

A MORTE E O APAGAMENTO DO SUJEITO NA SOCIEDADE DE MASSAS, EM *MAS NÃO SE MATA CAVALO?*, DE HORACE MCCOY

Gislene Maria Barral Lima Felipe da SILVA¹

RESUMO

Este artigo analisa a obra literária *Mas não se mata cavalo?*, do escritor norte-americano Horace McCoy, que narra a trajetória do jovem Robert Sylverteen e sua parceira em uma maratona de dança, Glória Beatty. Evidencia-se a relação entre o texto literário e seu contexto, o período pós-*Crack* da Bolsa de Valores em Nova Iorque, em 1929, o florescimento e o *boom* da indústria cinematográfica, fatos históricos com os quais o texto mantém profundo diálogo. A partir dessa contextualização, delinham-se personagens profundamente marcadas pelas conseqüências sócio-econômicas daqueles fatos. São elas representantes das massas manipuladas pela máquina econômica, política, cultural, ou seja, a máquina que forja os grandes negócios. Não apenas as personagens que circulam pelas páginas do romance mostram-se, em sua caracterização, vítimas de uma realidade implacável, mas a própria linguagem que constrói a obra contamina-se com elementos da ideologia subjacente à criação. Ao deglutir formas da indústria cultural em sua estruturação, a obra possibilita a leitura, em seu subtexto, de uma crítica ao universo de onde emerge. Com isso, contribui para desconstruir o mito do sucesso midiático como a salvação para o indivíduo na sociedade de massas e desvelando o desencanto com as promessas da indústria cultural.

PALAVRAS-CHAVE: literatura norte-americana, sociedade de massas, indústria cultural, forma literária/forma social, modernidade.

ABSTRACT

This work analyzes of the literary composition *Mas não se mata cavalo?*, by the North American writer Horace McCoy, that narrates the trajectory of the young man Robert Sylverteen and his partner, Gloria Beatty, in a dance contest. The analysis investigates the relation between the literary text and its context, the period after of New York Stock Exchange crash, in 1929, the bloom and boom of the cinematographic industry: historical facts with which the text keeps deep dialogue. From this context, characters deeply marked by the social and economic consequences of those facts, representatives of the masses manipulated by the economic, politics and cultural machine, or either, the machine that forges big businesses, are delineated. Not only the characters who circulate by the pages of the novel reveal, in its characterization, be victims of an implacable reality, but even the language that constructs the text is contaminated with elements of the underlying ideology of the creation. When the forms of the cultural industry are assimilated in its structure, the work makes possible the reading, in its subtext, of a critical to the universe where it emerges from, contributing to deconstruct the myth of the media success as the salvation for individual in the society of masses and to reveal the disenchantment of people with the promises of the cultural industry.

KEYWORDS: North-American Literature, mass society, cultural industry, literary form/social form, modernity.

As maiores obras modernas são aquelas onde a crise se manifesta com maior clareza,
embora a sua grandeza não impeça que elas se achem na entrada de um impasse,
ou na beira de um precipício.
Vladimir Weidlé

A obra e seu contexto

Cada obra literária absorve seu contexto sócio-histórico e o entranha na criação como matéria estruturante da escrita. E o faz reproduzindo mimeticamente uma dada realidade, ou

¹ Doutoranda em Literatura e Práticas Sociais pela UnB – Universidade de Brasília.

criticando-a. Neste segundo caso, o artista rompe com sua realidade imediata para construir um universo simbólico que, embora finque suas raízes no real, mostra-o por demais desconfortável para ser apenas representado. Ao assimilar elementos de sua exterioridade em favor de uma crítica acirrada a um mundo sem liberdade, regulado pela heteronomia da sociedade de massas e da indústria cultural, a obra *Mas não se mata cavalo?*, do escritor estadunidense Horace McCoy, apresenta uma estruturação problemática. Essa resulta da perturbação que seu próprio conteúdo provoca.

Publicado originalmente em 1935, sob os efeitos recentes da crise de 1929 e nos anos da Grande Depressão Americana, o autor já intuía, ainda sem o necessário distanciamento histórico para uma análise cuidadosa, as conseqüências funestas das imposições da indústria cultural. O texto de McCoy antecipa os efeitos da indústria cultural sobre os indivíduos e a forma como as massas são dominadas pelo sistema. Cada pessoa na multidão faz-se representar pelos figurantes anônimos e impotentes, os quais, à margem do mundo cinematográfico, guardam imensa distância em relação a seus ídolos e aos diretores nos grandes *sets* de filmagens.

Mesmo enraizada em seu tempo, ainda hoje a obra dialoga com as imposições massificadoras do mundo contemporâneo globalizado, já que “igualmente importante é o papel destacado que os meios de comunicação de massa e processamento de dados possuem atualmente – com mais capacidade factual de realizar plenamente a “aldeia global” antevista por McLuhan” (DUARTE, 2003, p. 187). Por isso, essa obra apreende como forma e tema os meandros e mecanismos das dinâmicas sociais, políticas e econômicas da sociedade americana, durante a crise provocada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, bem como a atmosfera do período entre as duas grandes guerras mundiais.

Desse modo, em um texto-painel da sociedade norte-americana daquele período, o lugar de fala das personagens é o de milhões de homens e mulheres comuns, encantados com o fenômeno cinematográfico e o *boom* do cinema. Por isso, acorrem freneticamente aos locais dos estúdios, em busca do sonho de se tornarem artistas de cinema em Hollywood. Nessa luta pela sobrevivência, por meio de caminhos que prometem o glamour da fama por estarem na mídia, os protagonistas Glória Beatty e Robert Syverten encontram-se casualmente em uma das ruas de Hollywood.

No enredo do romance superpõem-se duas linhas narrativas, entrecruzando-se a leitura da sentença de morte do réu Robert Syverten com a narrativa, em primeira pessoa, dos fatos que o levaram àquele julgamento. À medida que vai sendo anunciada a condenação, as frases da autoridade judiciária são entrecortadas pelo registro das lembranças de fatos que, segundo conta o narrador, levaram-no à condição de assassino. A frase imperativa inicial da sentença de morte, “*Levante-se o réu*”, age como um clarão que ilumina a consciência e a memória da personagem – tal qual a luz do tiro que brilha no rosto de Glória no momento da morte. Funciona como o motor de partida, abrindo o espaço da narração para a narrativa central, que consiste na história ocorrida anteriormente e que motiva o julgamento.

Sabe-se, então, que tudo começa em uma maratona de dançarinos, na qual os casais inscritos dispõem-se a dançar dia e noite, com pequenos intervalos para descanso, até o esgotamento de suas forças. O casal vencedor ganha o prêmio de mil dólares, além das refeições diárias e a garantia de um local onde se abrigar, tudo bem à moda dos atuais *reality-shows* da televisão mundial. É um espetáculo que se dá à vista do público, onde a competição fundada na miséria do Outro e na exposição dos corpos extenuados, que se arrastam horas a fio, garantem o entretenimento do espectador. Para estimular a atenção e o interesse do público e dos anunciantes, são promovidas atrações como números de dança e, principalmente, os *derbies*, em que os casais trotam como cavalos em corrida. Por outro lado, ávidos pela ilusória promessa de um lugar no mundo do cinema, os maratonistas buscam, sobretudo, a fama e a atenção dos produtores e diretores de cinema.

Com o confinamento num ambiente fechado, a exaltação dos nervos é inevitável. Após uma dança de dias e noites a fio, a maratona é interrompida antes de seu fim, pela série de brigas e violência que acontecem na casa. Mas Glória não sabe e nem quer mais viver fora daquele bailar alienante. A morte, tão desejada e proclamada, aparece, enfim, como solução para aquela que tenta criticamente rebelar-se contra o sistema que a oprime, que a utiliza como uma mercadoria que

produz lucros e que, ao fim, não apresenta uma solução para seu drama. O inocente parceiro é manipulado e também levado a se destruir enquanto destrói o Outro. A morte de Glória é a morte do indivíduo, que, iludido e sem saída, não resiste ao esquema massacrante de um mundo dominado pelo lucro, pelo capital e pelo controle desmedido da máquina dos grandes negócios sobre o desejo humano.

Personagens sem glória

Com tendência à autodestruição, Glória constrói sua potência como personagem a partir da impotência que ronda sua própria vida: ela propõe, convida e induz Robert a participar da maratona e depois a exterminá-la. Mal sucedido, como sua parceira, com o trabalho como “extras” nos filmes hollywoodianos, Robert é levado, ao aceder à proposta da competição, à própria morte: “– Uma amiga minha está insistindo para eu entrar numa maratona de dança lá na praia – contou Glória. – Casa, comida grátis enquanto a gente se agüentar... e mil dólares se ganhar a maratona” (*MNMC*, p. 23). Glória comunga com a mentalidade reinante entre as jovens da época, que, seduzidas pela possibilidade do brilho no cinema, decide tentar a sorte em Hollywood, uma vez que não havia um tipo marcante, pré-fixado para encarnar os tipos do cinema.

Segundo o historiador Robert Sklar, em *História social do cinema americano*, as formas de disputa eram acirradas em Hollywood. E, no jogo da concorrência, o corpo era o equipamento mais importante de que dispunham os rivais. Então o corpo havia de se adequar às formas padronizadas de conduta, pois era destacado como uma questão de negócio, filosofia ou de prazer, e devia estar em boa forma, para que os artistas pudessem exercitar-se em corridas e em cavalgadas para novas tomadas de cena (SKLAR, 1975, p. 101). Essa idéia de valorização e ao mesmo tempo depreciação do corpo encontra na obra de McCoy uma figuração precisa, pois o corpo aparece como o bem que resta ao indivíduo que, sem chances reais de ser absorvido para o estrelato, vê nele uma forma de conseguir, mediante seu emprego até a exaustão, manter-se vivo.

No entanto, uma manipulação adequada do tempo e o aperfeiçoamento do modo de se lidar com o mínimo intervalo entre os períodos de descanso são essenciais para um desempenho eficiente na maratona. Robert adquire essas habilidades de otimização do tempo, manipulando-o a fim de obter vantagem, seja por um gerenciamento estúpido do mínimo tempo em seu favor, seja por uma acomodação necessária de seus corpos, requisitos indispensáveis para os indivíduos que haviam feito das maratonas um negócio, uma profissão:

Alguns veteranos me ensinaram que para agüentar uma maratona de dança era preciso aperfeiçoar um sistema de aproveitamento para aqueles períodos de descanso de dez minutos. Aprender a comer o sanduíche e fazer a barba ao mesmo tempo, ou então a comer sentado no W.C., enquanto alguém dançava e a dormir no ombro do par sem parar de dançar. Mas todos esses truques da profissão a gente tinha de aprender na prática (*MNMC*, p. 28).

Cenas metafóricas de auto-imolação, a competição brutal da maratona de dança e os *derbies*, sugerem, dentro de uma lógica paradoxal, que, para se manterem vivos, os indivíduos precisam aniquilar-se, sacrificar-se até a exaustão e, ainda assim, sentirem-se confortados por terem garantido a roupa e um abrigo. E os maratonistas ainda carregam no corpo violentado as marcas e os letreiros das empresas que patrocinam sua sobrevivência naquela espécie de mata-douro. A criação e a aceitação dessas ocupações hoje se devem, segundo o pensamento de Adorno, à “capacidade de escorregar e de se arranjar, de sobreviver à própria ruína (...) [o que] é próprio da nova geração”, pois “seus membros estão em condições de exercer qualquer trabalho, porque o processo de trabalho não os sujeita a um ofício determinado” (2002, p. 59). Logo, na sociedade de massa o indivíduo improdutivo pode ser ocupado em qualquer coisa, em qualquer lugar, desempenhando funções que não exigem habilidades especiais, que requerem apenas o tempo livre, como se vê nos *reality shows* mostrados nos canais televisivos.

Tal situação está representada na referência indiferente, ou até mesmo irônica, de uma das dançarinas quando se sabe patrocinada por uma empresa que nenhuma relação possui com o que

ela fora buscar em Hollywood: “– Já que não pode ser a Metro Goldwyn Meyer, não faz mal que seja uma garagem” (*MNMC*, p. 51). Dessa forma, a própria descaracterização da dança retira da competição seu caráter artístico. Depois de incontáveis passos arrastados, não se pode mais chamar de dança os movimentos executados pelos maratonistas. Ou melhor, o fato de passar a ser uma dança que não mais se dança – apenas se anda, movimenta-se, ou trota – marca a não importância da função da pessoa enquanto dançarina, pois “a indústria cultural pode fazer o que quer da individualidade somente porque nela, e sempre, se reproduziu a ínfima fratura da sociedade (ADORNO, 2002, p. 61).

Se “a cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os instintos bárbaros (...) [e a cultura industrializada] ensina e difunde a condição em que a vida desumana pode ser tolerada” (ADORNO, 2002, p. 56-7), a obra mostra que, mais que tolerada, a vida desumana deve ser cultivada em prol do espetáculo, do desejo imperioso, perverso e desesperado de obter a catarse, e principalmente o lucro, pelo sacrifício do Outro. Ainda que o espetáculo venha calcado no sofrimento e na dor. E assim o uso extenuante do próprio corpo, numa manifestação de barbárie, é considerado com naturalidade, porque o corpo, na era do espetáculo, tornou-se coisa e, como tal, não requer ser preservado.

A personagem constitui, a partir de seu nome emblemático, um problema e uma contradição na própria forma da obra. Isso é posto desde a caracterização inicial da anti-heroína, cujo passado pautou-se pelo fracasso e pelo insucesso, desde a orfandade, os maus tratos praticados pelos parentes que a amparavam, o ambiente familiar violento e inóspito, o desemprego, a tentativa de suicídio, a detenção e um amante inescrupuloso. Mas no relacionamento com Glória, Robert demonstra acreditar, ingenuamente, em todas as promessas da indústria cultural, naquilo que os anúncios publicitários pregam como garantia de felicidade, conforme declara neste diálogo:

Vou sair deste carrossel – disse ela. – Estou farta de toda essa porcaria...
 – Que porcaria?
 – A vida.
 – Por que não procura fazer alguma coisa? Você tem uma atitude errada para com as coisas.
 – Não me venha com sermões...
 – Não estou pregando nenhum sermão, mas você devia mudar de atitude. Estou falando sério. Você contagia todo mundo a seu redor. Tome o meu caso, por exemplo. Antes de nos encontrarmos, eu não via jeito nenhum de fracassar na vida. Nem sequer pensava em fracasso... E agora... (*MNMC*, p. 149).

A partir desse enunciado, percebe-se que, em relação à consciência alienada de Robert, Glória representou o desnudamento, a revelação, o desmascaramento das quimeras em que estava encerrado. E faz ruir sua crença na possibilidade de auto-realização como diretor de cinema. Já Glória, dentro de sua amargura e em um contexto de barbárie desenfreada, representa a lucidez do pensamento, a consciência crítica do indivíduo, a capacidade de sentir e pensar; uma vez que, naquela movimentação irracional e degradante, ela aparece como o movimento da discordância e da contestação. E, assim, dá a ver a impossibilidade, o apagamento, a morte do indivíduo na sociedade de massas, pois o que viria representar a glória é sua própria ruína; por isso a aspirante a essa glória é, ao final, a vítima da própria engrenagem que a constrói, porque ela logo percebe que “a fortuna não virá para todos, apenas para algum felizardo, ou antes aos que um poder superior designa – poder que, com frequência, é a própria indústria do entretenimento, descrita como na eterna procura de seus eleitos” (ADORNO, 2002, p. 45).

Matar Glória é liquidar a possibilidade de qualquer sensibilidade individual que pudesse haver naquele espetáculo, já que, extremamente lúcida, é perturbadora, porque perturbadora do próprio sistema que a criou. Matá-la é, sobretudo, aniquilar a última possibilidade de resistência que poderia restar, porque, do ponto de vista em que fala, ela ainda pode esquadrihar criticamente sua posição dual, imersa naquele espetáculo por não-opção, por uma questão de sobrevivência. Quando vai a Hollywood, está apenas cumprindo um trajeto tão comum a milhares de pessoas que à época, ante a falta de perspectivas no mercado de trabalho, buscavam uma chance de realização do sonho, a priori malgrado, do estrelato no cinema. Um desejo que, de fato, ela nunca possuiu;

um sonho que lhe passa momentaneamente pela cabeça iludida pela leitura de uma revista de cinema, cujo objetivo era mesmo, reproduzindo a função do cinema, seduzir seu consumidor.

Desse modo, a morte de Glória constitui a morte do sonho de ambas as personagens, bem como daqueles que ancoravam nos estúdios cinematográficos seus sonhos de realização profissional, e recebiam, como contrapartida, a marginalidade, o crime, o fracasso. Além da torpeza da vida dos próprios artistas, por verem-se constantemente envolvidos em escândalos que alimentavam a imprensa sensacionalista, a qual desejava retirar de Hollywood o máximo que pudesse render de matéria aos colunistas de jornais, agentes de publicidades, aos jornais e ao público incessantemente ávido por novidades, e que vinham a confirmar que “o ambiente de Hollywood era de tal ordem que corrompia quase que inevitavelmente os que se moviam dentro dele” (SKLAR, 1975, p. 99).

Enquanto Robert persiste na esperança de concretizar sua entrada no cinema, Glória, completa nihilista, não vê sentido em nada. Mas, ao perceber os meandros de um jogo inescrupuloso, desilude-se ao não ter mais nada a que se apegar e desiste definitivamente: “O cinema que vá pro diabo! Eu queria era estar morta” (*MNMC*, p. 22); ou “Esse negócio de cinema é um negócio nojento – disse ela. – Você tem que conhecer gente que você não quer e tem de ser amável com tipos que a gente tem raiva” (*MNMC*, p. 135). São passagens que apontam uma lucidez essencial, uma vez que ela não se ilude com o grande aparato criado pelo homem para distrair-se pela vida, e afastar de si sua condição iminente de humano, de mortal, porque, segundo Adorno, “divertir significa que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra”, que “na base do divertimento planta-se a impotência” e a “libertação prometida pelo entretenimento é a do pensamento como negação” (2002, p. 44). Por isso, ela se comporta como o vivo-morto: deflagra-se o aniquilamento anunciado, no próprio viver, para qualquer momento. Em seu desespero, Glória não tem paciência de que seu tempo se cumpra tranquilamente, tornando seus dias um contínuo ruminar para o fim precoce.

A participação na maratona, a descrença naquela última possibilidade de ilusão e a convivência com os meandros e bastidores do malogrado mundo do espetáculo confirmam a inutilidade e a sordidez da vida que se impõe àqueles que, incapazes de encontrar uma identidade definida, encarnam a impotência do indivíduo na multidão, membro de uma sociedade estratificada, massificada, que não oferece alternativa real para a sobrevivência. Como uma personagem sem lugar, sua ausência visceral, essencial, profunda leva-a a buscar o cinema, ou seja, o mundo da ficção, como solução para sua crise existencial.

No entanto, tudo culmina com a dança, que não chega a ser propriamente uma dança, mas um caminhar desconexo; e, às vezes, o trotar ou correr não configuram uma corrida, mas um arrastar-se exaustivamente nos *derbies*, movimentos que remetem ao modo como as personagens locomovem-se no mundo, deixando-se arrastar sob os ecos maçantes dos anúncios publicitários ou andando desajeitadamente para lá e para cá, sob uma notável falta de desejo, de possibilidade de auto-realização. Também os incômodos causados pela profusão de anúncios (“Não era uma orquestra lá muito boa, mas era melhor que o rádio, porque a gente não tinha de escutar um mundo de anúncios pedindo, suplicando que a gente comprasse qualquer coisa” – *MNMC*, p. 65) que embalam esse arrastar-se dos pares preconiza a própria falta de lugar das personagens, que bailam indefinidamente à procura e na esperança de algo que não pode se concretizar, e acabam sucumbindo à sua própria errância.

A crítica à indústria cultural

O nascimento do cinema implica a formação de uma nova subjetividade a partir de sua inserção como produto de consumo em massa, criação que coincide com o fenômeno das grandes migrações urbanas e o crescimento das cidades. Nesse contexto, uma mudança de paradigmas observa-se em todos os setores da atividade humana e novos padrões de comportamento vão conformar uma nova subjetividade.

Todo o mal-estar que contagia o leitor e subjaz à personagem Glória faz parte do sentimento de impotência de toda aquela geração de desesperançados e deserdados da Grande Depressão Americana. A falta de perspectivas, esperanças, desejos e a perda de sentido da vida é o mote daquela gente que padecia de desgosto. Quando comunicado sobre o desejo de morte de sua parceira, Robert responde: “eu sei o que você quer dizer. Sei exatamente o que você quer dizer...”

(*MNMC*, p. 23), ou, ao saber de sua personalidade depressiva, adianta-se: “mas eu não tirei conclusões apressadas do simples fato de o doutor examinar o coração dela seis ou sete vezes por dia. Eu sabia que ele nunca poderia localizar a doença dela com o estetoscópio”(*MNMC*, p. 119).

A inexistência de um projeto de vida para essas personagens leva à falência da vida enquanto projeto. Sem perspectivas e objetivos, elas podem se entregar à dança desenfreada ou a qualquer coisa que surja. O desprezo pela vida, em qualquer manifestação, inclusive quando Glória aconselha a companheira a um aborto, inscreve-se no movimento de negação da própria possibilidade de vida. No ato de abaixar-se para recolher as moedas atiradas aos apresentadores de números artísticos representa-se a indignidade daqueles que precisam e aceitam recorrer à exposição de seus corpos em busca da sobrevivência. O fracasso está *a priori* contido em uma humanidade que busca na superexposição de imagens em *reality-shows* a realização de seus principais objetivos. Até mesmo os anseios pessoais e profissionais são forjados pela indústria cultural, que, padronizando gostos e necessidades dos indivíduos, torna-os não apenas iguais, mas incapazes de resistência, pois o que ela cultiva, com o divertimento, não é a “fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda pode haver deixado” (ADORNO, 2002, p. 44).

O caráter mercantil e descartável da sociedade de consumo é invocado durante todo o espetáculo da maratona. Se na indústria cultural tudo não passa de negócios, importa tão somente que o público creia naquilo que está lendo nas revistas e assistindo nos *mass media*. Mesmo as instituições sociais conservadoras perdem seu caráter autônomo e tornam-se manipuladas pela indústria do espetáculo. Se o anúncio de um casamento no palco pode atrair audiência e patrocinadores, que a cerimônia se realize a bem da diversão e do crescimento dos lucros. Qualquer fato que desperte a atenção do público a fim de manter a casa cheia serve para alimentar o show, seja a simulação de um casamento ou mesmo a prisão de um assassino participante da maratona, ainda que fatos calcados na aniquilação do Outro, configurando uma competição corrosiva e desenfreada. Também não interessa aos organizadores e patrocinadores quem sairá vencedor da maratona; importa que o show possa se retroalimentar e continuar.

Naquele local que funciona também como uma espécie de vitrina, onde os artistas tinham oportunidades de serem vistos e reforçar sua presença, assim como também os “olheiros” podiam perceber talentos a serem alçados para o cinema, Robert revela-se sonhador com a carreira que embevecia grande parte da juventude da época:

– Mas o mais importante não é isso. Muitos produtores e diretores vão a essas maratonas. Há sempre uma chance de eles escolherem a gente e sempre uma chance de eles escolherem a gente e darem um papel num filme... Que é que você acha?

– Eu? Oh, não sei dançar lá muito bem...

Não precisa saber. O que você tem de fazer é não parar. (*MNMC*, p. 23),

sendo incapaz de distinguir entre o que pode e o que deve fazer.

O ambiente asfixiante, dominado pela música ininterrupta e alucinante, enclausura as personagens em competição e é um ingrediente que acirra os ânimos, a ponto de se verem freqüentemente exaltados e emocionalmente fragilizados. Daí, só podem surgir e proliferar as discussões, agressões entre os indivíduos, criando na narrativa uma atmosfera de aborrecimento, violência, morte. Tanto a narrativa da maratona quanto a narração da sentença vão se encaminhando inevitavelmente para o fim trágico, com uma sucessão de acontecimentos cruéis: o casamento simulado, a briga entre os presentes e a morte de um deles, as violentas agressões de Socks ao assassino, em que fazia “o sangue esguichar por cima das pessoas e coisas ao redor” (*MNMC*, p. 142).

A morte do espectador, representada pela bala perdida incrustada fatalmente na testa da ardorosa fã Mrs. Layden e, com tudo isso, o fechamento da casa de danças decretam o fim do próprio espetáculo. Apesar de a vida dessas personagens estar reduzida a esse alucinante carrossel, fora desse mundo não há salvação, senão a trágica morte. Além da bestialização do ser humano, exposto ao limite em suas capacidades biológicas, a perversidade dos apostadores que sugerem estar apostando em cavalos, e as constantes referências do narrador e mesmo do apresentador do *derby* a seus pares como cavalos e éguas configura um quadro animalizado do homem (“Há um

cavalo com cãibra no par nº 22”, *MNMC*, p. 80). O valor do indivíduo fica reduzido à sua capacidade de se transformar em espetáculo para aqueles que pagam para ver os mais fracos fencerem.

Assentando-se em pulsões básicas do ser humano, a indústria cultural canaliza esses impulsos para a destruição, desvelando o desejo inconsciente da visão de sofrimento do Outro, do aniquilamento do mais fraco. No mundo competitivo, a sobrevivência e o sucesso de um dependem da eliminação do concorrente e, dentro dessa lógica, o *voyeurismo* do fã representa o gozo sádico do espectador; neste caso, o do leitor, que se coloca perante a narrativa como o *voyeur* que assiste a uma infinda dança de maratonistas, engajados na torturante competição, onde o que se testa é apenas o limite de resistência física do ser humano. Como o leitor-*voyeur*, há também os espectadores, os fãs que torcem por seus pares preferidos, incitando a continuarem a autodestruição: “Não basta o espetáculo desses pobres desgraçados caindo no chão todas as noites?” (*MNMC*, p. 90). Dessa forma, os indivíduos que consomem a diversão retiram daquelas breves horas o gozo perverso, porque calcado na exploração e sofrimento alheios, uma forma de alívio mental ou espiritual de suas horas de entrega ao trabalho socialmente produtivo. Representam-se as massas desejosas de novidades que se aliviam na observação da miséria alheia: “Ninguém me deu a menor atenção. Estavam muito ocupados recolhendo os corpos. O público se achava quase todo de pé nas suas cadeiras, numa gritaria infernal” (*MNMC*, p. 81).

Esse embrutecimento, segundo o filósofo Peter Sloterdijk, “hoje e sempre, costuma ocorrer exatamente quando há grande desenvolvimento do poder, seja como rudeza imediatamente bélica e imperial, seja como bestialização cotidiana das pessoas pelos entretenimentos desinibidores da mídia” (2000, p. 17). Nesse caso, o poder parece não ter uma origem, pois ele está representado nas atrações da indústria do divertimento. O embrutecimento aparece nos espetáculos calcados à base da violência, da agressividade, do sofrimento humano. Nota-se que a indústria cultural trabalha com a ética da destruição, a estética da morte do sujeito e do indivíduo em prol da massificação do gosto e do desejo. Por isso, poder-se-ia dizer que “a indústria cultural como um todo apresenta uma altíssima efetividade social, já que ele é praticamente onipresente no mundo moderno. E participa intimamente do cotidiano de bilhões de pessoas, mas no que concerne à sua correção social, é evidente o estrago que ela causa no psiquismo dos indivíduos, sendo que o maior deles seria talvez o de abortar nos indivíduos a capacidade própria de desejar o melhor não apenas para si, mas para o gênero humano” (DUARTE, 2003, p. 127).

A desumanização do homem por meio de hábitos bestializadores, como a euforia e o arrebatamento nos estádios de futebol, estão representados, na obra em estudo, pelo comportamento da platéia que assiste, eufórica e hipnotizada, ao sangrento espetáculo da maratona de dança. Elas representam as “mídias desinibidoras”, segundo expressão de Sloterdijk, aquelas que, não tendo os sentidos domesticados, promovem a animalização em potencial do ser humano. É mesmo com todo o progresso tecnológico e científico alcançado em todos os ramos do conhecimento, o que suporia um avançado estágio de desenvolvimento humanista, o que se percebe é que “na própria cultura contemporânea trava-se uma luta titânica entre os impulsos domesticadores e os bestializadores, e seus respectivos meios de comunicação” (SLOTERDIJK, 2000, p. 46).

Com a crítica à indústria cultural, a obra promove a autoconsciência, desempenhando o papel do livro que, segundo Sloterdijk, é o de humanizar, fazer amigos, combatendo um sistema que faz dos homens inimigos ao potencializar seus instintos bestializadores. Ao reproduzir na obra os produtos da indústria cultural, por exemplo, na imitação dos letreiros e notícias de jornal, esses agora não servem mais ao propósito de vender, gerar lucros e alienar, erguendo-se como elemento de denúncia de uma realidade massacrante para o indivíduo comum, mergulhado no sonho impossível, já que, nas palavras de Adorno, no mundo esquemático das imagens do cinema e da televisão “apenas uma terá a grande chance, somente um será famoso, e mesmo se todos, matematicamente, têm a mesma possibilidade, todavia, apara cada um, esta é tão mínima, que ele fará melhor em esquecê-la de imediato e em se alegrar com a fortuna do outro, que muito bem poderia ter sido ele próprio, e que nunca será” (2002, p. 45-6).

Representante de uma geração falida pela falta de perspectivas, Glória percebe de forma lúcida o malogro em que todos estavam metidos naquela maratona, e seu desencanto acaba por contaminar o parceiro. O desespero de sua personalidade maníaco-depressiva espraia-se: “Acho que o mundo está podre e eu estou liquidada. Era melhor eu estar morta. Era melhor que todo

mundo estivesse morto. Eu enveneno tudo que está a meu redor” (*MNMC*, p. 151). A partir do momento em que Robert assume o ponto de vista de Glória e decide ajudá-la a morrer (“Ela tem razão”, eu disse para mim mesmo. “É o único jeito de livrá-la desta miséria.” (*MNMC*, p. 151)), sua consciência é obliterada pelas imagens da infância, um novo clarão ilumina sua consciência de que está agindo em favor de uma nova ética humana. Todo o desengano de Glória aparece, ao final, como uma forma lúcida de perceber o grande carrossel em que está girando. Sua dor e impotência é saber-se apenas um objeto dentro do mundo do espetáculo, ao qual é incapaz de resistir e reagir verdadeiramente.

A linguagem da narrativa

A literatura traz inevitavelmente um problema e, com ele, uma nova forma de percebê-lo, interpretá-lo, responder-lhe indagações e propor novas investigações; forma essa que diz, em si, um conteúdo. Dessa maneira, para narrar de forma condizente esse momento histórico de transformações nos modos de vida social, de surgimento dos grandes centros urbanos, do nascimento da indústria cultural e da sociedade de massas, McCoy recria na linguagem do texto um mosaico da sociedade da época: plurilingüístico, plurivocálico, polifônico, como o é sempre o texto do romance, segundo as caracterizações de Mikhail Bakhtin (1993).

Desse jogo de linguagem obtido, reverbera uma rede discursiva que filtra a língua, o discurso, a voz, enfim, das múltiplas instâncias sociais envolvidas no mundo representado. Essa formalização acaba por chamar para o texto elementos da cultura de massa, criando uma forma original e instigante de representação literária, por meio do emprego de recursos estilísticos variados, como a inter e a intratextualidade, a metalinguagem, o texto-espelho, a pluridiscursividade, a ironia e a representatividade dos signos.

A obra constrói-se a partir da visão dos derrotados, daqueles para quem a promessa de um mundo *glamouroso* não se cumpre nem se cumpriria, porquanto o acaso do sucesso só se dará para alguns poucos indivíduos. Mas nem por isso as demais vozes dos vários setores sociais estão fora da rede ideológica e estrutural do texto. Elas ecoam no interior do romance, numa orquestração de vozes e sentidos que compõem um painel da sociedade, constituído das várias vozes que circulam socialmente. Assim, ouve-se desde o discurso de teor dissimulado do apresentador e produtor do espetáculo:

Nunca lancei mão desses truques em toda a minha vida, minha senhora. – disse Socks. – Esse casamento é no duro. Eu não seria capaz de enganar meus clientes dessa maneira. Pode perguntar a qualquer uma das pessoas com quem tenho negocio que espécie de homem sou eu... (*MNMC*, p. 109);

o tom imperativo do anúncio publicitário:

E não se esqueçam, senhoras e senhores, logo ali na extremidade do hall está localizado o Palm Garden, onde encontrareis deliciosas bebidas, todas as marcas de cerveja, e sanduíches. Visitem o Palm Garden, senhoras e senhores... (*MNMC*, p. 51);

a postura da fã embevecida, incondicional, fiel e fanática que se alimenta das mazelas e do sofrimento alheio:

(...) Vou ficar mais tempo esta noite. Estão vendo? – Apontou para o cobertor e para o cesto em que trazia a sua merenda, e que se encontrava em cima da cadeira, ao lado dela. – Vou ficar aqui para torcer pra vocês (p. 67),

entre os muitos outros que compõem a teia discursiva do romance.

Embora à época da produção da obra, a sociedade ainda estivesse imersa nos espetáculos à moda das maratonas, McCoy já percebera que o show não pode parar, pois se alimenta de seu próprio intestino: uma manchete de jornal anunciando que um “jovem assassino [é] preso em maratona de dança” (*MNMC*, p. 68) reproduz nas páginas do romance o noticiário do jornal. Dessa

forma, o texto do anúncio de rádio e o de revista, e o do noticiário de jornal (e tudo o mais que carree a atenção do potencial telespectador para o show), participam das páginas do romance.

Daí é que se tem o *mis-en-abime*, ou o texto-espelho, no fragmento da notícia jornalística que narra um assassinato, funcionando como um presságio do que está para acontecer com o protagonista no decorrer do enredo. Ainda nessa técnica da metalinguagem e em uma estratégia especular, o objeto-livro fala de si próprio quando o autor cumpre, em sua criação, o desejo análogo da personagem Robert de fazer filmes que retratem o homem comum (*MNMC*, p.137) em sua jornada cotidiana: o autor realiza, com seu romance, o desejo de sua personagem.

A crítica à indústria cultural processa-se por meio do rompimento com a narrativa linear e pela inserção no texto do romance de elementos externos à obra. A própria linguagem da justiça, atrelada aos valores racionalmente indiferentes ao indivíduo nas grandes sociedades, a sentença do juiz, que norteia todo o desdobrar do romance, e marca o tempo intrínseco da obra, é uma fala incorporada à estrutura textual e fundamental em sua estruturação. Assim, o romance é ilustrado com colagens de notícias, figuras de linguagem (como a ironia), imagens literárias (como as ondas que sempre atraem o olhar do sonhador Robert), manchetes e textos jornalísticos, referências a personagens das histórias em quadrinhos (“O modelo de Popeye. – observou Glória”, p. 105), anúncios publicitários (com a reprodução de placas que lembram a tabuleta do relógio que indicam as horas decorridas e os pares restantes), ou mesmo a linguagem bíblica (a colagem do Salmo de David, *MNMC*, p. 141). São esses, enfim, elementos que, agregados à montagem do romance, dão a ver sua estrutura moderna, ao absorver os vários discursos e linguagens que circulam socialmente.

Ao lado disso, o autor traz para o texto elementos e fatos do real histórico, em referência a nomes que se destacaram no círculo cinematográfico, como o ator Gary Cooper e o diretor Boleslawsky. Além disso, reúne, no interior da estrutura narrativa, fragmentos de outras séries culturais, acenando para o questionamento do valor simbólico do texto e sua linguagem a fim de dar conta do novo lugar em que ainda é possível à literatura.

A forma textual internaliza a substância literária que insiste na angústia, na violência e no fracasso do ser humano. Representa-se, assim, a morte e o apagamento, afinal, do indivíduo no interior da sociedade de massas, dominada pela indústria cultural. Enquanto forma literária, a construção da obra reforça esse fracasso no tom fúnebre e pessimista da narração, na configuração fragmentada e na mesclagem de tempo psicológico e cronológico, o que reflete a fragmentação dolorosa da consciência do indivíduo.

Finalmente

Ao propor a discussão ética na obra, McCoy apresenta uma reflexão sobre o poder e o esforço das várias instâncias da sociedade de massas para aniquilar o indivíduo. Enquanto Robert representa uma força aparentemente amoral – e acima de todas as outras leis da cultura humana, pois decide a morte do Outro –, McCoy percebe o drama daqueles que transitam na periferia da indústria cinematográfica e, vivendo do sonho inócuo de inserção nesse universo, perecem à margem do mundo espetacular. Se ele apresenta, de forma crítica, a rede de discursos sociais que compõem esse universo, privilegia, no entanto, a perspectiva dos deserdados desse mundo.

Assim, em *Mas não se mata cavalo?*, McCoy acaba por narrar a dificuldade de sobrevivência em condições adversas às necessidades básicas do indivíduo em um contexto exterior brutal. Na própria forma de realização, a obra capta do mundo opressor um modo angustiado de representação dos conflitos psíquicos, dos problemas sociais, das dinâmicas internas da sociedade. Então, o que o autor acaba narrando é também a morte como a frustração dos ideais, a impossibilidade de auto-realização, o desamparo e a inocuidade do indivíduo enquanto força contestatória no mundo da indústria cultural e na sociedade de massas. Mas se os elementos da indústria cultural incorporam-se à obra, também nela estão internalizados – como elementos de resistência e contestação – a descrença no materialismo fundado na superabundância de produtos de ingestão rápida e inescrupulosa, bem como o esgotamento do lado mais fraco desse sistema.

Na época da publicação da obra, o cinema já conhecia sua própria força, glamour e fascínio perante o público ávido por consumir as últimas produções filmográficas. Imperava então o discurso e o mito do sucesso no cinema para o sucesso pessoal, como a forma, por excelência, de realização humana e profissional. Nesse contexto, o texto de McCoy pode ser interpretado como

uma escrita a contrapelo da realidade sócio-histórica da época. Enquanto o discurso da cultura de massa promovia a apologia do cinema, essa obra literária ergue-se como uma voz da periferia do sistema e dá visibilidade ao marginalizado desse sistema. Colocando-o no lugar de protagonista do romance, revela-se a face que se deseja ocultar de um mundo pretensamente de vencedores e bem-sucedidos, mas que “existem apenas como sujeitos de seleção”. Evidencia-se que dentro da falta de perspectivas sociais, a ditadura de cunho ideológico dá-se pela mídia, que impõe qual caminho seguir e, assim, “alguns poucos querem, quanto à maioria, poucos querem por eles” (SLOTERDIJK, 2000, p. 44).

O discurso da obra desconstrói o mito do sucesso obtido facilmente graças à superexposição de rostos e corpos glamourizados com o objetivo de lucros, desvelando os vícios e a barbárie do mundo da imagem. Desse modo, essa eficiência e eficácia da indústria cultural fazem-se à custa do sacrifício, da exclusão e da eliminação dos indivíduos. A palavra literária de McCoy registra com vigor a dramaticidade da experiência de tentativa do indivíduo comum de inclusão no mundo do reconhecimento midiático. Representa também a utopia da fama e da glória, o que permite ler criticamente a ideologia da cultura de massa que se propunha à época e, inclusive, coloca em xeque as certezas e promessas de sucesso da indústria cultural. Percebe-se então que “a época contemporânea, exacerbando a produção de bens materiais e imateriais em detrimento da consistência dos Territórios existenciais individuais e de grupo, engendrou um imenso vazio na subjetividade que tende a ficar cada vez mais vazia e sem recursos” (GUATTARI, 1990, p. 30).

A resposta que McCoy dá em *Mas não se mata cavalo?* a essa dificuldade de se produzir literatura em um período de crença desmedida no mundo do consumo e no sucesso sem limites da indústria cultural – mas construído ao largo de tantas mazelas sociais – aponta para uma estrutura textual que registra a angústia, o inconformismo, a resistência. Esse mal-estar que instiga esteticamente um escritor impele-o a buscar novas e autênticas saídas de criação, como o fez Horace McCoy com uma forma e linguagem original, crua, simples e humana, fora dos padrões e da retórica literária vigente à época. No entanto, seu texto permanece ainda atual porque se impregna do mesmo caos e desespero do mundo contemporâneo, também dominado pelo apelo ao consumo e pela hipervalorização da imagem.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. (2002). *Indústria cultural e sociedade*. Trad. de Julia Elisabeth Levy [et al.]. São Paulo: Paz e Terra.
- BAKHTIN, Mikhail. (1993). *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Hucitec.
- BENJAMIN, Walter (1982). Tesis de la filosofía de la historia. _____. *Para una Crítica de la Violencia*. México: Premiá.
- DUARTE, Rodrigo. (2003). *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: UFMG.
- GUATTARI, Félix. (1990). *As três ecologias*. Trad. de Maria Cristina F. Bittencourt. Campinas: Papyrus.
- MCCOY, Horace. (1982). *Mas não se mata cavalo?* Trad. de Érico Verissimo. São Paulo: Abril Cultural, [Edição original: 1935].
- SLOTERDIJK, Peter. (2000). *Regras para o parque humano: uma resposta à carta de Heidegger sobre o humanismo*. Trad. de José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade.
- SKLAR, Robert. (1975). *História social do cinema americano*. Trad. de Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix.