

ESPACIALIDADE E ESTETIZAÇÃO NO ROMANCE *10:04*, DE BEN LERNER

— MATHEUS CAMARGO JARDIM

RESUMO

O objetivo deste texto é fazer um breve mapeamento da representação do espaço e do processo de estetização capitalista a partir da leitura cerrada do primeiro parágrafo e de trechos homólogos do romance *10:04*, de Ben Lerner. A partir da análise, procuraremos demonstrar como os elementos estéticos são trabalhados pelo autor a partir da seleção e organização dos dados materiais concretos e como essa articulação expressa a técnica composicional de montagem.

Palavras-chave: Literatura; Espacialidade; Estetização; Ben Lerner; *10:04*.

ABSTRACT

The aim of this text is to map the representation of space and the process of aestheticization through a close reading of the first paragraph and homologous excerpts from the novel 10:04, by Ben Lerner. Through analysis, we will demonstrate how the author employs aesthetic elements by selecting and organizing concrete material data, and how this articulation expresses the compositional technique of montage.

Keywords: Literature; Spatiality; Aestheticization; Ben Lerner; *10:04*.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE *10:04* E O ROMANCE CONTEMPORÂNEO

Ben Lerner é um dos autores mais relevantes da literatura americana contemporânea. Nascido em 1979, em Topeka, Kansas, o escritor é conhecido por sua versatilidade literária, que inclui poesia, ficção e ensaios. Seus primeiros livros de poesia, *The Lichtenberg Figures* (2004) e *Angle of Yaw* (2006), estabeleceram Lerner como um dos mais promissores poetas de sua geração, não apenas pela manipulação linguística e formal, mas por sua habilidade de estabelecer relações entre diversos campos e temas que permeiam a vida cotidiana. Em 2011, Lerner publicou o seu primeiro romance, *Leaving the Atocha Station*, que foi aclamado pela crítica, devido à sua aguçada capacidade de trabalhar a linguagem na narrativa em prosa e de engajar o leitor, a partir da criação de imagens que envolvem percepção e espacialidade. Desde então, Lerner publicou mais dois romances, *10:04* (2014) e *The Topeka School* (2019), sendo este finalista do prêmio Pulitzer.

O objeto que analisaremos é o romance *10:04* (LERNER, 2014), que apresenta um narrador-personagem mencionado apenas uma vez como "Ben" e possui semelhanças com o autor, Ben Lerner, em diversos aspectos, como o fato de ambos serem professores universitários e escritores residentes em New York. O enredo expressa momentos de tensão em sua vida particular, como a descoberta de uma doença cardíaca, a tutela de um menino latino e, sobretudo, a jornada em busca da concepção de um filho com sua melhor amiga, cuja mãe encontra-se em estado terminal em decorrência de um câncer. Em meio a furacões e tempestades que ameaçam abalar o centro financeiro do Novo Mundo, o narrador conduz o leitor em um breve passeio, fazendo referência ao próprio processo de criação narrativa, mas também a espaços e situações que evidenciam as contradições geradas pelo capitalismo tardio e sua dinâmica viciada de concentração de riqueza e poder.

O romance *10:04*, embora pareça fragmentado, tem uma estrutura firmemente ancorada nas percepções do narrador, mesclando ponto de vista narrativo e espacialidade. Isso convida o leitor a um mapeamento que une experiência subjetiva e espaço urbano, além de destacar a ficcionalidade e o status artístico do romance através de diversas referências. Apesar das características pós-modernas, esses elementos podem ser vistos como sintomas de conflitos sociais, expondo tensões e questionando modos de representação. Além disso, o romance destaca as interconexões entre literatura e artes visuais, criando uma percepção sensorial, que evoca memórias e estabelece uma localização física e mental. Segundo o

crítico Hamilton Carroll (2019), *10:04* evidencia uma mudança no campo literário contemporâneo, combinando a estética pós-modernista com um realismo renovado, resultando em uma complexidade formal que revitaliza a relação entre o escritor e o leitor.

A HIGH LINE, OS FILHOTES DE POLVO E O PRINCÍPIO DE MONTAGEM

The city had converted an elevated length of abandoned railway spur into an aerial greenway and the agent and I were walking south along it in the unseasonable warmth after an outrageously expensive celebratory meal in Chelsea that included baby octopuses the chef had literally massaged to death. (LERNER, 2014, p. 3)

No primeiro período, há imediatamente a identificação do narrador em primeira pessoa, estabelecendo o ponto de vista narrativo. No entanto, a apresentação inicial do narrador é focada no contexto geográfico, e não em detalhes pessoais. Não sabemos quem ele é ou exatamente onde está, mas sim o ambiente em que se encontra e por onde se *movimenta*. A primeira informação é de que a cidade converteu um ramal ferroviário abandonado em um parque suspenso. O que chama atenção é o uso do verbo “converter”, que, além de seu uso religioso, é hoje tão usado para operações virtuais de vários tipos, desde arquivos digitais até transações financeiras. Porém, o que se sabe é que, resumidamente, o verbo implica transformação de uma coisa em outra, dar um novo propósito ou utilização. É interessante apontar que o agente da ação é simplesmente “the city” e quem lê, sem maiores contextos, só saberia de que se trata de New York mais adiante. De qualquer modo, a impressão moldada, por esse primeiro aspecto, é de que o agente da ação é um poder unificado e consistente, não apenas pela capacidade de transformar uma coisa em outra, mas especialmente por converter algo que antes era sinônimo do progresso capitalista (“railway”) em uma emulação da natureza (“aerial greenway”).

Retomando a análise do verbo “converter”, há uma carga semântica associada ao benefício, ao ganho de algo, principalmente quando se diz respeito à religião — a pessoa que converte ganha um fiel e a pessoa convertida ganha a salvação. Ao optar por utilizar este verbo para ilustrar a transmutação da outrora ferrovia abandonada em um parque suspenso, Lerner salienta não só a alteração física do espaço, mas também uma transformação na nossa forma de concebê-

lo, tornando a operação de conversão algo de *aparência* metafísica, no sentido de ultrapassar a nossa visão imediata do mundo, principalmente se levarmos em consideração o uso do adjetivo "aerial" que qualifica "greenway". De todos os adjetivos para caracterizar o parque como elevado ou suspenso, Lerner escolhe *aerial*, uma palavra que nos remete a algo etéreo, gasoso, imaginário. Qual seria o significado subjacente à seleção dessas palavras? É possível que essa seleção seja uma estratégia empregada para ilustrar a transformação do capitalismo em uma espécie de metafísica, na medida em que esta ideologia promove a busca pela realização pessoal e pelo sucesso material como um meio de redenção?

A próxima informação é sobre a movimentação do próprio narrador e a pessoa que o acompanha, a agente, que só mais a frente saberemos ser sua agente literária — assim como os espaços geográficos possuem sua função, a agente, pelo menos em um primeiro momento, fica restrita ao seu trabalho. Ambos caminham rumo ao sul da “aerial greenway” e, ao dizer que estão no Chelsea, podemos adiantar que eles caminham em direção ao Whitney Museum of American Art, através do parque suspenso chamado High Line. De acordo com o próprio website de divulgação do parque:

The High Line is both a nonprofit organization and a public park on the West Side of Manhattan. Through our work with communities on and off the High Line, we're devoted to reimagining the role public spaces have in creating connected, healthy neighborhoods and cities.

Built on a historic, elevated rail line, the High Line was always intended to be more than a park. You can walk through gardens, view art, experience a performance, savor delicious food, or connect with friends and neighbors—all while enjoying a unique perspective of New York City.

Nearly 100% of our annual budget comes through donations from people like you, who help us operate, maintain, and program the park.

The High Line is owned by the City of New York and we operate under a license agreement with NYC Parks. (THE HIGH LINE, 2023)

A descrição deixa claro que “o parque não é apenas um parque” e que o seu valor como espaço público encontra-se na multiplicação de suas atrações culturais — vê-se a tensão entre aparência e essência materializada na própria publicidade. De jardins a performances artísticas, a High Line projeta um senso de hegemonia cultural própria de um período no qual o capitalismo incorpora o

discurso de preocupação ecológica e preservação histórica. Em outras palavras, há uma *estetização* do espaço, que provoca uma valorização de seus atributos para fins inegavelmente comerciais e, mais especificamente, turísticos, uma vez que o parque funciona também como um circuito entre alguns museus da cidade de New York.

A escolha do termo "estetização" é justificada pela importância da forma-mercadoria no sistema capitalista, conforme indicado por David Harvey (2010), que destaca a dualidade de valor de uso e valor de troca inerente às mercadorias. Na teoria do valor de Karl Marx (2013), as relações entre pessoas são realizadas da mesma forma que entre coisas, devido à predominância da lógica monetária em todas as esferas da vida social. Complementando isso, Fredric Jameson (2001) aponta que a produção de mercadorias se tornou um fenômeno cultural, com produtos adquiridos tanto por sua imagem quanto por sua utilidade. O papel fundamental da publicidade, na criação dessas imagens, vincula estreitamente a cultura à economia. Neste contexto, a "estetização" é o termo usado para descrever a tensão entre a cultura e o mercado financeiro, refletindo o processo pelo qual tudo que não é arte passa por uma transformação em objeto estético, para fins de mercantilização. Voltando ao trecho com essas ideias em mente, na High Line, todos são democraticamente convidados a se movimentar pelo parque suspenso e aproveitar a perspectiva singular da cidade, enquanto fazem parte de uma iniciativa de recuperar o "espaço verde", possuindo, portanto, uma potência identitária e afetiva muito grande. Mas o que isso tem a ver com o romance?

Em primeiro lugar, como é observado desde o primeiro período, a categoria narrativa de espaço se sobressai continuamente em uma leitura atenta: o narrador não começa com uma apresentação pessoal, de situação ou evento, a sua atenção é sempre voltada primariamente para a *espacialidade* e o *movimento*. Em segundo lugar, o espaço representado no romance referencia o espaço geográfico concreto, a partir de um trabalho de seleção e organização do autor. Assim, a nossa preocupação nesta análise é examinar atentamente a construção da representação desse espaço, além dos limites e obstáculos que o autor encontra ao lidar com a matéria histórica, em outras palavras, como os dados materiais passam por um filtro singular de percepção que se realiza no próprio ponto de vista narrativo. Observamos que Lerner utiliza um vocabulário específico para montar a sua representação do espaço e, quando confrontamos a narrativa com o texto publicitário, algumas tensões vêm à tona. A principal delas é a oposição entre propriedade pública e privada, que, na concretude da High Line, demonstra ser uma contradição: há a promessa e um foco na melhora da qualidade de vida da comunidade

através de uma organização sem fins lucrativos. Mas de onde vem o dinheiro que permite a gestão desse parque? A resposta é dada em tom positivo pela própria publicidade: a High Line é mantida por doações, o que transfere a responsabilidade do governo — que deveria ser o agente de melhoria dos espaços públicos — para a própria sociedade civil. Embora exista a promessa de melhora da qualidade de vida da comunidade através de uma organização sem fins lucrativos, o *financiamento* desse espaço está nas mãos da elite. Diante disso, é preciso refletir sobre o tipo de organização que a High Line origina, e se a categoria de espaço público ainda possui um referente concreto ou se tornou um signo esvaziado de sentido.

Vejam como essa oposição é vista no nível do discurso. Existe uma associação na forma como o narrador descreve a High Line com a descrição publicitária que vimos anteriormente: enquanto a apresentação explicita as diversas funções do parque, de maneira direta e prática, a narrativa utiliza um vocabulário lapidado, a fim de construir para o leitor, paulatinamente, uma visão distanciada e ampla do espaço. Fazendo uma breve comparação entre a escrita publicitária e a prosa de ficção que dispomos, ambas, a seu modo, procuram explicitar que o que aparenta ser é, na verdade, muito mais complexo, embora seus procedimentos e finalidades sejam díspares. A diferença reside na naturalização e *identificação* do leitor, de maneira imediata, ao ler a publicidade — isto é, o leitor ou visitante do parque lê o que está escrito e toma aquilo como algo autêntico, um reflexo engendrado por uma ideologia que domina todas as esferas da vida social e que produz, em seus discursos, uma verdade aparentemente inabalável e uniforme sobre o funcionamento da sociedade, um verdadeiro “realismo capitalista”, como denomina Mark Fisher (2009) —, no sentido de ser uma forma de pensar e perceber a realidade material organizada, exclusivamente, por uma visão de mundo que enfatiza a eficiência, a produtividade e a competitividade, sendo o sistema capitalista inevitável e imutável.

Por outro lado, na prosa de ficção, há um *estranhamento* produzido no leitor, levando-o gradativamente a uma *visão distanciada* daquilo que é descrito e, portanto, propicia uma reflexão ou exercício de remontar sua percepção da realidade. A narrativa convida o leitor a entender os espaços e situações de forma não-imediata, mas gradual, por meio da descoberta de homologias e diferenças internas no romance. Em vista disso, a técnica usada por Lerner, em *10:04*, pode ser comparada ao método do teatro épico de Bertolt Brecht (1974), que visava distanciar o espectador da ação dramática para promover uma análise crítica. Brecht inspirava-se na *street scene*, utilizando cenas do cotidiano de maneira estranha para revelar relações sociais e

tensões antes invisíveis. No romance, essa estratégia é perceptível na falta de envolvimento emocional com o narrador e na escolha de um vocabulário incomum para descrever situações, criando um efeito de estranhamento. Assim como no teatro épico de Brecht, essa abordagem procura desfazer a unificação entre ator e personagem, engajando criticamente o público e desnaturalizando a representação.

Retomando a análise do trecho, o próximo dado apresentado é sobre o clima: enquanto caminham, os dois experimentam um calor fora de estação (“unseasonable warmth”). A partir disso, já dispomos de tensões interessantes para serem listadas e pensadas: seja entre ferrovia e uma “via verde”, ou ambos, e um “calor fora de estação”. Essa expressão pode remeter tanto às ondas de calor frequentes em New York, há muitas décadas, quanto às mudanças climáticas. Independentemente da interpretação atribuída a esse dado, é inegável que o calor sentido pelo narrador exerce influência sobre sua percepção e sua movimentação pela cidade. Percebe-se então que o novo pormenor do romance enfatiza os anteriores de forma negativa: embora a cidade converta ferrovias em parques, isso não muda o fato de que as temperaturas estão subindo ao longo das décadas, e o suposto “verde”, conhecido por trazer umidade e frescor, não funciona, de fato, como uma recuperação da natureza, embora seja essa a intenção do marketing por trás do parque.

Em outro momento do romance, no qual o narrador passa pela High Line, ele diz: “The smell of viburnum, which either flowers in winter or had flowered prematurely, mixed with the smell of car exhaust” (LERNER, 2014, p. 158). A princípio, essa passagem evoca uma experiência sensorial por meio de uma justaposição de cheiros, o da flor de viburno e a fumaça do carro. Embora o detalhe da planta seja uma referência à natureza, a sua disposição interna não produz uma imagem romântica. Isso se deve tanto pela inserção desse elemento vegetal dentro de um espaço fabricado artificialmente, quanto pelo comentário do narrador que questiona o florescimento prematuro. Isso produz uma dissonância homóloga àquela vista no primeiro período. Além disso, enquanto a fragrância da planta simboliza frescor e limpeza, os dados seguintes causam um choque ao introduzir o odor da fumaça de escapamento do carro, associado à poluição e congestionamento urbano.

O contraste entre os dois cheiros não traduz apenas um embate entre natureza e urbanismo, mas uma disparidade temporal interessante: enquanto a fumaça figura o movimento ágil da cidade pelos automóveis, a flor possui um ciclo específico, que nos remete a uma dimensão natural. Entretanto, essa dimensão é contraposta pelo encadeamento dos dados, isto é, a temporalidade dita natural está refém de uma ruptura e sujeita à imprevisibilidade de uma certa

organização social. Retornando para o fato de que ambas as passagens representam um espaço em comum, devemos olhar para essa sobreposição de informações que motiva uma pergunta: se a conversão da High Line não tem um fim ecológico real e efetivo, qual então ela teria?

Antes de respondermos a essa pergunta, vejamos os dados seguintes, que resumem o que ambos estavam fazendo previamente à caminhada: comendo em um restaurante no Chelsea. A palavra usada é "meal", algo simples e direto, que não combina com os adjetivos que o precedem, "expensive" e "celebratory". Essa justaposição, que marca o posicionamento do narrador em relação à situação, é confirmada pelo uso divertido do advérbio "outrageously". É importante perceber, no nível sintático, como o autor transita da descrição das coisas para algo que se mostra discrepante delas — no período anterior, por exemplo, observamos o salto de "aerial greenway" para "unseasonable warmth". São esses *ruídos* na organização das palavras, e como se dispõem no texto em contraste umas às outras, que causam o efeito de estranhamento no leitor e, conseqüentemente, um afastamento crítico. Embora o advérbio "outrageously" seja a escolha mais direta para demonstrar a sua revolta com a fetichização da comida, a preferência pelo substantivo "meal" é mais significativa, funcionando como uma espécie de "retorno ao real", devido ao seu significado estar estritamente ligado ao ato de se alimentar, ou seja, fazer uma refeição a fim de suprir as necessidades básicas do corpo, o que torna a justaposição desse longo período ainda mais curiosa quando lidamos com os seus dados finais.

A refeição não foi feita em qualquer bairro de New York, mas no Chelsea, onde uma coisa torna-se outra há muito tempo, sejam linhas de trem em parque, ou fábricas em galerias de arte. O dado final, o alimento, está longe de ser considerado uma simples "meal"; são, na verdade, filhotes de polvo, que foram massageados até a morte pelo chefe de cozinha. São animais retirados de seu habitat bem longe daquele requintado bairro, que passam por um processo logístico, prezando a sua sobrevivência, até que cheguem às mãos de seu algoz, que os *convertem* "magicamente" em uma refeição cujo valor em dólares, provavelmente, alimentaria por um mês, a família de quem os retirou do mar. Poderia aqui ser identificado um fio subterrâneo que conecta todas essas informações — a constante transformação ou *conversão* de coisas em outras coisas — que já foi mencionado como estetização.

Logo, a descrição do narrador de sua alimentação já traz outro olhar sobre as primeiras linhas do romance e podemos delinear uma resposta a nossa questão inicial. A transformação urbana, assim como o alimento fornecido no restaurante, passa por um processo de estetização, com fins mercadológicos que escondem processos de dominação, além de um apagamento histórico, que projeta um eterno presente encarcerado nos espaços e mercadorias. Ademais, começa a ser formado um certo mapa que conecta todas essas informações: o restaurante está localizado próximo à High Line e são espaços que agregam valor mutuamente, unidos pelo laço implacável da especulação imobiliária. Esses lugares não são apenas pontos de encontro culturais e de consumo exagerado, mas onde grandes companhias estão instaladas ou em processo de instalação. Para exemplificar, a expansão da Google em Manhattan, explicada por Sharon Zukin (2020), causou mudanças significativas na área, incluindo o surgimento de novos espaços culturais e estabelecimentos, mas também a gentrificação, com o aumento dos preços de aluguel e o deslocamento da população para áreas periféricas. A propaganda da High Line fala de reimaginação do espaço público e conexão de bairros, porém, tende a beneficiar, principalmente, o mercado especulativo e grandes empresas que recebem incentivos fiscais, enquanto comunidades periféricas são negligenciadas. Essa dicotomia ressalta a importância da linguagem cuidadosa no romance, destacando a justaposição de lugares e preços, como observado na refeição descrita.

A presente análise propõe uma abordagem organizativa que delinea sua leitura, ressaltando a justaposição de informações e episódios narrativos em várias escalas, desde a estruturação do romance em partes até o nível sintático dos parágrafos e períodos. Tal estratégia tem como intuito investigar e organizar as informações para compreender a lógica interna da obra. Notadamente, a narrativa tece conexões significativas entre elementos como o espaço urbano de New York e a comida consumida num restaurante, revelando um processo de estetização subjacente. A hipótese que buscamos defender é que a estetização global mascara novas formas de dominação do capitalismo tardio e de sua economia financeirizada, gerando contradições, tais como a existente entre a agência individual e o determinismo, ou entre a natureza e o urbanismo. Tais contradições estão embrenhadas na ansiedade do narrador, manifestada como um conflito entre a expectativa de um futuro diferente e a persistência do estado atual. Lerner cria uma dinâmica de tensões evidentes nas suas escolhas lexicais, que se tornam interpretáveis através da sequência dos elementos narrativos. Cada episódio, embora com autonomia narrativa, adquire significado ao

estabelecer homologias com outros episódios. O ponto fulcral, entretanto, reside em como a técnica composicional de Lerner, através do princípio organizativo de montagem, dá forma à sedimentação da realidade social concreta associada ao processo histórico do capital financeiro.

No texto "Dickens, Griffith e nós", Sergei Eisenstein (2002) realiza uma historicização do princípio de montagem no cinema, atribuindo a David Llewelyn Wark Griffith a sua incorporação, a partir da leitura de Charles Dickens. Eisenstein identifica a ação paralela, método que consiste no desenvolvimento simultâneo de duas histórias que intensificam mutuamente seus dramas e emoções, como a primeira de diversas contribuições do escritor vitoriano para o cinema. Este método caracteriza-se pela justaposição de detalhes aparentemente desconexos que, organizados de forma elaborada, contribuem para a formação de uma imagem sintetizada, que Eisenstein define como uma unidade qualitativamente superior. Este processo, denominado por ele como "arte da justaposição" (EISENSTEIN, 2002, p. 208), representa um avanço qualitativo na composição de imagens capazes de retratar fenômenos históricos. A principal preocupação de Eisenstein, entretanto, não era simplesmente gerar efeitos nos espectadores ou estagnar o processo em seu nível de representação, mas sim criar novos significados e comunicar ideias por meio das imagens. Como vimos isso no primeiro e longo período de 10:04?

A nossa análise procurou demonstrar que a potência da representação literária de Lerner opera no nível da sintaxe, isto é, na organização dos elementos dentro da frase e no movimento e justaposição que eles constroem. A partir do uso da linguagem cinematográfica, a fim de ilustrar para o leitor a importância da composição de imagens no texto, podemos chegar no seguinte resultado: na primeira parte, "The city had converted an elevated length of abandoned railway spur into an aerial greenway", há a configuração de um plano geral, mostrando uma totalidade selecionada de um espaço, que contextualiza o movimento narrativo. Essa parte funciona como uma descrição, mas sua peculiaridade encontra-se no fato de ser também uma ação, o que ressalta a ideia de movimento. Já a segunda parte, "and the agent and I were walking south along it in the unseasonable warmth after an outrageously expensive celebratory meal in Chelsea", equivale a um plano-médio, em que podemos observar a relação entre as personagens e o ambiente anteriormente descrito. Por fim, em "that included baby octopuses the chef had literally massaged to death", temos um *close-up*, ou o que Eisenstein chama de primeiro-plano.

Com essa categorização arrematada, podemos recapitular os pormenores que habitam cada plano. No plano-geral, há duas funções sendo exercidas simultaneamente, a de localização geográfica objetiva e a de um processo específico — de transformação de uma via férrea em parque suspenso. No plano-médio, há a "apresentação" do narrador e a sua agente que andavam no espaço descrito pelo bairro do Chelsea, o que afunila o ponto de vista narrativo e deixa claro que a narração, ou aquilo que é mostrado, passa por um olhar específico. Já no primeiro-plano, que finaliza o período, temos a imagem aproximada de filhotes de polvo sendo massageados até a morte. Lembremo-nos agora do fio subterrâneo que conecta todos esses detalhes que, à primeira vista, não estão relacionados diretamente. A High Line, o bairro do Chelsea e os filhotes de polvo estão unidos pela *imagem-síntese* da estetização, mostrando como os dados materiais foram trabalhados por Lerner a partir do princípio organizativo da montagem. Vejamos agora como isso prossegue em outra parte do primeiro parágrafo:

We had ingested the impossibly tender things entire, the first intact head I had ever consumed, let alone of an animal that decorates its lair, has been observed at complicated play. We walked south among the dimly gleaming disused rails and carefully placed stands of sumac and smoke bush until we reached that part of the High Line where a cut has been made into the deck and wooden steps descend several layers below the structure; the lowest level is fitted with upright windows overlooking Tenth Avenue to form a kind of amphitheater where you can sit and watch the traffic. (LERNER, 2014, p. 3)

O primeiro período do trecho possui uma carga libidinal que incita o leitor e demanda interpretação. Não satisfeito em narrar que comeu os filhotes de polvo inteiros, o narrador comenta sobre a carne macia, além de ser a primeira cabeça intacta que ele consumiu na vida. A ação não é descrita com o uso do tradicional verbo "to eat", mas "ingested" e "consumed", que combinam muito bem com a informação final que o narrador nos dá: ele destaca a complexidade do animal, dada a sua capacidade de decorar a própria toca. Novamente uma justaposição notável: a estetização do alimento em contraste com a natureza, isto é, a habilidade do animal de adornar sua morada. O que está em jogo é a oposição do *mundo estetizado* e a *estética da natureza*, portanto, o uso dos verbos escolhidos por Lerner está longe de ser aleatório, mas enfatiza fortemente essa oposição. O que ele faz no restaurante não é simplesmente se alimentar, mas consumir mercadorias intensamente estetizadas. Há uma conexão

entre o espaço urbano e a culinária artística, uma vez que ambos prometem a *singularidade* da experiência. Como afirmam Lipovetsky & Serroy:

Comer se torna uma atividade centrada na degustação, na informação, nas opções e gostos individuais: o comedor está incessantemente em busca de novas culinárias, procura itens de qualidade e gosta de saborear pratos originais, decide o que vai comer e come o que tem vontade, e não conforme um modelo rotineiro herdado das tradições locais e religiosas. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 291)

A High Line e a gastronomia compartilham a lógica estetizante que busca pluralizar a experiência do sujeito, embora, paradoxalmente, prometam singularidade. Na gastronomia, o alimento passa por um rearranjo completo de sua estrutura, deixando de ser comida-mercadoria para se tornar mercadoria-comida. Esse processo resulta em um fetichismo inédito, no qual o valor de uso do alimento, uma necessidade básica humana, é preterido. Jameson (2015, pp. 22-23) argumenta que há uma fratura na linguagem, na relação entre a palavra e a coisa, entre o signo e seu referente, e até mesmo entre a linguagem e o pensamento. O exemplo utilizado pelo crítico são os pratos de El Bulli, que popularizaram a "cozinha molecular", na qual o sabor é separado das formas naturais dos alimentos e ganha novas texturas em espumas, esponjas ou esferas. Essas receitas, computadorizadas e fotografadas, transformam-se em imagens que se tornam o conteúdo consumido, em última instância, equiparando-se à arte pós-moderna como um evento único. Em outro episódio do romance, o narrador descreve sua experiência gastronômica de forma comparável a esse processo:

The baby octopuses are delivered alive from Portugal each morning and then massaged gently but relentlessly with unrefined salt until their biological functions cease; according to the menu, they are massaged "five hundred times." The beak is removed and the small eyes are pushed out from behind. The corpses are slowly poached and then served with a sauce composed of sake and yuzu juice. It is the restaurant's signature dish and so plate after plate of the world's most intelligent invertebrate infants were being conducted from kitchen to table by the handsome, agile waitstaff. There were three on the plate finally placed before us, and my agent and I, after a moment of admiration and guilty hesitation, simultaneously dipped and ingested the impossibly tender things entire. (LERNER, 2014, p. 153)

A descrição é uma refuncionalização da propaganda, seguindo sua lógica sintática, numa espécie de estilização crítica: no primeiro período, identificamos a origem dos filhotes de polvo (Portugal), o que já confere um caráter exótico. Ao mesmo tempo, é estabelecida uma localização geográfica, sugerindo que essa mercadoria não surgiu magicamente ali. Além disso, estabelece-se um contraste entre Portugal e New York a partir da mercadoria e da relação que esses espaços mantêm com ela. A expressão "each morning" torna claro que essa é uma rotina do local, sua especialidade (algo reiterado adiante). Os filhotes são gentilmente, porém incessantemente, massageados com sal não refinado, até que suas funções biológicas cessem — uma maneira excêntrica de dizer que eles morrem. No entanto, o leitor familiarizado com a ironia do narrador sabe que essa escolha de palavras é proposital, provocando simultaneamente uma estilização do discurso publicitário e sua crítica embutida. Em seguida, é informado que o cardápio alega que o polvo é massageado "quinhentas vezes": mais um indicativo da suposta singularidade servida ali. Trata-se de uma quantificação banal e fetichizada, destacando a importância da dimensão discursiva na estetização do alimento servido. Os dois períodos seguintes rompem completamente com a sutileza anterior: a imagem evocada por "bico removido" e "pequenos olhos empurrados por trás" é extremamente brutal. No período seguinte, temos "the corpses" como o primeiro indicativo explícito de morte. Sem subterfúgios de marketing, é formada a imagem dos filhotes mortos sendo cozidos lentamente e servidos com molho de saquê e suco de yuzu — um fruto cítrico de origem chinesa, mais conhecido como "limão japonês" —, o que, sem dúvidas, intensifica a imagem cosmopolita do prato. Estabelece-se, então, uma oposição entre morte e beleza, mas uma beleza absolutamente reificada.

Para aprofundar nossa análise, é relevante discutirmos o conceito de reificação através de Georg Lukács (2003) e sua interpretação da obra de Karl Marx. A economia capitalista tem a característica distintiva de reificar as relações humanas, ou seja, de tratar aspectos da realidade como se fossem coisas ou objetos. Este processo de reificação, intensificado pela divisão do trabalho, que segmenta a produção de maneira abstrata e racional, influencia significativamente a percepção dos fenômenos sociais. Ainda que, para Lukács, a sociedade constitua uma unidade rigorosa e seu desenvolvimento seja coeso, essa unidade não é claramente perceptível para o indivíduo, principalmente para aquele que nasce dentro da reificação capitalista das relações, pois lhe são apresentados como multiplicidade de coisas e forças isoladas. Marx (2013) ilustra esse fenômeno da reificação ao descrever como o trabalho humano, sob o modo de

produção capitalista, apresenta seus aspectos sociais como se fossem propriedades objetivas dos produtos do trabalho. Em outras palavras, as relações sociais entre produtores são percebidas como características intrínsecas dos produtos de seu trabalho — um fenômeno que Marx descreve como "fantasmagórico". Logo, a mercadoria, produto do trabalho, torna-se a principal entidade social perceptível, seja de forma tangível ou intangível, destacando a alienação inerente ao sistema capitalista.

Assim, os efeitos da reificação estão primordialmente na maneira como as pessoas percebem a si mesmas, umas às outras, e o mundo à sua volta: uma multiplicidade de coisas e forças independentes, sem uma coesão ou unidade. Isso resulta num véu que obscurece a essência da realidade, criando uma ilusão social que impede os indivíduos de ultrapassarem as aparências. Voltando ao trecho analisado, quando dizemos que a imagem de beleza produzida na narrativa é a de uma beleza reificada é porque o prato de filhotes de polvo é uma mercadoria, que se apresenta intensamente ornamentada em sua aparência, mas que, em sua essência, está incrustada de trabalho humano, exploração do homem e da natureza. Isso torna a descrição de Lerner, que ali pode ser comparada a um plano-sequência acelerado, uma representação desreificante, pois ela escava a mercadoria e extrai dela as relações sociais solapadas.

O dado seguinte do trecho ("It is the restaurant's signature dish") evidencia mais uma vez a imagem-ficção de singularidade do restaurante, quando o narrador afirma que o prato é a assinatura do local. Nesse período, há uma expansão imagética provocada pela sintaxe em movimento: partindo do prato, ele diz que o polvo é conduzido da cozinha para a mesa pelos belos e ágeis garçons — aqui temos a emulação irônica do ponto de vista fetichista, uma vez que vemos os trabalhadores suprimidos em seus papéis quase tão decorativos quanto o próprio prato que servem, uma fusão momentânea entre mercadoria e trabalhador, que forma um panorama geral da reificação em pleno curso. Ele descreve o polvo nesta parte como "intelligent invertebrate infants", além da interessante, embora excêntrica, assonância, ele faz, grosso modo, uma elegia ao animal morto; ao mesmo tempo, é importante ressaltarmos que ele chama o animal de inteligente, enquanto os garçons, homens "bonitos e ágeis", parecem partes de uma engrenagem do funcionamento do local. O que temos aqui, no plano textual, é um confronto entre a elevação estética reificante do produto através do percurso que ele faz até chegar à mesa — incluindo, principalmente, a imagem dos garçons —, e a exaltação do animal por meio de um enobrecimento semântico, sendo o substantivo "infants" peculiar, por não ser utilizado quando se

trata de animais, muito menos invertebrados, além do refinamento que o vocábulo sugere.

Por outro lado, esse estranhamento é uma continuidade de seleção ou decisão do autor, combinando-se perfeitamente com "corpses", a fim de encadear a ideia elegíaca na situação e provocar um distanciamento certamente crítico, pois justapõe-se de forma visível com o percurso do prato na primeira parte. Essa oposição que o narrador faz é, do mesmo modo, uma continuidade do procedimento narrativo adotado no primeiro parágrafo do romance, quando ele se refere à capacidade do animal de decorar a sua toca. Porém, devemos considerar que essa oposição é muito melhor elaborada aqui, tanto pela sua qualidade na construção de sentidos, quanto em relação à concatenação de imagens e jogo de oposições.

De volta à leitura do primeiro parágrafo da narrativa, o narrador não se comporta como um vilão hollywoodiano que se deleita com os animais, mas seu prazer está acompanhado de uma sensação de culpa, disfarçada por camadas de ironia. A ironia é um elemento constituinte do romance e não se limita apenas a uma figura de linguagem, mas é uma técnica utilizada para criar um efeito de distanciamento. Ao estabelecer uma discrepância entre o significado literal e o sentido subjacente, a ironia funciona como um método crítico que conduz o leitor a uma percepção mais aguçada das informações apresentadas. Ao afirmar que o narrador adota uma "emulação irônica do ponto de vista fetichista" ao criar uma imagem que, aparentemente, enaltece a mercadoria e coisifica os trabalhadores, sugerimos que essa justaposição, presente em um discurso que se assemelha a uma propaganda, é uma técnica que produz o efeito oposto ao de um anúncio publicitário, promovendo um distanciamento crítico em relação ao que está sendo representado.

Assim, em conjunto com a análise que fizemos do trecho homólogo, começamos a perceber com mais clareza como o narrador se move: ele trata divertidamente, mas com culpa, sobre os alimentos que consome, o que nos permite mais uma vez voltar para a escolha vocabular das primeiras linhas e perceber que o verbo "convert" e o adjetivo "aerial" podem fazer parte de sua tendência irônica, que acompanha sempre a sua forma de apreender a realidade material. Logo, a dimensão semântica de fato nos leva a algo além, de que o processo de conversão do parque faz parte de uma "metafísica" maior, àquela que estamos todos submetidos, a do capitalismo. Isso ratifica a prosa de Lerner como um mapeamento sistemático da realidade: a partir do enredamento dos pormenores e suas justaposições, o escritor escava as aparências e começa a entrever o real funcionamento das coisas.

Ao voltarmos à leitura do primeiro parágrafo, o narrador repete a informação de que caminham rumo ao sul, mas, dessa vez, a descrição do ambiente denota que Lerner é, antes de romancista, um poeta: "We walked south among the dimly gleaming disused rails and carefully placed stands of sumac and smoke bush". Atentemo-nos às sutis assonâncias e aliterações, seja em "dimly gleaming" ou "stands of sumac and smoke". A beleza na escolhas das palavras e os sons que ressoam na mente do leitor não apagam o mais importante no trecho: a curiosa oposição para qualificar os trilhos como fracamente brilhantes — uma lembrança ou vestígio do que já foi; e "carefully placed" como um indicador da ação do homem naquele ambiente, que é mais uma vez ressaltado como uma *emulação* da natureza.

Vemos um embate entre elementos residuais e dominantes através do brilho pálido dos trilhos e as plantas meramente decorativas. Porém, a imagem total que temos da paisagem é tão reificada quanto o prato consumido, o que nos faz pensar que os pormenores que remetem ao passado estão organizados tal como a estilização de publicidade que o narrador faz dos filhotes de polvo. Ao seu modo, o narrador nos leva a entender que a beleza contida em imagens, paisagens e arquitetura está descolada de uma visão verdadeiramente histórica. Antes disso, a própria história do espaço é absorvida numa lógica comercial, transformando as belas palavras usadas para formar uma imagem rica em detalhes em mera apelação publicitária. Isso não implica que a obra endosse essa reificação, pois, a maneira como as frases são organizadas, através do ponto de vista narrativo exige uma comparação entre mercadoria e espaço, indicando que ali há uma representação que, se não é necessariamente crítica, é altamente sugestiva.

Indo além, no processo de estetização, a High Line remete ao seu passado como um meio de circulação de mercadorias e pessoas, incorporando esses elementos em um rearranjo espetacular da circulação de bens. Essa descrição, carregada de poeticidade, contrasta com a mera "conversão" da cidade, que busca usar isso como estratégia de marketing. Ao descrever o trajeto e a estrutura da High Line, o narrador a apresenta como parte integrante da cidade, um componente essencial de sua anatomia e funcionamento. A vista oferece a sensação de observar a Décima Avenida como se estivesse em um anfiteatro, onde o espetáculo é o trânsito, algo que o narrador experiencia enquanto está sentado com a agente. A técnica narrativa utilizada por Lerner para desreificar o prato consumido, reconstruindo-o como resultado do trabalho humano, se repete ao realocar a High Line na cidade, mostrando que é um espaço repleto de tensões, mas fundamentalmente conectado a algo maior, não isolado nem independente. Além disso, sua descrição do espaço equipara o

passeio pela High Line à experiência gastronômica anterior, conferindo-lhes um mesmo nível de importância.

É possível considerar as experiências do protagonista ao passear pela High Line e ao fazer uma refeição em um restaurante a partir da continuidade do princípio de montagem, já discutido anteriormente, revelando uma equiparação entre as estruturas subjacentes e os conteúdos narrados. Essa organização interna se reflete na sintaxe, caracterizada por períodos longos e detalhados que se aglutinam. Assim como a fragmentação no pós-modernismo, proposta por Jameson (2001), as frases ultrapassam o sentido literal, transformando-se em imagens completas. No entanto, essa autonomia sintática não resulta em uma sobrecarga de significado, clichês ou banalidade, pois a técnica narrativa está ancorada em um rigoroso princípio técnico. Além disso, há um fio condutor que conecta a narrativa: o processo de estetização, que representa a corrente elétrica pela qual flui a energia do capital financeiro. Ao percorrermos esse caminho, abrangendo a sintaxe, a justaposição, a montagem e o contexto sócio-histórico que estrutura as categorias narrativas e dá vida a um espaço e uma experiência específicos, começamos a considerar a hipótese de que o conteúdo da forma presente em *10:04* é o próprio processo em expansão do capital financeiro.

MATHEUS CAMARGO JARDIM desenvolve atualmente trabalho de mestrado que se concentra no romance *10:04*, de Ben Lerner. Projeto realizado no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Universidade de São Paulo (USP), com a orientação do Prof. Dr. Marcos Cesar de Paula Soares, e conta com o apoio financeiro da CAPES. Contato: matheus.jardim@usp.br

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRECHT, Bertolt. "The street scene". In: WILLET, John (Ed.). *Brecht on Theatre*. London: Eyre Methuen, 1974, pp. 121-129.
- CARROLL, Hamilton. "On the Very Edge of Fiction": Risk, Representation, and the Subject of Contemporary Fiction in Ben Lerner's 10:04". In: KENNEDY, Liam. SHAPIRO, Stephen. *Neoliberalism and contemporary American literature*. Hanover, New Hampshire: Dartmouth College Press, 2019.
- EISENSTEIN, Sergei. Dickens, Griffith e nós. In: *A forma do filme*. Trad. de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. p. 176-224.
- FISHER, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Livro Eletrônico. Winchester: Zero Books, 2009.
- HARVEY, DAVID. *Para entender O capital: livro I*. Livro Eletrônico. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2010.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
- JAMESON, Fredric. *A estética da singularidade*. Trad. de Ricardo Lísias. Peixe Elétrico, n. 2, 1ª ed., 2015.
- LERNER, Ben. *10:04*. London: Granta, 2014.
- LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LUKÁCS, Georg. *História e Consciência de Classe: estudos sobre a dialética marxista*. Livro Eletrônico. Trad. de Rodnei Nascimento; Rev. de Karina Jannini. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- MARX, Karl. *O Capital - Livro I – crítica da economia política: O processo de produção do capital*. Trad. de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2013.
- THE HIGH LINE. *Overview*. Disponível em: <https://www.thehighline.org/about>. Acesso em: 22 abr. 2023.
- ZUKIN, Sharon. *The Innovation Complex: cities, tech, and the new economy*. New York: Oxford University Press, 2020.