



A sociedade contemporânea nas letras de Teolinda Gersão

Jane Rodrigues dos Santos

Doutoranda em literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense UFF
jane.dos.santos@hotmail.com

Resumo

A partir da análise do conto *Big Brother Isn't Watching You*, de Teolinda Gersão, este trabalho pretende analisar comparativamente esta escrita e aspectos da sociedade contemporânea que norteiam tal história, a destacar: o contexto midiático, os desencontros afetivos e a busca de um sentido, em escape, da própria existência. Neste sentido, será utilizada a teoria sobre o amor líquido e as fragilidades dos laços afetivos de Zigmunt Bauman. Propõe-se, assim, um texto que reflita sobre o modo de ver, presenciar e verbalizar o mundo, exercido na narrativa e partilhado com os leitores de Teolinda Gersão.

Desde seu primeiro romance *O silêncio* (1981), as obras da autora portuguesa Teolinda Gersão expõem como ponto balizar de suas ficções, sempre tecidas em letras cuidadosas, a releitura da sociedade circundante, antes aquela da ditadura salazarista, hoje a cada vez mais evidente modernidade líquida¹.

Parece-nos que destes tempos líquidos nascem narrativas cujos enredos, embora se apresentem reconhecíveis, subvertem a ordem do esperado, não pela produção de labirintos de escrita, mas pelo deslocamento de discursos que provoca. Neste sentido, a autora, dentro de uma suposta linearidade textual, produz discursos que se interseccionam e dos quais emergem a ambiguidade característica da literatura e suas (im) possibilidades de dizer o real.

A fim de analisarmos as relações de sentido que se podem estabelecer nesta troca de contextos, propomos a análise do conto *Big Brother Isn't Watching You*, por meio do qual intentamos observar, sobretudo, como, através do posicionamento subjetivo dos atores sociais

¹ Termo utilizado por Zigmunt Bauman na obra homônima, *Modernidade Líquida*, e que caracteriza o período social do século XX, mais propriamente suas últimas décadas. Segundo o autor, a principal característica desta modernidade é a fluidez do tempo, das ideologias e consequentemente das identidades. Como resultado desta fluidez, distingue-se uma atitude ética caracterizada pelo declínio na crença de que a humanidade chegará a um estado de perfeição, o que faz do sujeito um ser em permanente estado de mobilidade, sem, contudo, efetivamente vislumbrar a realização de um projeto individual ou coletivo.

pasteurizados em mecanismos de assujeitamento ou em uma busca atabalhoada/ equivocada do que pensam ser a felicidade, a escritora constrói as estratégias de uma narrativa contemporânea.

Big Brother Isn't Watching You conta a história de uma adolescente e duas colegas que, não encontrando sentido para suas experiências familiares, afetivas e estudantis, optam por se entregar às promessas de uma vida em estilo *resort*, isto é, marcada pela fama, pelo ócio e por dias à beira da piscina, cercadas de pessoas bronzeadas e sorridentes. Para tanto, as jovens não relutam em assassinar uma outra colega de escola, pois assim, ao serem presas, tornar-se-iam um caso midiático e conseguiriam os tão almejados 15 minutos de fama.

O termo *Big Brother* foi originalmente utilizado pelo escritor George Orwell na obra *1984* (1948), e representava o principal articulador em uma sociedade totalitária ficcional estabelecida no entre-guerras e cujo lema era “*Big brother is watching you*”. Referia-se, principalmente, à sufocante vigilância exercida sobre cada um dos seus cidadãos através das telas, no intuito de manter todos os indivíduos sob o controle absoluto do Estado. O rigor era tamanho, que instrumentos simples como o lápis e o papel eram proibidos, pois a escrita e leitura não-oficiais poderiam representar resistência às ideias pré-estabelecidas pelo Partido do sistema.

Diferentemente, tem-se a retomada do termo *Big brother*, nestes nossos anos 2000, referindo-se a *reality shows*. Nestes, os participantes, confinados em um ambiente cercado de câmeras de vídeo e submetidos a um forte esquema de controle por parte dos organizadores dos programas e seu público *voyeur*, esforçam-se por aparecer nos televisores de todo o mundo, em busca de fama e conseqüentemente de dinheiro. Assim, o “Grande Irmão” midiático igualmente descarta a escrita e a leitura, em seu caráter imaginativo, não mais pela imposição de uma autoridade estatal e sim pela primazia da autoexposição consentida dos indivíduos que destes jogos participam.

Trata-se, segundo Bauman de:

(...) espetáculos televisivos que tomaram milhões de expectadores de assalto e imediatamente capturaram sua imaginação (...) ensaios públicos sobre a descartabilidade dos seres humanos (...) ninguém é indispensável, ninguém tem o direito a sua parte dos frutos de um esforço conjunto apenas por ter dado alguma contribuição ao seu crescimento. (2004, p. 109)

O conto de Teolinda retoma às avessas o lema fascista de *1984* “*Big Brother* (agora na negativa) *Isn't Watching You*”, revelando, antecipadamente, através deste título, a angústia e o abandono em que vivem imersas as personagens de sua ficção.

O conto assim se inicia: “Escolhemos a Tânia porque não fazia falta, era muito bronca e parada (...). A Tânia era melhor para ser morta porque não andava no mundo a fazer nada”. (GERSÃO, 2002, p. 53)

Entretanto, a fala que banaliza o assassinato, por motivo torpe e, como se verá, sem chance de defesa para a vítima, revela-se como parte de um discurso vacilante, escrito em adversativas e impregnado pela forma verbal “podíamos” (pretérito imperfeito):

(...) **mas** não era a sério, estávamos só a dizer coisas da boca para fora. (...). **Podíamos** ter falado de outras coisas, se não estivéssemos fartas de falar sempre do mesmo (...) do pai da Celeste que passava dias no computador e nunca falava, da mãe que vagueava pela casa e não ouvia o que lhe perguntavam, da casa da Celeste, que ficava num bairro caro e tinha tudo o que se podia desejar (...) carro na garagem e garrafas de champanhe na despensa. **Podíamos** ter-lhe chamado novamente estúpida por não aproveitar o que tinha, **mas** já nem valia a pena repetir-lhe isso, a Celeste encolhia os ombros e dizia que se aborrecia de morte como nós. Ou **podíamos** ter falado da escola e gozar com a aflição que a gente tinha dantes, por não passar. Agora a gente ria-se mas é da escola (...) eram tudo balelas o que lá se aprendia (...) *Lusíadas*, a gente tinha mais que fazer na vida. (GERSÃO, 2002, p. 53-54) (grifo nosso)

De todo modo, o pretense discurso cambaleante vai revelando ao leitor que as personagens inserem-se em um contexto de isolamento familiar, ausência de propósitos para a vida que ultrapassam a questão financeira e a desvalorização de toda e qualquer experiência subjetiva.

Em substituição a sua impotência afetiva, as jovens optam por sensações consumíveis:

A única coisa diferente era a droga e a gente **achava** que também iria entrar nessa, **mas**, por enquanto ainda não, só uns charros para passar o tempo, porque também havia muita chatice na droga, **se bem que** agora já tudo era mais fácil, porque a sociedade tinha passado a ser menos repressiva e mais livre, com salas de chuto e tudo o mais, **mas** tirando esse progresso tudo na vida era uma chatice e a gente não tinha aonde se agarrar. **No entanto**, algumas pessoas tinham vidas boas. Bastava ver as revistas: mulheres de vestido de seda, raparigas lindíssimas de biquíni e saltos de dez centímetros (...) jovens lindos de morrer (...) deslizavam em pistas de ski ou tomavam drinks ao pôr do sol em Miami. (GERSÃO, 2002, p.55) (grifo nosso)

Porém esta permuta (de afeto por sensações) ratifica-se apenas como ilusão, cristalizada em figurações e maquiagens próprias das tais fotografias de revista. Propagandas de um produto que não pode ser plenamente mercantilizado, a vida. Pois como observa Bauman: “Sucedâneos comercializados não podem substituir vínculos humanos”. (BAUMAN, 2004, p. 91) Mas é isto o que desejam os que expõem tais fotografias nestes

espaços negociáveis, desejam capturar o mundo em imagens utilizáveis, um instante possível de sorriso e altivez, ensaiado, premeditado, no qual a juventude e o bem-estar sejam eternizados e vendidos como possíveis a todos. Uma espécie de vingança contra o tempo e a tristeza. Entretanto, como lembra Barthes, ao ser fotografado, o sujeito torna-se também objeto, pois passa por “uma microexperiência da morte” tornando-se “verdadeiramente espectro” (BARTHES, 1981, p. 29). Persiste, deste modo, a ideia de simulacro na fotografia, algo que só transmite uma sensação de felicidade por ser estático, desprovido de movimento, da vida e seus riscos. Imagens com sorrisos tão felizes quanto o manequim da vitrine, produtos de venda, dispostos à compra e engessados pelo tempo.

Assim a foto, neste conto, é o que simbolizaria a percepção de outra lógica, em que a economia moral, isto é, o “cuidado e auxílio mútuos, viver para os outros, urdir o tecido dos compromissos humanos, estreitar e manter os vínculos inter-humanos”, estaria descartada em nome da utilidade. Deste modo, os indivíduos, a exemplo das personagens deste conto, tornam-se uma espécie de (2004, p. 94):

(...) ator econômico solitário, auto-referente e auto-centrado que persegue o melhor ideal e se guia pela “escolha racional”, preocupado em não cair nas garras de quaisquer emoções que resistam a ser traduzidas em ganhos monetários e vivendo num mundo cheio de outros personagens que compartilham todas essas virtudes, e nada além. (BAUMAN, 2004, p. 89)

No entanto, Teolinda, não se limita a representar mimeticamente o real e faz tencionar a linguagem, ao inserir no discurso desta narradora, além do não senso contemporâneo, certa sensibilidade para perceber a dimensão dos sentimentos da colega, que matam em nome da fama:

Agora começava, (...) a sentir sono e a ficar tonta, e, antes que se sentisse mal, gritasse por socorro e chorasse, deitámo-la no meio de nós (...) e pusemos-lhe a cabeça por cima da mochila e de um casaco dobrado, para ficar mais confortável. Perguntámos-lhe se estava bem e ela disse que sim, como se tivesse receio de nos desagradar, ou medo de que fôssemos embora e a deixássemos ali sozinha. Ficamos contigo, dissemos, adivinhando o que ela pensava. Não tenhas medo e dorme. (GERSÃO, 2002, p. 61)

Daí em diante, a fala da personagem-narradora se encaminha, como de início, pautado na indiferença afetiva e em uma clara inversão de valores, condizentes com os padrões de conduta do “mercado”:

Só ao terceiro dia a notícia saiu no jornal. Foi a Carina que ouviu no café, e veio contar:

Vocês sabem, a Tânia. Apareceu morta.

Saimos logo e fomos para casa, respirando de alívio. (...) Basta seguirem a pista e vão-nos descobrir.

(...)

E então foi tudo como tínhamos pensado: de repente eles aí estavam, carros, altifalantes, luzes, locutores, polícia, fotógrafos, páginas de jornais com grandes letras: *Adolescentes Matam Colega. Malefícios dos Mídia. Juventude à deriva. Ausência de Valores. Falência da Escola. Onde estavam os Pais?*

‘somos um caso mediático’

Mas nenhuma de nós tem medo nem está preocupada. Temos a certeza de que tudo vai acabar com um belo pôr do sol em Miami. (GERSÃO, 2002, p. 64)

Assim, embora não apresente um narrador heterodiegético – que problematize o comportamento das adolescentes ou construa uma moral da história – o conto traz a marca de uma crítica pressuposta através da postura irônica que assume o ponto de vista das personagens envolvidas na trama, que reafirmam “então foi tudo como tínhamos pensado” e “somos um caso mediático”.

Por fim, observa-se uma leitura também crítica da sociedade atual ficcionalizada no texto, uma vez que, ao considerarmos o título do conto e as vacilações discursivas da protagonista, percebemos similaridades entre a fala da adolescente e aquelas proferidas no confessionário do programa televisivo (BB). Afinal, neste *reality show*, os participantes, tal como as personagens do conto, se mostram incertos das eliminações que são compelidos a fazer e, no entanto, estranhamente seguros de que tudo vale a pena pela vitória.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 1981.

GERSÃO, Teolinda. Big Brother isn't watching you. *In: Histórias de ver e andar*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.