade da ficção de criar e sustentar mundos, em que a subjetividade dá lugar à textualidade. Nela o leitor também está o tempo inteiro sendo lembrado do processo pelo qual o texto passa para que ele possa lê-lo. Connor comenta que Brian McHale, no livro *Postmodernist Fiction* (1987), aborda a questão de que no modernismo as narrativas se preocupavam com questões epistemológicas, e explica: “isto é, relativas ao conhecimento e à interpretação”⁵⁰. Enquanto isso, na literatura produzida na pós-modernidade, nota-se preocupação com questões ontológicas, ou seja, que se preocupam com o estudo da “natureza, do ser e da existência”⁵¹. Preocupação dominante da literatura metaficcional, que coloca em análise a construção do próprio romance e do seu universo ficcional em contraponto com a “realidade”. Na análise sobre o texto de McHale, Connor acrescenta que:

A descrição de Mikhail Bakhtin dos discursos plurais e concorrentes presentes no romance é usada como apoio ao relato que McHale faz da condição literária pós-moderna; onde outros gêneros têm um rígido caráter ‘monológico’ em sua regularidade estilística, a ficção pós-moderna, diz McHale, é um entrelaçamento carnavalesco de estilos, vozes e registros que alegadamente rompe a decorosa hierarquia de gêneros literários. (CONNOR, 2004, p.106)

⁴⁹ Idem. Ibidem. p. 104.

⁵⁰ Idem. Ibidem. p. 104.

⁵¹ Idem. Ibidem. p. 105.

Entrecruzamento de estilos, vozes e registros que aparecem no romance de Douglas Coupland e sugerem o questionamento por parte do leitor da própria construção do romance, bem como do gênero literário. Características que surgem com a mudança na maneira de ver o mundo, como sugerida no início desse texto por John Gardner.

Com a mudança de perspectiva no pós-modernismo a respeito da questão da temporalidade e do espaço, bem como a dificuldade encontrada no período de dar sentido aos acontecimentos de forma contínua e coerente, é inevitável que a literatura considerada pós-moderna não se debruce em cima de questões que se focalizem na própria criação literária, ideia do autor de um texto e a representação. Enquanto as personagens de Coupland lutam por uma existência significativa, longe da incoerência que a sociedade capitalista impõe, a estrutura do romance, com a intercalação de diferentes formas de arte, bem como os comentários inseridos nas margens que se referem à narrativa de Andy Palmer, acabam por refletir a dificuldade de fugir da incoerência e da fragmentação encontradas no período.

3 A GERAÇÃO X

3.1 A TENTATIVA DE MUDANÇA

*A man lies in his bed in a room with no door
He waits hoping for a presence, something, anything to enter
After spending half his life searching, he still felt as blank
As the ceiling at which he's staring
He's alive, but feels absolutely nothing
So, is he?*

(Pearl Jam – I'm Open)

O objeto dessa dissertação, *Generation X: Tales for an accelerated culture*, de Douglas Coupland, é dividido em três partes que dão conta de poucos dias da vida das personagens, se concentrando na época do Natal. O enredo se passa na sua maior parte em Palm Springs, na Califórnia, onde Andy, Claire e Dag vão morar depois de decidirem sair de grandes cidades como Toronto e Los Angeles, por não se contentarem com o estilo de vida que lhes era imposto. O romance suscita reflexões sobre a sociedade e a cultura norte-americana, desvelando a superficialidade que o capitalismo tardio impõe e que acaba refletindo na forma de vida e nas próprias relações humanas.

O descontentamento com regras e forma de vida em sociedade não são de forma alguma assuntos novos. Henry David Thoreau, em uma tentativa de compreender melhor a sociedade pós Revolução Industrial, passou dois anos em uma cabana perto do lago Walden, em Concord, Massachussetts, tentando viver com o menos possível - relato que está no livro *Walden; ou a vida nos bosques*⁵², de 1854. Contudo, tal ideia de solidão e de tentativa de compreensão do lugar do qual

⁵² THOREAU, Henry David. *Walden; ou a vida nos bosques*. São Paulo: Editora Aquariana Ltda, 2001.

se está distanciando não é objetivo principal das personagens de Coupland. Elas partilham em parte a máxima de Thoreau:

Fui para os bosques porque pretendia viver deliberadamente, defrontar-me apenas com os fatos essenciais da vida, e ver se podia aprender o que tinha a me ensinar, em vez de descobrir à hora da morte que não tinha vivido. (THOREAU, 2001, p.95)

Em uma época diferente, essas personagens buscam a experiência de uma vida que possa ser considerada como tendo sido vivida, sem o esmaecimento das emoções provocado pela pós-modernidade. Para tanto, elas são impulsionadas por um problema específico, que é a intensificação da fragmentação presenciada nessa época, a qual Jameson denomina capitalismo tardio, em que elas não conseguem mais perceber a vida a não ser por momentos isolados. Andy comenta ser esse o motivo deles terem se mudado ao dizer: “Nós sabemos que é por isso que nós três deixamos nossas vidas para trás e viemos para o deserto – para contar histórias e fazer nossas próprias vidas histórias em progresso que valham a pena”⁵³.

As críticas dos Xs ecoam questionamentos percebidos por Thoreau já no século XIX, como a respeito de propriedades. Thoreau observa que quando o agricultor finalmente consegue sua casa, pode, por causa dela, estar ainda mais pobre e essa casa ter tomado conta dele, acrescentando:

... e pode-se ainda alegar que nossas casas são tão trabalhosas que em vez de nos sentirmos abrigados nelas, nos sentimos prisioneiros delas, e a má vizinhança a ser evitada não é outra senão a de nossas mesquinhas pessoas. Conheço pelo menos uma ou duas famílias aqui na cidade que, há quase uma geração, vêm desejando vender suas casas nos arredores e mudarem-se para o centro sem o conseguir, de maneira que só a morte as livrará desse intento. (THOREAU, 2001, p. 44)

⁵³ “We know that this is why the three of us left our lives behind and came to the desert – to tell stories and to make our own lives worthwhile tales in the process” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 08)

Andy ao criticar as pessoas que compram propriedades, que para ele é o passo final para a perda de personalidade, observa que elas viram escravas dessas casas. Ele diz ser possível presumir várias coisas após a compra, como os proprietários estarem “trancados em empregos que odeiam; que estão quebrados; que passam todas as noites assistindo vídeos; que estão sete quilos acima do peso; que não escutam mais a ideias novas”⁵⁴ e completa com uma frase que retoma o percebido por Thoreau: “E a pior parte disso é que as pessoas em suas casas nem gostam de onde moram. Os poucos momentos felizes que eles têm são aqueles tirados dos sonhos de melhorar de vida”⁵⁵.

A primeira parte da narrativa de Andy se concentra em um piquenique na cidade de West Palm Springs Village, um lugar esquecido pelo tempo, onde Claire, Andy e Dag contam histórias uns aos outros. É nessa parte do romance que é explicado o porquê deles terem desistido de seus empregos e terem ido morar em Palm Springs. Andy diz estar lá “meramente tentando apagar todos os traços de história do meu passado”⁵⁶, e é entre as apresentações de cada um e das “bedtime stories” que eles contam, na condição de não poderem ser criticados, que os medos e desejos das personagens são conhecidos, para, então, ser possível entender do que elas fogem.

Claire é a que tem sua história menos explorada. Andy conta que a conheceu quando trabalhava em um Spa em Palm Springs, no qual Claire havia ido com sua família. Enquanto tentava escapar das divagações de seus familiares, acaba conhecendo Andy. Entre histórias que explicam um pouco o passado da personagem, o que o narrador mostra são alguns detalhes, como sua infância, por exemplo, que foi tumultuada por uma doença que a obrigou a passar tempos em hospitais. Além dessa informação, o que é contado ao leitor sobre Claire é que ela

⁵⁴ “(...) locked into jobs they hate; that they’re broke; that they spend every night watching videos; that they’re fifteen pounds overweight; that they no longer listen to new ideas.” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 143)

⁵⁵ “And the worst part of it is that people in their houses don’t even like where they’re living. What few happy moments they possess are those gleaned from dreams of upgrading” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 143)

⁵⁶ “I was merely trying to erase all traces of history from my past” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 10)

trabalhava com moda em Los Angeles, mas que o que ela realmente queria era ir para algum lugar “*Maltese*”, “e apenas esvaziar meu cérebro, ler livros e estar com pessoas que quisessem fazer o mesmo”⁵⁷. Isso faz com que Andy tenha consciência de que eles seriam amigos para a vida depois dessa confissão e a convida para morar em Palm Springs.

Dag, ao contrário de Claire, recebe uma apresentação bem mais detalhada, até mais do que a do próprio narrador. Andy conta que Dag apareceu na porta de sua casa há mais ou menos um ano antes da história ser contada. Ele morava em Toronto, onde trabalhava em uma empresa de publicidade, época em que se descrevia como alguém que estava satisfeito por parecer tão completo, e acrescenta que ele se sentia:

... ao mesmo tempo emocionado e lisonjeado e alcançava uma grande sensação de poder por pensar que a maioria dos fabricantes de acessórios de estilo de vida no mundo ocidental me consideravam o seu alvo mais desejado.⁵⁸ (COUPLAND, 1991, p. 19).

Embora sob a menor provocação Dag estivesse pronto para se desculpar pelo seu trabalho, naquela época, quando acabava o expediente, nada mais importava: “Chegava cinco horas, eu enlouquecia! Eu fazia luzes no cabelo e bebia cerveja feita no Quênia. Eu usava gravatas borboletas, escutava rock alternativo e ficava na parte artística da cidade”⁵⁹.

A descrição prolongada do antigo emprego de Dag, no qual ele trabalhava para Martin, um “*embittered ex-hippie*”, com publicidade, não acontece sem um motivo. A explosão de Dag com seu chefe, contada por Andy em detalhes, mostra o

⁵⁷ “(...) and just empty my brain, read books and be with people who wanted to do the same thing” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 36)

⁵⁸ “(...) both thrilled and flattered and achieved no small thrill of power to think that most manufacturers of life-style accessories in the Western world considered me their most desirable target market” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 19)

⁵⁹ “Come five o’clock, I’d go nuts! I’d streak my hair and drink beer brewed in Kenya. I’d wear bow ties and listen to alternative rock and slum in the arty part of town” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 19)

início da crise que a personagem entra logo a seguir ao se tornar um recluso. Ele tem consciência dos problemas que a sociedade do capitalismo tardio impõe, de como o seu trabalho “indiretamente escravizava o Terceiro Mundo”⁶⁰ e da falta de sorte que ele teve tendo nascido na época errada, quando tudo já havia sido tomado pela geração anterior: “Eu tenho que aturar idiotas como você [Martin] me emperrando para o resto da minha vida, sempre pegando o melhor pedaço do bolo primeiro e então colocando um arame farpado ao redor do resto”⁶¹. Inveja que surge explicada também como um neologismo e aparece em um dos comentários inseridos na margem do romance com o título de “Boomer Envy”⁶².

Na crise dos vinte anos de Dag, causada pelo colapso mental da personagem, ele diz ter vivido em piloto automático, e acrescenta:

Mas minha crise não era apenas da falência da juventude, mas da falência de classe e do sexo e do futuro e de não sei o que mais também. Eu comecei a ver esse mundo como um no qual cidadãos olham, digamos, para a Venus de Milo sem braços e fantasiam sobre sexo mutilado ou colocam uma folha de figo na estatueta de Davi achando que estão corretos, mas não sem antes quebrar o seu pênis como um souvenir⁶³ (COUPLAND, 1991, p.31)

Ao imaginar a cena de turistas que não conseguem mais pensar a estátua de Davi a não ser em termos de pontos turísticos, sugerindo a transformação completa dos objetos, os de arte inclusive, em commodities, causando a perda do sentido histórico da arte, Dag percebe a dessacralização da arte na sociedade

⁶⁰ “(...) indirectly enslave the Third World” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 19)

⁶¹ “I have to endure pinheads like you [Martin] rusting above me for the rest of my life, always grabbing the best piece of cake first and then putting a barbedwire fence around the rest” Tradução livre (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 21)

⁶² “Boomer Envy: Envy of material wealth and long-range material security accrued by older members of the baby boom generation by virtue of fortunate births”. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 21)

⁶³ “But my crises wasn’t just the failure of youth but also a failure of class and of sex and the future and I still don’t know what. I began to see this world as one where citizens stare, say, at the armless Venus de Milo and fantasize about amputee sex or self-righteously apply a fig leaf to the statue of David, but not before breaking off his dick as a souvenir”. Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 31)

contemporânea. Walter Benjamin⁶⁴, ainda em 1936, observou essa dessacralização ao refletir sobre a perda da aura artística com o advento do cinema e da fotografia. Antes, uma obra como a estátua de Davi, por ser um objeto único, causava o distanciamento e o respeito por parte do observador. Contudo, na época da reprodução técnica (intensificada ainda mais na pós-modernidade, como mostrada no subcapítulo *O esmaecimento dos afetos*), com a possibilidade de produzir cópias idênticas ao original, a arte perde sua autonomia e mesmo objetos únicos como a estátua de Davi não são mais observados pela maioria como sendo dignos desse distanciamento.

A crise de Dag inclui ainda outro problema discutido no subcapítulo já citado: a falência do futuro, como Dag o chama. O tempo, que agora é visto como esquizofrênico, sem a possibilidade de fazer conexões com um passado e um futuro, é presenciado apenas em termos de eternos presentes, o que leva Dag a ver sua vida como uma série de incidentes assustadores que não estavam “se mantendo juntos para formar um livro interessante”⁶⁵. É quando Dag tem essa reflexão final de descontinuidade no que ele está vivendo que a necessidade de se mudar para o deserto finalmente surge.

Andy, embora fale pouco sobre si durante a narrativa, não omite a história de como foi parar em Palm Springs. Após uma conversa com o chefe da revista em que trabalhava no Japão, ele percebe que está prestes a cometer um erro e retorna a sua cidade natal, Oregon, para logo em seguida tomar consciência de que precisa de menos ainda em sua vida. Takamichi (o chefe) pergunta a Andy qual era a coisa mais valiosa que ele possuía, e, ao escutar que o de mais precioso que Takamichi tinha era uma foto da Marilyn Monroe levantando o vestido, provavelmente tirada por ele próprio quando jovem, Andy pensa em Rainer Maria Rilke. O poeta fala sobre todos possuírem uma espécie de verdade, que já nasce junto com os indivíduos e que consistiria em algo único que seria apenas revelado para aqueles que fossem

⁶⁴ No texto “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, retirado do livro: BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.

⁶⁵ “(...) stringing together to make for an interesting book” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 31)

sinceros consigo mesmo. Nessa reflexão, Andy cita um trecho de *Cartas a um jovem poeta*⁶⁶, de Rilke:

Apenas o indivíduo solitário é como uma coisa submetida às leis profundas, e quando alguém sai de casa durante uma manhã que se inicia, ou olha para fora ao entardecer carregado de acontecimentos, quando sente o que acontece lá fora, qualquer cargo se desprende dele como de um morto, por mais que se encontre no meio da vida em sua plenitude (RILKE, 2006, p.58)

A reflexão de Rilke se refere a uma pergunta feita pelo jovem oficial que escreve as cartas para o poeta, Franz Kappus. Kappus, na introdução do livro, explica sua situação quando começou a correspondência com Rilke. O oficial, e também jovem poeta, diz que estava no limiar de um emprego que sentia contradizer suas inclinações⁶⁷, reflexão que faz com que ele peça conselhos a Rilke. O poeta diz não estar surpreso com as dúvidas de Kappus acerca de sua profissão e o aconselha a buscar a solidão interior, “entrar em si mesmo e não encontrar mais ninguém durante horas”⁶⁸. Seria atingindo esse estado no qual Kappus conseguiria ver que existem outras coisas maiores que isso, que todas as profissões são mesquinhas e enrijecidas e que ele deveria vê-las como apenas ocupações. Rilke, por fim, o aconselha:

Se um acontecimento mais íntimo é digno de todo o seu amor, é nesse acontecimento que o senhor deve trabalhar de algum modo, sem perder muito tempo nem muito esforço para esclarecer sua posição em relação aos outros homens (RILKE, 2006, p. 57)

Tal conselho, que é então concluído na citação que Andy faz no romance, serve para o narrador entender que, para ele não cometer o mesmo erro de Takamichi, precisava de menos na sua vida. A foto de Marilyn Monroe, mantida em

⁶⁶ RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM Pocket Plus, 2006.

⁶⁷ RILKE, Rainer Maria. *Op. Cit.* p. 21

⁶⁸ *Idem.* *Ibidem.* p. 57.

um cofre, e descrita por Andy como “essencialmente apenas uma foto barata de paparazzi”⁶⁹, impulsiona o narrador a lembrar das cartas do poeta. A possibilidade de alguém confundir uma foto, que pela descrição parece algo quase plástico, sem uma “aura”, com a espécie de conhecimento maior, que só aqueles que fossem verdadeiros o suficiente poderiam ter, assusta Andy.

O texto de Rilke alude à riqueza da vida interior, em comparação com a exterior. Na pós-modernidade, há uma perda de verticalidade dessa dimensão de intimidade, e Andy a percebe. Com medo de cometer o mesmo equívoco de seu chefe, ele aceita o conselho de Rilke de que uma ocupação é apenas uma ocupação, e de que o que realmente importa são os outros momentos, aqueles de cultivo da interioridade, ou “dignos do seu amor”⁷⁰. Para tanto, ele resolve se livrar do que ele não precisa, como o emprego em um escritório no Japão, e retorna para os Estados Unidos, onde passa a ter um emprego medíocre, apenas para sustento, enquanto persegue algo maior.

A vontade de ter experiências intensas e sinceras, atingir alguma verdade que tornaria todas as outras experiências (como empregos em grandes empresas) supérfluas, aparece também no final da narrativa, em uma história que Andy conta ao leitor chamada *O jovem que queria desesperadamente ser atingido por um raio*⁷¹. Nela, Andy reforça os motivos para ele ter abandonado tudo no Japão e resolvido viver no deserto. Tal jovem, que dá título a narrativa, larga o emprego em uma grande corporação, noiva e tudo mais para perseguir tempestades e tentar ser atingido por um raio. Contudo, o triste da história era que o rapaz ainda vagava por Nebraska ou Kansas rezando por um milagre. Exatamente o que acontece com o narrador, que vai para Palm Springs em busca de uma vida intensa e que no final seja uma história completa, mas que, entretanto, ele ainda não encontrou.

O narrador expõe nessas apresentações a consciência que eles três têm da forma de vida imposta pelo sistema capitalista norte-americano e do descontentamento que essa consciência traz. Não por acaso essas personagens

⁶⁹ “(...)essentially only a cheesy paparazzi shot” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 58)

⁷⁰ RILKE, Rainer Maria. Op. Cit. p. 57.

⁷¹ “*The Young Man Who Desperately Wanted to Be Hit by Lightning*” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 172)

são apresentadas em termos de funções que elas costumavam exercer, sem colocar o foco em outros detalhes pessoais. As três possuíam empregos ligados a áreas que reforçavam o estilo desse sistema e trabalhavam com a venda de imagens: Andy como jornalista em uma revista do Japão, na qual só sabemos que sua função antes de se demitir era conseguir fotos de uma banda de rock que estava na cidade, Claire trabalhando com moda e Dag com publicidade.

O culto da imagem, uma das características da era do capitalismo tardio, é o tipo de responsabilidade que essas personagens pareciam ter em seus antigos empregos. Dag, mais explicitamente, e como é possível perceber através das reflexões da personagem, é o que mais se sente culpado pelo que fazia, como fica claro quando ele admite que não era “um cara querido pelos outros”⁷². O último trabalho para o qual ele havia sido direcionado era o de um comercial de hambúrguer, no qual ele deveria “deixar os monstros tão empolgados em comer um *burger* a ponto deles quererem vomitar de empolgação”⁷³. Andy, por sua vez, no Japão, era encarregado de conseguir fotos da banda Depeche Mode para uma revista de adolescentes.

O que as reflexões a respeito das antigas funções das quais as personagens estavam encarregadas antes de se demitirem acaba por trazer é o questionamento dessa época em que o que interessa é a imagem, mais do que o próprio produto ou sua produção. Enquanto na modernidade o que importava era a funcionalidade, na pós-modernidade o que se têm é a ficcionalidade, como observa David Harvey em *A Condição Pós-Moderna*. O valor representacional das coisas acaba sendo o mais importante, como é possível notar na forma de se relacionar das protagonistas. Elas não simplesmente contam os seus medos e sentimentos, mas criam histórias para serem encarregadas de representar aquilo que elas gostariam de dizer.

Contudo, Claire, Andy e Dag, embora críticos com a sociedade de consumo de massa, não conseguem fugir do fato dessa própria sociedade ser parte deles. Como Andy diz: “Nós vivemos vidinhas na periferia: nós somos marginalizados e há

⁷² “(...) “a likable guy” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 29)

⁷³ “(...) “get the little monsters so excited about eating a burger that they want to vomit with excitement” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 20)

muitas coisas das quais escolhemos não participar. Nós queríamos silêncio e temos esse silêncio agora.”⁷⁴. Eles escolhem não serem mais alvos do mercado, entretanto, ao longo da narrativa, inúmeros detalhes mostram o quanto essas personagens são parte dessa cultura da qual tentam fugir. A ideia de quererem viver com menos, como Thoreau faz ao se mudar para os bosques da Nova Inglaterra, é atingida apenas em parte pelos três.

Os empregos de sucesso foram largados, mas restam os McJobs⁷⁵ para sustento, empregos bem abaixo da capacidade deles. O menos deles ainda inclui morar em casas que dividem um pátio com piscina, em ter um carro, no caso de Dag, e em gastar dinheiro com decoração para tornar sua casa impecável, como Andy descreve ser a de Claire, que apresenta chão de madeira com acabamentoo feito a mão, vasos de prata e cadeiras Outdoorsy Adirondack, para citar alguns.⁷⁶

O confronto a essa atitude vem na segunda parte do romance. Elvissa⁷⁷, amiga de Claire, que partilha com as três personagens a vontade de viver mais intensamente do que eles são programados nessa época de aceleração e falta de profundidade, é quem vai mais além. Após fazer uma visita aos três, dia no qual Tobias, a obsessão de Claire, também está em Palm Springs, e após conversas a respeito de momentos únicos e intensos que eles teriam presenciado, Elvissa manda um postal para Claire dizendo que havia conseguido um emprego como jardineira em uma espécie de convento.

A ideia de ter ido um passo a frente das personagens principais do romance faz Dag reagir de forma cética em relação à posição de Elvissa e dizer que não

⁷⁴ “We live small lives in the periphery: we are marginalized and there’s a great deal in which we choose not to participate. We wanted silence and we have that silence now.” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 11)

⁷⁵ Termo explicado em um dos comentários à margem da narrativa: “McJobs: A low-paid, low-prestige, low-dignity, low-benefit, no-future job in the service sector. Frequently considered a satisfying career choice by people who have never held one.” (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 05)

⁷⁶ “She pulled up the carpet [...], and revealed harwood flooring, which she hand-refinished, stained, and then sprinkled with Persian and Mexican throw rugs. Antique plate silver jugs and vases (Orange Country Flea Market) rest in front of walls covered with fabric. Outdoorsy Adirondack chairs made of cascara willow bear cushions of Provençal material printed by wood block” (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 29)

⁷⁷ “The name [Elvissa] stems from her large, anatomically disproportionate head, like that of a woman who points to merchandise on a TV game show. This head is capped by an Elvis-oidal Mattel toy doll jet-black hairdo that frames her skull like a pair of inverted single quotes.” (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 88)

acredita que essa mudança daria certo: “é muito Madonna/puta. Eu não coloco fé”⁷⁸. Para, logo a seguir, ser repreendido por Claire, que reconhece que Elvissa teve coragem de fazer o que eles ainda não haviam feito:

*Você [Dag] deveria entender o que significa tentar se livrar de todas as merdas na sua vida. Mas Elvissa foi mais longe do que você agora, não? Ela está no próximo nível. Você ainda está se contendo, mesmo seu trabalho e a cidade grande tendo sumido – você ainda está se segurando no seu carro, seus cigarros, nas suas chamadas a longa distância, nos cocktails e na atitude. Você ainda quer controle. (COUPLAND, 1991, p.121)*⁷⁹

Se a decisão de Elvissa dá certo e traz o que a personagem persegue é algo que fica em aberto na narrativa. Todavia, tal atitude de inveja acerca da mudança atingida por Elvissa mostra como a tentativa de isolamento a fim de perseguir uma verdade maior está ainda longe de ser alcançada por completo por Andy, Claire e Dag. Nesse momento da narrativa, a dificuldade de tentar viver fora desse mundo marcado pela superficialidade se torna evidente, uma vez que essas personagens são partes dele. São até representadas dessa forma, como personagens planas, segundo a classificação de Forster⁸⁰.

Tal falta de profundidade é ainda percebida através do achatamento emocional que as personagens presenciam. A busca por momentos intensos é perseguida em todo o romance com as perguntas que eles fazem: “Qual o momento que define o que é estar vivo nesse planeta para você?”⁸¹, ou a repetição de ideais a respeito de se apaixonar. Andy comenta: “Eu nunca me apaixonei, e isso é um

⁷⁸ “It’s too Madonna/whore. I don’t buy it.” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 120)

⁷⁹ “*You [Dag] should understand what it means to try to get rid of all the crap in your life. But Elvissa’s gone one further than you, now, hasn’t she? She’s at the next level. You’re hanging on still, even though your job-job and the big city are gone – hanging on to your car and your cigarettes and your long distance phone calls and the cocktails and the attitude. You still want control.*” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 121)

⁸⁰ FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre : Globo, 1974. p. 67.

⁸¹ “What one moment for you defines what it’s like to be alive on this planet?” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 91)

problema”⁸² e “Acho que ele [Dag] precisa se apaixonar”⁸³, como se isso fosse uma solução.

A ideia de se apaixonar também aparece nas histórias de Claire, como na que ela conta sobre o astronauta chamado Buck, que se passa em um asteroide chamado Texlahoma. Esse lugar inventado consiste em um mundo mítico no qual se passa a maior parte das histórias de Claire, Andy e Dag, descrito como:

... um Todo lugar triste, onde os cidadãos estão sempre sendo despedidos de seus empregos em 7-Eleven e onde crianças se drogam e praticam as últimas danças do momento no lago local, onde elas também fantasiam sobre serem adultas e passarem a perna no sistema enquanto inspecionam os corpos umas das outras por queimaduras químicas da água do lago. (COUPLAND, 1999, p. 39)⁸⁴

Nesse lugar pós-apocalíptico, ainda pior do que o mundo que as personagens habitam, Buck, ao ter problemas com sua nave, é obrigado a aterrissar. Enquanto ele é recebido pela família Monroe, o astronauta desenvolve envenenamento espacial e é acolhido na residência na qual as filhas do casal Monroe tomam conta dele. Uma por uma as irmãs se apaixonam por Buck, mas, no momento que ele pedia a elas que o ajudassem a voltar para seu asteroide e explica que, para isso, elas teriam que morrer temporariamente, elas não aceitam a proposta. Até que Serena, a irmã mais nova e que queria ser pintora, ao ser despedida de seu emprego – que ela considera apenas um emprego⁸⁵ –, aceita a proposta de Buck, mesmo sabendo que a história dela poder ser ressuscitada era mentira.

⁸² “I’ve never been in love” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 47)

⁸³ “I think he needs o fall in love” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 72)

⁸⁴ “It’s a sad Everyplace, where citizens are always getting fired from their jobs at 7-Eleven and where kids do drugs and practice the latest dance crazes at the local lake, where they also fantasize about being adult and pulling welfare-checks scams as they inspect each other’s skin for chemical burns from the lake water.” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 39)

⁸⁵ “They are just small jobs” (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 44)

A ideia de sair do asteroide, mesmo que não seja para ir a um lugar melhor, ainda proporcionou que Serena visse, fora da espaçonave, o planeta terra⁸⁶. Serena tem um momento intenso aqui, assim como as personagens de Coupland esperam ter, talvez se apaixonar seja a solução, talvez a intensidade possa vir de outra forma, como o fim do mundo que persegue Dag e a explosão nuclear que Andy espera que aconteça. Entretanto, esses momentos parecem ser difíceis de serem prolongados e transformados em uma vida que valha a pena e consista em uma história completa, sendo mais frequentemente apenas “momentos isolados”.

O esmaecimento dos afetos provocados por um mundo que prioriza a venda de imagens, responsável por transformar uma existência, que deveria ser completa e contínua, em espetáculos empoeirados, é o que impulsiona as personagens do romance de Coupland a se mudarem para o deserto. Contudo, tal atitude, que se baseia em princípios discutidos por Rainer Maria Rilke e Henry David Thoreau, não leva a fundo a experiência de solidão exposta na obra desses dois autores, nem é atingida em termos de abandono de bens materiais (como no caso de Thoreau), uma vez que as personagens, sendo parte dessa cultura de massa, não conseguem se desligar dela de forma completa.

Na época em que a lógica cultural se transforma na lógica do consumo, toda a experiência passa a ser marcada pela fragmentação. Os eventos perdem a profundidade e essas personagens buscam a intensidade através de momentos que possam as levar de volta a um tempo que não existe mais, no qual ainda era possível fugir dos momentos controlados dessa época em que só se vivencia eternos presentes.

3.2 EM BUSCA DO TEMPO PERDIDO

*If all time is eternally present
All time is unredeemable.*

⁸⁶ “(...) the glistening pale blue marble of Earth against the black heavens that the stars had stained like spilled milk” (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 44.)

(T. S. Eliot)

O desejo de encontrar sentimentos verdadeiros faz com que Andy, Claire e Dag se detenham em pequenas imagens ou situações que retomam a realidade de uma época que proporcionava essa espécie de experiência não mais possível na pós-modernidade. Quando a lógica da sociedade se torna a lógica do consumo, os acontecimentos, como guerras ou crises, já não parecem assumir a mesma importância que tinham em outros tempos. A transformação do mundo em imagem de si próprio, por espetáculos, como já observado nesse trabalho na discussão a respeito do esmaecimento dos afetos de Fredric Jameson, é percebida pelas personagens. Tendo consciência disso, elas, na tentativa de escapar de uma vida como momentos isolados, criam um lugar imaginário, em que o tempo ficou congelado em 1974, para contar suas histórias.

No asteroide Texlahoma o ano é para sempre o mesmo. A escolha da data é explicada por Andy, que diz ser 1974: “o ano depois da crise do petróleo e o ano a partir do qual os salários reais nunca mais cresceram nos EUA”⁸⁷. Para Andy, esse foi o ano em que o efeito de uma crise foi sentida pela última vez na sociedade americana. Já na época em que essas personagens vivem, o que predomina são as trivialidades, geralmente apresentadas pela mídia, sem uma hierarquização nas informações (guerra no mesmo patamar de curiosidades sobre celebridades, por exemplo). Desta forma, ao viver em um tempo no qual todos os eventos são retratados como se estivessem em um mesmo nível de importância, e, por conseguinte, tornando qualquer crise ou guerra uma experiência menos intensa, a escolha da data em que o asteroide está congelado se torna significativa.

O lugar onde algumas das histórias das personagens são contadas é também expressivo. As três escolhem uma cidade abandonada pelo tempo, West Palm Springs Village, para fazerem um piquenique. A descrição do lugar é feita pelo

⁸⁷ “(...) the year after the oil shock and the year starting from which real wages in the U.S. never grew again” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 40)

narrador como: “O inferno é a cidade de West Palm Springs Village – um desenho animado dos Flintstones, esbranquiçado e desgastado, de um residencial falido dos anos de 1950.” (COUPLAND, 1991, p. 14)⁸⁸

West Palm Springs Village, onde se passa quase toda a primeira parte do romance, é chamada de infernal por Andy. Em certo sentido, esse lugar lembra o triste asteróide Texlahoma. Ambos são descritos como lugares ruins: Texlahoma com a decadência da natureza e dos seres humanos e West Palm Springs Village com um ambiente falido e esquecido. Tal esboço causa estranhamento, uma vez que as personagens querendo fugir do seu mundo criam e decidem visitar lugares que parecem ainda piores do que aquele dos quais elas fogem. Entretanto, esse estranhamento surge também como forma de suscitar sentimentos quase esquecidos no tempo do esmaecimento dos afetos: o de angústia (como o proporcionado pelo eterno *looping* do asteróide, de drogas e empregos nos 7-Eleven) e o de tristeza (representado pelo residencial arruinado dos anos 50, mostrando a falência das expectativas de futuro de uma geração, como é visto em West Palm Springs Village).

Além disso, a semelhança das cores apagadas dessa cidade no meio do deserto com as do desenho animado de 1960 da Hanna-Barbera, que se passa na Idade da Pedra, além de enfatizar o retrato de um lugar parado no tempo, traz a discussão desse ambiente como uma imagem pronta. Andy chama a atenção para o estado do local, que, segundo ele, é “uma ruína moderna quase deserta a não ser pelas poucas almas corajosas em trailers Airstream e em casas móveis.”⁸⁹. Trata-se de uma descrição que, com suas cores esmaecidas e trailers sob um sol intenso em uma terra aparentemente abandonada, lembra o clichê de uma foto do deserto.

Tal observação do narrador acaba por indicar a perda da capacidade que essas personagens apresentam de vivenciar a realidade. Mesmo uma experiência que está acontecendo no momento, de estar em uma cidade no deserto em busca

⁸⁸ “Hell is the town of West Palm Springs Village – a bleached and defoliated Flintstones color cartoon of a failed housing development from the 1950s.” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 14)

⁸⁹ “(...) a modern ruin and almost deserted save for a few hearty souls in Airstream trailers and mobile homes” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 14)

de um lugar para fazer o piquenique e contar histórias, não foge de ser uma realidade programada. O motivo é que, ao invés de se deter em detalhes que possam tornar o lugar único, focalizam sua atenção em aspectos do deserto que fazem parte de um imaginário coletivo, transformando essa realidade em uma imagem pronta, e não mais na experiência delas no ambiente.

O piquenique em West Palm Springs Village explicita a dificuldade que elas têm de conseguir vivenciar um tempo anterior da forma como buscavam. Da mesma maneira, mostra também a consciência da “falha” de não conseguir mais pensar e reagir a situações como era possível antes do capitalismo tardio. A tentativa de mudança das personagens, baseada em conceitos de isolamento e solidão de escritores como Henry David Thoreau e Rainer Maria Rilke, se mostra cada vez mais complicada de se aplicar na vida de Claire, Andy e Dag, que agora é marcada pela aceleração, causadora dos aspectos até então citados. Tal característica já é indicada inclusive no título do romance de Coupland: “histórias para uma cultura acelerada”.

A aceleração da qual se fala aqui não tem como ponto de partida ou exclusividade a época da *Generation X*. Ela já é percebida por Karl Marx e Friedrich Engels no *Manifesto do Partido Comunista* de 1848. No texto, que exprime os propósitos e o programa da Liga dos Comunistas, o aceleração é presenciado com o advento da Revolução Industrial:

A grande indústria criou o mercado mundial, preparado pela descoberta da América. O mercado mundial expandiu prodigiosamente o comércio, a navegação e as comunicações. Por sua vez, esse desenvolvimento repercutiu sobre a extensão da indústria, e à medida que indústria, comércio, navegação e ferrovia se desenvolviam, a burguesia crescia, multiplicava seus capitais e relegava para o segundo plano as classes tributárias da Idade Média. (MARX, ENGELS, 2001, p. 26)

Contudo, o aumento da velocidade notado por Marx e Engels na sua reflexão sobre o desenvolvimento da sociedade é intensificado quase ao extremo na época das personagens de Coupland. A expansão da qual se fala no *Manifesto do Partido Comunista*, na pós-modernidade, chega a um ponto em que acelera a circulação do capital ao máximo e transforma tudo em consumo. Tal repercussão é observada por David Harvey⁹⁰ na análise da condição pós-moderna, na qual ele nota o encolhimento do mundo como resultado dessa mudança.

Na compressão temporal espacial, com a predominância do espaço sobre o tempo, surgem os eternos presentes caracterizados por Jameson e Harvey como esquizofrênicos. São esquizofrênicos aqueles que não conseguem mais ter uma identidade unificada pelo presente, passado e futuro. Como desenvolve Harvey a respeito desse aspecto:

Essa ruptura da ordem temporal de coisas também origina um peculiar tratamento do passado. Rejeitando a ideia de progresso, o pós-modernismo abandona todo sentido de continuidade e memória histórica, enquanto desenvolve uma incrível capacidade de pilhar a história e absorver tudo o que nela classifica como aspecto do presente. (HARVEY, 2010, p.58)

A discussão sobre esse assunto é a que permeia toda a narrativa: como conseguir fazer da vida uma história contínua quando se vive em uma época de eternos presentes? O narrador ainda observa o fato de as notícias que eles recebem, bem como o que eles entendem como história, não serem mais eventos reais. No tempo destes presentes esquizofrênicos, o que as personagens têm são imagens recicladas no lugar da experiência obtida em algum acontecimento. O sentimento de rejeição a tal forma de viver surge na narrativa de Coupland com a nostalgia de Andy pela guerra do Vietnã na segunda parte do romance.

⁹⁰ HARVEY, David. Op. Cit. p. 219.

Após passar o Natal com seus pais e seu irmão Tyler em Oregon, no ano em que cinco de seus seis irmãos finalmente resolveram parar de tentar parecer uma família feliz e decidiram não passar o feriado juntos, é mostrada a nostalgia de Andy por um evento que ele mal presenciou. A caminho do aeroporto, Andy e Tyler param em um memorial da guerra, chamado “A Garden of Solace”. Ao ser questionado por que ele estava interessado em tal evento, uma vez que esse acabou antes mesmo que Andy virasse adolescente, o narrador explica que gosta de ir ao memorial para ver uma cor que ele “não consegue ver mais em lugar nenhum”⁹¹. O narrador ainda acrescenta:

... foram tempos ruins. Mas foram também os únicos que terei - história com H maiúsculo, antes dela ter sido transformada em notícias, uma estratégia de marketing e em uma cínica ferramenta de campanha. E ei, não é como se eu tivesse visto muita história também – Eu cheguei para ver um evento na arena da história quando ele já estava terminando. Mas eu vi o suficiente, e hoje, na falta bizarra de todas as noções de tempo, eu preciso de uma conexão com um passado de alguma importância, mesmo que essa conexão seja fraca. (COUPLAND, 1991, p. 151)⁹²

A lucidez das personagens a respeito da situação dos indivíduos na pós-modernidade surge novamente nesse trecho, que explicita a descrença frente a uma cultura que transforma as informações e as distorce de forma que siga a legitimar o *status quo*. A esquizofrenia do tempo, com seus eternos presentes, que são responsáveis por tornarem a história em pilhas de imagens, virando “espetáculos empoeirados”, como chama Fredric Jameson (p.45), em uma alusão à obra de Guy Debord, também são discutidos por Andy.

⁹¹ “(...) to see a color that I can’t see anywhere else any more” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 151)

⁹² “(...) they were ugly times. But they were also the only times I’ll ever get – genuine capital H history times, before history was turned into a press release, a marketing strategy, and a cynical campaign tool. And hey, it’s not as if I got to see much real history either – I arrived to see a concert in history’s arena just as the final set was finishing. But I saw enough, and today, in the bizzare absence of all time cues, I need a connection to a past of some importance, however wan the connection.” Tradução livre. (COUPLAND, 1991, p. 151)

A mudança das personagens para o deserto surge desse desejo de fugir de um tempo que mudou a forma das pessoas presenciarem e viverem os acontecimentos. É o que faz o narrador sentir a necessidade de se relacionar com uma guerra que ele mal presenciou, mas que, contudo, deixou marcas de uma existência que parecia mais verdadeira do que a oferecida no seu tempo.

É também próximo dessa época que ele presenciou o final da guerra do Vietnã que a fotografia da família Palmer foi tirada. Tal foto, que mostra todos melhores do que realmente são (afinal, eles parecem perfeitos), era para a família de Andy, até o ano da narrativa, tida como o ideal que eles deveriam ser, como o narrador conta:

Como resultado daquele momento cansativo, nós todos passamos os próximos quinze anos bravamente tentando viver à altura do otimismo rechonchudo, das ondas alegres de shampoo, e dos sorrisos perfeitos que a foto resultante ainda é capaz de emitir até hoje. Nós podemos estar datados nessa foto, mas nós também estamos perfeitos. (COUPLAND, 1991, p.133)⁹³

No ano em que ninguém mais se importou em tentar atingir a perfeição de tal foto, Andy implora ao fotógrafo: “Oh, Sr. Leonard, como nós acabamos tão perdidos? Estamos olhando fixamente para o queijo que você está segurando – realmente estamos – mas paramos de vê-lo. Nos mande um dica, por favor.”⁹⁴. A impossibilidade de retomar a esperança que a foto representa para os Palmers é clara, tanto que quase toda família já desistiu. Contudo, Andy ainda volta para Oregon no Natal a fim de tentar, mais uma vez, encontrar o que aquela foto expressou para todos eles por quinze anos.

⁹³ “As a result of that hot and endless sitting, the nine of us spent the next fifteen years trying bravely to live up to the corn-fed optimism, the cheerful waves of shampoo, and the airbrushed teeth-beams that the resultant photo is still capable of emitting to this day. We may look dated in this photo, but we look perfect, too.” Tradução livre. (COUPLAND, 1991, p.133)

⁹⁴ “Oh, Mr. Leonard, how did we all end up so messy? We’re looking hard for that fromage you were holding – we really are – but we’re just not seeing it any more. Send us a clue, please” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 136.)

Com tal propósito, na véspera do feriado, Andy compra uma grande quantidade de velas com Tyler, que está “mais envergonhado do que consegue dizer por essa compulsão”⁹⁵, sem saber o porquê da aquisição. A explicação, por sua vez, chega na manhã seguinte. Enquanto todos dormem na residência dos Palmers, Andy acende centenas de velas na sala de estar, para surpresa de seus pais e de Tyler, que, quando descem para o cômodo ficam sem palavras para o que estão vendo. Andy descreve os resultados do que acabou de fazer da seguinte forma:

Na minha cabeça estou reiventando esse espaço antigo na sua explosão amarelo cromado. O efeito é mais do que eu teria levado em consideração; essa luz está, indolentemente e sem rancor, queimando buracos de acetileno na minha testa e me arrancando do meu corpo. Essa luz também está fazendo os olhos da minha família arderem, se ao menos momentaneamente, com as possibilidades de existência no nosso tempo. (COUPLAND, 1991, p. 146)⁹⁶

Tal experiência proporcionada pelas luzes das velas leva todos a um sentimento único e pouco explorado. A Sra. Palmer, ao expressar sua reação frente às velas, conta que o momento parece com um sonho que todos têm às vezes, de descobrir um quarto novo dentro de sua própria casa que você nunca havia notado antes, “mas uma vez que você vê o quarto você diz para você mesmo, ‘Oh, que óbvio – claro que esse quarto está aí. Sempre esteve’⁹⁷. Comentário que pode ser entendido como uma metáfora para o sentimento proporcionado pela experiência das luzes, que leva todos eles a viver, por alguns minutos, algo que acabaram esquecendo ou não se dando conta da existência até o acontecimento.

⁹⁵ “(...) too embarrassed for words by this shopping compulsion” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 141)

⁹⁶ “In my head I’m reinventing this old space in its burst of chrome yellow. The effect is more than even I’d considered; this light is painlessly and without rancor burning acetylene holes in my forehead and plucking me out from my body. This light is also making the eyes of my family burn, if only momentarily, with the possibilities of existence in our time.” Tradução livre. (COUPLAND, 1991, p. 146)

⁹⁷ “(...) but once you’ve seen the room you say to yourself, ‘Oh, how obvious – of course that room is there. It always has been” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 147)

A tentativa de Andy de proporcionar um momento único e verdadeiro funciona. Entretanto, há um problema: pouco tempo depois, a vida volta ao normal, as velas derretem e todos voltam a agir como de costume. Andy, então, coloca a culpa dessa “felicidade estéril” no fato deles serem integrantes da classe média. Com essa afirmação explica que, sendo parte dela, é preciso viver com o fato de que a “história nunca vai sentir pena de você. É o preço que é pago pelo conforto e silêncio do dia a dia”⁹⁸. O narrador ainda segue a discussão ao afirmar que, por esse motivo, “qualquer pequeno momento de intensidade, de beleza, como o dessa manhã serão completamente esquecidos”⁹⁹.

A reflexão de Andy recai novamente sob a sociedade do capitalismo tardio e da sua lógica na qual tudo vira consumo. A classe média, segundo Andy, como sendo a que é ignorada pela história e não merecedora de perdão, é a que melhor representa esse sistema. São aqueles que possuem empregos como os que as protagonistas tinham antes de se mudarem para Palm Springs, bem como são também os maiores alvos do mercado. Sendo peça fundamental na sociedade, segundo o narrador, essa classe acaba por ser obrigada a se contentar com a fragmentação e efemeridade que lhes são oferecidas, se quiserem continuar sendo parte desse grupo, com suas casas, carros e conforto.

Enquanto Andy tenta fugir da esterilidade das emoções, causada pela aceitação de um determinado estilo de vida, outra personagem do romance persegue o oposto. Tobias, descrito por Andy como um yuppie, representa para o narrador todas as pessoas da geração dele “que usaram tudo que havia de bom neles apenas para fazer dinheiro; que usam seus votos para ganhos imediatos”¹⁰⁰. Tal personagem, além de ter um emprego em uma corporação¹⁰¹, é sincero quanto as suas ambições.

⁹⁸ “(...) history will never feel sorry for you. It’s the price that is paid for day-to-day comfort and silence”. Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 147)

⁹⁹ “(...) any small moments of intense, flaring beauty such as this morning’s will be utterly forgotten” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 147)

¹⁰⁰ “(...) who used all that was good in themselves just to make money; who use their votes for short-term gain” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 81)

¹⁰¹ “He has one of those bankish jobs” (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 81)

No final de seu relacionamento com Claire, que o persegue até Nova York após ele ir embora de Palm Springs sem se despedir e deixando a impressão de que ele partiu de vez¹⁰², é expresso o motivo pelo qual Tobias estava com ela, bem como seu posicionamento sobre o estilo de vida dela, de Andy e de Dag. Na discussão final entre os dois, desencadeada pela descoberta de Claire de que Tobias a havia traído com Elvissa, Tobias explica que estava com ela, pois acreditava que Claire sabia de algum segredo sobre a vida que ele gostaria de ter para si. Contudo, ao não descobrir o segredo, que nem as personagens principais sabem (e Tobias se dá conta desse fato), deixa claro o que ele quer. Ele não quer “pequenos momentos de revelação”, Tobias “quer tudo, e quer agora”¹⁰³.

Essa última declaração deixa claro o motivo pelo qual o narrador antipatiza com ele. A personagem representa o que Andy despreza na sociedade, e o que ele poderia ter se tornado “na falta de cuidado”¹⁰⁴. Se ele não houvesse abandonado seu emprego e ido para o deserto, no caso. Tobias, entretanto, partilha da mesma lucidez que as protagonistas frente ao mundo, e percebe que todos eles não passam de “cães de bolso”, acrescentando: “a diferença é que eu sei quem está me adulando. Mas, ei – se mais pessoas como você escolherem não jogar o jogo, é mais fácil para gente como eu ganhar”¹⁰⁵.

Tobias, da mesma maneira que as outras personagens do romance, compreende o mundo em que vive, mas, ao contrário delas, aceita o jogo para conseguir sobreviver. Diferentemente de Andy, Claire e Dag, ele não quer perder tempo na busca por momentos intensos que proporcione sentimentos, ou por uma vida com mais significado da forma como foi possível em outros tempos, a menos que alguém garanta que isso é possível (como ele esperava que Claire fosse mostrar para ele).

Tyler é outra personagem que, assim como Tobias, percebe o que está acontecendo, mas apenas escolhe jogar de acordo com as regras. Ele diz se sentir

¹⁰² “(...) he is gone for good” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 110)

¹⁰³ “I want everything and I want it now” (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 160)

¹⁰⁴ “(...) in the absence of vigilance” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 81)

¹⁰⁵ “I just happen to know who’s petting me. But hey – if more people like you choose not to play the game, its easier for people like me to win” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 160)

assustado por não ver um futuro, contudo, não tem coragem de abandonar tudo e buscar uma outra alternativa, apenas espera que alguém dê essa outra possibilidade para ele, como diz nesse trecho: “Sei – parece que eu gosto do que está acontecendo com a minha vida e tudo mais, mas escuta, meu coração está só parte nisso. (...) Eu abandonaria tudo isso num segundo se alguém tivesse uma alternativa mesmo que remota”¹⁰⁶.

Essa é uma atitude não aceitável de acordo com as personagens principais. Para elas, pessoas como Tyler e Tobias, ao não terem coragem de procurar uma alternativa, acabam ajudando a destruir o mundo com uma forma de vida que sustenta a sociedade de consumo e seus eternos presentes. Uma das reações contra essas atitudes vem de Dag, que duas vezes na narrativa depreda carros de pessoas que estragam o mundo no qual eles vivem. Um deles é arranhado no capô por Dag, que se irrita com a mensagem do adesivo colado no para-choque: “Estamos gastando a herança dos nossos filhos”¹⁰⁷. Para tal gesto, ele explica:

Eu não sei, Andy, (...) se eu sinto mais que quero punir algum velho imbecil por estragar meu mundo, ou se só estou triste por o mundo ter ficado tão grande – muito além da nossa capacidade de contar histórias sobre ele, e, então, tudo que nos resta são essas interrupções, pedaços e fragmentos em para-choques. (...) Me sinto insultado de qualquer forma. (COUPLAND, 1991, p. 05)¹⁰⁸

No outro, Dag queima o capô e o teto com seu cigarro, até que o cigarro cai dentro do carro, acidentalmente, em uma pilha de papel provocando um incêndio no automóvel. Andy explica que esse incidente não é um evento isolado, mas algo que Dag faz com certa frequência, parecendo sempre descontar sua raiva em carros

¹⁰⁶ “I know – it looks as if I enjoy what’s going on with my life and everything, but listen, my heart’s only half in it. (...) I’d give all of this up in a flash if someone had an even remotely plausible alternative” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit p. 150)

¹⁰⁷ “We’re spending our children’s inheritance” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 05)

¹⁰⁸ “I don’t know, Andy, (...) whether I feel more that I want to punish some aging crock for frittering away my world, or whether I’m just upset that the world has gotten too big – way beyond our capacity to tell stories about it, and so all we’re stuck with are these blips and chunks and snippets on bumpers. (...) I feel insulted either way.” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. . p. 05)

contendo adesivos que ele acha repugnantes. No caso desse carro, era “Me pergunte sobre meus netos”¹⁰⁹.

A frustração por estar em um mundo que não permite mais uma história com continuidade também surge representada na obsessão pelo fim do mundo. Um acontecimento dessa magnitude traz a possibilidade de recuperar a intensidade que eles perderam com o aceleração de seu tempo. O narrador avisa que as histórias que abrangem esse assunto são recorrentes para Dag, e uma dessas narrativas é contada no último capítulo da primeira parte do romance, intitulado “December 31, 1999”. A história é a de dois amigos que, ao pararem em um supermercado, presenciam o rádio sair do ar, juntamente com as sirenes que anunciam o fim do mundo sendo disparadas. No momento seguinte, em que há um clarão, um dos homens, que estava bravo com o outro por ser tão negativo o tempo inteiro em relação ao mundo, o beija e diz “Pronto. Sempre quis fazer isso”¹¹⁰. Mesmas palavras que Dag diz a Andy após o beijar no final da narrativa.

Tal história, assim como as outras contadas pelas personagens, traz o que elas sentem, seus desejos. Nesse caso o de transformação do mundo como principal. No início do segundo capítulo outra história sobre catástrofe é contada. Dag, que havia desaparecido um dia depois do piquenique, liga para Andy de Nevada. Ao ser questionado sobre o que fazia lá, Dag não consegue explicar, e utiliza a tática de contar uma história para falar por ele. Essa, por sua vez, conta a história de Otis, que se muda para Palm Springs por saber que caso haja um ataque nuclear do outro lado da montanha, em Los Angeles, as correntes de vento o protegeriam. “Palm Springs era sua Nova Zelândia pessoal”¹¹¹.

Até que Otis, ao receber um cartão postal com a foto de uma explosão nuclear, nota que o tamanho da nuvem é menor do que ele sempre imaginou ser. Intrigado com esse fato, Otis resolve fazer uma viagem pelo que ele chama de *Nuclear Road*. Nessa viagem, ele descobre que as nuvens são realmente menores do que ele acreditou a vida inteira, se sentindo aliviado: “um silenciamento das

¹⁰⁹ “Ask me about my grandchildren” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. . p. 115)

¹¹⁰ “There. I’ve always wanted to do that” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 64)

¹¹¹ “Palm Springs was his own personal New Zealand” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. p. 69)

vozes nucleares sussurrantes que têm falado constantemente no seu subconsciente desde o jardim de infância. No final das contas, não tinha nada com o que se preocupar.”¹¹²

Todavia, o conforto experimentado por Otis dura pouco. Ao retornar para casa ele passa por um shopping center, sobre o qual ele reflete a respeito da construção, de como os blocos que formam esse espaço fazem pouco sentido visualmente. A seguir, quando ele passa por um complexo residencial na beira da estrada, que apresenta a mesma forma, com milhares de blocos igualmente sem sentido, Otis se dá conta de que esses espaços são “shoppings disfarçados”. A partir daí, ele chega na discussão de que: “se as pessoas podem mentalmente converter suas casas em shopping centers, essas mesmas pessoas são bem capazes de, mentalmente, igualar bombas atômicas com bombas normais”¹¹³.

Otis se assusta com a ideia de que se as pessoas descobrirem que as nuvens causadas pela explosão são bem menores do que a televisão faz parecer, logo em seguida elas estariam fabricando e vendendo bombas como qualquer outro produto de consumo. Tal conclusão apresentada pela personagem traz a discussão de que o consumo chegará a um ponto assustador se algo não mudar na sociedade do capitalismo tardio, destruindo, desta forma, qualquer possibilidade de salvação, como fica indicado no título do capítulo “Nova Zelândia também é destruída”¹¹⁴. Até o santuário que poderia salvar a personagem acaba sendo ameaçado, caso o mundo siga nesse ritmo.

Na história de Otis e das bombas, Dag mostra o medo de, se não acontecer algo que mude a forma das pessoas se relacionarem e pensarem, até a possibilidade de imaginar um mundo diferente acabará sendo extinta. Da mesma forma, para os Xs, é a partir de um acontecimento como o fim do mundo, que pode ser lido como uma metáfora para o fim de um estilo de vida, que será possível

¹¹² “(...) a silencing of the small whispering nuclear voices that had been speaking continually in his subconscious since kindergarten. There was nothing to worry about after all” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 71)

¹¹³ “if people can mentally convert their houses into shopping malls these same people are just as capable of mentally equating atomic bombs with regular bombs” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 71)

¹¹⁴ “New Zealand gets nucked too” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 67)

destruir os momentos isolados nos quais suas existências se resumem. Característica que as impede de verem uma continuidade como ainda era possível em outro tempo que eles mal presenciaram, mas que a todo instante tentam retomar, como o Vietnã ou criando um asteroide em que o ano é sempre 1974 para contarem suas histórias.

A busca por esse tempo já perdido, que as impulsiona a largarem empregos e as grandes cidades para irem morar no deserto com menos bens materiais, contudo, se torna difícil de atingir, como fica claro na experiência das velas que Andy proporciona a sua família. Tal dificuldade de alcançar uma intensidade no mundo dos espetáculos que oferece aos seres humanos uma existência marcada pela fragmentação é ainda reforçada pela estrutura do romance. Essa, enquanto os personagens discutem a busca por sentido e por continuidade, vai para o caminho oposto, se organizando em pequenos blocos, mostrando apenas um pequeno instante isolado de suas vidas.

3.3 A IMPOSSIBILIDADE DE FUGIR DO FRAGMENTO

*The story of shattered life can be told only in bits
and pieces*

(Rainer Maria Rilke)

Com a mudança na forma de perceber o tempo e o espaço, bem como a dificuldade encontrada na contemporaneidade em dar sentido aos acontecimentos, as questões sobre criação literária e representação surgem constantemente na literatura considerada pós-moderna. Como já observado nesse trabalho na discussão sobre metaficção, em *Generation X: Tales for an accelerated culture* não é diferente. Em meio a uma narrativa marcada pela tentativa de fuga de uma forma de vida e a busca por um tempo que proporcione uma história contínua, a estrutura

do romance se organiza com a finalidade de confirmar a fragmentação da época dessas personagens.

As histórias partilhadas entre Claire, Andy e Dag são contadas com poucas regras: não pode haver interrupções e no final não pode haver críticas. Tal ideia o narrador explica vir das reuniões do AA (Alcoólicos Anônimos). A finalidade, no romance de Coupland, é a de criar uma espécie de grupo de apoio. Afinal, são nessas histórias que as personagens expressam seus medos, desejos e segredos. Tal grupo lembra o do romance *Clube da Luta*, de Chuck Palahniuk, publicado em 1996. Com personagens que também presenciam o esmaecimento dos afetos da sociedade de consumo, bem como reagem a ele (com a destruição da história, por sua vez, e não com a tentativa de resgate de um tempo passado como fazem os Xs), o romance explora a ideia de um grupo de apoio. Tyler Durden cria um clube, com poucas regras¹¹⁵, no qual os integrantes experimentam uma espécie de terapia com as lutas. Sendo, inclusive, grande parte desses integrantes pessoas que participavam de reuniões de ajuda como as do AA.

As histórias contadas pelas personagens dentro do romance de Coupland acabam por também proporcionar algo mais, desta vez para o leitor. A interrupção da narrativa de Andy pela narrativa de outras personagens acontece a todo instante. O seguinte processo, como já discutido, causa uma ruptura na experiência de leitura, intensificando a sensação de fragmentação. Sendo entrecortada a todo momento, a narrativa acaba impedindo a continuidade do romance da maneira como mesmo as personagens principais gostariam que todas as histórias fossem, criando, desta forma, imagens sobrepostas, que por sua vez, criam a sensação de simultaneidade.

Na forma como as histórias são contadas, assim como no seu conteúdo, é também explicitada a ideia da dificuldade de fugir desse fragmento, ou mesmo de

¹¹⁵ Sendo elas: “A primeira regra do clube da luta é não falar sobre o clube da luta. A segunda regra do clube da luta é não falar sobre o clube da luta. (...) São só dois por luta. Uma luta por vez. Os dois lutam sem camisa e sem sapatos. A luta continua até onde eles aguentam. E a sétima regra é: se esta é sua primeira noite no clube da luta, você tem de lutar.” (PALANHNIUK, Chuck. *Clube da Luta*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2000. p. 49 e 50)

uma transformação da forma como elas buscam ao se mudarem para o deserto. Enquanto as personagens estão em West Palm Springs Village, se preparando para contar histórias em seu piquenique, Andy narra sobre Edward em segredo, apenas para o leitor. Essa história consiste na narrativa de um rapaz que resolve se isolar do mundo em um quarto protegido por magia que impede que ele seja perturbado. Tal rapaz, depois de dez anos, vê seu cachorro, única companhia que tinha, se transformar e o atacar, fazendo com que ele abandone o lugar mágico.

Quando ele volta para o mundo, mais especificamente para a cidade de Nova York, tudo está mudado. Diferentemente de seu quarto, que era construído de palavras, a cidade é construída de relacionamentos¹¹⁶. Perdido no mundo que ele uma vez habitou, Edward decide que um dia irá vender mapas para aqueles que, assim como ele, chegarem tarde demais na cidade. Essa história vem impulsionada pela reflexão de Andy a respeito do que ele quer para sua vida. Antes de dizer que contará o segredo, ele admite ter consciência de que não quer passar a vida inteira sozinho¹¹⁷. Então, para ilustrar isso, é apresentada a história de Edward.

Ela pode ser vista como tendo surgido com o intuito de mostrar que o narrador sabe que em algum momento, se ele realmente não quiser acabar sozinho, vai precisar aceitar as regras para viver na sociedade. O isolamento no deserto, bem como a companhia restrita à amizade com Dag e Claire, por quem o narrador conta no romance ter tentando se apaixonar, sem sucesso, só pode ser passageira. Como Andy admite para o leitor através de Edward, um dia ele sabe que terá que abandonar a ideia de tentar viver de uma forma diferente da proporcionada pela sociedade capitalista atual, voltar para a cidade que ele um dia abandonou e, nesse lugar feito de relacionamentos, torcer para não ficar perdido.

Outra história que se torna importante na compreensão da percepção das personagens em relação às decisões que elas tomam, bem como seus medos e frustrações, é contada por Claire. A história é sobre uma garota chamada Linda, que possuía uma grande fortuna herdada de sua família. Linda, mesmo recebendo

¹¹⁶ "(...) a vasat city, built not of words, but of relationships" (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 50.)

¹¹⁷ "I do at least recognize the fact that I don't want to go throught life alone" (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 47)

pouca atenção de sua mãe, tem uma infância feliz ao lado do pai, que lhe contava histórias. Quando ele morre, Linda se sente solitária, e quando cresce, se torna “uma mulher linda, mas desesperadamente infeliz, constantemente procurando por uma pessoa, uma ideia, um lugar que a resgataria de sua, bem, de sua vida”¹¹⁸.

Sem sucesso, tal jovem viaja o mundo inteiro em busca disso, que ela ainda não sabe o que é, mas que a salvaria de sua própria existência. É na Ásia que Linda finalmente acredita ter encontrado o que procurava. Ao ouvir falar de uma seita religiosa de monges e freiras que haviam atingido um estado de êxtase, Linda acha que finalmente conseguirá o que queria. Para atingir esse estado, era necessário cumprir uma espécie de programa, com uma dieta severa e um período de meditação que durava sete anos, sete meses, sete dias e sete horas, no qual a pessoa não era permitida falar com ninguém e nem fazer nada além das necessidades básicas de qualquer ser humano e de meditar.

Linda enquanto está na Ásia não consegue visitar tal cidade, uma vez que teve uma tempestade quando ela chegou e no dia seguinte ela deveria voltar para Delaware. Mesmo assim, sem ter tido a oportunidade de conversar com os monges e com as freiras que poderiam ter-lhe explicado em detalhes o processo da meditação, pouco tempo depois de completar vinte e um anos, ela resolve tentar alcançar o que ouviu falar que era possível. Então, em sua mansão nos Estados Unidos, resolve começar seu isolamento por sete anos, sete meses, sete dias e sete horas.

Perto do período final da meditação, um sacerdote do Himalaia chamado Laski, lê a história sobre a menina americana rica em uma revista alemã e resolve conhecê-la. No término do período estabelecido, Laski chega aos Estados Unidos e visita Linda, que não parecia surpresa em vê-lo. Ao encontrá-la, ele explica que ela havia ido longe demais. A meditação realmente durava o tempo que Linda havia escutado, entretanto, esse tempo, no calendário dele era pouco mais de um ano. Ao terminar de explicar esse fato para a jovem, Laski diz: “Vocês, crianças da Europa...

¹¹⁸ “(...) a beautiful but desperately unhappy woman, constantly searching for one person, one idea, or one place that could rescue her from her, well, her life” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 124)

da América...' ele disse 'vocês tentam tanto mas entendem tudo errado – vocês e as estranhas e decoradas pequenas religiões que vocês fazem'"¹¹⁹.

A reação de perplexidade e encantamento de Linda frente ao que Laski explica é comparada com a reação que Laski percebeu nos olhos dos imigrantes prestes a entrar em um mundo novo, sem mais conexão com aquele que eles habitaram um dia, quando desembarcou no aeroporto nos Estados Unidos¹²⁰. Mesmo após dizer que Linda havia se equivocado, e que isso obviamente havia custado sua vida, algo nesse gesto ingênuo de Linda, de tomar para si algo que nem bem compreende, torna-se admirável. Claire então conclui sua história: "Sim, Linda havia feito tudo incorretamente, mas ela tinha ganhado igual. Era uma vitória estranha, contudo, era uma vitória. Laski se deu conta de que havia encontrado seu superior"¹²¹.

Linda vê uma possibilidade de fugir da sua vida com a meditação. Claire, por sua vez, encontra essa possibilidade ao se mudar para Palm Springs. Entretanto, Claire tem medo de que esteja no mesmo caminho de Linda, que descobre depois de sete anos de meditação que a tornaram tão frágil a ponto de sua pele se esfarelar no final da história, que havia entendido tudo errado. A decisão de isolamento da sociedade é questionada pela personagem, que aponta a possibilidade de um dia descobrir que pode ter perdido tempo com uma luta que ela nunca ganharia. Contudo, ela também percebe que mesmo que isso ocorra, ela pelo menos vai ter tentado mudar uma situação com a qual não se conformava. O que já é mais do que a maioria das pessoas consegue fazer em uma vida.

Tais reflexões dentro da narrativa surgem com o intuito de mostrar que embora essas personagens busquem uma existência como era possível em um tempo anterior, com mais sentimentos, elas tem consciência de que isso é difícil de alcançar. A maneira como elas resolvem refletir sobre esse assunto, por sua vez,

¹¹⁹ "‘You children from Europe... from America...' he said 'you try so hard but you get everything wrong – you and your strange little handcarved religions you make yourselves.'" Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 128)

¹²⁰ COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 128.

¹²¹ "Yes, Linda had done everything incorrectly, but she had won anyway. It was a strange victory, but a victory nonetheless. Laski realized he had met his superior" Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 128)

também confirma seus medos. As críticas e as dúvidas só surgem dentro das rodas para contar histórias, o grupo de apoio delas, impedindo com que elas consigam discutir sobre o assunto umas com as outras, já que a regra é clara: não interromper e não julgar. Andy, ainda mais preocupado em não receber críticas, partilha a história de Edward apenas com o leitor, escondendo de Claire e Dag o fato de que ele, se não encontrar algo que mude sua existência, pensa ser inevitável voltar para a vida que tinha antes de Palm Springs.

O questionamento também surge de forma mais explícita na narrativa com a organização do romance. A estrutura de *Generation X: Tales for an accelerated culture* é composta pelo texto principal de Andy, entrecortado pela narrativa das outras personagens. Nas margens do livro, ao que parece, sem o conhecimento do narrador, ainda existe alguém que organiza o romance e, por sua vez, insere seus comentários a respeito do que está sendo discutido pelos Xs. Os comentários vêm com o intuito de complementar, por vezes, como nas espécies de verbetes de dicionário, que explicam o sentido de determinada palavra ou expressão utilizada pelo narrador. Ou como forma de questionar e/ou ironizar o que está sendo debatido pelas personagens.

Nos comentários, como esses últimos, é onde encontramos novamente a reflexão a respeito da impossibilidade de fugir do mundo de eternos presentes. Quando Andy visita o memorial da guerra do Vietnã com seu irmão Tyler, ele explica a vontade de lembrar um tempo que mal presenciou, mas que, entretanto, mostrava para ele uma realidade com mais sentimentos e verdadeira. Para essa discussão, a margem do romance mostra um aviso ao apresentar uma espécie de adesivo com as palavras: "Nostalgia é uma arma"¹²². O comentário, que lembra o título da música dos Beatles, *Happiness is a warm gun*, surge como um lembrete de que a nostalgia pode ser perigosa, uma vez que o passado é geralmente romantizado nela.

Da mesma maneira, o questionamento frente à nostalgia das personagens por um tempo passado surge com a história de Claire sobre o astronauta Buck, que desenvolveu envenenamento espacial quando aterrissou em Texalahoma, asteroide

¹²² "Nostalgia is a weapon" Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 151)

no qual o ano é para sempre 1974. Na mesma página em que parte da história dele e das irmãs Moore é contada, surge na margem um comentário intitulado “Negação do agora”, que na sequência explica ser: “Dizer a si mesmo que o último tempo que valia a pena viver era o passado e o único tempo que pode ser interessante de novo é o futuro.”¹²³ Tal comentário surge em resposta à escolha das personagens de criar esse ambiente aonde algumas de suas histórias vão se passar e no qual o tempo está congelado. A escolha da data, como já explicada pelo narrador, é feita pelo fato de 1974 ter sido, na sua memória, um tempo melhor. O comentário explicita a escolha das personagens, de tentar ignorar o seu próprio tempo, tentando viver no passado, e, por sua vez, esperando que o futuro traga de volta o que eles perderam com o mundo do consumo e da velocidade. Ele surge na narrativa do asteroide, contudo, a tentativa de viver no passado aparece também no estilo de vida das personagens, que têm medo de aceitar as mudanças. Dag, por exemplo, é descrito por Andy como vivendo em uma casa parada no tempo: “Você [Dag] tem mobília dinamarquesa moderna; você usa um telefone preto de disco; você venera a Enciclopédia Britânica (...)”¹²⁴, como se trazendo os pedaços desse passado para sua vida ele fosse deixar de ser produto desse “agora” que tanto nega.

Por sua vez, a construção das personagens também acaba indo contra a ideia de intensidade proporcionada pelos sentimentos, tão valorizada na narrativa de Coupland. De acordo com a classificação das personagens de Edward. M. Forster, no livro *Aspectos do romance*, as presentes no romance *Generation X: Tales for an accelerated culture* poderiam ser chamadas de “planas”. Forster chama atenção para o fato de tais personagens terem a vantagem de serem facilmente lembradas pelo leitor, explicando que: “Permanecem inalteráveis em sua mente, pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas.”¹²⁵. Claire, Dag, e mesmo o narrador Andy, apresentam essa qualidade. Os três passam todo o tempo da diegese sem passar por nenhuma modificação. Sendo lembrados

¹²³ “To tell oneself that the only time worth living in is the past and that the only time that may ever be interesting again is the future.” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 41)

¹²⁴ “You [Dag] have Danish modern furniture; you use a black rotary-dial phone; you revere the Encyclopedia Britannica (...)” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 85)

¹²⁵ FORSTER, Edward. M. Op. Cit. p. 55.

sempre como aqueles que buscam uma forma de vida diferente da oferecida pela sociedade do capitalismo tardio.

No final da narrativa, entretanto, Andy chega perto de mudar essa característica. Porém, o romance acaba sem que seja possível saber se realmente houve alguma modificação da vida de Andy de forma com que faça a personagem passar por alguma transformação. Nesse final, poucos dias depois de voltar de Oregon, Dag e Claire deixam uma carta para o narrador avisando que eles foram para San Felipe, no México, lugar onde eles planejam abrir o hotel que Dag já havia comentado na narrativa. A cidade é escolhida por ser uma praia cercada por nada além de areia, e a descrição do local é feita por Dag como:

Teria um bar lá, no qual todo mundo grampearia cartões e dinheiro nas paredes e no teto, e a única luz seria de uma lâmpada de dez watts escondida atrás de esqueletos de cactos no teto. Nós passaríamos noites passando pomadas de zinco nos narizes uns dos outros, bebendo drinks com rum e contando histórias. Pessoas que contassem boas histórias poderiam ficar de graça. (COUPLAND, 1991, p. 116)¹²⁶

O hotel (que terá esse bar) que eles pretendem abrir não deixa de ser um retrato da forma como eles vivem em Palm Springs. A diferença é que no lugar de ter McJobs para sustento, eles serão os donos do estabelecimento, e poderão fazer com que esse seja exatamente como desejam. Contudo, eles ainda assim não estarão fora da sociedade de consumo que repudiam e que os impulsiona a se mudar para o deserto em primeiro lugar. A abertura de um hotel implica ter dinheiro para tal ato (Dag, em letras garrafais no final da carta, manda Andy “limpar” sua conta poupança¹²⁷), juntamente com o fato de eles terem que contratar pessoas para trabalhar para eles. Mesmo que os empregados sejam “mulheres mexicanas mais velhas e lindas meninas e meninos surfistas ou hippies que tiveram o cérebro

¹²⁶ “There’d be a bar there, where everyone staples business cards and money to the walls and the ceiling, and the only light would be from ten watt bulbs hidden behind cactus skeletons on the ceiling. We’d spend nights washing zinc salves from each other’s noses, drinking rum drinks, and telling stories. People who told good stories could stay for free.” Tradução livre. (COUPLAND, 1991, p. 116)

¹²⁷ COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 170.

derretido de tanta droga”¹²⁸, não muda o fato de que terão de seguir uma das ações básicas da lógica do capital: contratar quem trabalhe com salários mínimos de forma com que eles, agora chefes, possam ter a vida que desejam.

A ideia de ir para um lugar isolado no México e recomeçar a vida também não deixa de ser essas personagens agindo conforme o mundo espera que elas ajam, sendo essa ideia recorrente no imaginário norte-americano. É a visão estereotipada do americano cruzando a fronteira e em direção a uma terra menos desenvolvida que faz com que Andy carregue no seu carro “duas dúzias de garrafas de água Evian e um frasco de anti-diarreico Immodium”. Tal confissão faz com que ele admita que “alguns hábitos burgueses são difíceis de perder”¹²⁹. As imagens que Andy narra do momento em que está no seu carro também são imagens quase cinematográficas da visão de americanos chegando no México. O narrador ferve de calor dentro do carro em um engarrafamento, “esperando para cruzar a fronteira enquanto envolvido em uma miragem enevoada e enfisêmica de fumaça diesel”¹³⁰. Seu carro também aguarda “em um corredor das seis pistas, trançado e se decompondo, iluminado por um pôr do sol cansado”¹³¹, trazendo o cliché da imagem das terras mexicanas com uma fumaça alaranjada, além dos carros velhos que se supõe serem predominantes em um país menos desenvolvido. Como no comentário exagerado que Andy faz enquanto espera na fila para cruzar a fronteira: “Uma vez que eu atravessar a fronteira (...) os modelos de carros desaparecerão misteriosamente pelo decisivo ano de 1974 de Texlahoma”¹³².

Na borda da mesma página em que Andy imagina o que o aguarda do outro lado da fronteira, surge o neologismo “desejo terminal de viajar”, o qual é explicado ser “uma condição comum a pessoas criadas na classe média transitória. Incapazes de se sentir enraizadas em algum ambiente, elas se mudam constantemente

¹²⁸ “(...) elderly Mexican women and stunning beautiful surfer and hippie type boys and girls who have had their brains swiss-cheesed from too much dope” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 116)

¹²⁹ “(...) two dozen bottles of Evian water and a flask of Immodium antidiarrheal (...) certain bourgeois habits die hard” Tradução livre. Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 169)

¹³⁰ “(...) waiting to cross the border while embroiled in wavering emphysemic mirages of diesel spew” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 169)

¹³¹ “(...) on a braiding and decomposing six-lane corridor lit by a tired sunset” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 169)

¹³² “Once I cross the border (...) automobiles models will mysteriously end around the decidedly Texlahoman year of 1974”¹³². Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 170)

esperando encontrar um senso de comunidade idealizada no próximo local”¹³³. Idealizando uma ideia de comunidade, bem como de uma terra completamente diferente, sendo que no final dos anos de 1980 já eram experimentados os sintomas da globalização, questionando, assim, a ideia de esse país emergente ser tão diferente assim dos Estados Unidos.

A narrativa, depois dessas descrições da passagem dos Estados Unidos para o México, segue com um último capítulo intitulado de “Jan. 01, 2000”. Nele é contado um incidente que ocorre com Andy enquanto ele viaja. Ao dirigir por uma cidade perto da fronteira, o narrador vê no céu uma nuvem enorme que ele acredita ser uma nuvem termonuclear. Ele diz ser a mesma com a qual ele sonhava constantemente, desde os cinco anos de idade. “Eu entrei em pânico; o sangue subiu para as minhas orelhas; esperei as sirenes; liguei o rádio. A biópsia tinha voltado positiva. Poderia uma situação crítica ter ocorrido desde as notícias do meio dia?”¹³⁴, o narrador se pergunta. Ao chegar mais perto da nuvem, Andy descobre que ela vem de um campo recém queimado por fazendeiros. Ao se dar conta disso, se sente aliviado e, juntamente com as outras pessoas que passavam pela estrada no mesmo momento, para e observa o evento.

Andy, após alguns instantes, percebe que todos param de olhar a fumaça para ver uma garça que sobrevoava a fazenda. Enquanto observam o pássaro, esse voa sobre Andy e o arranha, ferindo-o na cabeça. Andy segue extasiado por alguns instantes, ainda observando a garça, para só se dar conta do arranhão quando nota uma gota de sangue. Enquanto ele analisa o corte, uma adolescente que estava em uma van com vários outros da mesma idade, e que o narrador descreve como sendo retardados mentais, se aproxima e puxa a cabeça dele para analisar o machucado. A seguir, Andy se vê cercado pelo que ele chama de “uma família instantânea, no seu abraço adorável, curador e acrítico”¹³⁵. Ao ser abraçado por aqueles

¹³³ “A condition common to people of transient middle-class upbringings. Unable to feel rooted in any one environment, they move continually in the hopes of finding an idealized sense of community in the next location” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 171)

¹³⁴ “I panicked; blood rushed to my ears; I waited the sirens; I turned on the radio. The biopsy had come back positive. Could a critical situation have occurred since the noon news?” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 176)

¹³⁵ “(...) an instant family, in their adoring, healing, uncritical embrace” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 179)

adolescentes, nota que o homem que os acompanhava se aproxima, a fim de libertar Andy de todos aqueles braços. Contudo, o narrador comenta:

Mas como eu poderia explicar a esse bem intencionado senhor, que esse desconforto, não, essa dor, que eu estava sentindo não era de forma alguma um problema, que de fato, esse amor apaixonado era diferente de qualquer coisa que eu havia conhecido (COUPLAND, 1991, p. 179)¹³⁶

Vindo de uma família que não costumava abraçar, Andy chama os adolescentes de “família instantânea” (assim como são instantâneos quase todos os momentos no capitalismo tardio). O narrador sente-se especial pelo fato do pássaro ter escolhido exatamente ele para machucar, e, por conseguinte, de ter proporcionado o momento único que segue. No gesto dos jovens débeis, ele vê, então, um gesto livre de implicações e repetições como aqueles que as pessoas são condicionadas ao longo da vida. Com essa ação, Andy vê no mundo uma possibilidade de honestidade, que proporciona a ele uma esperança na sua busca por uma sociedade livre dos sentimentos e expressões já programadas.

Entretanto, esse momento vivenciado por Andy pode se enquadrar no que Claire diz querer fugir: de uma vida como um amontoado de “pequenos momentos legais”. O romance acaba nesse presente que não possibilita saber se essa personagem cresce, ou qual a diferença que a experiência do abraço vai fazer na sua vida quando os adolescentes o largarem. Por mais que o episódio possa transformar Andy, não é possível saber, uma vez que o romance termina no mesmo instante. Até o final, o que temos como uma existência se resume a vários momentos de intensidade. Talvez esse seja só mais um deles, que não vai contar uma história da forma como Andy espera, mas, sim, ser aglomerado a outros momentos importantes que ele já teve ou possa ainda ter.

¹³⁶ “But how could I explain to him, this well-intentioned gentleman, that this discomfort, no this pain, I was experiencing was no problem at all, that in fact, this crush of love was unlike anything I had ever know.” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas Op. Cit. p. 179)

A reação de Andy quando vê a nuvem também volta a reforçar a imagem que essa personagem passa desde o início da narrativa, de alguém que busca uma vida mais verdadeira, que fuja do esmaecimento da sociedade do consumo, mas que, entretanto, está tão intrincada a ela que não consegue agir a não ser com atitudes típicas. A resposta imediata é a de pânico frente à possibilidade de fim do mundo, assim como qualquer outra pessoa sentiria. O alívio sentido pelo narrador apenas mostra o clichê de como a massa populacional reagiria. Ao contrário das personagens do supermercado de Dag, que encaram o fim do mundo com dignidade e sem pavor.

Além disso, o título do capítulo é significativo, indicando uma data futura, para quando era previsto o bug do Milênio. Ela entra em diálogo com o último capítulo da primeira parte do romance, intitulado de “December 31, 1999”, na qual é contada a história do fim do mundo de Dag nesse supermercado. Essa última data no final do romance traz a ideia de esperança. Andy, aliviado por sobreviver, ainda tem a chance de seguir em busca de uma vida menos controlada e com mais sentimentos na tentativa de torná-la uma experiência contínua, e não apenas um momento de intensidade isolado.

O romance de Coupland, de certa forma, termina da mesma maneira que a história de Andy sobre o jovem que queria desesperadamente ser atingido por um raio. Assim como o rapaz que abandona emprego, noiva e tudo mais a fim de perseguir tempestades (que Andy admite ser ele próprio), o narrador ainda segue sua busca por uma existência com a possibilidade de se ter histórias contínuas. O final do romance sendo inconclusivo, sem haver a possibilidade de o leitor saber se realmente houve alguma mudança na sua vida com o último momento intenso que ele presencia, torna a sua história tão inconclusiva quanto a do homem dos raios.

Da mesma forma, esse é o final de Claire e Dag. Andy, quando conta a história do jovem que perseguia raios, diz que a cerca da fronteira entre Estados Unidos e México o faz lembrar das cercas anti-coelhos que existem na Austrália. Essas, dividem a terra em duas partes: “um lado da cerca nutritivo, expelindo comida e

explodindo em verde; o outro lado lunar, granuloso, ressecado e desesperado.”¹³⁷, sendo o segundo lado o escolhido pelas três, no qual elas, cada uma a sua maneira, seguem a procura de uma existência mais significativa.

Para tal busca, que até o final da narrativa não é completada, a estrutura do romance mostra a impossibilidade. A fragmentação que proporciona os eternos presentes na época dos Xs é predominante na construção do romance, e o é por essas personagens, bem como a narrativa, serem produtos do seu tempo. Enquanto elas buscam uma forma de transformar suas vidas em histórias contínuas, e não “pequenos momentos legais isolados”, essa estrutura se mostra composta por fragmentos de histórias. O romance mesmo, que se passa em pouco tempo, alguns dias perto do Natal, não é mais do que um pequeno momento da vida dessas personagens. A forma como ele é construído, com histórias interrompendo a narrativa principal de Andy, bem como os comentários nas margens nas páginas trazendo críticas a respeito do que está sendo exposto, acaba por intensificar a ideia de simultaneidade, que não deixa de ser a causadora dos eternos presentes encontrados na pós-modernidade.

¹³⁷ “(...) one side of the fence nutritious, food secreting, and bursting with green; the other side lunar, granular, parched, and desperate.” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 172)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal desse trabalho foi refletir sobre a questão da tentativa de fugir da fragmentação presenciada na sociedade do capitalismo tardio no romance *Generation X: Tales for an accelerated culture*, de Douglas Coupland. Sendo assim, o que o romance acaba por mostrar, na sua estrutura, bem como através das escolhas das personagens, é que Claire, Andy e Dag são produtos do seu tempo. Portanto, a busca por um passado que resgate uma forma de vida que escape a uma sucessão de pequenos momentos isolados se torna impossível para elas.

Generation X: Tales for an accelerated culture, como demonstrado ao longo do trabalho, é constituído por uma reflexão a respeito das superficialidades impostas pelo sistema capitalista na sociedade norte-americana, demonstrando como o capitalismo tardio é capaz de absorver qualquer reação ou manifestação contra o *status quo*, tornando-as parte dele. Essa flexibilidade, como exposta por Fredric Jameson no texto discutido nesse trabalho, acaba por mostrar a dificuldade de haver algo fora desse sistema, o que torna as personagens parte integrante desse mundo de fragmentos, mesmo que elas sejam contrárias a ele.

Falar do fragmento nesse trabalho tornou-se inviável sem a discussão do esmaecimento dos afetos, bem como sobre a mudança de percepção de tempo e espaço que caracterizam a pós-modernidade. Quando o capitalismo tornou possível que o mundo encolhesse e com isso fez com que, como as personagens notam, pouco importe o local de origem de cada um, uma vez que todos convivem, em diferentes espaços, com os mesmos produtos e marcas, até mesmo representar se tornou complicado. As simultaneidades proporcionadas por esse sistema, da forma como discutidas por David Harvey em *A Condição Pós-Moderna*, acabam criando os eternos presentes nos quais é difícil encontrar sentimentos verdadeiros. Da mesma forma, torna difícil também conseguir pensar em termos de presente, passado e futuro.

A narrativa de Coupland mostra as idiossincrasias de uma época da forma como são vivenciadas por personagens que tem consciência do esmaecimento dos

sentimentos provocado por esse tempo, bem como buscam resgatar uma existência que as proporcionaria fugir de uma vida como sucessão de momentos que não conseguem se unir para formar uma história com começo, meio e fim. O caráter da obra, que é de análise de pessoas que sejam como Claire, Andy e Dag, as quais são nomeadas *Generation X*, surge nas páginas finais da narrativa com clareza. Nelas são apresentados gráficos com resultados de pesquisas que expressam a mudança no estilo de vida da população norte-americana entre o ano de 1957 e 1970 para 1987, como porcentagem de mulheres e homem casados ou porcentagem de pessoas entre 25-29 anos que têm propriedades¹³⁸, por exemplo. Sendo os resultados, geralmente menores para a geração mais nova. Números que se comportam como os comentários encontrados ao longo da obra e que tentam caracterizar um grupo de pessoas, explicando termos utilizados por elas, bem como criando neologismos para expressar o que surge com esse grupo.

O romance é composto por episódios que mostram a vontade de resgatar um tempo no qual a vida parecia melhor. As personagens se baseiam nas ideias de solidão e cultivo da interioridade como expressas em *Walden: ou a vida nos bosques*, de Henry David Thoreau, e *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke. Entretanto, não conseguem atingir esses estados de forma completa. A única personagem do romance que parece chegar perto é Elvissa, que abandona tudo para ir trabalhar em uma espécie de convento, enquanto Andy, Claire e Dag seguem tentando se livrar de tudo que possuem, como Andy avisa Tyler quando é questionado a respeito do que gostaria de ganhar de Natal: “Nada, Tyler. Estou me livrando de todas as coisas na minha vida”¹³⁹. Contudo, sem conseguir atingir o mesmo nível de desligamento material de Elvissa.

O tema da nuvem termonuclear e, por conseguinte, do fim do mundo permeia a narrativa de Coupland. Esse surge como metáfora para uma mudança que pudesse ocorrer na sociedade que proporcionasse novamente uma vida com menos efemeridade e descontinuidade. A nostalgia por uma época com mais sentimentos causa a busca por momentos de intensidade pelas personagens, como se esses

¹³⁸ COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 181.

¹³⁹ “Nothing, Tyler. I’m getting rid of all the things in my life” Tradução livre. (COUPLAND, Douglas. Op. Cit. p. 107)

fossem capazes de trazer de volta um tempo passado. Essa busca vem com as reflexões a respeito de se apaixonar ou de momentos que definam as suas existências na terra. Contudo, surge o questionamento a respeito da possibilidade de prolongar esses momentos, a fim de que sejam transformados em uma experiência contínua.

A narrativa de Coupland caracteriza-se pela fragmentação. É ela que marca a existência das personagens bem como a estrutura do próprio romance. A obra é composta por episódios que não conseguem contar uma história completa, se resumindo a momentos das vidas dessas personagens. A maior parte desses instantes são mostrados através das narrativas que compõem o livro, e que contam sobre suas experiências passadas, bem como seus desejos e medos através de histórias.

O próprio texto apresenta essa característica ao ser composto por outras formas de arte, como quadrinhos, desenhos e espécies de adesivos. Os comentários que surgem sobre o próprio texto ao redor das páginas do romance também reforçam essa fragmentação. Eles aparecem com o intuito de completar o que está na narrativa de Andy, contudo, acabam por intensificar a sensação de descontinuidade do romance. Os comentários também vêm a tona com a finalidade de questionar as escolhas das personagens, ou mesmo de satirizar as situações, como quando Dag é comparado em um quadrinho com um fã de música alternativa que não pode partilhar algo que ele goste com outras pessoas. Ironizando a atitude da personagem de se considerar especial por querer fugir da sociedade de consumo, como se fosse exclusividade dele não concordar com o sistema.

O romance começa e termina sem trazer a ideia de continuidade, sendo apenas narrado um curto período das vidas dessas personagens, no qual não é possível presenciar mudanças significativas nelas mesmas. Ao término, Andy, Claire e Dag ainda seguem em busca de uma existência mais sincera. Os momentos pelos quais eles passam não deixam de ser apenas “pequenos momentos legais isolados”, uma vez que eles não têm conexão com outros acontecimentos. Essa forma de narrativa, causada pela esquizofrenia do tempo, como estudada por Jameson e Harvey, acaba por transformar as cenas mostradas em *Generation X: Tales for an*

accelerated culture mais em espetáculos do que em uma história com início, meio e fim.

Embora as personagens discutam através do romance a possibilidade de nunca alcançarem o que buscam, essas conversas são restritas às histórias que elas contam em sua espécie de grupo de apoio. Sem haver a possibilidade de questionar ou julgar o que está sendo contado, elas se sentem mais seguras em mostrar suas dúvidas quanto ao que estão fazendo. Entretanto, seguem com a tentativa de resistência, indo para um lugar ainda mais isolado no final da narrativa: a praia de San Felipe, no México. Ação que traz outra característica das personagens de Coupland, a de serem previsíveis. Atitude que reforça a ideia de achatamento proporcionado no capitalismo tardio, que por sua vez é resultado de uma forma de vida marcada pela compressão temporal e espacial.

A superficialidade advinda do capitalismo tardio está representada até na própria construção das personagens, que são planas. Elas transitam pela narrativa do início ao fim sem a possibilidade de se transformarem, sendo reconhecidas como aquelas que tentam encontrar uma forma de vida que traga de volta sentimentos e uma existência da forma como era possível no alto modernismo. Elas seguem como tipos de pessoas, como é possível ver em Tobias e Tyler, personagens da mesma geração de Claire, Andy e Dag, mas que resolveram jogar de acordo com as regras do sistema, com a finalidade de serem beneficiadas por ele.

Observou-se nesse trabalho que, embora as personagens de Douglas Coupland tentem buscar uma vida com mais significado, resgatando pedaços de um tempo já passado, elas não conseguem alcançar o seu objetivo até o término do romance. Embora Andy presencie um momento que proporcione esperança na última cena da narrativa, esse ainda surge de forma a completar a sequência de trivialidades que constituem a obra. A ideia de continuidade dos momentos verdadeiros é negada quando a personagem presenciar um gesto sincero, que vem dos adolescentes doentes mentais, e é interrompida como forma de dar fim ao romance, fazendo com que o livro de Coupland termine de forma a reforçar o conceito de eternos presentes, que impossibilitam até a própria narrativa de Andy de alcançar a continuidade tão desejada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulações*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BELL, Daniel. *O advento da sociedade pós-industrial*. Cultrix: São Paulo, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.
- COUPLAND, Douglas. *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin's Press, 1991.
- _____. *Generation X'd*. Disponível em: <http://coupland.tripod.com/details1.html>. 24 de maio de 2011.
- _____. *Microserfs*. New York: Harper USA, 1996.
- _____. *Girlfriend in a coma*. New York: Regan Books, 1999.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- FORSTER, Edward M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre : Globo, 1974.
- FUSSELL, Paul. *Class: A Guide Through the American Status System*. New York: Touchstone, 1992.
- GARDNER, JOHN. *A arte da ficção: Orientação para futuros escritores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2010.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.
- MANDEL, Ernest. *Late Capitalism*. New York: Verso, 1998.

MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista*. Porto Alegre: L&PM, 2007.

PALANHNIUK, Chuck. *Clube da luta*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2000.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um jovem poeta*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

THOREAU, Henry David. *Walden; ou a vida nos bosques*. São Paulo: Editora Aquariana Ltda, 2001.

VONNEGUT, Kurt. *Slaughterhouse five*. New York: Delta Publishing, 1999.

ANEXO A – Página do romance



VEAL-FATTENING PEN:
Small, cramped office workstations built of fabric-covered disassemblable wall partitions and inhabited by junior staff members. Named after the small preslaughter cubicles used by the cattle industry.

fattening pens next to me (we called our area the junior stockyard or the junior ghetto, alternately) weren't feeling well or producing much, either. As I remember, Karen was spooked about the Sick Building business more than any of us. She had her sister, who worked as an X-ray technician in Montreal, give her a lead apron, which she wore to protect her ovaries when she was doing her keyboarding work. She was going to quit soon to pick up work as a temp: 'More freedom that way —easier to date the bicycle couriers.'

'Anyway, I remember I was working on a hamburger franchise campaign, the big goal of which, according to my embittered ex-hippie boss, Martin, was to 'get the little monsters so excited about eating a burger that they want to vomit with excitement.' Martin was a forty-year-old man saying this. Doubts I'd been having about my work for months were weighing on my mind.

'As luck would have it, that was the morning the public health inspector came around in response to a phone call I'd made earlier that week, questioning the quality of the working environment.

'Martin was horrified that an employee had called the inspectors, and I mean *really* freaked out. In Toronto they can force you to make architectural changes, and alterations are ferociously expensive—fresh air ducts and the like —and health of the office workers be damned, cash signs were dingy up in Martin's eyes, tens of thousands of dollars' worth. He called me into his office and started screaming at me, his teeny-weeny salt and pepper ponytail bobbing up and down, 'I just don't understand you young people. No workplace is ever okay enough. And you mope and complain about how uncreative your jobs are and how you're getting nowhere, and so when we finally give you a promotion you leave and go pick grapes in Queensland or some other such nonsense.'

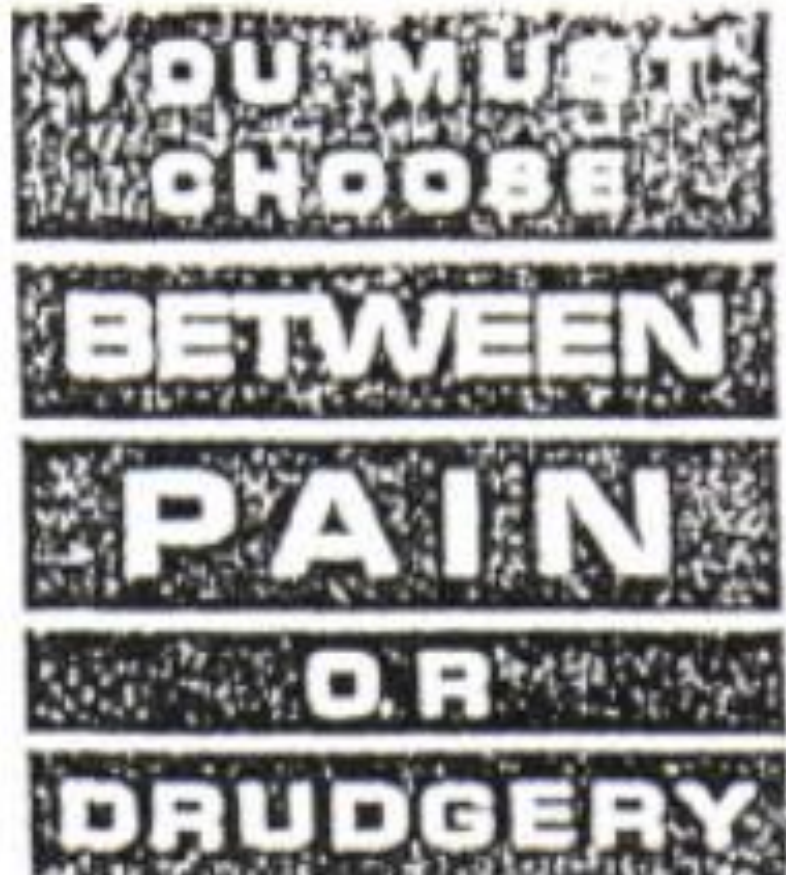
'Now, Martin, like most embittered ex-hippies, is a yuppie, and I have no idea how you're supposed to relate to those people. And before you start getting shrill and saying yuppies don't exist, let's just face facts: they *do*. Dickoids like Martin who snap like wolverines on speed when they can't have a restaurant's window seat in the nonsmoking section with cloth napkins. Androids who never get jokes and who have something scared and mean at the core of their existence, like an underfed Chihuahua baring its teeny fangs and waiting to have its face kicked in or like a glass of milk sloshed on top of the violet filaments of a bug

ANEXO B – História em quadrinho



COUPLAND, Douglas. *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin's Press, 1991. p. 85.

ANEXO C – Adesivo



COUPLAND, Douglas. *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*. New York: St. Martin's Press, 1991. p. 62.